

Thomas Plagwitz

Der Mann des Märchens

Studien zum Phantastischen in Gottfried
Kellers Realismus

1	<u>EINLEITUNG</u>	5
2	<u>GRAS AUS DEM GRAB. DER GRÜNE HEINRICH.</u>	13
2.1	<i>FILET MIGNON. DAS MERETLEIN</i>	13
2.2	<i>WURZEL EMERENTIA. WIEDERHOLTE SPIEGELUNGEN</i>	32
2.2.1	HEINRICH UND DAS MERETLEIN	32
2.2.2	HEINRICH UND DIE WEIBLEIN	57
2.2.3	HEINRICH UND DIE MÄNNLEIN	70
2.3	<i>NUR EINE ÄUßERE KOMISCHE SCHNURRE. DER STEINRITTER</i>	81
3.2.1	HEINRICH UND DORTCHEN	81
3.2.2	HEINRICH, DORTCHEN UND <i>DAS MERETLEIN</i>	112
3	<u>LEICHEN IM KELLER. DIE NOVELLENZYKLEN</u>	119
3.1	<i>HUNGERKÜNSTLER. SPIEGEL, DAS KÄTZCHEN IN DIE LEUTE VON SELDWYLA</i>	119
3.2	<i>EIN HAUS, IN DEM ES SPUKT. MÄNNERTRÄUME IM SINNGEDICHT</i>	156
2.3.1	ZU DEN <i>GALATEA</i> -LEGENDEN	162
2.3.2	REINHARTS ERZÄHLUNGEN	179
2.3.2.1	Wenn Christus der Erwin Altenauer wäre. Die <i>Nero-Sage</i> in <i>Regine</i>	180
2.3.2.2	Von Gottes Nase. Das <i>Taufwunder</i> in <i>Don Correa</i>	192
2.3.2.3	In Gottes Hand. Brandolfs <i>Weinteufel</i> in der <i>Armen Baronin</i>	203
2.3.3	<i>DIE GEISTERSEHER DES OHEIMS</i>	214
2.3.4	<i>DER SPUK DES DRITTEN MANNS. ZUM SINNGEDICHT-SCHLUß</i>	244
4	<u>MÄNNER AUS DER ERDE. MARTIN SALANDER</u>	283
4.1	<i>TISCHRÜCKEN. EIN MÄRCHEN IM GANZ LOGISCHEN UND MODERNEN ROMAN</i>	283
4.2	<i>DURCH ABWESENHEIT GLÄNZEND. WIEDERHOLTE SPIEGELUNGEN</i>	297
4.3	<i>DAS UNGESCHRIEBENE MÄRCHEN.</i>	323
3.4.1	KATASTROPHE UND <i>MÄRCHEN VOM KAMPF ZWISCHEN FEUER UND WASSER</i>	323
3.4.2	ARNOLD, MYRRHA UND <i>DAS MERETLEIN</i>	330
5	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	357
5.1	PRIMÄRLITERATUR	357
5.2	SEKUNDÄRLITERATUR	359

1 Einleitung

Gottfried Keller hat immer wieder Formen des Phantastischen in seine Ausprägung realistischer Literatur integriert. 1881, beim Abschied von den poetischen Entwürfen der fruchtbaren Berliner Frühzeit,¹ zieht er sogar eine Lebenssumme mit Hilfe einer *Parabel*² vom Fischer, der sein Herz, auf Rat des »Teufel[s]«, an der Angel einbüßt, aber »Menschenfische zu Tausenden mit dem Netze fing, und er war nun ihr Herr und schlug sie auf die Köpfe«. Dieses Modellbeispiel für Kellers »Parabelhafte[s] und] Fabelmäßige[s]« oder »Reichsunmittelbarkeit der Poesie«³ ent- und verhüllt die innere Biographie eines »Menschenfischer[s]«⁴ mit Textur. Die beabsichtigte Verblüffung gilt als »ein erschütterndes document humain, ein verzweifelter Aufschrei De profundis«.⁵ Freilich läßt sich auf dem »Meer des Lebens« (II, 937) nicht anders fischen als mit dem Herzen. Wie der Teufel hier rät, pflegen Kellers verliebte Mannsteufel selber mit dem Herzen bei der Sache zu sein, aber als geprellte arme Teufel zu enden.⁶ Nicht so der Empfänger des Rats. Er ruft nicht aus, sondern steht über einer Tiefe auf einem Wasserspiegel, der ihm durchlässig ist. Läßt sich die Wasserflächen-Grenze nicht überwinden, bedeutet dies Trauer wie in zahllosen Bildern eines unter Glas oder Eis eingeschlossenen Lebens seit der *Winternacht-Nixe* im zugefrorenen See, in der Erstfassung explizit frauengestaltige *anima* des lyrischen Ich.⁷ Wird die Wasserflächen-Grenze jedoch aufgehoben, droht Verschlingung, wie durch die Nixe in der *Winternacht-Palinodie Seemärchen*.⁸ Nur Kellers vorbildlichste Figuren können die Stellung auf dem Wasserspiegel behaupten und übergreifen: der Tell-Schiffer mit dem aus Wasser geballten Schwert in Heinrichs

¹ Vgl. schon Huch (o. J.), 48f., näher und einschränkend zu den *Sieben Legenden*, Reichert (1963), zur vermeintlichen Lücke nach der Rückkehr aus Berlin Laufhütte (1973).

² II, 1238; zunächst *Fabel* (SW XX, 201). Zitate wurden an bibliotheksfermem Ort auf Heselhaus (1963) normalisiert (römische Ziffer für die Band-, arabische für die Seitenzahl). Benutzt wurden außerdem SW, deren Problematik bekannt ist (gegen Carl Helbling Fränkel (1952), Fränkel (1959), Reichert (1963), 116, Anm. 20, 117, Anm. 21, 119f., Anm. 24, in seiner als Ergänzung zu SW gedachten Ausgabe der ersten Handschrift von GL (siehe Anm. 642); gegen Fränkel Zeller (1972)) sowie DKV. Zur neueren Diskussion um HKA vgl. Zeller (1997).

³ Vgl. GB III/1, 57, vgl. GB III/2, 378.

⁴ Vgl. GB III/1, 47 (Heyse an Keller, kurz vor *Parabel*).

⁵ Reichert (1963), 105, vgl. Reichert (1963a), Kaiser (1981).

⁶ Vgl. den verliebten Teufel in *Die Jungfrau und der Teufel* und *Die Jungfrau als Ritter*.

⁷ Vgl. dazu Weber (1993). – Die falschen Dichter scheitern daran, die Glasglocke zu lüften, unter der das Leben leuchtet, vgl. III, 483 (Heine) (siehe Anm. 1377).

⁸ Vgl. III, 240 (*Ave Marie auf dem Vierwaldstätter-See*), 203 (*Walpurgis*).

Heimatsträumen,⁹ Lessing mit dem Schifferhaken im *Apotheker von Chamounix* und der versierte Novellisten-Kater als Fischer mit Netz in *Spiegel, das Kätzchen*. Wie diese Dichterbilder sich mit ihrer Textur auf einer Grenzfläche behaupten, thematisiert auch *Parabel*, Summe nicht irgendeines, sondern eines Dichterlebens mit der ambivalenten Muse, einem »neckische[n] liebe[n] Gespenst« im eigenen Kopf,¹⁰ Kampf mit Schädelknacken¹¹ als Ganzheit ineins mit dem Eingeständnis ihrer Unmöglichkeit. In *Parabel* bereitet ein Menschenfischer seinen Mitmenschenfischen mit seiner Textur Kopfzerbrechen.

Parabel, die den Teufel als Pointe einführt, wenn auch an einem Anti-Tiberias, zerbricht nicht mehr parodistisch die Form, die in der »entgött[erten] Welt« (SW VI, 353) des 19. Jahrhunderts keinen Platz haben dürfte. Ein verpfushtes Leben rächt sich nicht mehr im verpfuschten Kunstwerk. Das frühe *Winternacht*-Gedicht blieb eine mysteriöse Ballade. *Seemärchen* parodiert bereits die Märchenform mit dem Titel und die Ballade als Fortsetzung von Goethes *Fischer*,¹² dessen

⁹ Siehe Anm. 295. Tell fungiert laut dem Schluß der *Heimatsträume* an einer Sackgassen-Glasscheibe und dem Schlußgedicht *Recht im Glücke! goldnes Los* (I, 767f.) als wunschtraumhaftes Gegenbild zum wirklichen Heinrich. Die Position auf dem Wasserspiegel umschreibt Heinrichs Verspielen und Verfehlen des Glücks am Romananfang (vgl. I, 14) und in der Ölfinger-Antilegende (vgl. I, 325), ist ein Wunder Christi, das nicht gelingt, in *Trauerweide* (vgl. III, 305), gelang aber der Vatergeneration laut der *Klingenberg-Sage* (vgl. II, 625).

¹⁰ So Keller im *Traumbuch* von der »Phantasie« und ihrem »spukhaften Wirken« in ihm, vgl. III, 888. Den großen Schau- und Festzug der Künstlerfastnacht im dritten Buch des *Grünen Heinrich* eröffnet ein Doppeldichter – Hans Sachs in den Worten Goethes – mit zwei gegensätzlichen Musen. Das »junge Weib mit voller Brust und rundem Leib« zeigt »Der Menschen wunderliches Weben [...] / Unter dem Himmel allerlei Wesen« (I, 494).¹⁰ Das »alte Weiblein [...], rumpfet, strumpfet, bucklet und krumb«, heißt »[...] Historia, / Mythologia, Fabula« (I, 494). Im *Grünen Heinrich* verkörpert der Doppeldichter mit der jung-alten Doppelmuse »ein wohl gelungenes Leben« (I, 494). Die jung-alte Doppelmuse spukt scheinbar gleich schon im *Traumbuch* des Noch-Lyrikers. Hier fungieren die jungen Frauen, die sich anfangs spiegelnd verdoppeln, zuletzt vereinfachen, indem »sie sich beide fast in mich hinein[duckten]« (III, 873), als *animae*. Sie locken ins kopfartige »Dachkammerlein« (III, 872) eines Hausinnenraums in einem »Sackgäßchen« (III, 872) – wie Kellers Geburtshaus, ein Uterusraum –, wo geschwelgt und geschlafen wird. Diesen brechen die ihrerseits aus Dachstübchen schlurfenden »alten Weiber« (III, 873) als mütterlicher Vatersatz auf (gewöhnlich ödipal statt poetologisch gedeutet). Sie holen den Träumer, indem sie ihn am Kopf nehmen, daß er erwacht, daraus hervor. Eine solche »Todes«- (III, 65) Drohung birgt eine Geburtsverheißung, für einen Narziß, der »froh [sein soll], daß es so abgebrochen wurde« (III, 873; siehe Seite 87 und Anm. 244, 278, 296, 592, 686, 741, 1002, 1050, 1293).

¹¹ So bei den Kämpfen der halben Helden im *Grünen Heinrich*, Heinrich und Meierlein (vgl. I, 161f., 667).

¹² *Ad verbum*, vgl. HA I, 153f.: »Halb zog sie ihn, halb sank er hin/ und ward nicht mehr gesehn«. Keller setzt mit »Und« (III, 284) fort. Vgl. dazu Metwally (1985).

Nixe zur flatterhaften Frau entsublimiert wird, was das Unbehagen aber nur steigert. Die späteren Parodien des Phantastischen in Kellers Prosawerk werden hier untersucht.

Bei der Frage, welche Texte Kellers agonale Synthesen leisten und Liminalität erlangen, kommt das meistzitierte Urteil über seinen Realismus in den Sinn. Laut Theodor Fontane ist Keller der »Mann des Märchens«,¹³ er gebe sein Bestes, wo er Märchen erzähle. Fontanes kritische Rezension der *Leute von Seldwyla* berührt deren Märchen jedoch nicht. Fontane richtet sich umfassender gegen die »Reichsunmittelbarkeit der Poesie«¹⁴, die Keller gewöhnlich nur gegen den Vorwurf des Ungewohnten, Unwahrscheinlichen, Unzeitgemäßen (vgl. GB III/1, 57), den »Terrorismus des äußerlich Zeitgemäßen« (vgl. GB III/1, 134 (zu *Sieben Legenden*)) beanspruchte. Eine beträchtliche Teilmenge von Kellers Putschisten-¹⁵ »Schnurrpfeifereien« (GB III/1, 465) umfaßt eine zugespitzte und dabei entharmonisierte Version des vermeintlichen Verklärungspostulats »Reichsunmittelbarkeit der Poesie«: das Phantastische als das gemeinsame zentrale

¹³ Fontane (1963), 265; siehe Seite 119. Vgl. wieder Wysling (1990), 450 (»Das Märchenhafte durchdringt Kellers ganzes Werk«).

¹⁴ Vom Unwahrscheinlichen abgesehen (vgl. Fleissner (1942)), Ritzler (1954), Polheim (1976)) werden hier Phänomene untersucht wie die »Verklärung« im Poetischen Realismus, insbesondere Idyllik und humoristische Versöhnung (vgl. Preisendanz (1976), Rothenberg (1976)), das Grotteske (wechselweise als Lachen, das einem im Halse stecken bleibt, bei Kayser (1957), 13–17, 113–118, 119f., der von einer »realistisch« verhüllenden« »Oberfläche über dunkleren Tiefen« (Kayser (1957), 116) von Kellers Werk spricht, oder als »disarming of the demonic through laughter« eines realistischen Humoristen bei Jennings (1958), 18, vgl. Allemann (1959), 1f., Anm. 1, unter Betonung der »Kunst, das Skurrile ins Zarte und Anmutige unvermerkt hinüberzuführen« (Allemann (1959), 14), Pregel (1963), 338–341, Preisendanz (1989)), das Skurrile (vgl. Allemann (1959)) oder »Schnurren«-hafte (vgl. Loosli (1991), 44f., 350, als antiromantisch, von den *Kammachern* aufs Gesamtwerk ausgreifend) und die symbolische Überhöhung (vgl. Ohl (1968), Anton (1970), Rothenberg (1976), Kaiser (1971), Kaiser (1981), Kaiser (1981a)). Gehaltlich orientiert zahlreiche Studien zu Kellers Religionskritik, insbesondere im Anschluß an Feuerbach, vgl. Dünnebier (1913), Barth (1948), Arvon (1966), Wenger (1971), Fehr (1972), zu einzelnen Werken Goldammer (1958), Otto (1960), Otto (1989), Dürr (1996).

¹⁵ Statt des einmal in Aussicht gestellten *terminus technicus* (GB III/1, 456: »ich muß noch einmal auf einen technischen Ausdruck zu ihrer Bezeichnung denken«) bietet Keller nur eine Etymologie. Die *Züricher Novellen* leiten den Namen des Wiedertäufer-Führers »Enoch Schnurrenberger [...], des Vaters der Ursula« in der gleichnamigen Novelle, vom »Schnurrenberg [...], Berg des Snurro, des Schnurranten, Possenreißers« ab. Dieser Schnurrant ragt unter den lokalen »Propheten und Fanatiker[n], Maulwerker[n] und Spekulanten aller Art« als »ein grimmiger Possenreißer«, ja ein Putschist hervor. Laut dem Schlußwort der *Züricher Novellen* »spukt«, »obgleich sie nicht mehr predigten«, »[i]hre Art [...] indes ab und zu immer noch um den Berg herum« (II, 932).

Gattungsmerkmal¹⁶ romantischer Gattungsformen wie Märchen, Legende, Sage oder Gespenstergeschichte.¹⁷

Auch in diesem Sinne kann Keller als der Mann des Märchens gelten. Mehr als jeder andere vergleichbare Vertreter des Poetischen Realismus hat er Gattungsformen aufgegriffen, die sich nicht in eine Definition des Bürgerlichen Realismus fügen, der sich »in der von ih[m] gedichteten, fiktiven Welt [...] an die Grenzen hält, die durch die ›natürliche‹ oder endliche Erfahrung in Zeit, Raum, Kausalität und durch die seelisch-psychologische Erfahrung des Menschen als ein Existieren in den Beschränkungen dieser Erfahrungswelt bestimmt werden.«¹⁸

¹⁶ Vgl. Lüthi (1979), 6, 10, etwas einschränkend Rosenfeld (1982), 10. Kellers Phantastik besetzt weitgehend die Ränder diesseits und jenseits des Phantastischen im Sinne von Todorov (1972), 40–54. Es handelt sich um entweder Phantastisches als »ganz freies Spiel« (GB IV, 177), sei es des Autors (wie in *Spiegel, das Kätzchen*, hier von den *Sieben Legenden*, vgl. Stackelberg (1948), 34, 52ff., 61, 62ff., 70ff., 98ff., 111, Wiesmann (1959), 1211f., Fehr (1965), 145, 148, Bentz (1979), 128, 297ff., 312f., 317f., Kaiser (1981), 417; gemeint ist das Spiel mit den Stoffen (zur Abwehr der »schulmeisterlichen Stoff- und Quellenfrage«), nicht durchweg mit dem Realitätsprinzip, das in *Vitalis* und *Eugenia*, der ersten Hälfte des Werks, völlig gewahrt ist), sei es, situations- und realitätsbezogen, seiner Binnenerzähler (*Nero-Sage* Reinharts, *Maries Märchen* und wahrscheinlich auch *Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser*). Oder es geht um ein Unheimliches, das (durch Traum, Rausch und Wahnsinn oder durch Zufall und Betrug, vgl. Todorov (1972), 44) wegexpliziert wird, »daß ja kein Zweifel übrigbl[eibt]« (II, 1088, von Hildeburgs Spukfingierung in den *Geistersehern*, wie Heinrichs Spukfingierung als *Steinritter*; weitere Beispiele sind dessen *Heimatsträume*, die Krankheitssymptome im *Meretlein* oder die bloß optischen Phänomene um das *Flötenwunder* im *Grünen Heinrich*, das Statuenwunder in *Vitalis* und das *Taufwunder* in *Don Correa*).

¹⁷ Kellers Begrifflichkeit ist hier unscharf. Während die Erzählung Marie Salanders einen geläufigen Sagentyp variiert, aber als »Märchen« (III, 537) bezeichnet wird, firmieren *Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen* und *Sieben Legenden* in den jeweiligen Einleitungen als ›Sagen‹ (vgl. II, 213, 532; vgl. I, 311 (»die Person Christi [...] eine Sage«), 315 (die Bibel als »Buch der Sage«), 1019 (»die Sage von der heiligen Elisabeth«), dagegen II, 996 (*Nero*-»Sage« als »Märchen«)), ein Terminus, den Keller insgesamt vorzieht (›Mythos‹). Was für die Ethnologie die terminologische Verwirrung im Bereich der ›Volksdichtung‹ im 19. Jahrhundert belegt, deutet andererseits darauf hin, daß Keller diese Gattungsformen als einen Zusammenhang in seinem Werk begriffen hat. Auch Kellers Begriff »wunderlich« ist aufgrund dialektaler Prägung weit (vgl. GB III/2, 397). Die Reduzierung der poetischen Kategorie des Phantastischen auf ›Wunderlichkeit‹ in den hier behandelten Texten ist ihm dagegen ein originäres Anliegen. Der Begriff der ›Sage‹, auch im Sinne von *fama* (vgl. I, 394, III, 567), betont das Mündliche und Überindividuelle. Das Phantastische läßt so geradezu Realität ins »abgeschlossene Phantasieren [des Einzelnen] auf Papier« (I, 677) dringen. Keller lehnt jedoch volksromantische Vorstellungen ab. Der »»Volk[s]««-Geist (III, 918) sei oft nur Träger abgesunkenen Kulturguts.

¹⁸ Martini (1962), 13f.

Dagegen wurde schon wiederholt auf Randphänomene des Phantastischen auch bei Kellers prominentesten Zeitgenossen hingewiesen. Keller selbst verfährt umgekehrt: Er hebt das Phantastische kompositorisch hervor, zieht es dabei parodierend zurück, beides aber konsistent durch sein gesamtes Werk.

Vischers Ästhetik des Realismus sucht das Schöne außerhalb des Mythischen, das nur noch »vorzüglich in komischer Behandlung«¹⁹ aufgegriffen werden dürfe. Auch Keller greift das Phantastische nur auf, indem er es zugleich parodistisch auf »»natürliche« oder endliche Erfahrung« zurückführt,²⁰ mit sichtlichem Vergnügen an der Fallhöhe burlesk-schwankhaft.²¹ Seit Vischer hat man diese Formen als bloße

¹⁹ Vischer (1975) (§466).

²⁰ Das mystifizierende Spielen mit einem nicht auf das Innerweltliche hin durchsichtigen Phantastischen lehnt Keller ab, vgl. seine frühe Kritik an Görres und Gotthelf III, 918, 928, und die an hochgeschätzten und befreundeten Autoren GB III/1, 26f. (Mörikes *Maler Nolten*), und 428 (Storms *Renate*), 474 (allgemein zu Storm). Umgekehrt stößt sich der »Freund und Richter« (GB III/1, 427, 474) Storm an Kellers »Schnurrpfeifereien« (»historische Wahrheit deckt sich nicht mit der poetischen« (GB III/1, 425)), worauf ihm Keller den »ganz logisch[en] und modern[en]« (GB III/1, 465) *Martin Salander* in Aussicht stellte, angesichts dessen »man die kleinen Späßchen vielleicht zurückwünscht« (ebd.) und über den Storm so »verschnupft« (GB III/1, 502) schien, daß Keller die Korrespondenz einschlafen ließ. Okkultistische und spiritistische Modeströmungen erregen nicht nur beim bekannten Skandal um Lasalle am Abend vor dem Antritt des Staatsschreiberamts Kellers heftiges Mißfallen (vgl. GB II, 64, III/1, 474, III/2, 365). Rückwärtsgewandte Gegner von Atheismus und Materialismus verdammt er scherzhaft zum Spuken (vgl. GB I, 266f. (Wilhelm Schulz), II, 64, III, 488 (Heine)). Andererseits geraten ihm Materialisten und Atheisten immanent jenseitig. Der Feuerbachjünger Gilgus gleicht den »Heilige[n] [...], welche den Schein großer Lasterhaftigkeit zur Schau trugen, um in der Verachtung um so ungestörter der göttlichen Inbrunst sich hinzugeben« (I, 1059; vgl. *Vitalis*).

²¹ In der Literatursatire *Die Mißbrauchten Liebesbriefe* holt diese niedere, um Geld, Essen und sinnliche Liebe kreisende Gattung Viggis künstlerische Höhenflüge unsanft auf den Boden zurück. Die literarischen Liebesbriefe, die Viggis seine Frau Gritli mit ihm zu wechseln zwingt, untergraben zwei sich verselbständigende Schwänke vom Geldleihen (vgl. II, 338, 342f.) bzw. vom hungrigen Schorenhans (vgl. II, 343f.). Schließlich inspiriert Viggis Treiben die Seldwyler zur Produktion eines ganzen Vorrats von »Schwänke[n]«, die »zuletzt zu einer Sammlung von selbständigem Werte« (II, 362) gedeiht.

Dagegen fehlen Schwankmomente im zweiten Teil, der, nachdem der literatursatirische erste Viggis und Gritli auseinandergebracht hat, Gritli und Wilhelm zusammenführt. Viggis Naturbeobachtungen wurden lächerlich gemacht, indem sie auf das kaschierte Ökonomische durchsichtig gemacht wurden. »[V]or einem eingerammelten Pflock [...], auf welchen irgendein Kind eine tote Blindschleiche gehängt hatte«, notiert Viggis: »Ist Merkur tot und hat seinen Stab mit toten Schlangen hier stecken lassen? Letztere Anspielung mehr für Handelsnovelle tauglich.« In den *Mißbrauchten Liebesbriefen* sind weder Gott noch Teufel tot. Ein Phantast war dem ersten Teil auch Wilhelm, der Besitzer von »drei oder vier Götterlehren« (II, 340): »Alle Götter und Göttinnen der Mythologien, welche er

Fingerübungen eingeordnet.²² Keller dagegen erhob seine »Gegenübung[en]« zu »Selbstbefreiung[en]«. ²³ Seine Parodien des Romantisch-Phantastischen fallen zwischen die Stühle von realistischer und Originalitätsästhetik. Das Phantastische begrenzt die Epoche. Während dem Phantastischen vor²⁴ und nach der Epoche des Bürgerlichen Realismus²⁵ und auch bei Kellers prominentesten Zeitgenossen eine Reihe von einschlägigen Arbeiten gewidmet ist,²⁶ konzentriert sich bei Keller die Aufmerksamkeit auf *Sieben Legenden*.²⁷ Aber gerade in diesen Werken verwandelt ein Hexer²⁸ das traumatische

der Mythologien, welche er gelesen, rief er ins Leben zurück und bevölkerte damit sich zur Kurzweil die Landschaft« (II, 339). Als am Ende Wilhelm und Gritli beim Waldspaziergang ein Paar werden, läßt deren Streich, sich hinter Bäumen zu verbergen, Wilhelm zu Unrecht befürchten, »abermals der Gegenstand einer Posse« (II, 388) Seldwylas zu sein. Nun handelt es sich um eine Epiphanie. Wilhelms Mythologien waren in einer Vorstufe Emil Vollmers *Mythologisches Lexikon*, mit dem der junge Keller auf sein scheiterndes Malerabenteuer nach München ausgezogen war. Daß zu Wilhelm, einem besseren Heinrich, der schlechtere nicht fehlt, verbürgt Viggi. Der Literat steht blind (II, 348: »Kurtalwino wache auf!«) vor der Präfiguration seines eigenen Künstlerleidens (Nu 21, 8f.), einem gekreuzigten Anti-Christ. Er trägt sein in der Tat »höchst wunderbares« (II, 348) »mißhandeltes Hütchen« (II, 351) – »halb von Stroh« (II, 348; siehe Anm. 897), eine »*noli me tangere*«-»Hornbüchse« (II, 351) –, als geschwänzter (II, 348: »dessen Band ihm auf den Rücken fiel« wie das »Schlangenzunge«-»Rattenschwänzchen« (II, 354) von seinem (und Kellers) *anima*-Ebenbild, der kopffüßlerischen verfressenen Muse Kätter) »böse[r] Feind« (II, 334) vor Frauen: einer von Kellers armen Teufeln, dessen Kunst- und Kopfraum an der Realität zerbricht.

²² Vgl. Vischer (1881), 193.

²³ III, 441, vom *Apotheker von Chamounix. Ein Buch Romanzen*.

²⁴ Vgl. im einzelnen Engel (1995).

²⁵ Vgl. Wünsch (1990), Wünsch (1991).

²⁶ Nachdem schon Thomas Mann Fontanes Kritik an Kellers Stillosigkeit zu einem Vorzug auch von Fontanes Stil umgemünzt hatte (vgl. Mann (1968), 47), hat die neuere Fontane-Forschung gezeigt, daß auch jenseits des Stilistischen dem Realisten *par excellence* in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts phantastische Motive keineswegs fremd sind (vgl. zum Mythischen Böschenstein (1986), Winkler (1991); zum Übersinnlichen Chambers (1980), Rothe-Buddensieg (1974), 134–163, Warnke (1978), Subiotto (1985), zum sagenhaften Wasserfrauen-Motiv Schäfer (1962), Bange (1974), Ohl (1979), Bange (1981), Paulsen (1989)), Bovenschen (1989); zum Religiösem Schuster (1978). Beliebter Untersuchungsgegenstand sind auch Storms einschlägige Werke, vgl. z. B. Artiss (1978), Krech (1992), Freund (1993).

²⁷ Literaturberichte finden sich in den Einleitungen der einzelnen Kapitel.

²⁸ Zur Etymologie der zaunreitenden, Grenzen übergreifenden »Hexe« vgl. Kluge (1989), 308. Keller spielt mit der Etymologie von »Hag« in der Geschichte des Albertus Zwiehan, der, als er »zwischen zwei Stühle [ge-]fallen« (I, 826) ohne einen Garten endet, zu schreiben beginnt (vgl. I, 796). Er entdeckt und versteckt sein Geheimnis in einer »eingeschaltete[n] Geschichte« (I, 781). – Eine von Kellers selbststilisierenden Sottisen in seiner Korrespondenz mit dem als

biographische Datum, zwischen den Stühlen zu sitzen,²⁹ in eine erhöhte Stellung *on the fence*. Keller macht Fingerübungen zum Werkzentrum und produziert da »ganz *con amore*«³⁰, wo er literarische Vorlagen aufbricht.³¹ Er greift Gattungen des Phantastischen – außer in seinen historischen, den *Züricher Novellen*³² – in allen seinen größeren Prosawerken auf. Er plaziert diese Binnentexte exponiert am Anfang, im Zentrum oder am Ende und konfrontiert sie so mit den konventionell realistischen Formen Entwicklungs- oder Zeitroman, Erzählung oder Novelle.³³ Die Stellung dieser Binnentexte als vorausdeutende, bündelnde oder resümierende in größeren Werkzusammenhängen und ihr Charakter als intertextuelle Positionsbestimmung, als Literatur aus und über Literatur in parodistischer Auseinandersetzung mit dem

spießbürgerlich angesehenen Storm-Kreis verlautet: »Zäune zu klippen ist mir, der ich nichts einzuzäunen habe, nicht vergönnt; wär' es aber, so würd' ich es erst recht nicht tun.« (GB III/1, 474).

²⁹ Vgl. Kellers frühe Aufzeichnungen über die Stellung zwischen einer »künftigen Zeit der Poesie« und »der rückwärtsliegenden überwundenen Produktion« (III, 901; vgl. I, 470).

³⁰ GB III/2, 407 (vom *Apotheker von Chamounix*).

³¹ Vgl. das *Galatea*-Projekt erst »contra Auerbach« (SW XI, 392), dann contra Kosegarten als ein Kellers Werkbiographie umspannendes Beispiel. Auch Kellers Literatenfiguren sind plebejische Parodisten, wie der dörpernde Minnesänger Hadlaub (vgl. II, 676–678), oder kollidieren mit solchen, wie Viggli Störteler mit dem Schorenhans (vgl. II, 343f.).

³² Phantastische Motive und Gattungen fehlen dennoch nicht, siehe Anm. 1034, 1199, 1200, 1202, 1416, 1417.

³³ Dazu kommen mehr oder weniger eigenständige kleinere Binnentexte und zahllose Anspielungen. Im *Grünen Heinrich* hört Heinrich Sagen und Antilegenden, Spuk- und Hexengeschichten im Margret-Kreis (I, 89, 94–98), Annas Katharine erzählt den Kindern in der *Bohnenromanze* Sagen (vgl. I, 236), Anna selbst ihm die *Heidenstubensage* (vgl. I, 239f.). Die zweite Fassung des Romans referiert Volkssagen um den steinernen Ritter des Grafenschlosses (vgl. I, 1084). In den *Leuten von Seldwyla* werden eine *Vesuvusage* (vgl. II, 194) und eine *Attila-Sage* (vgl. II, 519) erzählt. Die *Züricher Novellen* referieren eine *Klingenberg-Sage* (vgl. II, 625), eine *Ahnherrnsage* (vgl. II, 699) und eine *Forsteck-Sage* (vgl. II, 716). Reinharts Binnenerzählungen im *Sinngedicht* sind je eine *Nero-Sage*, ein *Weinteufel*-Auftritt und ein *Taufwunder* eingeschachtelt. Im *Martin Salander* wird die sogenannte *Lautenspielsage* erzählt (vgl. I, 684). Oft werden einschlägige Stoffe aus der Tradition bloß genannt oder auf sie angespielt, wie Ahasverus, Lorelei, Wilhelm Tell Tannhäuser (I, 978, 1005), Orpheus, der Graf von Gleichen oder Arnold von Winkelried. Mit Kellers Adaptationen von Formen des Phantastischen im jeweiligen Werkzusammenhang eng verbunden sind auch selbständige Traumerzählungen wie die *Heimatsträume* im *Grünen Heinrich* oder Settis Traum im *Martin Salander*. Formen des Phantastischen in Kellers Lyrik (Ballade, Romanze) fehlt teils der parodistische Charakter, teils die stringente Konfrontation mit dem konventionell-realistischen Werken des übrigen Zyklus. Aus letzterem Grund bilden hier anstelle der gründlich untersuchten *Sieben Legenden* deren weniger bekannte Urfassung als Vorstufe der Binnenerzählungen des *Sinngedichts* die Textgrundlage.

tradierten Phantastischen – und mit dessen Gegenteil, der Realität der natürlichen und endlichen Erfahrung – macht sie zu Knotenpunkten in Kellers Netz: die *Meretlein*-Sage und den Steinritter-Spuk als Rahmen für den *Grünen Heinrich*, *Spiegel*, *das Kätzchen* am Ende des ersten Bandes der *Leute von Seldwyla*, Legenden als projizierte Binnenerzählungen zur Rahmennovelle des späteren *Sinngedicht* mit der Gespenstergeschichte *Die Geisterseher* im Zentrum, das Erdmännchen-Märchen und ein ungeschriebenes Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser als Rahmen für *Martin Salander*.

Diese Texte gipfeln in Spukphänomenen, die für einen Moment Jenseitigkeit tumultuarisch und schrecklich aufzuheben scheinen, ehe Parodieren sie ein zweites Mal aufhebt, indem es das Phantastische auf Realität zurückführt. Bei dem Versuch, Parodie und Restitution des Phantastischen bei Keller nachzuverfolgen, dient als Ausgangspunkt die Bildlichkeit der *Parabel*.³⁴ Aufgehobene Jenseitigkeit im Gegensatz zur gewährten Grenze, ein schrecklicher Übergriff durch die oder ein gelungenes Übergreifen auf die andere Seite bilden dabei nicht nur ein Leitmotiv, sondern auch ein poetisches Prinzip, das als Parodieren tradierter Gattungen in zyklischen oder Binnenerzählungen, die in wiederholten Spiegelungen auf größere Werkeinheiten ausgreifen,³⁵ Gestalt angenommen hat.

³⁴ »Gerne dagegen besah und untersuchte er den einzelnen Fall, das besondere Motiv« (C. F. Meyer über Keller, zit. nach Zäch (1952), 161).

³⁵ Allemann (1959), 11f., findet Kellers Skurriles in einer »abgelösten Form«, aber in einem zu vermutenden »höheren kompositorischen Sinn mit dem Ganzen verbunden«.

2 Gras aus dem Grab. *Der Grüne Heinrich*.

2.1 *Filet Mignon. Das Meretlein*

Sie habe[n] Mignon als Episode beurteilt, da doch das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben.³⁶

Selbst rationalisiert zu Scheintoten sind Untote im Realismus schwer möglich. Kellers Vormärz-Lyrik in schauerromantischer Tradition konnte vor den Augen der Autoritäten des klassizistisch-realistischen Zeitgeschmacks um 1850 nicht bestehen. Nach Zusendung der *Gedichte* von 1846 moniert Varnhagen »die Neigung zum Düstern, die sich in ihren Gesängen hin und wieder zeigt« (GB II, 34), und äußert das offene Bekenntnis, »daß ich die Lieder des Lebendig-Begrabenen für einen Mißgriff im Stoff halte, der schauerhafte Gegenstand kann die Poesie kaum einen Augenblick anziehen, aber nicht festhalten, indem er sie selber mitbegräbt« (GB II, 34). In Gattungsparodien ›beherrscht‹ Keller das Schauerhafte, um das Unzeitgemäße, ›Entsetzen‹ und ›Verzweiflung‹ (GB II, 34) in den Realismus einzuschmuggeln. Begrabene Poesie, das Schauermotiv des lebendig begrabenen Scheintoten, eine Kellers Werk eigentümliche Innenerfahrung,³⁷ eröffnet³⁸ mit dem *Meretlein* auch wieder den *Grünen Heinrich*.

Heinrich dient die »Geschichte von der kleinen Meret,³⁹ die nicht beten wollte« (I, 1036) und zur Strafe hungern⁴⁰ mußte, als Parallele zum eigenen Konflikt mit der Mutter wegen des Tischgebets (vgl. I, 74f.). Die

³⁶ Grumach (1982), 16.

³⁷ Vgl. bei Keller neben den *Gedanken eines Lebendig Begrabenen* (III, 119–132) die historische Erzählung *Dietegen* II, 400, sowie ein langjähriges Dramen-Projekt (vgl. GB II, 184). Spukhaft-sagenhaft dagegen Kellers *Reisläufer*-Projekt (vgl. dazu Fränkel in SW VIII, 441, Anm., Laufhütte (1973), 327, Anm. 15). Vgl. auch II, 66f., Puppe mit Fliege am Anfang von *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.

³⁸ Im ersten Kapitel der eigentlichen Biographie des Protagonisten, nach dem Rahmenteil der Erstfassung und der Elterngeschichte.

³⁹ Durch das *Meretlein* »wäre [Keller] ein Dichter und wenn er sonst nichts geschrieben hätte« (Friedrich Theodor Vischer, (zit. nach Zäch (1952), 73; Keller lobend dazu GB III/2, 249); ähnlich Zäch (1952), 259 (Alfred Kerr)). In der Literatur zum *Grünen Heinrich* ist ihm wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden. Ermatinger (1950), 281, 297, führt *Das Meretlein* als Beispiel für Kellers und Heinrichs Kirchenkritik an, Wiesmann (1967), 49, erwähnt es als eine der »allegorische[n] Kontrasterzählungen«. Meurer (1994) weist noch einmal auf dieses Desiderat hin. Unter den Untersuchungen in größeren Zusammenhängen (Treder (1984), 12–26; Winkler (1991), 149–153, Dürr (1996), 115–122, Berndt (1999), 193, 232–237, Loewenich (2000), 36–39) zahlreiche Aufschlüsse vor allem bei Kaiser (1981a). Unter den Einzelstudien (zuletzt Mahlen-dorf (1997)) ist Menninghaus (1982) hervorzuheben. Ich lege dagegen die Erstfassung des Romans zugrunde.

⁴⁰ Vgl. III, 125 (*Gedanken eines Lebendig Begrabenen*).

Volks-»Sagen« (I, 76)⁴¹ vom vermeintlichen »Hexen«- (I, 83),⁴² »Feyen- oder Koboltskind« (I, 83) werden zu einer Chroniknovelle aus dem frühen 18. Jahrhundert umerzählt. »Die eigentliche Geschichte« (I, 77) macht das Dämonisch-Phantastische auf sein reales Substrat durchsichtig:⁴³ wie ein Kind dem Eigennutz seiner bigotten Umwelt zum Opfer fiel. Von seiner Stiefmutter als schwererziehbar zu einem Pfarrer abgeschoben, wird es von diesem »Prügelpädagogen«⁴⁴ durch Nahrungs- und Naturentzug förmlich zu Tode erzogen.

Wie dabei hinterrücks wieder die Märtyrerlegende ins Spiel kommt, zeigt die Ambiguität am Eingang und Ausgang der Erzählung. Die erste Tagebucheintragung des Pfarrers über Merets Erziehung berichtet, wie das Kind, als es »Psalmen [...] zu lernen refusirete« (I, 78) und zur Strafe in die »Speckkammer« (I, 78) eingesperrt wurde, dort ebendiese Psalmen ihrem Erzieher zum Spott kontrafaktorisch »in [...] weltlicher Weise« (I, 78) umsang. »Schalkheit und Mißbrauch des Teufels« (I, 78) für den orthodoxen Pfarrer sind kindliche Verspieltheit und Trotzhaltung für den aufgeklärten Leser. Eine Sängerin »wie die drey seligen Männer im Feuerofen« (I, 78) rückt aber auch wieder in eine Märtyrerrolle (Dan 3, 1–31).

Im Scheitern des letzten Versuchs, das aufsässige Kind einzusperren, gipfelt diese Mehrdeutigkeit. Merets Wiederbelebung bei ihrem

⁴¹ Zu diesem Sagen-Typus vgl. O'Connor (1991).

⁴² Neuerdings hat das Interesse an der Geschichte der Hexen zu Adaptationen des *Meretlein* angeregt (vgl. Uldry-Piccand (1991), Lagrange (1991)). Kinderhexen und Kinderhexenprozesse etwa gleichzeitig bei Bechstein (1854), 107ff., 217ff., abergläubenskritisch, zum Teil komisierend. Das »bevorzugt in der Spätzeit der Hexenverfolgungen« nachweisbare historische Phänomen beschreibt Weber (1991), 14, 22, 25, 28, 236, 242f., 250f., als ein vor allem von geistlichen und weltlichen Erziehungsinstituten statuiertes Exempel »christlicher Kinderaufzucht« bzw. als »Revolte der Kinderhexen« gegen den »frühneuzeitlichen Erziehungs- und Christianisierungszwang der Kirchen«. Gebetshemmung und Hexentanz spielen unter den Vorwürfen eine prominente Rolle (vgl. Weber (1991), 92, 97, 100f., 254. Kellers Abschwächung von kannibalistischen und sexuellen Ausschweifungen beim Hexensabbath (vgl. Weber (1991), 192–195) zu »Banketten« (I, 97) und zärtlicher Attraktion im Nahbereich macht die Dämonisierung realer Verwerfungen bei der Kindererziehung rückgängig, auf der die Kinderhexenprozesse basierten (vgl. Weber (1991), 93, 248, 252–254, 256f.). Beispiele von erzieherischen Gegenmaßnahmen bei Weber (1991), 104f., von Exorzisten, die vor Faszination durch ihre Opfer nicht gefeit waren, bei Weber (1991), 253–256.

⁴³ Diesen Aspekt betont Meurer (1994), 43: »das Kind Meret ist dem Kind Heinrich darin ähnlich, daß beide für Alltäglichkeiten und Selbstverständlichkeiten verurteilt werden«.

⁴⁴ Bracher (1909), 62. Zu den auch noch zur Zeit Kellers üblichen Methoden (Nahrungsentzug, Vorbeten, Prügeln) im Übergang vom Exorzismus an Besessenen zur Irrentherapie vgl. z. B. Jennings (1966), 81f., Jennings (1968), 134f.

ihrem Begräbnis (vgl. I, 83f.) ist für die historischen Zeugen ein unerklärliches sagenhaftes Phänomen, dessen Schrecken das Erzählen aus der Perspektive des »dumpfe[n]« (I, 77) Pfarrers bewahrt, dem Meret den »allerwunderbarste[n] und schreckhafteste[n] Tag in [s]einer ruhsamen Existenz« (I, 83) bereitet. Der aufgeklärte Leser versteht sie als unerhörtes Ereignis einer historischen Novelle, das allerdings als Scheintod einer Kältestarren erklärlich bleibt, die sich vor ihren Peinigern in die Erde geflüchtet hatte. Dahinter scheint Merets Wiederbelebung ein Auferstehungswunder, in dem statt des Christus präfigurierenden Heiligen aus der Löwengrube⁴⁵ (Dan 6) die »Katz« (I, 83) selbst herausgelassen wird. Dieses »Übernatürliche [...] [wäre statt] der Tod des Natürlichen« (I, 575) seine Wiedergeburt. Wie der Scheintod bei Keller Konsequenz des nicht gelebten Lebens ist – ob des versäumten oder, wie hier, des vorenthaltenen –, ist Merets Wiederbelebung statt Zeugnis eines Lebens nach dem Tode die Einforderung desjenigen davor.

Das Meretlein realisiert die Sage – hier in der Abart der Hexen- und Spukgeschichte – und verkehrt sie überdies⁴⁶ von einer Antilegende um den Antichristen zur Anti-Legende einer Anti-Christin,⁴⁷ Weltheiligen⁴⁸ oder einer Teuflischen, die zur wahren Märtyrerin wird. In mehrschichtiger Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition wendet sich der junge Autor auf der Schwelle vom Vormärz zum literarischen Realismus gegen Wilhelm Meinholds *Bernsteinhexe*.⁴⁹ Im Gegensatz zu Meinholds

⁴⁵ Auferstehungswunder zeichnen Märtyrer aus, vgl. die Agnes Emerentianas.

⁴⁶ Im Vergleich mit dem gebildeten, halb aufgeklärten Pfarrer, der sich vom populären Aberglauben distanziert – bis auch er im Augenblick der Auferstehung einen »Moment steif an ein Hexenthum [...] glaubt« (I, 83, vgl. 79) –, scheinen die Volkssagen kompletter, die »ebensoviel unwillkürliche Teilnahme als Abscheu« (I, 77) erkennen lassen.

⁴⁷ Zur Symmetrie von Heiligkeit und Antiheiligkeit vgl. Dinzelbacher (1995).

⁴⁸ »Das Leben wurde ihr heilig« (I, 722), heißt es am Ende des Romans von Dortchen, die geistig durch einen »wirkliche[n] Tod« gegangen ist, durch einen endgültigen infolge der Aufgabe des »Glauben[s] an die Unsterblichkeit« (I, 722).

⁴⁹ Meinhold (1956). Leppla (1928) erkannte den Einfluß auf *Das Meretlein*, verstanden als isolierte Novellette (vgl. Leppla (1928), 134) und ohne Funktionsanalyse der Form- (vgl. Leppla (1928), 136f.) und Motivparallelen (vgl. Leppla (1928), 137f.) als imitatorische Fingerübung unter dem Eindruck von Meinholds Archaisieren (vgl. Leppla (1928), 136), die aber fast unverändert in die Zweitfassung übernommen wurde (die auferstehende Meret wird nun von einem Gott begrüßt, von den »Strahlen Phöbi«, SW III, 54; vgl. das Flötenwunder; siehe Seite 36; ansonsten Purifizierungen: »küssen« wird zu »liebkosen«, daß Meret »nackent« gezüchtigt wird, entfällt). Offensichtlich ist der Gegensatz zwischen dem jungen Keller und Meinhold (nach eigenem Selbstverständnis »fast der einzige erzählende Dichter in Deutschland [...], der heutzutage noch die Interessen der geoffenbarten Religion wahrnimmt« (zit. nach Sielaff (1956), 206; zu

Gegensatz zu Meinholds Biedermeierengel Maria Schweidler⁵⁰ macht Keller seine subversiv-anarchische Meret zum durch Überlieferung,⁵¹ Namen⁵² und Herkommen⁵³ sowie Wirken⁵⁴ und Leiden⁵⁵ ausgewiesenen

Sielaff (1956), 206; zu Meinhold und seinen Intentionen mit der *Bernsteinhexe* vgl. NDB, Bd. 16, 671–673)), zwischen beider Pfarrerfiguren (von Leppla (1928), 136, als Parallele gebucht, bei Meinhold (1956), 87, 92, 112, 140f., 144, tatsächlich ein liebender, ringender Vater) und Hexenauffassung (die Existenz von Hexen für Meinholds Fabel grundlegend (vgl. Meinhold (1956), 58ff., 106, 144–150), wo statt Maria die Hexe fromme Hymnen umsingt (vgl. Meinhold (1956), 88, 122, 167)). Wie Meret Psalmen parodiert *Das Meretlein* den Hexenglauben. Kellers Meretlein geht es weder um romantisch ›phantastische[s]‹ (Leppla (1928), 135) Archaisieren noch um das detail-›realistisch[er]e‹ (Leppla (1928), 135) – im Sinne Sengles als ›christlich-naturalistisches‹ und bloß ›technisches‹ – Archaisieren Meinholds, nicht um Einfühlen, sondern um den Verfremdungseffekt der sprachlichen »Verkommenheit des 16. und 17. Jahrhunderts« (GB III/2, 309). Doch die Verfremdung ist zu billig, sie trägt. Wie der Pfarrer über das abergläubische Volk glaubt sich Heinrich über den Pfarrer hinaus, verfällt aber als Steinritter vor Dortchen seinerseits in archaisches Französisch (zur Sprache des Pfarrers vgl. Leppla (1928), 137, Dürr (1996), 118f.).

⁵⁰ Die bibelfeste Maria Schweidler begleitet ihren Prozeß mit Worten Christi, vor allem aus der Passion, und sieht sich als Märtyrerin für den wahren Glauben, vgl. Meinhold (1956), 86, 106, 138–140, 154f., 157, 159, 163.

⁵¹ Das der »Erinnerung« (I, 77) (*memoria*) dienende *Meretlein* beginnt mit Relikten oder Reliquien (Grab, Porträt, das Heinrich fasziniert, vgl. I, 76f., 185f., siehe Seite 53, Volkssagen als Abart der für die Heiligensprechung erforderlichen Verehrung). Der »Process« (I, 79) des Pfarrers, der sich über den Hexenglauben hinaus wähnt, gleicht den »letzten Hexenprozesse[n]« (I, 97), sein »diarium« (I, 77) vertritt deren ›aktenmäßige Geschichten‹ (vgl. I, 97), eine Vita in Passionsstationen. Bibelsprachliches macht Meret zur Anti-Heiligen, »Ärgernis« (I, 80, vgl. I, 82; vgl. Ps 118, 2, Jes 8, 14, Röm 9, 32f., 1 Petr 2, 7f.) und »Stein des Anstoßes« (I, 77; wie der »Dienstmann« (II, 671) der Adelsgesellschaft Hadlaub (vgl. II, 664) und die Heinrich-Karikatur Peter Gilgus als »mißlungene[r] Stein« (I, 1063) auf dem Grafenschloß), der »[i]n einer Ecke der Kirchhofmauer« (I, 76) zum Eckstein des Romans wird.

⁵² Merets Krone (vgl. Porträt, 2. Buchbergflucht, Auferstehung) ist generelles Märtyrerattribut, ihr Name generischer Heiligenname (Mißverständnis des Attributs *merita* auf Epitaphien). Neben der auch ikonographisch bedeutsamen Emerentia aus der Genealogie Christi (vgl. dazu Waal (1989), 73 A 22 24 1) und vor der Emerita der Digna und der Emerentiana der Agnes bei Voragine (1993), 135, vgl. vor allem die, neben ihrem Bruder Lucius, Patronin des Bistums Chur (zu dem auch Zürich seit Kellers Geburtsjahr gehörte; vgl. Scheidwiller (1942), LThK, Bd. 6, 1177; Attribute Krone, Apfel, Baum (Scheiterhaufen)), die sich vor der Christianisierung zu Gottesdiensten ins *Luciuslöchlein* (*spelunca Lucii*) flüchtete wie Meret ins »Grüblein« (I, 82), Variationen der *Heidenstube* als Rückzugsraum in Zeiten, wo »die Religionen sich wenden« (II, 871; siehe Anm. 249 und Seite 115).

⁵³ Treder (1984), 16, vergleicht Merets Genealogie »einer moralisch befleckten Empfängnis«. Stellvertretend für ihren »Großpapa väterlicher Seits, welches ein gottloser Wütherich und schlimmer Cavalier ware« (I, 78), und für die erste Ehe ihres Vaters, mit der Stiefmutter als treibender Kraft, dient Meret ererbte Sünden

Göttlichen Kind⁵⁶ einer anti-christlichen Religion. Es würde selbst vom orthodoxen Standpunkt Meinholds mit gewissem Recht als Hexe verfolgt, schließt sich aber an eine sozial- und religionskritische Strömung der Hexengeschichte an, die, wie Balzac den *Succube* der *Contes drolatiques*, die vom Christentum verfolgten Hexen als Weltheilige glorifiziert,⁵⁷ bei Keller sogar als Monstranz.

ab (*emerens* = »abdienend«; Menninghaus (1982), 66, rekuriert auf *merens*; vgl. I, 78 (Gen 3, 7ff.), 80 (»Was das Kind leidet, das leiden auch wir, und ist uns in seinem Leiden selbst Gelegenheit zur Buße gegeben«). Auch der Schreibheilige der Zweitfassung Zwiehan trägt an der Erbsünde, »schon seines leidenschaftlichen [illegitimen] Ursprungs wegen verliebter Natur« (I, 783); vgl. Heinrichs Vaterlosigkeit.

⁵⁴ Merets überwindet die überlieferte Religion, deren Schriften sie »zerreißt« (vgl. I, 77, 824 (Moses-Christkind-Gemälde) sowie z. B. Gal 2, 189), und stiftet eine neue mit einer Gemeinde von Anhängern (I, 79 (Verfolgung), 81 (Speiseopfer)), die in der Freundschaft mit einer »giftigen Schlangen« (I, 82, vgl. spätere Paradieses-Szenarien bei Keller II, 407, 1183) den Sündenfall aufhebt (was der Pfarrer als neuen Sündenfall deutet, ist der legendarischen Tradition dessen Gegenteil: Heilige »heben Giftschlangen auf und trinken Gift, ohne Schaden zu nehmen«, Bräuer (1990), 414). Auch Fisch und Taube sind zugleich pagane (zur Venusikonographie im Meret-Porträt vgl. jetzt Berndt (1999), 234) und christliche Symbole.

⁵⁵ Merets Leidensstationen erscheinen als Martyrium (Einsperrung »wie die drey seligen Männer im Feuerofen« (I, 78), Totenschädel als »feurig Eisen« (I, 79) in Merets »kleinen Händlein« (I, 80) zur »Buße« (I, 80; vgl. II, 599 (Dorotheas Martyrium), SW X, 364 (Leichname der Hyazinthen), Passionsmotive wie Ohrfeigung (vgl. I, 78), Krönung zum Spott, der sich gegen sie kehrt: Das »Feyen- oder Koboltskind« wird zur ersten »Feenkönigin« (I, 339, vgl. 489, 519) des Romans). Zum *Vanitas*-Porträt vgl. den Darstellungstypus Christkind als Triumphator über die *Vanitas* mit Marterwerkzeugen und Totenschädel.

⁵⁶ In der für Kellers Werk zentralen Vorstellung des Göttlichen Kindes erblickt C. G. Jung einen Archetyp. Keller erörtert derartige mythische Modelle GB I, 263. – Zum Göttlichen Kind Meret vgl., jetzt auch Berndt (1999), 193.

⁵⁷ »[D]ie stoffliche Unabhängigkeit des *Meretlein* von literarischen Vorbildern [gilt als] unbestreitbar« (Leppla (1928), 137; vgl. noch Menninghaus (1982), 63, Dürr (1996), 116). Aber gängiger als Meinhold ist die Variante der Hexengeschichte um einen inquisitorischen Exorzisten als Intriganten mit ökonomischen und erotischen Hintergedanken und eine angebliche Hexe als verfolgte Unschuld, wie in Tiecks *Hexen-Sabbat*, Balzacs *Succube*, Hugos *Notre Dame de Paris*, Scotts *Ivanhoe* und, vom Anfang historischen Erzählens aus der Aufklärung überhaupt, der *Gothic Novel*. Zu Hugos Esmeralda im weißen Bußgewand, Balzacs Blanche und der blassen Emerentia mit der weißen Totenrose vgl. neben Perspektivierung durch Schreiberfigur und Chronikfiktion die Ideologiekritik an der Hexenverfolgung (als dämonisiertem Eros, selbst bei Meinhold (1956), 66, 102f., 114), die Umwertung der Antilegende zur Anti-Legende (Blanche, ein für eine entwendete Marienstatue zurückgelassenes Göttliches Zigeunerkind (vgl. Balzac (1959) (*Die läßliche Sünde*)), hinterläßt Reliquien wie einen noch orgiastisch zuckenden Beckenknochen), die Fluchten vor der Tötung als letztes Aufbäumen (hier Artistik einer Exzigeunerin, vgl. Balzac (1959), 749f.), wie Esmeraldas Rettung durch Quasimodo (vgl. Hugo (1975), 348–350). – Zu Kellers frü-

Das Meretlein reduziert feuerbachisch Merets Hexerei auf Lebenshunger, die Frömmigkeit des Pfarrers auf Unersättlichkeit. Der laxer Katholizismus von Heinrichs Tyrann Schmalhöfer nennt die in die Fastenspeisen eingeschmuggelten »Schinken«-Stücke »spaßhaft Sünder« (I, 628). Der orthodoxe Protestantismus von Merets Tyrann macht eine Sünderin im Ernst zu seinem Speckstück. In einer verkehrten Welt geben Pfarrer Mädchen »Brot [...] als Menschenfleisch zu essen« (I, 26), um sie im Gegenzug zu verwursten (vgl. I, 26). Dem Urbild von Kellers Geistlichen-Karikaturen⁵⁸ ist nur das Essen der anderen Sünde. Der Auszug aus seinem Tagebuch beginnt *medias in res* mit einer Berechnung. Wie der Dortchens merkt schon Merets »Pfarrer [...] nicht, wie materialistisch er sich mit dieser speiselustigen Rede selbst ins Gesicht schlug« (I, 741). In einem Zug teilt der Schreiber mit, wie er Meret, die er einer »Hungerkur« (I, 78) unterzieht, ihre »wöchentlich zukommende correction« verabreicht und »Kostgeld« (I, 77) für sie einstreicht, um dessen willen er das Kind sterben läßt (vgl. I, 81). Pfarrer (und Maler) nähren sich umgekehrt von dem Mädchen, dessen Leitmotiv Nahrungsmittel sind.⁵⁹ Schinken im »Ofen« (vgl. I, 78), Erdbeere auf dem Tuch (vgl. I, 81) und

Hugo (1975), 348–350). – Zu Kellers früher Balzac- und Hugo-Lektüre vgl. III, 899f., mit Lob der »Schilderung eines verunglückten Genies« (III, 900; vgl. Balzacs *Unbekanntes Meisterwerk* und Heinrichs Spinnennetz-Bild (vgl. dazu DKV, Bd. 2)).

⁵⁸ Zuerst gegen einen nicht-fiktiven und unter Berufung auf Feuerbach in den Gott-helf-Rezensionen: »Wenn man das Buch zuschlägt so hat man den Eindruck, als sähe man einen Kapuziner nach gehaltener Predigt sich den Schweiß abwischend hinter die kühle Flasche setzen mit den Worten: Denen habe ich es wieder einmal gesagt! Eine Wurst her, Frau Wirtin!« (III, 957). *Das Meretlein* reduziert des »unerforschliche[n] Meister[s]« (I, 80), des »Herr[n] [...] Plan« (I, 81) mit Meret auf kleinliche materielle und familiäre Intrigen (vgl. dazu Dürr (1996), 120f.). Der orthodoxe Pfarrer ist ein stets auf seinen Nutzen bedachter nüchterner Rechner (vgl. I, 78, 77, 79, 80, 81, 82) wie die »höchst orthodoxe« (vgl. I, 77) Gesinnung der Stiefmutter eine »adelige, stolze« (vgl. I, 77), Furcht vor »Unehre« (I, 77) und Sorge um den »Rufe« (I, 77). Spätere Pfarrerkarikaturen umfassen den Pfarrer des *Verlorenen Lachen*, der sich besser zum geriebenen Kaufmann eignet, den bauernschlauem Wiedertäufer-Führer Enoch Schnurrenberger der *Ursula*, den Pfarrer, der auf der Salander-Hochzeit den Wirtschaftsverbrecher Wohlwend vertritt, den »lüsterne[n] Geistliche[n]« (II, 749) des *Landvogt von Greifensee*, der statt hinter dem Speck hinter den »Patriarchiden«-Parodien selbst her ist, und den in *Dietegen*, der in mehr als einer Hinsicht mit dem Titelhelden um das Mädchen (vgl. II, 433f.) konkurriert. Eigentlich aber geht es Keller seit Heinrich um das Kritik an pfarrerlichen Pfarrerkritikern.

⁵⁹ Der Pfarrer ißt Merets zahme Tiere, eingangs die Tauben (vgl. I, 76), beim Leichenschmaus die Fische (vgl. I, 76, 82), die parallel zum Kind selbst bereitet werden (I, 82: es »sollten die Mägde das Leichlein waschen und ankleiden, und zugleich für einen guten Imbiß sorgen«, wegen Abwesenheit der Hausfrau unter Anleitung des ersten kochenden Hausmanns oder »Oberviktualienmeister[s]« (I,

dem Tuch (vgl. I, 81) und »Apfelblust« (I, 82) im »Todtenbäumlein« (I, 83), die erste der zu pflückenden Baumfrauen im *Grünen Heinrich*.⁶⁰ Die »Insaß« »in den Bohnen« (I, 81) des Pfarrers ist Ursprung der Kellerschen Vegetationsdämonen in einem Grünen, das eine Idylle scheint und eine grüne Hölle Verdammter ist.⁶¹ Die vor dem Tod vertierende Meret⁶² wird zum Sündenbock.⁶³ Die Nahrungsmotivik verleiht dem verwurstenen Kind eucharistische Würde und entlarvt den

621) im Roman, siehe Anm. 277), nebst einem gebratenen »grünen Schinken [...] in Essig« (I, 82) aus der »Speckkammer« (I, 78), wo zu Beginn das grüne Mädchen selbst saß. In der *Jugendgeschichte* sind nicht nur Fisch und Taube Gottesymbole, auch der in Essig eingelegte grüne Speck in der Räucherammer wird zu »Reliquie« (I, 292) und Passionssymbol. Heinrich, aufgefordert, »Anna einen Hechtkopf auseinanderzulegen und ihr die Symbole des Leidens Christi zu zeigen, welche darin enthalten sein sollten«, erklärt einen »entblößten Schinkenknochen« für einen »heilige[n] Nagel vom Kreuze« (I, 292) und schließt trotzig, daß es »manchen Heiligen geben [mag], dessen christliche Ideen einem Schinkenknochen gleichen« (I, 292). Heinrich hatte den fraglichen Hechtkopf schon »unbesehens gegessen« gleich einem »unwissenden Heiden« (I, 292). Der Parodist der Frömmerei des Pfarrhauses, in dem Meret umkam, steht teilweise in der Nachfolge Merets, teilweise in der ihrer Gegner, indem er ein »zartes Pfarrerskind« (I, 207) mit einem Knochen verschreckt.

⁶⁰ Eine Baumfrau war bereits die Nixe von *Winternacht* (erläutert GB II, 52). Zu Frauen als (verbotenen) Baumfrüchten im *Grünen Heinrich* vgl. I, 238, 455 (Anna), 192, 414, 444 (Judith), 512 (Agnes), 665 (Münster-Frauen der *Heimatsträume*), 705 (Porträts im Rittersaal), 708 (Dortchen). Darüber hinaus bieten sich die Frauen den Männern als Frucht, »Zuckerbrot« (GB II, 27 (Johanna Kapp)) oder »sucré« (SW XXII (Betty)) in Körbchen, Fruchtschalen, Tellern oder auf Tisch- und anderen Tüchern dar, vgl. I, 81, 137, 191, 238, 444, 534, 538, 542, 652, 721, 1082, 746. Siehe Anm. 111.

⁶¹ Oft Strohmänner oder *Bajazzi* (siehe Anm. 897), teilen die Lumpenproletarier, Kleinhandwerker oder Teufel höchstselbst Nähe zur Kunst, meist zur Musik. Vgl. in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* den Schwarzen Geiger in Korn, Wald und *Paradiesgärtlein* nebst seinem Anhang (vgl. I, 119), in *Die Jungfrau und der Teufel* den musikalischen Bösen im Moos, in *Der Schmied seines Glücks* das Ende von John Kabys alias Kohl, in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* Wilhelm im Rebhäuschen, in *Der Narr auf Manegg* den Minnesänger Buz von der Falätsche, in der *Armen Baronin* die drei musizierenden Weinteufel, am Ende des *Sinngedichts* den singenden Schuster, am Anfang des *Martin Salander* die Zwerge.

⁶² Meret wird infolge ihrer Domestikation zunächst »blödsinnig« (I, 81; reale Geistesgestörte als Vorlagen für Meret laut Keller bei SW VI, 357, Zäch (1952), 211), »schlüpft« bei ihrem Scheintod in die Erde (vgl. I, 82) und kommt aus ihrem Sarg »gekrochen« (I, 83). Sie flieht »wie eine Katz« (I, 83), und ihr »Leichlein« (I, 84) wird von den Kindern wie ein Tierlein »caressiert« (I, 84).

⁶³ I, 154 (Heinrich als Meierleins Isaak), 332 (»Osterlämmchen [...] mit [...] Amor«), 606 (Kunst auf dem Markt als »Weihnachtslämmchen«). Vgl. die Opfer »Katz« (I, 83) Spiegel. Auch Fisch und Apfel repräsentieren die Eucharistie (vgl. Sachs (1988), 38, 131).

Pfarrer als Pharisäer, ja Moloch.⁶⁴ Ein Kind wird eingeweckt,⁶⁵ von einem der Kellerschen Spießerheiligen mit »christliche[n] Ideen« (I, 292), hinter denen die schlecht verhohlene Lust aufs Selberessen hervorlugt. Wo es für diese⁶⁶ noch nicht an der Zeit ist, träufeln sie das Passionsymbol Essig. Er purifiziert und konserviert Leben, das dann freilich nicht mehr lebenswert ist.⁶⁷ Das »Bonbon« (I, 746) und

⁶⁴ Analog in der Zweitfassung vom Feuerbachianismus des Gilgus, vgl. I, 1056, 1058; Keller selbst als Kinderkannibale auch GB II, 241, vor dem Exnerschen Marienkind und »Jesusknäblein« (GB II, 254f.).

⁶⁵ Meret wurde in einer Speisekammer begraben und begräbt den »Kindsschedel« (I, 81) und sich »in den Bohnen« (I, 81) in einer »Vorrath[s]«-Kammer (I, 81) für »Victualia« (I, 81). In der Meretnachfolge wird Anna in ihrem Sarg eingebacken wie in »einem Kuchen« (I, 455) und sargt sich Heinrich als »Klappernuß« (I, 744) selbst ein. Das leidende Dichterherz ist in den *Heimatsträumen* eine von »Metzgern« betastete »Goldwurst« (I, 996) im Sack, im *Hadlaub* ein von Bauern zu Markt getragenes »sperriges schreiendes Ferkel im Sack« (II, 677). In gutbürgerlichen Küchen zwischen Nahrungsmitteln eingekellert wie begraben erscheinen am Anfang von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* die ominöse »völlig nackte Puppe mit nur einem Bein und einem verschmierten Gesicht, welche wie ein Fräulein zwischen den Broten saß« (I, 63), ein »Marterleib (I, 66), der zerfetzt wird (von hier aus die übrigen Deklassierten: I, 90f., der Schwarze Geiger im Korn, 98, Marti auf dem Weg zu seinem »lebendigen Begräbnis« im Irrenhaus zwischen »Kartoffeln«, 100, die heimatlosen Kinder auf dem Herd, 79, 99f.) und am Ende des Rahmens in den *Züricher Novellen* der hinter einem »Haufen Kartoffeln und anderen Gemüses, welcher davor und darunter lag« (vgl. II, 807), hervorgeholte und entblößte Faun, zugleich Adorant, der zerbröckelt. Spiegel im Gänsestall soll um seines Schmers willen geschunden und »lebendig aus[gesiedet]« (II, 225) werden, rettet sich aber durch Novellenerzählen. In *Hadlaub* ist die Lage der Dichter und des Genius die »stark gedrückt[e]« (II, 693) beim »Käsdrücken« (II, 672; vgl. II, 687 (Hadlaub in Fides' Apfelkeller, zugleich unter Wasserspiegel und Oberschichten), 349 (Gritli in Viggis Apfelkeller)). Eine späte Lustspielidee Kellers gilt dem »Spuk« in einer »empörte[n] Pökeltonne« »eingesalzen[er]« überschüssiger Liebhaber (GB III/1, 104). Einkellert erscheinen die materiell oder erotisch Zukurzgekommenen, beide wiederum Künstlerfacetten.

⁶⁶ Z. B. das Selber-Heiraten, vgl. II, 112f. (Sali, Vrenchen und die Kellnerin), 1148 (die von Thibaut sitzengelassene Denise als »Sauerkräutchen«).

⁶⁷ Essigkonservierung erhebt Kellers Pfarrer ihrer Frauen oder ihrer selbst im gleichen Sinne zum tragikomischen Heiligen, wie Einfrieren Heinrich zum spukhaften Gefrorenen Christen (vgl. I, 729) macht, »Herr[n] Heinrich« (III, 486) Heine im *Apotheker von Chamounix* zum »wackern Harfenengel« (III, 506) im Dichter-Himmel läutert oder den tragikomischen »Pankrazius« (I, 21) den Namen eines Eisheiligen tragen läßt. Pankraz ist zugleich Essigheiliger, der lebt, »ohne sich aufzubrauchen« (II, 23). Vor der Hölle des Seldwyler Fallitentums, die dem Glanz und Genuß der Seldwyler Herrenjahre folgt, bewahrt den heroischen Höllenfahrer seine Galligkeit »wie der scharfe Essig ein Stück Schöpsenfleisch« (II, 24). Das Wunder scheinbar ewigen Lebens, das dieses »Wundertier« (II, 23), einen verschnittenen *agnus*, auszeichnet – man »stellte [...] überhaupt die Wahrheit des Ereignisses in Frage und bestritt dessen Möglichkeit« (II, 23) –, Pankraz' Konservierung ist damit erkaufte, daß der triumphal zu den Schatten

»Zuckerbrot« (I, 976) Frau im *Grünen Heinrich* wird im Sauertopf ungenießbar (vgl. I, 976).

Merets Leitfarbe Grün ist rot getönt, vom Apfelblut über die Erdbeeren bis zum rohen Fleisch des grünen Schinkens. Merets Einsperrung in einer Räucherammer zu Beginn des pfarrerlichen »Process[es]« (I, 79) nähert sich, soweit in der Chroniknovelle von einer frühauflärerischen Kinderdisziplinierung möglich, dem Autodafé, das, mehr als ein poetisch realistischer Roman an sich erlaubt, zum Leitmotiv wird.⁶⁸ Merets »dunkle Speckkammer« (I, 78), einem »Feuerofen« (I, 78) verglichen, ist eine Räucherammer im Sinne einer »infernalishe[n] Erscheinung« (I, 77) wie die *Heidenstube*, deren Sage ebenfalls anti-legendarischen Gepräges ist. Aus ihr tritt Heinrich und Anna eine gespenstische Erscheinung entgegen: »ein fremdartiges Weib, lang und hager«, wie ein »Jammergerippe«, das die beiden Kinder »aus hohlen Augen« anschaut. Eine flehende Hungernde steht »in der webenden Rauchwolke« einer Räucherammer, dem »blauen glänzenden Rauch aus der Heidenstube« (I, 240). Ihr »Loch« (I, 239), eine »Höhle« (I, 239), in der ein Feuer brennt, scheint ein Tor zu in einer jenseitigen *spelunca*. In der *Heidenstube* konnten sich »die Heiden verbergen, welche nicht getauft sein wollten« (I, 239), blieben sie jedoch gefangen.

heimkehrende Heros selbst die Schattenseite hat, als erotischer Fallit nur »wie« zu »einer kleinen Hochzeit in dem Häuschen der Witwe« (II, 23), seiner Mutter, zu kommen. Selbst der »Volksheld« (GB III/1, 75, 172ff., 75) Dietegen ist nicht nur als ein verborgener Schatz (vgl. Kaiser (1981), 378) ein unter seiner unscheinbaren Patina silbernes »so kostbare[s] Essighäfelchen« (II, 396), wie er es am Anfang seiner Geschichte sträflicherweise verbummelt. Eine weitere Schicht verrät den Mann aus dem »sauren« (vgl. II, 398) Ruechenstein, die gegenüber den Frauen verhärtete Soldatenfigur im zweiten Teil der *Leute von Seldwyla*, als unter Patina und Silber auch bloß einen Sauertopf. Das saure Ruechenstein wiederersteht im *Landvogt von Greifensee* als von Sittenmandaten regiertes Zürich der Reformierten, wo sich Landolt und Martin Leu für ein Schwelgen im Verborgenen (vgl. II, 740) von der pfarrerlichen Obrigkeit büßen lassen müssen. Angezeigt werden sie freilich von dem im Umkehren sich berührenden anderen Extrem, der republikanischen Opposition, den »in einem ganz anderen Sinne« (II, 738) puritanischen Vertretern der »Selbstbeherrschung als Sauerteig eines bürgerlichen Freistaats« (II, 740), *vulgo* Sauertöpfen, Vorläufer von Arnold Salander (siehe Seite 352). Vgl. Kellers Bildlichkeit des Einpökeln, vgl. GB I, 97, GB III/1, 104. Die Meret-Pfarrer-Konstellation übergreift noch ein anderer selbstquälerischer Künstler: Grillparzers »Zuhausehockerei« ist Keller ein Im-»Sauerkrautfaß«-Sitzen (vgl. GB III/1, 167).

⁶⁸ In Heinrichs Religionsdiskussionen leichthin als historisch abgetan (vgl. I, 114, 323 (Kirche), 371 (Machtwechsel), 439f. (Philipp II.), 578, 594 (Reaktion)), wird das Autodafé doch nicht erst von Dortchens Pfarrer (vgl. I, 720) wieder aufgewärmt. Auch Heinrich zündet Lebendiges an und verbrennt sich das Herz, vgl. I, 65 (Heinrichs verborgenes Grün), 117, 121 (okkulte Kinderspiele mit Wachsmännerkerzen), 123 (Theaterspiele), 439f. (Heinrich – Römer), 822f. (Heinrichs Gemäldegrün). Siehe Anm. 167.

Wie in einer »Kirche« (I, 239) auf »der gegenüberliegenden Seite des Wassers« (I, 239), bildeten sie eine Gegenkirche. Man »konnte nicht zu ihnen gelangen, aber sie fanden den Weg auch nicht mehr heraus« (I, 240), bis sie phantastischerweise vor den Kindern Anna und Heinrich erscheinen. Die beiden halten die Erscheinung für »die Geister« der »Heidenleute« (I, 240), spukhafte Erneuerung einer obsoleten Sage von der Christianisierung und denen, die dabei auf der Strecke blieben. Für einen Augenblick heben sich zeitliche und räumliche Grenzen auf, ein Berg öffnet sich zum Kontakt mit der anderen Seite. Bald darauf findet der vermeintliche Spuk eine natürliche Erklärung. Es handelte sich bloß um »eine Bande Heimatloser« (I, 240), die sich in der Gegend herumtreibt. Aber kaum ist die phantastische Erscheinung auf Realität reduziert, wird sie restituiert. Das Schicksal, das die Heimatlosen erwartet, ist mehrdeutig. Die Obrigkeit plant, »sie über die Grenze zu bringen« (I, 240). Dort sind sie sinnbildlich bereits. Der Rauch aus der *Heidenstube* ist doch mehr als »ein letztes feines Röchlein verschollener Scheiterhaufen« (I, 114). Die Pauperismusopfer stecken im Ofen eines modernen »Autodafé«.⁶⁹

Eine zeitgenössische Textilfabrik mit sauer eingelegten »bleiche[n] Kinder[n]« in »Vitriolgeruch« (I, 251) und Habersaats »Refektorium« (I, 253), ein »Fegefeuer« (I, 254) und »infernalisches[r]« (I, 255) Höllen-Raum (vgl. I, 252–256),⁷⁰ transponieren das Eingangsbild der weit her-

⁶⁹ »Autodafé – das neueste Christentum opfert Millionen dem Himmel, nämlich: die Armen, das Proletariat! ein beständiges ungeheures Menschenopfer« (III, 900).- Jeziorkowski (1979), 129, erkennt im *Meretlein* eine Kritik am ständischen Bündnis zwischen Geistlichen und Feudaladel im kapitalistischen Geist des Calvinismus, vgl. auch Dürr (1996). Die ökonomische Motivik im *Meretlein* und die Darstellung der Welt des Pfarrhauses in der Elterngeschichte (vgl. I, 51f.) zeugen vom Ressentiment eines Deklassierten. Schon in der Elterngeschichte verband es sich mit Religionskritik. Die Herrschenden im Zeitalter des Klassizismus erschienen als olympische »Göttergestalten« (I, 51), wie die der mittelhochdeutschen Klassik in Hadlaubs Dichterleben (vgl. II, 666f.). Ins Phantastische hüllt sich Sozialkritik auch im Margret-Kreis. Dessen Sagen von den Untaten »reiche[r] gewaltige[r] Bauernfamilien« (I, 95) nehmen *Romeo und Julia auf dem Dorfe* vorweg, wo »das Schild der [Bauern-]Ehre [...] im Umsehen eine Tafel der Schande« (I, 121), die Schande des »Hudelvölkchen[s]« (I, 119) im »Paradiesgärtlein« (I, 117) eine Anti-Heiligkeit (vgl. I, 117f.) sein wird. Vgl. dazu die Kritik an der Religion als »Schutz für das »Eigentum«« I, 314.

⁷⁰ Auch Heinrichs Künstlertum beginnt »hinter dem Ofen« (I, 166, vgl. I, 180) des mütterlichen Hauses, seine Laufbahn führt von Habersaats »Fegefeuer« zu Schmalhöfers »Feueresse« (I, 634, vgl. I, 1049). Im Innersten seines Kunsthauses rumort ein »heißer Taubenschlag« in »Alarm« (I, 194), den Kunst als »Ofenschirm« (I, 631) von der Welt trennt. Heinrichs Freunde Erikson und Lys braten im gleichen »Fegefeuer« (I, 468, 470) des Künstlertums,⁷⁰ die Zweitfassung ergänzt das »lebendige Beispiel« des Schlangenfressers, der mit anderen »ausgeglühte[n] Lebenskünstler[n] der untersten Ordnung« in das »Fegefeuer« eines

hergeholt in die Gegenwart und erklären *Das Meretlein* zum »Wesen heutiger Industrie, deren Erzeugnisse um so wertvoller und begehrenswerter zu sein scheinen für die Käufer, je mehr schlaues entwendetes Kinderleben darin aufgegangen ist« (I, 255). Die Pauperismusopfer in der *Heidenstube* und die Elenden in industriellen Werkstätten, Armen- und Irrenhäusern nähern Merets Auferstehung dem Aufstand,⁷¹ der Unterschichten aus der Erdtiefe, von dem Kellers Vormärzlyrik träumte,⁷² ehe sein Alterswerk ihn in eine staats-erhaltende Form ummünzte.⁷³ *Das Meretlein* ermöglicht den Aufbruch auch nachmärzlich als Aufbrechen von Kunstformen. Parodie und Restitution des Phantastischen in der Tradition der kritisch umgewerteten Hexengeschichte funktionalisiert die Binnenerzählung innerhalb eines größeren Ganzen mit einer eigenen Tradition.

Die Weltheiligen-Vita im Künstlerroman greift neben der umgewerteten Hexengeschichte den Kunstgenius aus dem deutschen Bildungsroman auf.⁷⁴ Die exponierte Stellung des *Meretlein* nimmt Kompositionsprinzipien, das *Meretlein* charakteristische Züge dieses Typus auf,⁷⁵ insbesondere die Beziehung zum Schönen⁷⁶ und zur

»Fegefeuer« eines »Armenhäuslein« (I, 774)⁷⁰ gebannt wurde, wo sie »schrien und lärmten« (I, 774).

⁷¹ Die Zweitfassung nennt »solche Kinderaufläufe [wie den, bei dem Heinrich an die Spitze gerät und der zu seiner Relegation führt] ein Abbild« (SW III, 192f.) der Revolution; vgl. schon I, 175: »gelesene Volksbewegungen und Revolutions-szenen«.

⁷² Vgl. III, 120, SW XI, 154. Siehe Anm. 189.

⁷³ Siehe Anm. 1416. Kritisch gesehen im *Verlorenen Lachen* die trockenen Revolutionäre, angesiedelt in den Bergen einer »Gebirgslandschaft«-Tapete und im Berg, da die Berge der überdimensionierten Tapete »in ihrer halben Höhe umbogen und ihre schneeigen Häupter an der Mitte der niedrigen Zimmerdecke zusammenstießen« (II, 500), von wo aus sie das Land mit *terreur, vulgo* »Schrecken« (II, 498) überziehen; vgl. im *Narren auf Manegg* den nach dem Berg benannten Adelsusurpator Buz Falätscher, in *Ursula* die »um den Berg herumspukenden« (vgl. II, 932) kommunistischen Wiedertäufer.

⁷⁴ Vgl. Kaiser (1981a).

⁷⁵ Vgl. zu ihm Flashar (1929), 113ff. Angefangen mit der Erledigung durch verfrühten Tod (vgl. Flashar (1929), 118f.), daneben das Mädchenhafte (vgl. Flashar (1929), 116), im Übergang vom frühreifen Kind zur Frau, abwechselnd feminin und neutral pronominalisiert; die Zartheit, doch mit frühem exotisch-erotischem Reiz (das Schema erfüllt Dortchen, die neben den »dunkeln Augen« (I, 76) auch die »dunkle[n] Locken« der Tradition aufweist, vgl. I, 685, 721, 731), die frühe Trennung von den leiblichen Eltern (vgl. Flashar (1929), 115), der »Nimbus [...] [der] dunkle[n] Geburt« (I, 1050), eine mysteriöse, schuldbeladene Abstammung, die Nähe zum Göttlichen Kind, der Widerstand der Fremdartigen gegen die Sozialisation, traditionell durch Verweigerung des Lernens (bei überraschender Intuition, »großen Gaben [...] und [...] klugen und anmuthigen Einfällen und Impromptus« (I, 82)), des konformen Auftretens in der Öffentlichkeit und der

Kunst.⁷⁷ Die Einsicht, in die Heinrichs erster und einziger Erwerbsversuch mündet, daß die Kunst der »Hirnschneider« (I, 890) und »Kopfmaler« (I, 809) aus dem Kopf in die Wirklichkeit überführt werden muß, wird in die Formulierung gefaßt, »daß, wer eine gute Idee schlecht ausführt, dem Rabenvater gleicht, welcher ein Kind aussetzt, wer sie rettet, demjenigen, der es aufnimmt und pflegt« (I, 610). Wie am Romanende Dortchen ist Meret »durch und durch poetisch« (I, 722). Im *Meretlein* dominiert neben der Speisemotivik Kunstmotivik. Meret tritt singend auf und tanzend ab, im Zentrum der Novelle wird ihr ein Porträt abgezwungen. Kellers Kunstgenius sehnt sich nicht melancholisch aus der Welt heraus-, sondern in sie hinein-, ohne hineingelassen zu werden. Zur Kunstpatronin wird eine Weltheilige.⁷⁸

Meret nimmt die Tradition der Kunstgenien wie die der Heiligen parodistisch auf und wird zu einer Muse der Parodie, die sich neben dem Spiritualismus der Verkünstelung widersetzt, indem sie religiöse Schriften zerreißt, ein Buch geistlicher Lieder zurckstt oder sich gegen die Porträtierung sträubt, in der ihre Erziehung gipfelt. Ein *vanitas*-»Tableau« (I, 80) mit einem Totenschädel soll das Mädchen stillstellen, symbolisch abtten⁷⁹ und förmlich in Kunst überführen (vgl. I, 79). Der Maler, als »hochfahrendes Subject« (vgl. I, 79) und Kneipier auch ein Selbstporträt, steht scheinbar zwischen den Parteien, vollendet aber Merets Verkünstelung durch die Porträtierung, eine Wiederholung des Sündenfalls,⁸⁰ die geradewegs in den Tod fhrt, Rückzug dorthin, wo

und der Domestikation in den Hausbereich (vgl. Flashar (1929), 116f., 118f.); im Gegensatz zu ihrem Konflikt mit der domestizierenden Erwachsenenwelt ihre innige Beziehung zu Kindern (vgl. Flashar (1929), 120) und eine geradezu mythische zur Natur (zu Meret vgl. Winkler (1991), 151).

⁷⁶ Hervorgehoben werden Merets »große Schönheit« (vgl. I, 79, 76) und »Anmuth« (I, 80, vgl. I, 83).

⁷⁷ Vgl. Flashar (1929), 117.

⁷⁸ Immermanns Abrechnung mit der epigonalen Tradition machte Flämmchen zum verbildeten Produkt abgesunkenen spätromantischen Kulturguts (Immermann (1983), 108), umgekehrt Kellers Bruch mit und Neubegründung der Tradition. Die »unbegreiflich frühzeitige Hexerei« (vgl. I, 76) der religiös schwer erziehbaren Meret ist, wie es von Dortchens Atheismus »aus dem kindlichsten und reinsten Herzen heraus« heißen wird, »ohne weiteres aus der Natur [ge]schöpft[t]« (I, 721). Bei Keller wird der Kunstgenius zum Naturgenius, der statt in der romantischen Mondnacht (Immermann (1983), 226, 241) in der Sonne tanzt.

⁷⁹ Vgl. Menninghaus (1982), 68.

⁸⁰ Merets zweites Ausbchsen in die Natur nach der Porträtierung scheint ihr erstes zu wiederholen (vgl. I, 78f., 80f.), führt aber auf einen »Buchberg« (I, 80), letztlich ihr Golgatha. Der etymologische Bezug von Buche auf Buch (zur traditionellen Etymologie vgl. Kluge (1989), 111) verbindet ebenso mit dem Kunstbereich wie »gestabet« (I, 82) für Merets Totenstarre. Dem Eingeholtwerden durch den Buchstaben entspricht eine Einbindung ins Textuell-Textile (siehe Anm. 232).

Meret den »Kindsschedel« begraben hat, Schädelstätte oder »Golgatha«-»Ort [...], der Schädel genannt wird« (Lk 23, 33).

Im Zentrum des *Meretlein* steht statt Religions- Kunstkritik. Die Geschichte des Kunstgenius im Roman vom scheiternden Künstler beleuchtet Kunst als Irrweg. Der Maler zählt den Totenschädel »zu denen allerersten Elementen seiner Kunst« (I, 80) und kann ihn »außwendig malen« (I, 79f.). Der zweite »Kopfmaler« (I, 809) mit der Marotte des Auswendigmalens malt nicht nur aus dem Kopf, sondern im Wortsinne »außwendig«,⁸¹ wenn er in den *Heimatsträumen* seinen Schädel nach außen wendet, auf daß er ihm inwendig bleiben kann. In seinem Roman wird das Hand-an-den-Schädel-Legen, das der Pfarrer Meret als eine Grenzerfahrung auferlegt, zum im Kopfzerbrechen gipfelnden Grenzübergang,⁸² den Meret zuerst leistet. Statt Heinrichs

Textile (siehe Anm. 232). Meret legt noch einmal des Pfarrers Bußkleid ab, hüllt sich aber in Buchenlaub. Angesichts der Häscher greift Meret schamhaft nach ihren Kleidern (Gen 3, 7ff.) und kann so wieder eingefangen werden (vgl. I, 81; Laub-Kleider behindern den »trotzigen wilden Mann« (vgl. 512) Erikson beim *Mummenschanz* (vgl. I, 512, 518, 520, 848, 852), seine grünen Kleider Heinrich nicht nur als »laubgrünes Narrenkleid« (I, 848; vgl. I, 988) ebenda; auch Lys verfängt sich zugleich in Kleidern und in Gestrüpp (vgl. I, 544). Merets Domestikation infolge ihrer Porträtierung setzt sich fort in ihrer letzten Flucht nur noch in einen Bohnenbeet-»Salon« (I, 81) und schließlich in dessen Grüblein, wo sie den Totenschädel von ihrem Porträt begraben hatte.

⁸¹ Wortspiele liegen Kellers Spielen mit dem Phantastischen oft zugrunde, siehe Anm. 1269. Schon im *Meretlein* beleuchten neben Orthographie andere Archaismen und Dialektformen die symbolische Tiefenstruktur der Novellette, vgl. »gestabet«, »Todtenbaum = Sarg« (I, 83), aber auch = Kreuz Christi (vgl. DWb, Bd. 21, 597) oder, in der Ikonographie von Gesetz und Evangelium, Baum des Gesetzes mit Totenschädeln als Früchten, im Gegensatz zum Baum des Evangeliums mit Hostien (vgl. Sachs (1988), 147f.). Zu Dortchens Herkunftsgeschichte als »Gottesgabe« (I, 28: Essen oder »Dorothea«) unter einem Baum siehe Seite 113.

⁸² Zur Grenzübergangspose vgl. I, 76, 79f. (Meret auf dem Porträt des Pfarrers »wie um Hilfe flehend«, mit dem Totenschädel wie ein »feurig Eisen« in den »kleinen Händlein«, 560, 912 (*Borghesischer Fechter*); Glühendes in den Händen I, 121 (»Wachsmännern, denen Dochte aus erhobenen Händen brannten«, 373 (Fichtenklotzmännchen), 229, 452 (Anna als für Heinrich unberührbar jenseitig); außerdem von Heinrich selbst I, 131 (Heinrich vor Gretchen), 631 (bei der Demütigung durch das Trödelmännchen), 667 (am Ende der *Heimatsträume* vor der Mutter); von Heinrichs Frauen I, 445 (Judith im Bade), 461 (Judith beim Abschied im Baumgarten), 463f. (Judith bei der Auswanderung), 887 (die hysterische Agnes), 677 (Waldhüter-Mütterchen), 708 (Dortchen als Findelkind); von gespenstischen Erscheinungen aus dem Jenseits I, 95 (Margrets Geistererscheinungen), 131 (Heinrich als Meerkatze vor Gretchen), 236 (Annas bohnenräuberische Hand), 240 (die Heimatlosen in der *Heidenstube*), 445 (Judith im Bade). Erst Dortchen vermag in dieser Pose, unter Rückbezug auf entsprechende Szenen um die Mädchen Meret, Anna und Agnes, scherzend-»pathetisch« (I, 712) auf die unberührbaren »Dornenkrone[n]«-Kopfbedeckungen

bildender und Schreibkunst verbindet sich mit Meret absolute, Musik und Tanz (vgl. I, 78, 80 u. ö.),⁸³ oder kontrafaktorische. Die Heldin von Kellers erster Anti-Legende, noch vor den *Sieben Legenden* eine »Legende« der dichterischen Welt Kellers«,⁸⁴ übergreift die stillzustellende »Musa« (II, 602) und die trotzig-ruhestörenden Musen. Die nichtstillzustellende Auferstehende anerkennt nur ein »aufblitzendes und verschwindendes Tanzen im Weltlichte« (vgl. I, 722). Merets Umsingen religiöser Lyrik gegen den Pfarrer (nur hier und im Schrei aus dem Sarg kommt das Kind zu Wort) ist Parodie im Wortsinne, paradoxer Ausdruck aus »Schwermut« (I, 76) und »Schalkheit« (I, 76) gemischter Gefühle einer traurigen Clownin.⁸⁵

Merets Verkünstelung geht mit einer Beschränkung auf Innenräume einher. Das Mädchen soll in Kirche, Speckkammer, Bußkleid, Pfarrhaus, Bilderrahmen, Salon des Bohnenhags, Grüblein und schließlich den Sarg domestiziert, eingesponnen und eingebüchert werden, vergebens. Selbst auf das Anwesen des Pfarrers beschränkt wahrt die kleine Hexe den Kontakt mit der anderen Seite in Gestalt »einer giftigen Schlangen [...], welche durch den Hag gebrochen und sich bei ihr eingenistet« (I, 82). Merets Grenzüberschreitungen brechen solche beschränkenden Formen auf. Dabei werden neben dinglichen Kunstformen zerbrochen. Am Anfang dringen aus der Speckkammer die umgesungenen Psalmen der Eingeschlossenen. Am Ende öffnet sich Merets Grab zu einem Totentanz, der gerade nicht auf die Hinfälligkeit des Lebens vor dem Tode hinweist. Das sie »enthaltend[e]« (I, 76) »Conterfey« oder »Tableau« (I, 79, 80) karikiert Meret, indem sie sich in Krone, Kette und Grünkleid »auf das Tuch« (I, 80) setzt und zwischen Erdbeeren⁸⁶ darbietet, und sprengt sie durch eine Bildbelebung vor Heinrich,⁸⁷ über der es zu einem *reveille* und *memento vivere* wird.

Kellers häufige Beschreibungen von bildenden Kunstwerken, mit Vorliebe aus ›frommen‹ Traditionen, seien es christlich-weltabgewandte,

oder »*noli me tangere*« (I, 351; vgl. SW XXII (Berliner Schreibunterlage), I, 370) -Schädel-»Hornbüchse[n]« (I, 351 (Viggi), vgl. I, 632 (Schmalhöfer), II, 1061 (Weinteufel)) und Herzbüchsen (vgl. I, 712f., 744) eines Unberührbaren überzugreifen (siehe Anm. 392).

⁸³ Vgl. Flashar (1929), 117f. – Vgl. I, 197, die neckische Belebung von Junker Felix' Klassizismus durch walzende Mädchen.

⁸⁴ Kaiser (1981a), 90.

⁸⁵ Umsingen wie im *Meretlein*, eine bei Keller häufige Verbindung von Musik und halb überlegenem Parodieren, halb dilettantischem Verpfuschen von Kunstwerken, übersteigert und überwindet Schreiben am Ende des *Grünen Heinrich* (vgl. I, 729), der *Sieben Legenden* (vgl. II, 607), des *Sinngedichts* (vgl. II, 1184f.) und im geplanten Märchenschluß des *Martin Salander* (vgl. SW XII, 452).

⁸⁶ Am Baum des Sündenfalls hängen umgekehrt Totenschädel.

⁸⁷ Siehe Seite 53.

seien es idyllisch oder pagan weltzugewandte, machen die Vorlagen unter Abzug der bloßen »Frommkeit« (I, 820) motivisch zweiseitig und gehaltlich doppeldeutig. Ihr traditioneller Sinn wird umgedeutet, gegebenenfalls durch einen förmlichen Ikonoklasmus (vgl. II, 896–898), aber nicht ganz verabschiedet. Ganzheit gelingt als widerstreitende Bedeutungen von Vexierbildern.⁸⁸ Den Archetyp von Kellers *vanitates* und *natures mortes* stellt das Meretporträt mit Totenschädel und Totenrose⁸⁹ dar. Die in ihm enthaltene Umdeutung beleuchten zwei spätere Gegenbilder im Roman, Heinrichs *Borghesischer Fechter* und Lys' *Bank der Spötter*.

Während das pfarrerliche *Vanitas*-Porträt nach Art der »[m]ittelalter[lichen] [...] Knochenromantik« den »Tod als ein menschliches Skelett« (I, 30) über ein lebenslustiges Mädchen stellt, verbirgt sich hinter der paganen »kleine[n] Figur« (I, 596) des *Borghesischen Fechters*, von Heinrich verstanden als ein Bild des »Leben[s] [...] [, das] durch sich selbst um sich selber kämpfte« (I, 566), auch nur ein Tödlein,⁹⁰ das als Torso⁹¹ mit »der erhobenen Faust des linken Armes«

⁸⁸ Der Maler Keller kreuzt die Mehrschichtigkeit der Vexierbilder mit der der Stifterporträts im Porträt. Traurig-schöne Vexierbilder mit hineingeheimnißter selbstmitleidiger Stifterfigur als Leiche im Keller schaffen Ganzheit, die auch den Produzenten mit aufnimmt. Heinrichs (vgl. I, 180; und Maries erzählten und erzählenden, siehe Anm. 1261) Regenbogengucker hatte Keller wirklich in eines seiner Münchner Landschaftsbilder gemalt, mit Malerausrüstung (vgl. Wysling (1990), 89), zu den Geheimnissen des Gemäldes *Holzweg [...] nach dem Höllengebirge* vgl. Wysling (1990), 429f.).

⁸⁹ In der Vorlage (vgl. Zäch (1952), 211, Hunziker (1911), Ermatinger (1950); siehe Abb. 5 in DKV, Bd. 3, nach 928) eine rote Nelke. Zur weißen Rose als Totenrose vgl. III, 126f., 439. Nur dem Pfarrer »ein gutes Symbolum« (I, 80), eine Einseitigkeit, wie das hinter der Rose einen angrinsende Leben auf dem Gegenbild, Lys' *Bank der Spötter* (vgl. I, 472). Nach Merets Tötung in der Kunst begegnet sie wieder bei Annas Tod als Kunstwerk, vgl. I, 451, 456. Auch auf dem Dorffriedhof mit dem Grab der Großmutter wächst »ein Busch weißer Rosen« (I, 248); aber zum Kuß von Anna und Heinrich über Gräbern scheint es erst über die Einheit »weißer und roter Rosen« (I, 248) kommen zu können. Eine andere partielle Nachfolgerin Merets und zu Anna gegensätzliches Mädchen mit Blume wird in der Zweitfassung Hulda, ein »Erscheinung aus der alten Fabelwelt, die ihr eigenes Sittengesetz einer fremden Blume gleich in der Hand trug« (I, 977), und selbst »wie eine aufgehende Rose« ist (I, 977).

⁹⁰ Die Materialismusstudien ersetzen dem Maler »jetzt verloren gegangene Fakultäten vergangener Zeit« (I, 913). Der *Fechter* wird für Heinrich zur Einführung in die »Knochenlehre« (I, 567; »Knochengerüste« (I, 567), »was unter der Haut wirkte und sich darstellte« (I, 567); herausgearbeitet in der Zweitfassung, »Knochen« (I, 913), »was unter der Haut ist« (I, 913), »Knochenlehre« (915), »Knochengerüste« (915)). Er führt den Blick unter die schöne Oberfläche und unter die Oberfläche der »schönen Welt« in die Abgründe von Muskeln, Sehnen, Gefäßen und Blut. Tatsächlich ist im Falle des konkreten Abgusses nicht einmal die Oberfläche schön. Der *Fechter*, der wie Heinrich selbst – und Meret – den »Wirtsleute[n]« (I, 912) »gute Pension« (I, 81), hier in Form periodischer

linken Armes« (I, 912) ohne ein Schwert⁹² mit leeren Händen dasteht,⁹³ in der Haltung mit ausgestreckten Händen flehend und einen Übergriff androhend, die Merets Porträt begründete und in der die jenseitigen Figuren des Romans auftreten.⁹⁴ Der Phantast auf dem Weg in die Realität malt in dem »guten tröstenden Freund« (I, 566) und »Hausgenossen« (I, 912) unvermerkt schon wieder einen Märtyrer. Durch das Dunkel der Oberfläche scheint »ein Licht von dem rüstigen, tapferen Bilde [...] erhellend in Heinrichs Augen« zu fallen (I, 566), aber die »dunkle Grundlage« davor übersieht Heinrich. Das Kunsterlebnis des *Fechters* führt zum Einsichts-Gold und ins finanzielle Verderben (vgl. I, 596, 695).⁹⁵

Doppeldeutige Nachbildung des Meret-Porträts war auch das letzte Gemälde des Ferdinand Lys', in dessen Zentrum ein »Taugenichts oder Hanswurst« mit »Rose« (I, 472) steht, eine »größere Komposition, deren Veranlassung die Psalmworte gegeben: Wohl dem, der nicht sitzt auf der Bank der Spötter!« (I, 472). Lys dagegen meint es so, »daß man eher versucht war auszurufen: Weh dem, der da steht vor der Bank der Spötter! und sich gern in das Bild hinein geflüchtet hätte« (I, 473). Seine eigene Biographie verrät, daß nach wie vor auch das Gegenteil gilt. Merets *vanitas*-Porträt, aus dem das Kind hinaus flüchten möchte, hat ebenfalls Psalmistenworte (Prediger 1, 2, Prediger 12, 8) zum Vorwurf, die es umzukehren gilt, ohne die ursprüngliche Bedeutung zu verabschieden.⁹⁶ Meret singt Psalmen weltlich um, aber wie eine Märtyrerin. Das Porträt mißverstehet das *memento mori* als *vanitas*-Mahnung statt als *carpe diem*.⁹⁷

Form periodischer Abstandszahlungen, verbürgt (vgl. I, 912), ist als »vielfach beschädigt[es] und beräuchert[es]« (I, 560) »Menschenkrabbe[n]«-Schalentier (I, 566) hinter einem »abgehärteten Krieger« (vgl. I, 566) ein armes Würstchen im »geräucherten Zustande« (I, 913).

⁹¹ Vgl. Abb. 7 in DKV, Bd. 1, nach 1164.

⁹² Für den modernen Ritter das Geld, vgl. I, 664, 703.

⁹³ Torso als Vexierbild, in Flehhaltung, auch der trinkende Faun / Adorant I, 807f., der mangels Weinschlauchs in den Händen einem Betenden gleicht (s. ieh. Anm. 1200).

⁹⁴ Siehe Anm. 82.

⁹⁵ Müller (1988), 12–16, interpretiert das vierte Buch aus dem Nebeneinander der »zwei Entdeckungsreisen« nach innerer Bestimmung und äußerem Auskommen.

⁹⁶ Nach Merets Psalmenumsingen wird der »Psalmist [...] von hinten gelesen« (I, 661; vgl. Ps 90, 3) durch den Goldfuchs der *Heimatsträume*, selbst ein »weiser Salomo« (I, 660): »wenn der richtig denkende Psalmist den Herrn seinen Gott anschie: »Tausend Jahre sind vor dir wie ein Augenblick! so ist diese Hypothese von hinten gelesen eine und dieselbe Wahrheit: Ein Augenblick ist wie tausend Jahre!« (I, 661).

⁹⁷ Diese Umdeutung der *Vanitas* auch in der Zweitfassung: Im *Pergamentlein* am Anfang des zweiten Romanteils, dessen Titel auf *Das Meretlein* zurückverweist (vgl. Menninghaus (1982), 83), gerinnt Heinrich mit dem Schlangenfresser beim

Merets Porträt ist verkopft,⁹⁸ da es an der Muse das Tanzen »die Füßchen nicht sehen« (I, 76) läßt.⁹⁹ Das Motiv wird für die Phantastikkritik im *Grünen Heinrich* und für Kellers Parodieren grundlegend.¹⁰⁰ Heinrichs Höhenflüge werden immer wieder unsanft auf den Boden zurückgeholt.¹⁰¹ Erstes Anliegen des Parodierens ist, die Dinge vom Kopf zurück auf die Füße zu stellen,¹⁰² im *Meretlein* gipfelnd in Auferstehung

blutroten Wein am Wirtstisch zum *sum quod eris*, freilich nur in den Augen seiner pfarrerlich-philiströsen Waisenrichter, die über die Umsetzung des Geldbriefs in gängige Münze zur Finanzierung von Heinrichs Reise in die Kunststadt zu entscheiden haben. Ihnen mißfällt, »daß ein rundes Stück Vermögen, das jetzt so sicher in der Schirmlade lag wie Lazarus in Abrahams Schoß, binnen einer gegebenen Zeit tatsächlich verschwinden sollte«. Heinrichs Projekt verschwindet vor ihrem inneren Auge »als ein nichtiger Nebel, ein ungreifbarer Dunst« (I, 776), der schon in der ersten Fassung, ausgehend vom Mädchen in der Räucherzimmer, die Bürger von den Unter- und Unbürgerlichen scheidet oder das bürgerlich-unbürgerliche »Doppelleben« (I, 446) teilt. Aber Lazarus durfte auferstehen. Konservierung verfehlte das Leben. Wie der Schinken in Essig nach draußen müssen Wesensschatz, Künstler und Kunst unter die Leute (vgl. die Ausführungen zum Schuldenmachen I, 611–613, 931f.). Das Motiv der sicher »wie in Abrahams Schoß« (I, 1020) ruhenden oder nur eingesargten Kunst begegnet in der Zweitfassung wieder auf dem Grafenschloß, das seine Befreiungsverheißung einbüßt. I, 1020, 1035f., führen umständliche Schilderungen vor Augen, wie Heinrichs Kunst in einem Kunsthaus begraben wird, während Heinrich selbst zum Malen in der »Hauskapelle« (I, 1049) überredet wird.

⁹⁸ Siehe Anm. 89.

⁹⁹ Der Topos der geschlossenen Füße bildet eine Gegenmythe zur Leben-aus-Kunst-Mythe um Pygmalions Galatea und eine Todes-Verklärung (vgl. Mayer (1995), 64f.). Ungeborene Kinder, wie die in Hofmannsthal Märchen *Die Frau ohne Schatten*, und erotische Märtyrerinnen, wie Fausts Gretchen, erscheinen so. In den *Heimatsträumen* entschwindet Heinrich so die Mutter (vgl. I, 656).

¹⁰⁰ Vgl. Preisendanz (1963), 79, Menninghaus (1982a). Heinrich liegt in seinem Kunsthaus wie in einem »Prokrustesbette« (I, 597). Die Vorarbeiten sprechen vom kosmopolitischen »Paradiesvogel [...], der keine Füße hat« (SW XIX, 353) und keine Erde, daher in der Luft hängt. Heinrichs erster Irrtum besteht darin, Berge für Wolken zu halten, weil er die Füße der Berge nicht sieht (vgl. I, 65). Als Maler wird Heinrich Berge aus dem Gedächtnis malen, aber eingehende »Luftstudien« (I, 274) treiben, um »Wolken« (I, 274) zu zeichnen, die ihm immer noch als »luftige Gebirge« (I, 274) erscheinen; vgl. I, 215f. Auch noch in München hängt er als Maler »in der Luft« (I, 601, 610f., 825).

¹⁰¹ Vgl. I, 122 (okkulte Kinderspiele), 123 (Theaterspielen im Faß), 665, 999 (*Heimatsträume*), 737 (Sturz vom Berg bei Dortchen).

¹⁰² *Sieben Legenden* versuchen eine »Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde« Kosegartens »[w]ie [...] der Maler »ein fragmentarisches Wolkenbild, eine Gebirgslinie« ergänzt. Noch im *Martin Salander* geht es darum, einen »lieben Gott [...], der keine Beine habe« (III, 726), nicht in der Luft hängen zu lassen. Im *Meretlein* werden der verlogene Spiritualismus des Pfarrers und die vermeintliche Hexerei der Meret auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. »Kehr[en]« (I, 692) eines »auf dem Kopf [S]tehenden« (I, 1021) wird Leitbild Dortchens, die Heinrichs Bilder zurechtrückt, auf denen »die Bäume unten und

in Auferstehung und Totentanz eines Mädchens, das nicht minder als ein »Schreckmännchen« (I, 76) ein Stehaufmännchen ist. Merets Einbüchung in den Sarg vollendete ihre Domestizierung. Das Mädchen tanzt widerständig weiter. Aber ihr Tanz wird zum gespenstischen Totentanz, zu dem die von Meret angeführte Reihe von Kindern¹⁰³ gerät, die auf den Buchberg zieht.¹⁰⁴ Das ursprüngliche »Leichlein« für das wiedererstandene Kind änderte Keller zu »Tödlein« (I, 83).¹⁰⁵ Lange ehe die Zweitfassung das Kapitel vom Tod der Großmutter *Totentanz* (vgl. SW IV, 33) überschreibt, durchsetzt Kellers »etwas knochige[n] Realismus«¹⁰⁶ das Totentanz- Motiv als Untotsein derjenigen, die sich nicht ausgelebt haben.¹⁰⁷ Der einleitende Rahmen der Erstfassung führte das Motiv und seine Umdeutung bereits ein, indem er einer mittelalterlichen »Knochenromantik«, die nicht nur den »Tod als ein menschliches Skelett«, sondern sogar Dinge »skelettisiert« »spuken« (I, 30) ließ, eine überraschende Ansicht abgewinnt: »Die warme Sonne schien reichlich durch das dürre Gitter der Knöchlein und Gebeine« (I, 30). Totentanz und seine rationale Erklärung, das Lebendig-Begrabensein von Scheintoten, sind die zwei Seiten der Medaille dieser Umdeutung: Befangenheit im Raum künstlerischer Innerlichkeit und Ausbruch daraus. Das von der Todesgeweihtheit allen Lebens zur

das Wasser oben« (I, 692) oder Heinrichs Grün ein verborgenes und versunkenes ist.

¹⁰³ Kinderzüge folgen nicht nur der auferstandenen Meret auf den Buchberg, sondern auch vor der Relegation Heinrich beim Schüleraufstand (vgl. I, 175), am Ende der *Jugendgeschichte* der toten Anna zum Grab (vgl. I, 457), am Ende der Münchner Malerkarriere Heinrich in die Höhle des Hexentrödlers (vgl. I, 630), aber auch am Ende der Zweitfassung der *Juditha rediviva* aus dem Berg auf dem Dorf (vgl. I, 1018).

¹⁰⁴ Die Vorstellung vom Totentanz geht auf den Volksaberglauben zurück, daß die Toten nachts auf den Friedhöfen auferstehen, um zu tanzen, vgl. Koller (1980), §243.

¹⁰⁵ Die in DWb nur mit dieser Keller-Passage gebuchte Bedeutungsvariante von »Tödlein« im Sinne von »Leichlein« ist womöglich gar keine, da Meret auch hier als »kleine Personifikation des Todes« gedacht scheint. In diesem gebräuchlichen Sinne verwendet Keller den Begriff »Tödlein« im *Landvogt von Greifensee*, II, 760, 801.

¹⁰⁶ Fr. Th. Vischer, zit. nach Zäch (1952), 73.

¹⁰⁷ Zum frühen Projekt eines Gedichtzyklus »Totentanz« (1843) vgl. SW XII, 96, 369f., 399. Die Berliner Schreibunterlage zeigt den Tod als Fiedler, mit Geige oder Baß und mit »Hut, d[em] Zeichen der Freien [und der Freier] auf dem Kopfe«. In *Romeo und Julia auf dem Dorfe* verbindet das Motiv den um sein Erbe betrogenen Schwarzen Geiger mit den um ihr Leben betrogenen Titelhelden, die ihr Glück einfordern (vgl. bes. II, 124). Auch hier steht es im Zusammenhang von Zeitenwende und Sündenfall (vgl. Kaiser (1971)) in einer symbolischen Parallelhandlung am Eingang einer Jugendgeschichte und in Verbindung mit dem unheimlichen Motiv des Lebendig-Begrabenen (vgl. II, 65–67).

Einklagung ungelebten Lebens umgewertete *Vanitas*-Motiv, mit dem Kellers Kunstgenius seine Exequien durcheinanderwirbelt, begleitet in seinem Werk die Künstlergestalten. Für diese Art Totentanz reichen bürgerlich Tote. Ob sie Exproprierte sind, die von der Außenwelt ums Leben gebracht, auf Kunst und Innerlichkeit verwiesen wurden, wie der Schwarze Geiger, oder Expropriateure ihrer selbst, die sich ums eigene Leben zu betrügen gewußt haben,¹⁰⁸ bleibt unentschieden. In letzterem Fall dient Lebendig-Begrabensein als mit dem Verbrechen identische Strafe für »Herzverleugner« (III, 498), die sich im Leben hinter Kunst »verborgen« (III, 498) und so »ein Herz ins Grab geschmuggelt« (III, 498) haben. Sie trifft neben dem lyrischen Ich der *Gedanken eines Lebendig Begrabenen* »Herrn Heinrich« Heine im *Apotheker von Chamounix*, der, durch einen Totentanz nur kurz unterbrochen, aus einem Kunstkasten in den nächsten wandert, vom Sarg über das »kristallne Kämmerlein« (III, 504) eines Gletschers in einen Dichter-Himmel aus »kalte[m] Erz« (III, 474).

Anders als Heine und der Lebendig-Begrabene Meret. Sie wird von ihren Peinigern in ein »Grüblein [getrieben], so sie in den Erdboden hinein gewöhlet, als ob sie hineinschlüpfen wollte« (I, 82). Meret geht durch das Loch, neben Kasten, Schädel und Berg, Fenster und Spiegelfläche eines der häufigsten Raumsymbole von Kellers Phantastischem,¹⁰⁹ Ort eines immanenten Transzendierens, das ein Ich zur Welt kommen oder daraus fliehen läßt, in eine Schädelstätte oder den »Golgatha«-»Ort [...], der Schädel genannt wird« (Lk 23, 33). Aber Meret geht den Weg durch das Loch hin und her, sie bricht auch wieder aus ihrem »Gräblein« (I, 83) aus. Selbst das *vanitas*-Porträt vermag sie aufzubrechen, als sie in Heinrichs Biographie erstmals eintritt.

¹⁰⁸ Der literatursatirische Teil von *Der Apotheker von Chamounix* schließt mit einem »Pariser Totentanz à la Holbein auf dem Kirchhof Montmartre« (GB II, 52; vgl. III, 492ff.). Klagend getanzt (vgl. III, 479) wurde jedoch schon im Dichter-Himmel des Romanzen-Zyklus (vgl. III, 474ff.), einem starr-abweisenden, schwer zugänglichen Innenraum »[s]chweigsam[en]« und »bittersüß[en]« »Selbstbewußtsein[s]«, den verspätet zur Einsicht gekommene Unterlassungssünder bevölkern.

¹⁰⁹ Das Loch im Kunstraum, himmlischen und unterirdischen Bereich spielt eine prominente Rolle für Heinrichs Befangenheit in der Kunst (vgl. I, 733, 744 (Dortchen und Heinrichs Herz), 910 (Erikson und Heinrichs Spinnennetz), für die Hexe in *Spiegel, das Kätzchen* (vgl. II, 242, 245), die Heiligen in den *Sieben Legenden* (vgl. II, 582, 605f.), die zerrissenen Liebende in den *Geistersehern* (vgl. II, 1088) und die Erdmännchen im *Märchen des Martin Salander* (III, 537). Zu unterscheiden ist es vom Loch (*spelunca*, Höhle, Hölle) als Fluchtraum, in den man durch ein Loch als Durchgangsraum gelangt.

2.2 Wurzel Emerentia. Wiederholte Spiegelungen

2.2.1 Heinrich und das Meretlein

Die Kritik der Volkssagen trifft es nicht ganz: Der Pfarrer hat neben Merets Tieren auch sie selbst »inbehalten, gebraten und zu seinem Schaden gespeist« (I, 76), warum auch zum eigenen Schaden, zeigt über Merets schreckliche Auferstehung des Fleisches hinaus das Romanganze. Zuerst sitzt Meret zwischen Schinken in Essig im Speisekeller des Pfarrers, zuletzt als Schinken im Sauertopf.¹¹⁰ Als Esser ihres Fleisches wird der Pfarrerleib nach Kunst und Totenbaum¹¹¹ zum eigentlichen »Sarkophag«¹¹² des geistreichen Mädchens. In einer seltsamen Haus- und Tischgemeinschaft sperrt ein eß-»lüsterner Geistlicher« (II, 749) eine heilige Sünderin, um sie zugleich zu purifizieren und zu verputzen, im eigenen Innenraum, letztlich Inneren ein, die sie ihm im Gegenzug tumultuarisch verstört. Darüber wird die in Speckkammer als Teufelsküche und Grab als Totenreich aus- und eingegrenzte Meret dem Pfarrer mehr als nur räumlich jenseitig und ihr Grenzüberschreiten zur aufgehobenen Jenseitigkeit im Sinne des Spukes. Laut den Volkssagen hat Meret auch den Pfarrer verhext, laut deren Umerzählung erzieht er sie zum Spuken. Eßlüsterner Geistlicher und heilige Sünderin treiben sich auseinander hervor und bleiben einander doch verwandt. Der sinnliche Spiritus bietet eine Parodie von Psalmen,

¹¹⁰ Zum Magen als Variante der Vorratskeller – und Schädel – siehe Seite 148, zu Körperhöhl/len überhaupt siehe Anm. 339.

¹¹¹ Nicht nur Heinrich malt »Fratzen von Felsen und Bäumen« (I, 266), »menschenähnliche Steinköpfe [zum Übergang des Baumsymbols in Schädel und Berg siehe Seite 37] und Baumkrüppel« (I, 268, die Dorfjugendlichen »gaben jeder solchen Tollheit einen lustigen Namen, dessen Lächerlichkeit auf mich zu fallen schien«), sondern auch sein Autor (siehe Anm. 88; noch die Wolfhartsgeereineiche stürzt auf ein »Antlitz« (II, 470)). Der Baum (zu seiner Bedeutung in Kellers Landschaftsmalerei vgl. Wysling (1990)), der in Krone und hohlem Stamm, wenn nicht unmittelbar eine *anima* wie eine Dryade (und einen mönchischen Autorgnom, vgl. SW XV/1, 215–217), so doch Frucht oder Vogel (vgl. III, 128: »das Haupt voll Vogelsang«), Same oder Sänger (vgl. I, 418, 525 (Heinrich als Vogel im Baum), 739 (Heinrich und der Star als Sänger im Busch), II, 656 (die »Nachtigall (II, 660) Hadlaub als Sänger im Baum)) birgt, symbolisiert das Individuum, in dem sich eine Innerlichkeit verbirgt, die sich aus dem Bauminneren, selbst eines der Kellerschen Schädel-»Gewölbe« (vgl. I, 10), als spukender Schädel auftun kann (vgl. I, 1009: »Tod in dem Busch«). Diese Naturschönheit geht über das »Bärlein« im Baum (vgl. II, 927) und das Meretlein im »Totenbaum« auf den »Tannenbaum«-Sarg (vgl. III, 127ff.) des *Lebendig Begrabenen* zurück und reicht andererseits bis zum Waldbewohner (Waldteufel) und Wald als Gesellschaftsbild im *Verlorenen Lachen*.

¹¹² I, 743, 1083 (*Steinritter*; siehe Seite 116). Vgl. Kluge (1989), 618.

der ›grob sinnliche‹¹¹³ Spiritualist eine unfreiwillige von Frömmigkeit. Meret ist wahnsinnig, dank ihrer ist es auch beim Pfarrer nicht ganz richtig im Dachstübchen.

Merets Rumor in den Kästen verwirklicht den frühesten Plan zum Roman, das »ursprüngliche[...] eigene[...] Ich in seinem Herzkammerlein auf[zustören und [zu] betrachten« (SW XXI, 34).¹¹⁴ Ehe das fulminante Mädchen bei seiner Epiphanie vor Heinrich ein letztes Mal Kunst sprengt, endet es auf und im Buchberg oder Buchenloo. Meret im »blaßgrünen Damastkleide« (I, 76) war in ihrem Sarg ein begrabenes¹¹⁵ und erscheint in ihrem Porträt, belebt unter den Reflexen eines Wasserspiegels (vgl. I, 185f.), als versunkenes Grün. »[Z]u obrist auf dem Buchberge« (I, 80) »lebos umgefallen« (I, 84), stirbt das grüne Mädchen als ein Grün im Himmel. Auf der Höhe ihrer Berge thronen Kellers Anti-Heilige in Wahrheit wie auf Scheiterhaufen und in eine »Hölle« (II, 194) verdammt.¹¹⁶ Schon im *Grünen Heinrich*, wo die Grüns, die die Person einkleiden, ihr den Namen geben und »herzförmig« (I, 1019, 993) sind, meist als verborgene oder begrabene, versunkene oder versenkte begegnen, sind die Grüns auf Bergeshöhen wieder nur eingeschlossen Ausgeschlossene.¹¹⁷ Wenn Heinrich sein Grün nicht versenkt, hebt er es in den Himmel, wo es auch nur in der Luft hängt.¹¹⁸ Als Vehikel bei diesem Aufstieg dient dem Maler die

¹¹³ Siehe Anm. 305.

¹¹⁴ Schon der »Lebensschiff«-Ladeinnenraum des *Traumbuch*-Autors birgt »eine Truppe sündhafter nackter Bajaderen« (III, 876), sündigheilige Nackttänzerinnen wie Meret.

¹¹⁵ Wie das lyrische Ich der *Gedanken eines Lebendig Begrabenen* III, 119: »Ein Baum, noch grünend, ist er auch gefällt«.

¹¹⁶ Vgl. II, 90, 117f. (Schwarzer Geiger und Hudelvölkchen in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*), 194 (John Smidt in der *Vesuvssage der Drei gerechten Kammacher*), III, 456f. (Büßer im Montblancgletscher des *Apotheker von Chamounix*).

¹¹⁷ Vgl. I, 456f. (die tote Anna), 656, 669 (der grüne Heinrich in den *Heimats-träumen*), 768 (Heinrichs Beerdigung; zu Heinrichs Friedhof auf dem Berg vgl. I, 12, 14).

¹¹⁸ Die beiden einleitenden Stadtbeschreibungen, die hier statt als detailrealistisch (vgl. Müller (1988), IXff., 5) als symbolisch überfrachtet interpretiert werden, hatten das Motiv des Grüns im Himmel eingeführt (vgl. I, 10, 12), zwielfichtig in seiner scheinbar glänzenden Verheißung. In Heinrichs fiktiver Stadt war die Höhe des Grüns ein Raum der Flucht vor der Gegenwart (vgl. I, 12). In der wirklichen Schweizer Stadt hing das Wunder eines »schwebende[n] Garten[s]« so in der Luft (vgl. I, 10) wie bei der Prozession, mit der Heinrichs Münchner Künstlerkarriere endet. Bei der Zurschaustellung eines Landschaftsbildes als »Luftphänomen« (I, 631) auf einem Gemüsemarkt verbirgt sich unter dem Grün im Himmel ein Grüner, der schwer daran zu tragen hat und sich seinerseits ganz unten in einer »Spelunke« (I, 632) ausstellen lassen muß.

Kunst,¹¹⁹ dem Nichtmaler (vgl. I, 812) oder »Kopfmaler« (I, 809), der lieber im Kopf Bilder entwirft, das Träumen. In Heinrichs *Heimatsträumen*, wo im Dorfteil »Gartengewächse baumhoch« (I, 651), im Stadtteil Bäume in den Himmel (vgl. I, 657, 665) wachsen, schießt sein Grün übers Ziel hinaus. Angekommen, sind die »himmelhohe[n] Lindenwipfel« (I, 662) gleich kümmerlichen »Moospflänzchen, die man im Bernstein eingeschlossen findet, nur unendlich« (I, 657) vergrößert, in einem himmlischen »Kristall« (I, 993)¹²⁰ eingeschlossen oder haben

¹¹⁹ In den *Heimatsträumen* fliegt der grüne Heinrich auf einem neuen Pegasus auf (vgl. I, 665). Nach seiner ersten Definition besteht das Wesen der Landschaftsmalerei darin, daß man »die Bäume in den Himmel wachsen« (I, 216) lassen kann. In den Himmel gewachsene Bäume sind bevorzugte Sujets seiner Bilder (vgl. I, 157, 205f., 251). Dabei ist unklar, ob nicht eher »die Bäume unten und das Wasser oben« (I 692) ist, die Bäume also unter dem Wasserspiegel eingeschlossen sind.

¹²⁰ Obwohl erst Kellers zweiter Roman die Idee durch Marie Salanders Arnold-Münze verwirklichte, hatten schon Kellers Entwürfe zum *Grünen Heinrich* den Sohn der Mutter im Dingsymbol eines »Smaragd, Grün« unter den »Preziosen der Mutter« (SW XIX, 354) gefaßt, dessen Schönheit trügerisch ist. Das lebendig aufkeimende Grün und das tote ausschließende Glas sind im *Grünen Heinrich* einander benachbart. Heinrichs Künstler-Idyllen begrenzt das gleiche Butzenscheibenglas wie seine Künstler-Höllen (vgl. I, 253 (bei Habersaat), 273 (in der Dachkammer)). Glasscheiben blinken verräterisch durch die grüne Natur-Verheißung am Eingang und Ausgang des Dorfteils (vgl. I, 183 (Oheimhaus), 456 (Anna im Sarg)) und erneut in den *Heimatsträumen* (vgl. I, 650 (Fluß funkelt durch schwimmende Rosen), 653 (Oheimhaus), 657, 993 (Heimatstadt)), wo das zwielichtige Nebeneinander von Grün und Glas eines der Hauptmotive wird (vgl. I, 655 (Karfunkel der Bergmännchen und Blumen), 657 (Frauen als Kern im Kristall, Linden in Bernstein), 667 (Mutter im Grünen hinter der Glasscheibe des Nußbaumhauses)). Als ins Genre verkleidetes Todesomen erscheint das Grün neben Glas erneut in der *Romeo und Julia*-Dorfgeschichte (vgl. I, 88). Der frühere »Pudel [, der Keller] durch das ganze Leben nachläuft« (GB III/1, 248), Heinrichs Dorfgeschichten – eine Modegattung, die der Autor bereits während der Niederschrift der *Jugendgeschichte* (die Meyer-Sickendiek (2001), 147ff., jetzt als Rousseau-Parodie deutet) aufs Korn zu nehmen plante (siehe Seite 160) – sind wie seine *Heimatsträume*, die Heinrich wieder unmittelbar das Wort erteilen, ins Scheinwelthafte allzuschöner Idyllen aufgeblasene Kunst- und Kopfräume. Bei einem »Landschafter« (I, 1038) mit einem Grün im Höfchen spiegelt äußere Natur immer auch seine innere, wie umgekehrt für einen mystischen Materialisten »die Wiederholung [...] der ganzen kosmischen Natur in jedem einzelnen hinfalligen Schädelrunde« (I, 918) Prinzip ist. Beides ist grundlegend für das Verständnis von Kellers Naturschilderungen als zu Welten im Kleinen aufgeblasener innerer Natur. Als ehemaliger Schauplatz des *Meretlein* ist Heinrichs Dorf eigentlich nur ein grün »übertünchtes Grab« (I, 477), nicht anders als das von Grünspan bedeckte Grabmal des Steinritters. In der Dorfnatur bringt Heinrich seine Frauen so unter Glas und Wasserspiegel wie seine Männchen in den Innenräumen und brechen jene so spukhaft aus wie diese, stets als nach außen gestellter »Teil [s]einer Erfahrung, [s]eines [eigenen] Lebens« (I, 457). Auf dem Dorf, auch nur ein Bereich der »Flucht zur Mutter« (SW III, 194), im Gegensatz zum in die Städte ziehenden Vater, ist Heinrichs Kunsthaus nur

sie diesen Himmel als andere Erde¹²¹ wie bloße Besen zu fegen (vgl. I, 657). In den Himmel gehoben, endet das Grün, wie es ausgegangen war, versenkt¹²² und begraben.¹²³ Umgekehrt verdiente, was Heinrichs Marotte als unintegrierbar versenkt, gehoben zu werden, da es ein Schatz ist.¹²⁴ Die »phantastische Kuh« Margreth schaute, »um ein wenig in den Himmel zu sehen«, ins »Wasser«, wo »ein unmittelbarer Abglanz der

phantastischer (vgl. I, 191–195) als das vergleichsweise ärmliche in der Stadt. Das größte und phantastischste Kunsthaus ist das der *Heimatsträume*, die sich, wie sich zuletzt herausstellt, im Innern dieses Nußbaumhauses abgespielt haben. Ihre Schönheit ist die größte und grünste, zugleich die trügerischste und traurigste. Den Gegensatz zum bergenden Mutterhaus bildet nicht eine phantastischerweise als paradiesisch wahrgenommene Natur, sondern die des Überlebenskampfes, der dörfliche und städtische Realität gleicherweise bestimmt. Die Atelierfenster der problematischen Malergestalten dagegen gehen auf himmlische Natur und blenden städtische Realität aus (vgl. I, 273, 812f.). Die herabgestimmten Nachrichten vom Dorf im zweiten Teil und am Ende des Romans und besonders das Grau der dörflichen Natur am Ende der Zweitfassung bedeuten somit einen Gewinn, an Einsicht.

¹²¹ Umgekehrt Erde als »grün[er]« »unterirdischer Sternhimmel« auf dem Weg zur Stadt, vgl. I, 655.

¹²² Dem Grün unter Glas entspricht das unter der Eisdecke (vgl. I, 729: »Blüh auf, Gefrorener Christ!«; Zwiéhans Glücksstreben endet in »Grönland« (I, 792, 1004)) und das versunkene unter dem Wasserspiegel. Versunkene Grüns unter dem Wasserspiegel sind neben Meret (vgl. I, 186) Heinrichs Primel im Brunnenritter und dieser selbst, wie in »der dunkelgrünen Tiefe des Stromes« (I, 14), Anna als bekränzte Nixe (vgl. I, 239) oder als »Wasserfei« (SW IV, 205) in Merets grünem Damastkleid (vgl. I, 368), Ölfinger, der in einem »versunkene[n] Wald« ruht (I, 325), und die Natur auf Heinrichs Gemälden (vgl. I, 692).

¹²³ Der heilige Ölfinger flog nicht in den Himmel auf, sondern starb unter dem Wasserspiegel, die heilige Anna scheint im Himmel, ist aber nur unter einer Glas-scheibe begraben. Vor dem *Steinritter* wiederholen die *Heimatsträume* mit dem eigenen Grün, was der Maler Heinrich mit Anna vornahm, die er als Blume »hinter das Glas« (I, 238) bringt, »in einem Blumenbeete, dessen hohe Blüten und Kronen mit Annas Haupt in den tiefblauen Himmel ragten« (I, 304), zwischen Muscheln (vgl. I, 304, 310), schließlich zwischen Grabgrün in einen Bilderglas-Himmel (vgl. I, 455–457) – dies wiederum »gleich einem in Glas und Rahmen gefaßten Teil [s]einer Erfahrung, [s]eines [eigenen] Lebens« (I, 457). Der Maler Lys wiederholt dies mit Agnes, die als ein »wunderlich verborgenes Leben« (I, 540) in einem »Treibhause« (I, 542) kollabiert, wo wiederum Heinrich die Zukende auf den Knien hält wie Wilhelm Mignon, ehe sie als Pflegling einer Gärtnersfrau endet. Mit seiner Mutter treibt es Heinrich nicht besser (vgl. I, 667). – II, 128, sind Eingang ins Himmlische Jerusalem und Ertrinken dasselbe.

¹²⁴ Im Wasser versenkt Heinrichs »unvorsichtiges Aufräumen« (vgl. I, 31) I, 14, seine Primel, I, 117, seine Mineraliensammlung, I, 120, seine toten Wachskinder, I, 270f., seinen Liebesbrief an Anna, sowie I, 653, mit alten Kleidern (doppelseitig als »die schlechten Lumpen«) versehentlich das zugehörige Einsichtsgold und die eigene *Jugendgeschichte* in den *Heimatsträumen*, wo I, 659, »Geheimnisvolles oder Fremdartiges« von der Identitäts-Brücke in den Fluß gespült wird, wie schon I, 239f., laut der *Heidenstuben*-Sage die Heiden im Wasser entsorgt wurden, menschliches »Gerümpel« (I, 15).

Herrlichkeiten [liege], welche im Himmel selbst sein sollten« (I, 94). Im Roman des Phantasten spiegelt sich statt beider Herrlichkeit beider Elend.¹²⁵

Die Himmelfahrt der anti-heiligen Meret endet auf einem Golgatha-»Ort [...], der Schädel genannt wird« (Lk 23, 33).¹²⁶ Unter den wenigen Änderungen am *Meretlein* in der Zweitfassung¹²⁷ fällt die zweimalige von »Buchberg« in »Buchenloo« (SW III, 50, 55) auf, das die Vorstellung eines Berges wahr,¹²⁸ aber die eines Innenraums verdeutlicht.¹²⁹ »Loo« nähert Meretleins Buchberg dem Protagonisten »Lee«, der in der Zweitfassung auf und in »eine[r] kleine[n] begrünte[n] Erdwelle« (I, 1115) zu enden droht. Keller gibt seinem »Nicht-Helden«¹³⁰ einen Nachnamen, der wie sein eigener¹³¹ auf einen geschlossenen Raum verweist.¹³² Während die Bewohner der *Heidenstube* sich vor der Verfolgung durch die Christen zugleich in ein Loch und in einen Berg zurück-

¹²⁵ Auf die Äquivalenz des himmlisch-überirdischen und des unterirdischen oder Unterwasserbereichs weisen auch die zugleich unterirdisch und im Himmel ihr Grün umkreisenden Bergmännchen der *Heimatsträume* (vgl. I, 655) und Dortchens und Apollönchens Rätseln über Heinrichs Landschaftsstudien hin, vgl. I, 692, 1020f.

¹²⁶ Eine Schädelstätte war Merets erstes Grab in den Bohnen, wo sie den Kindertotenschädel begraben hatte. Die um die mittelalterlichen Kinderkreuzzüge entstandene Sage des Rattenfängers von Hameln (vgl. Grimm (1994) (Teil 1, 245); zur Rattenfänger-Sage bei Keller vgl. II, 491f.), an die der Zug von Kindern zum Berg am Ende des *Meretlein* erinnert (vgl. Treder (1984), 25, gedeutet als »Verweigerung der geforderten Anpassung an die Ordnung und Normen der Umwelt«), endet in dem Berg »Calvarie bi den Koppen«. Fliege, Puppe und Geiger in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* sind wechselweise auf, unter und in dem Berg und im Kopf, einem tönenden Haupt geschundenen Künstlertums, begraben (vgl. I, 66f., 90, 117f.). Anna und Heinrich im *Grünen Heinrich* sind die Heiden der *Heidenstube* zugleich auf (I, 239: »dort oben«, I, 240: »in die Höhe«) und im Berg (I, 239: »Höhle«, I, 240: »Vertiefung«).

¹²⁷ Siehe Anm. 49.

¹²⁸ SW III, 50, 55: »auf dem Buchenloo«.

¹²⁹ In der Zweitfassung verweist ein im Buch begrabenes Grün auf *Das Meretlein*: Dortchen legt zum Andenken »ein Efeublatt von einem Kindergrabe« (VI, 190) als Lesezeichen in das Manuskript der *Jugendgeschichte*.

¹³⁰ GB III/2, 388; vgl. GB IV, 256.

¹³¹ »Witze auf Ihren [Kellers] Namen« (GB III/2, 204), besonders im Hinblick auf seine berüchtigte Verschlossenheit, begegnen regelmäßig, vgl. z. B. GB II, 51 (Hermann Grimm, Ludmilla Assing), Zäch (1952), 11 (Rochholz), 20 (Gräfin Klotilde von Kalkreuth), 32 (Richard Wagner), 51, 175f. (Auerbach).

¹³² Vgl. zur Etymologie von »Lee« Kluge (1989), 433 (Decke, vielleicht zusammenhängend mit Hütte und Zelt), zur Etymologie von »Loo« Kluge (1989), 447 (Hain und sein Gegenteil, Loch oder Lichtung darin; wie »Loch« selbst, eine verschließbare Öffnung, engl. »lock«, dt. »Lücke«, mhd. »Lo(ch)«, vgl. Kluge (1989), 446). »Loo« ist verwandt mit lat. »lucus«, zu dem Keller die Quintiliansche Etymologie aus dem Gegensinn zitiert (GB II, 202: *lucus a non lucendo*).

Loch und in einen Berg zurückziehen, flieht Meret vor dem Pfarrer erst ins Schädelstätten-Loch und dann in den Berg.

Varnhagen hatte den jungen Keller von der Schauermotivik zu Naturschilderungen gewiesen, aber die bergigen Naturschönheiten des *Grünen Heinrich* geraten zu Abarten der Grabhügel¹³³ in seinen zahlreichen Friedhofs- und Gräberszenen.¹³⁴ Die Bergwand fungiert als Grenze zur anderen Seite. Sie scheidet von dem, was räumlich jenseits des Berges ist¹³⁵ oder nicht mehr nur räumlich jenseits der Bergwand im Berginnern. Kellers Berge sind oft Höhlen-, Hohl- und Innenräume,¹³⁶ in denen einer sitzt,¹³⁷ der nach draußen soll, was Heinrich aufzuschieben liebt (vgl. I, 237, 657, 665). Oder das Individuum erhält seinen Namen vom¹³⁸ und erscheint selbst als Berg.¹³⁹ Solche Berge sind »Berge [...] des menschlichen Gemütes« (II, 871), Räume des Sich-Verbergens und -Offenbarens der Innerlichkeit, Symbole des eigenen abgründigen

¹³³ Grab und Sarg als Berg schon III, 120, 127 (*Gedanken eines Lebendig Begrabenen* II (»Vulkan«), XIII (»Felsen«)).

¹³⁴ Vgl. I, 12, 14 (Heinrichs Stadt und erster Auftritt), 48–50 (Dorffriedhof am Eingang der *Jugendgeschichte*), 75 (Merets Grab), 83f. (Merets Begräbnis), 118f. (das Grab von Heinrichs Menagerie), 132 (Heinrich und Gretchen als Grabmal), 187 (Ankunft auf dem Dorf), 240 (Wassergrab vor der *Heidenstube*), 244f., 248f., 269 (Grab der Großmutter), 456–458 (Annas Begräbnis), 644–688 (Ankunft auf dem Grafenschloß), 691, 722 (Dortchen als Grabpflegerin), 745 (Steinritter), 761f. (Begräbnis der Mutter), 768 (Heinrichs Grab); 781 (Fund des Zwiehans-Schädels). I, 1115, werden Hügel und Grabhügel abschließend enggeführt.

¹³⁵ Siehe Anm. 245.

¹³⁶ Vgl. im *Grünen Heinrich* I, 14 (Brunnenritter-Spiel), 236f. (Bohnenberg), 239f. (*Heidenstube*), 513 (Bergkönig), 656, 657 (*Heimatsträume*), 978 (Huldas »Hörselberge«); außerdem II, 15 (Esthers Kartoffelgebirge), 219 (Pineiß' Miniaturlandschaft), 387 (Keltengrab des Schulmeister Wilhelm), 716 (*Forsteck-Sage im Narr auf Manegg*), 871 (Berge der Religionswenden), III, 501, 506 (Heine im Montblanc), III, 535, SW XII, 435, 458 (Zwerge im Märchen Marie Salanders), 451 (Märchenschluß des *Martin Salander*).

¹³⁷ Im *Grünen Heinrich* ein »Bergmännchen« (I, 236, 655), »Berggeist« (I, 513), »spannelanges pudelnacktes Weibchen« (I, 657) oder »Geist des Berges« (I, 1116).

¹³⁸ Vgl. SW XXII (*Berliner Schreibunterlage: »Spiegelberger«*), I, 1122 (»Hollenbergerin«), II, 707f. (»Buz Falätscher«), 879 (»Schnurrenberger«, dazu die Ursula Schnurrenbergerin, das »Bärlein«, und das diminutive Gegenstück »Freska von Bergamo [...] (zu deutsch Fränzchen oder Franzi)« (II, 919)).

¹³⁹ Vgl. II, 196 (Wanze der Kammacher als wandelnder Berg), 808 (Faun als »Bergwerk«). Kellers mythisches Personal sind Zwerge mit »Buckelchen« (III, 535) oder Putti »mit dicken Köpfen« (II, 117, vgl. II, 603), seine Mißgeburten meist »Bucklige« (vgl. II, 123f. (Baßgeiger des Schwarzen Geigers), 422 (Ratsschreiber), vgl. I, 494 (»bucklet[e]« Sachs-Muse), II, 1986 (Kratt als »alte[s] bucklige[s] Weibchen«) oder »großköpfige Burschen« (I, 120; vgl. II, 302f. (Jungfer Häuptle), 353f. (Kätter Ambach), 671 (Hartmann von Aue), 866 (Senn)) auf »miserablen Beinchen« (III, 452), kopflastige Zephalopoden und ewige Kinder nach dem Bilde ihres Schöpfers.

Ich und des nückischen Gegenüber.¹⁴⁰ Den »menschenähnlichen Steinköpfe[n]« (I, 268) des phantastischen Bergmalers Heinrich stellt der Roman steinerne Menschenköpfe gegenüber. Nicht nur die ersten »Lebensbeschreibung[en]«, die Heinrich verfaßt, haben die Präexistenz nicht zur Welt gekommener Kinder im »Berge« (I, 121) zum Gegenstand, auch die eigene¹⁴¹ und die Merets, die jedoch in einer Reihe von Frauengestalten doch noch aus ihrem Berg heraustritt.¹⁴² Wie im »Ammenmärchen«, laut dem »die kleinen Kinder« aus dem »Berge« »geholt« (I, 121) werden, Aus-dem-Berg-Kommen Geburt kann In-den-Berg-Gehen¹⁴³ nicht nur da, wo der Berg ein Grabhügel ist, Sterben

¹⁴⁰ Vgl. I, 236f. (Annas »Bohnengebirge«), II, 15 (Esthers »Kartoffelgebirge«).

¹⁴¹ Der erste Vorwurf der Mutter an Heinrich lautet, daß »du [...] Stunden lang in die Berge hineinstarrst« (I, 17). Der Roman faßte sich vorab zusammen, indem er Heinrich, der auf einem Buchberg zuerst auftrat (vgl. I, 12; vgl. zum Hintergrund Ermatinger (1950), 292), ein Grün durch einen »diesseitigen Berge« (I, 11) in einen »jenseitigen« (I, 12) schleusen läßt, das »manchmal [...] nicht wieder zum Vorschein« (I, 14) kommt. Heinrichs Herz bleibt in seinem Gottesglauben eingeschlossen wie in einem »Diamantberg« (I, 476), er selbst ein gefrorener Silesius-Christ »steif wie ein Felsenstein, / Ganz lauter wie Kristall« (I, 726). Wie die Bahn nicht nur von Heinrichs Primel endet die Karriere seines bedeutendsten Lehrers Römer in einem Golgatha als Innenraum, dem »Mont piété« (I, 433). Der Mummenschanz rückt Heinrich, der kein »König dieser Welt« (I, 23f.) ist, in die Nähe des »Bergkönigs« (I, 513, vgl. I, 541, 872, 880, 883), Herrscher in der anderen Welt eines höhlen- und goldreichen Innenraums. Die Zweitfassung läßt Heinrich als »Schlüssel« (I, 824) zu seinem Wesen einen Moses »[i]m Gestein« (I, 824) malen, sein letztes Spiegelbild, Peter, als einen »mißlungenen Stein« (I, 1063) abräumen, und konfrontiert ihn abschließend, statt daß ein Steinmann eine »W...berg« aus seiner Höhle (des Montesinos, siehe Anm. 373) schreckt, mit dem Gemälde eines Ehepaars, in dem ein paradigmatisch männlicher »Andreas« (I, 1122; *andreios*), Patron der Bergleute (vgl. LThK, Bd. 1), zu einer dreifach potenzierten Frau (Emerentia, Juditha, Frau Holle) findet, die den Namen eines Berggeistes führt (vgl. Grimm (1994) (Teil 1, Nr. 4–8), KHM).

¹⁴² Als »Geist[er] des Berges« (I, 1116) erscheinen Heinrichs Frauen bereits vor der Gipfelung in *Juditha rediviva*. Anna äußert sich als »Bergmännchen« (I, 236) aus dem Bohnenberg (vgl. I, 236f.) und zieht sich bei ihrem Begräbnis zugleich auf und in einen Berg (vgl. I, 246f.) zurück, während Judith sich Heinrich beim Baden offenbart, indem sie »hinter dem Felsen« (I, 444) hervorkommt. In der Zweitfassung lockt Hulda in »Hörselberge« (I, 978) und wird Dortchen doch noch zu einer legitimen »Schöpfung-W...berg«, nachdem in der ersten der Graf den Adelstitel »von so und so [nur führte], weil diese Landschaft so heißt und nicht meine Person, welche kein Berg, sondern ein Mensch ist« (I, 706). Die letzte seiner Frauen, *Juditha rediviva*, verlockt dagegen nicht in die Berge der Innerlichkeit, sondern hält Heinrich vom Rückzug in den »Hügel« ab, indem sie wie ein »Geist des Berges aus dem Gestein heraus« (I, 1116) tritt.

¹⁴³ In Höhlen oder Schluchten (vgl. I, 656 (Heinrichs Mutter), II, 57f. (Pankraz Wüstenidyll)) oder auch nur »in die Berge« zwischen Gipfel (vgl. II, 500 (Jukundus in der Demokraten-*spelunca*), 929 (Zwinglis Todesvision)). Selbst Hineinschauen reicht aus (vgl. I, 17 (Heinrich), II, 929 (Zwingli), III, 535 (Marie Salander)).

bedeuten.¹⁴⁴ Der Berg ungeborener Kinder ist ein Raum der Mutter,¹⁴⁵ die im Gegensatz zum fehlenden Vater (vgl. I, 62) statt zur Welt zur Kunst erzieht. Wie Aus-dem-Berg-Kommen Zur-Welt-Kommen symbolisiert In-den-Berg-Gehen ein Sich-im-Kunstraum-Verbergen.¹⁴⁶ Der Berg variiert die Motivreihen Haus,¹⁴⁷ inklusive Kirche,¹⁴⁸ und

¹⁴⁴ Vgl. allgemein Lurker (1991), 87). Siehe Anm. 296. »In die Berge« ziehen die Toten des *Apotheker von Chamounix* und der sterbende Zwingli II, 929 (»zwischen Rigi und Pilatus« laut Zäch (1952), 161f.).

¹⁴⁵ Vgl. in den *Heimatsträumen* I, 656.

¹⁴⁶ In den Berg geht Heinrich daher, als er scheinbar aus sich herausgeht, aber auch seine Karriere als Landschaftsmaler antritt (vgl. I, 200).

¹⁴⁷ Die Berghöhle der Heiden heißt »Heidenstube« (I, 239; vgl. III, 536, »Felsstube« der Erdmännchen im *Martin Salander*). Der Heimatsträumer assoziiert das Haus der Mutter, in dem er auf die Kunst verwiesen ist, mit einem Berg (vgl. I, 647, 656), einem »Bergeshaus« (I, 237) wie Annas Bohnenberg. Heinrichs Haus dient als Grab (I, 65, für das verborgene Grün, 118f., tote Tiere, 120f., tote Kinder, 308, ihn selbst). Wie »der unterhöhlte Berg« (I, 237) voller Gold ist das Haus vollgestellt mit Schätzen – oder »Gerümpel« (I, 15) und »Trödelkram« (I, 85, vgl. I, 707) – und nückisch-labyrinthisch (vgl. I, 64 (Haus der Mutter), 85f. (Haus der Margret), 193f. (Geburtshaus der Mutter), 666f. (Nußbaumhaus)). Der Künstler erfährt nicht nur die Welt in einem »Wanderhaus« (I, 28), begleitet von einem »wandernden Schädel« (vgl. I, 1004), sondern erscheint selbst als beides, »winkeilig[es]« und »irrgänglich[es]« (I, 1038) Haus und Zephalopode, ein wandelnder Innenraum. – Heinrichs Biographie beginnt mit einer Enterbung durch die Bürgergesellschaft, die nur ein Haus übrigläßt, in dem es freilich summt (vgl. I, 63–65), und endet mit dem Verlust dieses Rests von Vatererbe (vgl. I, 762f., 1005). Dazwischen begegnet Heinrichs Kunsthaus immer wieder ambivalent als Bastion, Fluchtraum oder Grab eines Unbürgerlichen. Die Reihe der Kunsthäuser im *Grünen Heinrich* (vgl. I, 15 (Matronenhaus), 64–66 (Heinrichs Mutterhaus in der Stadt), 116–122 (Kinderspiele darin; zu Heinrichs »Kinder[spiel]plätzen« als Innenräumen vgl. I, 14 (»Kirchenstühle«), 123f. (Theaterfaß), 130–132 (Gretchen-Theater), 171, 175 (»Mauerlöcher« und Lehrerhaus um die Relegation)), 119f., 156f., 180f. (Malerei darin), 119f., 120f., 166f., 277f., 325, 432–434 (Schreiben darin), 262f., 389–391, 461f. (Lektüre darin), 666f. (als Nußbaumhaus der *Heimatsträume*), 85f., 88f., 104f. (Margrets Haus), 52f., 185f., 193f., 270f., 289f., 307f., 651–654 (Heinrichs Mutterhaus auf dem Dorf, mit Meret-Porträt und Heinrich als Don Quichotte in der literarischen Dachkammer, als Annas Haus in den *Heimatsträumen*), sowie 252–255, 273–275, 559–561, 634–637, 1049f. (Heinrichs Ateliers: Habersaats Frauenkloster, die Dachkammer, das Münchner Atelier, das Trödler-Verließ des Fahnenstangenmalers, die Hauskapelle auf dem Grafenschloß), 658–665 (Identitätsbrücke der *Heimatsträume* als »ein Palast oder großer Tempel« mit Gemälden), 211, 236f., 247f. (Anna in Muschelhaus, Bohnenberg und Haus der Trauerfeier), 484f., 523, (Agnes in kunstgeschmückten Haus, Marienkapelle und Treibhaus), 704ff., 774, 1040ff., 1085 (Dortchen mit Heinrich in Rittersaal und Kirche)). Die Kunsthäuser wurzeln in denjenigen, in denen der Pfarrer Meret einsperrte. Sie umfassen neben Ateliers, Lesesälen und Theatern (vgl. Margret-Haus, Stadthaus mit Theosophie, Jean Paul, Goethe und deutscher Literatur, Theaterfaß, Gretchen-Theater, Bibliothek der Leserfamilie, Dorfhaus mit Schäferromanen und Don Quichotte) mit Schätzen oder Gerümpel gefüllte und geschmückte Museen, besonders von der Au-

Schädel¹⁴⁹ der künstlerischen Innerlichkeit. Im Berg,¹⁵⁰ Kasten oder Kopf¹⁵¹ scheinen bei Keller Kunst, Künstler und Musen begraben. Meret,

geschmückte Museen, besonders von der Außenwelt geschiedene sakrale Kloster- und Kirchenräume (vgl. I, 14 (»Kirchenstühle«), 88, 103 (Margret), Konfirmation, erster Kunstausstellungsbesuch, Münster der *Heimatsträume*, Beichtstuhl und Krypta in der Grafenschloßkirche), Laboratorien oder »Hexenküchen« (vgl. Stadthaus der Naturstudien, Gretchen-Theater mit *Hexenküche*, Dachkammer-Atelier als Hexenküche, Trödlerwerkstätte mit Feueresse), in denen Natur statt durch Kunst durch Wissenschaft verformt wird, und Speisekammern, die in Naturbehältnisse »verborgenen Lebens« (vgl. I, 540) mit Tieren in Bau, Käfig und Schalen, Früchten in Hülsen und Grün unter Glas (vgl. Heinrichs Bienenkörbe, Nußhaus und Steinrittergrab als Klappernuß, Heinrichs Menagerie, Annas Muschel- und Bohnenhaus, Agnes Treibhaus; siehe Anm. 120) übergehen. Daß Heinrich in diesen Kunsthäusern gefangen und in sich selbst befangen ist, zeigt deren biographischer Ursprung, die Mutterhäuser (vgl. Stadthaus der Mutter mit Kunst am Bau, Margret-Haus, Dorfhaus der Mutter, Nußhaus der Mutter in den *Heimatsträumen*). Ihr Wohlstand ist wie der der Kunst- oder Rumpelkammern ambivalent: Wäschekammern polstern oder verstricken (vgl. Heinrichs Stadthaus, Heinrichs Nußhaus, Grafenschloß-Beichtstuhl); in Sparbüchsen ist das Wesensgold auf dem Stroh der Märtyrer gebettet (Heinrichs Stadthaus); trotz der, ja in der Fülle wird gehungert (vgl. Merets Speckkammer, Heinrichs Stadthaus als Bienenhaus, Heinrichs Theaterfaß, Heinrichs Bienenkorb auf dem Dorf, Haus des Trödelmännchens, Klappernußgrab des Steinritters). Heinrich im Kunsthaus spiegeln seine bei Mutterfiguren sitzenden Freunde (vgl. I 98f. (Jakoblein), 490 (Erikson), 898 (Gottesmacher)) und seine wie er selbst in Kunst befangenen Mädchen (vgl. Meret-Porträt im Dorfhaus, Annas Haus, die in den *Heimatsträumen* seines übernimmt, Agnes' Haus mit Kunst am Bau und Agnes als Kunst im Bau, Dortchens Rittersaal mit Kinderporträts). – Zur Synopse von Kellers Kunsträumen siehe Seite 262.

¹⁴⁸ Das nicht zu domestizierende Mädchen mochte insbesondere nicht in der Kirche bleiben (vgl. I, 77), einer satirischen Variante der Häuser Heinrichs, eng mit Kunst (vgl. I, 251, 485 (Kunstausstellungen als Kirche), 252f. (Habersaat-Kloster), 662 (Identitätsbrücke als »Tempel«), 743f. (Grafenschloß-Krypta)) und Mutter (vgl. I, 252 (Habersaats »Frauenklösterlein«), 329 (Kirchenstuhl), 683f., 743 (Muttergottes und Mütterchen in der Grafenschloß-Kirche)) verbunden (beides bei Margret I, 88, 103; siehe Anm. 323). Kirche als Berg war eine der ersten Fehlbenennungen Heinrichs (vgl. I, 66; Häuser als Gebirge sonst I, 86 (Margrets Schätze), 164 (Meierleins Haus), 666 (Nußbaumhaus); II, 716, in der *Forsteck-Sage* ein von Bergmännchen bewohnter Berg als ein »Haus, in dem es summt«). In den *Heimatsträumen* erscheint die Kirche (Zürcher Münster mit der Karlsstatue) erneut als »Steingebirge« (I, 657; zu den »Laubgebirgen« (I, 993) siehe Anm. 111). Die Szene auf dieser bergartigen Kirche, in der Heinrich gleich einer »Reiterstatue« (I, 665) zu freien zaudert, verweist auf den Steinritter in der Grafenschloß-»Kapelle« (I, 743), ihrerseits etymologisch ein Kopfraum (siehe Anm. 323).

¹⁴⁹ Noch konzentrierter und näher am Bildempfänger Innerlichkeit als im Haus erscheint der Berg als »Erhöhung«, »[H]ügel« mit einem »Wäldchen« und »Extrakuppe« auf einer größeren Kuppe, dem »Schädel« (I, 632) des kopffüßlerartigen (I, 956: »Papiernautilus«) Trödelmännchen. In den *Heimatsträumen* birgt ein Berg »Ideen«, diese wiederum in Gestalt von Diminutivfrauen

auf und im Loo, im Himmel und im Buchberg, bricht jedoch im Romanganzen aus diesen Innenräumen aus. Während Heinrichs durch den Berg gesandte Primel nicht wieder zum Vorschein kommt, wächst *Wurzel Emerentia* durch seinen Lebensroman durch. Das verbildete und verinnerlichte Mädchen tritt aus seiner Einschachtelung in einer »Erzählung in der Erzählung in der Erzählung«¹⁵² oder in der »Erinnerung [...] in [s]einen eigenen Erinnerungen« (SW III, 45) nach außen. *Der Grüne Heinrich* erlaubt sich den Kunstgenius anders als noch Immermanns *Epigonen* in einer (historischen) Binnenerzählung innerhalb einer Binnenerzählung, die, ehe der Roman begonnen hat, den Genius unter die Erde bringt, teilt aber die pfarrerlichen Disziplinierungsbestrebungen nicht. Abgeräumt wird Heinrich, Meret aufersteht im Roman in wiederholten Spiegelungen.

(vgl. I, 658), Erdweibchen wie das des *Salander*-Märchens und das Meretlein. – Die Innerlichkeitsräume Kopf (Spezialfall einer Reihe von Körperhöhlen (siehe Anm. 339) und ausgebaut durch Kopfbedeckungen (siehe Anm. 201)) und Haus verbindet Kellers Bildlichkeit auch ohne den vermittelnden Berg, vor allem über das Gewölbemotiv um Schädel-»Sphäroid« (I, 1004) und Kunsthaus (vgl. I, 87, 90 (Margrets Trödellden), 134f. (Schatz im Keller), 662 (Identitätsbrücke), 666 (Nußbaumhaus), 743 (Steinritterkrypta), 963, 965 (Schmalhöfers Trödellden), 1040 (Grafenschloßbibliothek), 1049 (Grafenschloßkapelle und -atelier); vgl. die Kunsträume des *Verlorenen Lachens* II, 481, neben 500, 522). Die *Heimats-träume* spielen sich zugleich in einem (aufgebrochenen) »Schädel« (I, 661) und in einem (umgestülpten) Haus (vgl. I, 666) ab. Die Zweitfassung nennt ihr Leitsymbol, Zwiehans »Schädel« (I, 781), ein »Kopfhäuschen« (I, 797; vgl. I, 1050 (Heinrichs Kopf als Haus), II, 88 (Vrenchens Haus als Kopf), 218 (Pineiß' Haus als Kopf), 354 (Kätter Ambachs Kopf als Haus), 678f. (Singmännleins Kopf als Haus), III, 435 (Bettys Kopf als Haus oder Berg?), vgl. II, 115 (Salis und Vrenchens Herz als Haus); am bekanntesten ist das Motiv aus *Augen, meine lieben Fensterlein* (III, 300, wie bei Vrenchen und Singmännlein), reicht aber zu Kellers zeichnerische Anfängen zurück, vgl. z. B. Baumann (1986), 35 (frühe Skizze: Totenschädel, von Männchen bewohnt). Zwiehans Schädel zeichnet sich durch eine ungewöhnliche »Wohlerhaltenheit« (I, 781) aus, wie die »Kapsel« des Steinritters (vgl. I, 1084) und Gilgus' »Modell eines Auges von der Größe eines Kindskopfes« (I, 1056), wo jeweils Kopfzerbrechen not täte. Zwiehans Häuschen findet Heinrich als ein Behältnis vor, in dem Traumgeister hausen. Früher hauste darin der Träumer, ein in sich selbst befängener »Schädel«- und Schreibheiliger oder neuer »Hieronymus« (I, 782) im Gehäus, das Märtyrer-Pendant der Zweitfassung zur Meret-Heiligen, die das Kunsthaus sprengte.

¹⁵⁰ Der »Schutzgeist« der Schweiz (C. F. Meyer; zitiert nach Zäch (1952), 161) interpretiert die »Bergmännchen« der *Forstreck-Sage* als »Geister des Liederbuches« (II, 716) in einem Buchberg, bezeichnet sich nach Abfassung des *Sinn-gedichts* als »Erdmännlein« (vgl. GB II, 406) und erlebt den Dichtertod (Mörikes) so, »wie sich ein stiller Berggeist aus einer Gegend verzieht, ohne daß man es weiß« (GB III/1, 138, vgl. GB III/1, 198).

¹⁵¹ Vgl. GB III/2, 387 (Werke als »anonyme Passagiere im Hirnkasten«).

¹⁵² Meurer (1994), 42.

Die Kunstmotivik rückt *Das Meretlein* ins Zentrum des Künstlerromans. Daß trotz der Studie von Winfried Menninghaus die Auffassung, *Das Meretlein* sei in den Roman unzulänglich integriert, noch nicht überwunden ist,¹⁵³ resultiert aus der selbstgefälligen Deutung durch den Binnenerzähler. Im Zentrum des ersten Kapitels von Heinrichs Biographie erörtert der Erzähler seiner eigenen *Jugendgeschichte* die »eigentümlichste Hauptlehre des Christentums« (I, 70), das »Lieben [...] des Feindes« (I, 71). Heinrichs Lebensweg säumen Kämpfe mit Freunden und Geliebten. Leichter als diese utopisch erscheinende Forderung wäre die Warnung vor dem Richten zu beherzigen. Heinrichs Lebensprinzip ist aber, den Splitter im Auge der andern statt den Balken im eigenen zu sehen. Daß er dies zuletzt durchschaut, scheint Voraussetzung für sein Überleben in der Zweitfassung.¹⁵⁴ Heinrichs Aufnahme des *Meretlein* in seine *Jugendgeschichte* dagegen führt dieses Prinzip erstmals vor. Heinrich kritisiert, verprügelt oder tötet diejenigen,¹⁵⁵ in denen er sich selbst haßt, wie den Pfarrer der Meret, oder die verkörpern, was ihm fehlt, wie der Pfarrer die Meret.¹⁵⁶ Wie er bekämpft, wo Feindesliebe Ganzheit schüfe, so identifiziert er sich vorschnell mit Gestalten, die ihm als Vorbilder beigegeben sind.

Heinrich bekämpft das Meret-Potential, in sich, lieber noch stellvertretend in anderen. In der Schimpfwort-Episode (vgl. I, 105–108)

¹⁵³ Obwohl Keller in der Zweitfassung durch die Parallelgeschichte *Der Schädel* die Bedeutung von »eingeschaltete[n] Geschichte[n]« (I, 781) unterstreicht. Vgl. den kritischen Forschungsbericht bei Menninghaus (1982), 61–64. Thesenartig aber schon bei Jeziorkowski (1979), 129. Meurer (1994), eng im Anschluß an Menninghaus (1982), auf den auch Dürr (1996), 122, verweist.

¹⁵⁴ Vgl. I, 1054f. (Grafenschloßkaplan), 1061f. (Gilgus), 1113f. (Spenglermeister).

¹⁵⁵ Vgl. die Grafenschwester (vgl. I, 35f.), den Freund aus der Lesersfamilie, zweimal Meierlein, den Jugendgenossen in der Schreiber-Phantastik (vgl. I, 162, 667), den Brieffreund (I, 279–281, SW IV, 82), Römer, dessen Größenwahn seine eigene Künstler-»Eitelkeit« (I, 433) beleidigt, Ferdinand Lys, in dem er sich »selbst beleidigt« (I, 895) und an dem er »die Feder, mit welcher er seine Jugendgeschichte geschrieben, [...] auswischt« (I, 550), in einer Selbsttötung (vgl. den Traum der Zweitfassung I, 896) in dem, der sie wiederholt hat, den Waldhüter als Konservator des Grüns auf Kosten des Mütterchens, und zuletzt, den Bogen zu Merets Pfarrer zurückschlagend, Dortchens Küster und Kaplan.

¹⁵⁶ Am Ende kommt Heinrich zur Einsicht, »wie weit mehr man Gefahr läuft, den Armen und Widersinnigen gleich zu werden, wenn man sie befiehlt und zwackt, als wenn man sie gewähren läßt; denn sie haben etwas Dämonisches und Verheerendes an sich« (I, 718). Nah an seine eigene Person rückt Heinrichs Kontrahenten ein spiegelsymmetrisches Verhältnis der Gegner oder der Begriff »mein Dämon« (vgl. I, 136, 137, 153, 159, 631), der sich mit der Teilung eines Zusammengehörigen (insbesondere im »Individuum« Heinrich) verbindet (vgl. I, 98, 130, 279, 591, 718, 989). Das »Narrengefecht« (I, 858) mit Exfreunden bildet eine Vorstufe des Geschlechterkampfes mit Geliebten. Heinrichs Einsicht in dieses Prinzip I, 718, bleibt eine theoretische.

legt er sich in Lästere und Inquisitor auseinander, um sich abzustrafen, und nennt dies Kunst. Als Erzähler des *Meretlein* darf Heinrich nicht Partei ergreifen, weil er sich auch hier in Meret und Pfarrer auseinandergelegt hat. Während Heinrich vor der *Bank der Spötter* zornig zu zweifeln beginnt, ob er sich nur »halb und halb« (I, 478) zu den Abgebildeten zählen darf, identifiziert er sich mit dem Meret-Porträt, aber nur so, daß er die »ernsthafte Buße« (I, 80), deren der Pfarrer Meret mit dem Totenschädel unterzieht, mit dem Zwiehan-Schädel sich selbst antut.¹⁵⁷ Wie die *Bank der Spötter* auch seiner spottet, neckt Meret auch ihn. Neben Meret als der »wirklichkeitszugewandte[n] Seite Heinrichs«,¹⁵⁸ um die es letztlich sterbensschwach bestellt ist,¹⁵⁹ steht Heinrichs Pfarrerseite. Die Halbwaise ist sein eigener *pater*. Die Binnenerzählung von einer religiösen Erziehung im Roman einer Künstlerlaufbahn meint Heinrich ebenso wie als Parallelgestalt Merets, als Opfer und Gottlosen, auch als Merets Gegenüber, als Täter und angehenden bildenden Künstler. Heinrichs Künstlertum im Zeichen eines schöpfergottgleichen »Spiritualismus« (I, 421, 474, 477, 824) stellt ihn in die Nachfolge der Pfarrergestalt. Das Mädchen im Loo ist eines im Lee, aber ihm gegenüber, ja jenseitig. Wiederholte Spiegelungen von Merets Auferstehung vor dem Pfarrer in religiös-spukhaften Konfrontationen einer künstlerischen Innerlichkeit mit abgetrennter, verdrängter und deformierter innerer Wirklichkeit, die nach außen drängt, und äußerer Wirklichkeit, die sich nicht domestizieren läßt, repräsentiert durch Männlein im Haus und Frauen in der Natur, machen Heinrichs Lebensroman zur gescheiterten *imitatio* der Meret, ihr gegenüber und entgegen. Aus Merets Auferstehung als Tödlein vor dem Pfarrer entwickeln sich zwei Reihen von Konfrontationen mit religiös-

¹⁵⁷ Vgl. I, 1012, sowie 689, 1017.

¹⁵⁸ Laufhütte (1969), 308. Traditionell wird Meret als Parallelgestalt im Sinne der Intentionen des Binnenerzählers Heinrich verstanden. Ermatinger (1950), 281, 297, führt *Das Meretlein* als Beispiel für Kellers und Heinrichs Kirchenkritik an und deutet es wie die anderen Novellen im Roman »als »Beispiele«, in der alten Bedeutung von Gleichnis, das heißt zur Veranschaulichung von Situationen und Erkenntnissen Heinrichs«. Die Parallelität von Meret und Heinrich betonen Menninghaus (1982), 70, nach dem Heinrich den Meret-Spiegelungen »weit häufiger« nicht erschreckt gegenüber steht, und im Anschluß Meurer (1994), 43–45, sowie Winkler (1991), 151f., Dürr (1996), 121f., Wagner-Egelhaaf (1997) und zuletzt Mahlendorf (1997)[257]f.; anders (Meret-Elisabeth Lee) jetzt Berndt (1999), 193.

¹⁵⁹ In einem »traurigen kleinen Roman [...] über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn« (SW XXI, 18), wo es auf den »Untergang des Helden [...] überhaupt in jedem Kapitel, fast auf jeder Seite des Buches zwischen den Zeilen abgesehen« (GB III/2, 69) ist und die »Keime dazu überall angelegt sind« (GB IV, 57).

phantastischen Konnotationen. Die eine bilden die weiblichen¹⁶⁰ Meret-Nachfolger, Gretchen, Anna, Judith, Agnes und Dortchen, die andere die männlichen: Heinrichs Wachsmännchen, Ketzler wie Ölfinger und die Tellfest-Fratzen, entfremdete Freunde und Lehrer wie Meierlein und Römer, antiquarische Trödelmännchen wie Vater Jakoblein und Joseph Schmalhöfer, der Waldhüter und Kirchenhüter wie Konfirmationsmännchen, Grafenschloßküster und -kaplan. Die erste Szenenreihe zeigt Heinrich in der Pfarrerrolle gegenüber Merets aufbegehrender Natur, die zweite, in der deutlicher einem Teil seiner selbst gegenübersteht, vor Merets deformierter Natur oder Pfarrern, die auf ihn selbst verweisen

Dagegen ist die von Heinrich behauptete Parallelität zwischen ihm und Meret zweifelhaft. Die Funktion des *Meretlein* innerhalb eines Romans, der statt mit der Kirche mit einer Kunstreligion abrechnet,¹⁶¹ erschöpft sich nicht darin, daß der über Meret richtende Diarist

¹⁶⁰ Nach Menninghaus (1982), 69, ist *Das Meretlein* als »Initiation isotoper Reihen« von Motiven zu verstehen und besteht das »Fortleben der kleinen Meret in der Reihe der Frauengestalten [...] vor allem auf der Topik der phantastischen Züge« (Menninghaus (1982), 74), unter denen »die phantastischen Topoi Hexe und Katze« (Menninghaus (1982), 70) verfolgt werden; im Anschluß Meurer (1994), 44. Winkler (1991), 152, spricht von »eine[r] Art intratextueller Typologie« Merets für das Heidentum der Frauengestalten in der *Jugendgeschichte* und das des Religionskritikers Heinrich auf dem Wege zu Feuerbach.

¹⁶¹ Als Anknüpfungspunkt zur Einfügung der Novellette in die *Jugendgeschichte* dient die religiöse Schamhaftigkeit, die von der Gesellschaft als Verstocktheit bekämpft werde. Heinrichs Scham, laut zu beten, hindert ihn weder, die Wiederversöhnung mit der Mutter über der Tischgebet-Frage mit einem Stoßgebet, »einem vergnügten Dankseufzer« (I, 75), zu feiern, noch sonst am Beten und Nachfragen nach Gottesurteilen (vgl. I, 13, 71f., 74, 114, 131, 207, 270f., 290, 393, 735, grundsätzlich I, 398). Was bei Meret »Gottlosigkeit« (I, 76) war, tritt bei Heinrich da auf, »als ich ihn [Gott] deutlicher erfaßte und sein Wesen mir unentbehrlicher« (I, 74) wurde. Die Fortsetzung der *Jugendgeschichte* nach dem *Meretlein* knüpft schief an. Während sich Meret selbst unter Zwang weigerte, den Namen der Trinität auszusprechen, spricht Heinrich den Gottesnamen zwanghaft aus. Seine »Blasphemie[n]« (I, 85) repräsentieren einen »Atheismus«, wie ihn sich Frau Margret vorstellt und heranzieht (vgl. I, 89, 92, 96), ungezügelter »genialische Subjektivität« (SW XIX, 348; Gegenbild die Atheistin Dortchen, vgl. I, 722). Der auf sein »Antichristentum« (I, 312) pochende Heinrich findet zu einem Künstlergott zurück. Dieser ist wie der Künstler (vgl. I, 300, SW XIX, 348: »Heinrichs Gott so schildern, wie Heinrich selbst ist [...] willkürlich genialische Subjektivität«) oder der Künstler wie Gott (vgl. I, 215f. (vor dem Schulmeister), 420 (vor Römer), 474–478 (vor Lys)). Heinrichs Kunsträume erscheinen als Kirchenräume (siehe Anm. 148), er zeigt eine Vorliebe für Sakralkunst und -künstler (vgl. I, 76f., 88, 455f., 484f., 704f., 743f., 833, 869, 905), besonders für Heiligenporträts und gemalte Fensterscheiben, die ihm den Blick verstellen, und nicht nur seine Porträtkunst (vgl. I, 304, 311), auch seine Landschaftsmalerei wird ironisch in die Nähe von Sakralkunst gerückt (vgl. I, 205f., 227, 381f., 606, 631, 693, 824).

unwillkürlich Zeugnis gegen sich selbst ablegte. *Eine Jugendgeschichte* hat konzeptionell im Romanganzes dieselbe Funktion, die Ironisierung eines Binnenerzählers durch seinen Editor wiederholt sich.¹⁶² Das vom *Meretlein* geforderte »read[ing] between the lines«¹⁶³ dient als Propädeutikum für die Lektüre einer allzuschönen *Jugendgeschichte*. Auch der den Diaristen verurteilende »Geheimsschreiber« (I, 111, vgl. I, 325) schlägt sich unwissentlich selbst ins Gesicht. Heinrich glaubt sich über den Pfarrer hinaus wie dieser über das abergläubische Volk, aber die distanzierende sprachliche Verfremdung in der Chroniknovelle trägt, Geschichte wiederholt sich, »das eine und alles« der »Geschichtsvorgänge« (I, 717) erfasst die historische Erzählung prägnanter.¹⁶⁴ Heinrich umarmt Meret gewaltsam. Vergleiche zwischen ihm und Meret drängen sich auf, aber hinken.

Wie Mignon die Wilhelms¹⁶⁵ trägt Meret Heinrichs Farben. Viel mehr haben beide von ihren Vätern nicht, sie sind Enterbte. Wie Merets Räucherzimmer einen spöttisch klagenden »grünen Schinken«, ihr Porträtahmen ein schalkhaft schwermütiges und ihr »Todtenbäumlein« (I, 83) ein tanzend totes Kind im »blaßgrünen Damastkleide« (I, 76), birgt Heinrichs Haus ein zugleich »kokett[es]« und »wehmütig[es]« »verborgene[s] Grün« in Gestalt eines »enge[n Garten]-Winkels« im innersten Hinter-»Höfchen« (I, 65) hinter Dunkel. Heinrichs »kleine[r] abgeschiedene[r] Raum« (I, 65) ist ein Grabraum (vgl. I, 118f.) voller Meretlein-Diminutive, der Raum eines Abgeschiedenen¹⁶⁶ oder bürgerlich Toten, das durch »brennend rot[e]« »Beeren« getönte¹⁶⁷ »kleine Paradies« (I, 65)

¹⁶² Deutlich bei einem anderen von Heinrich gegen einen Pfarrer ironisierten »Büchlein« (I, 726) im Buch (siehe Anm. 332), vollends aufgedeckt in der zweiten Fassung (siehe Anm. 154).

¹⁶³ Vgl. Dürr (1996), 120, dessen Stiluntersuchung Dürr (1996), 118f., den Diaristen dem tatsächlichen statt fiktiven Autor der *Jugendgeschichte* an die Seite stellt.

¹⁶⁴ In den »kleinen Dingen« der *Jugendgeschichte* soll sich Heinrichs ganzes Leben »im kleinen abspiegel[n]«, »wie ein Traum«, »Schema« oder »frühe Warnung« (I, 176), potenziert durch die Novelle vom *Meretlein* innerhalb der *Jugendgeschichte*. Auch die prophetischen *Heimatsträume* spielen in einem »Minimum von Zeit [...] und Minimum von Raum« (I, 661), einem »Schädel«, der sich durch Kopferbrechen wenigstens als Binnenerzählung in den Roman hinein ergießt, zugleich Titel der Zwiehan-Erzählung in der Zweitfassung.

¹⁶⁵ HA, Bd. 7, 195ff.

¹⁶⁶ Mit den physisch-metaphysischen Amphibolien von Abscheiden (siehe Anm. 215) und Heimgehen (zu den Vätern, siehe Anm. 314) spielt der Roman durchweg.

¹⁶⁷ Zu roten Beeren als Wesensschatz unter Feuer vgl. neben Merets Erdbeeren I, 513, 848 (Heinrichs Narrenkostüm mit Beeren am Kopf, stachlig), 823 (Heinrichs in halbfertige Gemälde herausgesponnenes Grün), 1019 (Dortchens *nature morte*), II, 65 (das Fräulein in den Broten), 219f. (Spiegel lebendig begraben), 375f. (Wilhelm lebendig begraben), 898 (erotischer Heiland packt das feminine

›kleine Paradies« (I, 65) ein etwas infernalischer Himmel. Während beim Anblick dieser »Landschaft in [d]er Stube« (II, 219) »den Vorübergehenden immer eine Sehnsucht nach dem Freien befällt« (I, 65), bewirkt er bei Heinrich, »daß ich später noch oft aus der schönsten offenen Landschaft nach Hause gelaufen bin, wenn ich wußte, daß die Sonne jetzt in den Hof scheint« (I, 65).¹⁶⁸ Meret will aus ihrem Bild entkommen, Heinrich steht ihr gegenüber und strebt in die Gegenrichtung. In den leidenden Märtyrerinnen, die er mitleidvoll liebt,¹⁶⁹ liebt er ab der Einschaltung des *Meretlein* sich selbstmitleidig, so sehr, daß er selber welche macht,¹⁷⁰ wie er sich selbst martert. Auf ihn angewandt, ist »Narzissus« (I, 854, 1039) auch Name eines Märtyrers, die ein erneuerter Pfarrer der anderen und seiner selbst als Maler macht, indem er in die Kunst zwingt.

Merets Vita war ein Widerstand gegen Domestikation. Heinrich wähnt nicht nur bei der *Faust*-Aufführung »im innern Raume« (›der Bühne«) »das wirkliche Leben« (I, 127). Schon sein Blicken ist verkehrt. Wenn er in Häuser hineinschaut, schaut er hindurch und hinaus,¹⁷¹ und umgekehrt.¹⁷² Die Aussichten, die Heinrich genießt, sind Einsichten in nach außen projizierte Innenräume.¹⁷³ Heinrich wähnt gottgleich in ein Paradies zu schauen, eine Welt so übersichtlich wie sein Spielzeugkasten mit Menschen als Puppen,¹⁷⁴ muß aber erleben, wie sich diese Spielsachen ihm gegenüber unheimlich verselbständigen.¹⁷⁵ Dabei ist er von der Außen- ebenso wie von der eigenen Innenwelt abgeschieden, ihr fern, gegenüber und letztlich jenseitig. Die Beschreibung von Heinrichs Grün im Höfchen wie des Meretlein im Bild erneuern verborgene, begrabene und verbrannte Grüns, Leidende und Ringende, zu denen Heinrich durch Fenster, Türen und andere Öffnungen wie in Guckkästen hineinschaut, indem er inneren Schmerz und Aufruhr genießt, überwacht, ja inszeniert

Tödlein und beendet eine Nahrungskette), 1163 (Lucias himmlische und irdische Liebe als Rübenherzen mit Flammenschweif).

¹⁶⁸ Diese Spitze in der Zweitfassung gestrichen.

¹⁶⁹ Vgl. I, 76f. (Meret), 111f. (Heinrichs Schülerinnen), 128 (Gretchen vor dem Auftritt, unglücklich verliebt), 130 (Gretchen im Kerker), 303f. (Anna als Kirchenheilige), 456f. (Anna im Himmel), 461, 463 (Judith beim Abschied), 519, 521f. (Agnes).

¹⁷⁰ Vgl. 111f. (Heinrichs Schülerinnen).

¹⁷¹ Vgl. I, 15, 65, 666f.

¹⁷² Heinrichs erste Aussicht aus dem Mutterhaus geht nicht nach draußen, sondern weiter nach Innen, auf das ›verborgene‹ »innere häusliche Leben« der von den Häusern »umschlossen[en]« Hinterhöfe, »kleine Paradiese« (I, 65), aber als Frauen- und Grabraum. Vgl. I, 185f.

¹⁷³ Vgl. I, 17, 200.

¹⁷⁴ Vgl. I, 13, 185f., 232, 681–683.

¹⁷⁵ Vgl. I, 123f. (okkulte Kinderspiele), 123f. (Faß-Schauspieler), 232–237 (Spielzeugpüppchen Anna).

überwacht, ja inszeniert und ausstellt.¹⁷⁶ Dafür rächt es sich, indem es ihm wie Meret dem Pfarrer aus den Innenräumen in unbehaglicher Weise entgegenkommt, ausbricht und ihn überwältigt.¹⁷⁷ Der Schrecken aufgehobener Jenseitigkeit ist der Abgeschiedenheit aber vorzuziehen. Heinrich dagegen flüchtet sich nach gescheiterten Kontakten mit der Außenwelt ins Haus der Mutter, wo Kunst und Innerlichkeit blühen.¹⁷⁸ Daß dieses »Prokustesbette der Mutter« (I, 597), über das er ernste Scherze macht, gesprengt wird, fordert die Mutter selbst. Wie Heinrich »sich nach der Decke strecken« (I, 597) könnte, zeigen ihm vergebens so unterschiedliche Gestalten wie Meret in den Kästen und Erikson, der im »Wärtergemach« von Rosalies »unvermeidliche[r] Alte[n]« (I, 490) ausdauernd freit, daß er »mit der Stirn beinahe die Decke des niedern Verschlages berührte« (I, 490).

Die Mutterspiegelung Frau Margret schien einem vordringenden männlichen Prinzip in Gestalt ihres Gatten Vater Jakoblein zu erliegen, der aber nur Heinrich spiegelt. Dieser »Vater« seiner »Mutter« (I, 102) im Diminutiv des Kindischen ist nicht für voll zu nehmen. Das Gut, das Jakoblein Margret abluchsen konnte, schließt er weg und verkonsumiert es unproduktiv, um ihr nachzusterben, ohne sie beerben zu dürfen. Man tritt Margrets Erbe an, indem man es aufbricht und in Umlauf bringt.¹⁷⁹ Der Abzug der Nebenerben erscheint, »als sähe man eine Schar Bilderstürmer aus einer geplünderten Kirche kommen« (I, 103). Der von Margret erwählte Haupterbe setzt sogar die »Schaumünzen«, die er wie

¹⁷⁶ Vgl. I, 65, 118f. (verborgenes Grün, gefangene und begrabene Tiere im Höfchen), 123 (Grün und Kinder im Theaterfaß, Heinrich am Spundloch), 128, 129f. (erotische Märtyrerin Gretchen in der Kulisse oder im innern Raum der Bühne, Heinrich auf der Bühne oder im Zuschauerraum), 175f. (Schüleraufstand im Lehrerhaus, Heinrich unter der Tür), 185f. (Meret-Bildbelebung, Heinrich am Fenster), 236 (Annas Hand im Berg, Heinrich durch die Berghöhle), 239f. (Heiden der *Heidenstube*, Heinrich durch das »Fenster«), 248 (*Totentanz* für die Großmutter, Heinrich mit Anna am Fenster), 346 (Telfest-Fratzen im Bauch der bürgerlichen Gesellschaft, Heinrich unter den Zuschauern), 521, 530, 542 (erotische Märtyrerin Agnes in Haus, Marienkapelle und Glashaus, Heinrich unter der Tür), 667 (Mutter im Nußbaumhaus, Heinrich am Fenster).

¹⁷⁷ Vgl. I, 118f. (ausbrechende Tiere), 121f. (spukhaft ausbrechende Katze und Wachsmännchen), 123 (Heinrich stürzende Faßschauspieler), 129ff. (Spuk Gretchens), 175f. (Heinrichs Relegation infolge des Schüleraufstands), 185f. (Meret-Bildbelebung), 236 (Anna aus dem *Bohnenberg* übergreifend), 240 (Heidin als Berg- und Wasserfrau übergreifend), 371f. (Telfestfratzen aus den Ruinen), 530 (Agnes aus der Marienkapelle).

¹⁷⁸ So nach dem Konflikt mit Meierlein, wo er die Mutter durch erste Malerei versöhnt (vgl. I, 156), oder nach der Relegation, wo er sich erneut mit der »Hauskunst« (I, 180), »bei der Mutter hinterm Ofen« (I, 166, vgl. I, 180) tröstet.

¹⁷⁹ Nur zum Weggeben, als Mitgiften, horten auch andere Muttergestalten in ihren Häusern wie Heinrichs Mutter (vgl. I, 646f.) und die alte Tante des Gottesmachers (vgl. I, 898).

Heinrich von Margret ererbt hat, bei einem Trödler in gängige Münze um und zieht aus der Stadt aus, als rüstiger Welterwanderer eine Vaterimago. Der Haupterbe geht vielleicht zu weit, da Heinrichs Vater auch kunstbeflissen war (vgl. I, 64). Erst im Verbund von Zerstören, In-Umlauf-Setzen und Erinnern des Großmutter-Kunsthauses verwirklicht sich das Erbe. Doch erreicht der Haupterbe das Vatern Vorbild eher als Vater Jakoblein und Heinrich. Auch Heinrich sollte Margret ein »Glückmacher« (I, 111) werden, bringt es aber nur zu ihrem »Geheimschreiber« (I, 111, vgl. I, 325) oder »Sekretär« (I, 134), der das Individualitätsgold verbirgt, wenn er es nicht verschwendet.¹⁸⁰ Der Ausgleich, Gold auszuwerfen¹⁸¹ und es vermehrt wiederzuerlangen, gelingt ihm allein in den *Heimatsträumen* (vgl. I, 664), einem bloßen Kopfspuk. In der Zweitfassung nennt Erikson unter den »Abhaltungen« der Nichtmaler die des »Leonardo, der Talerstücke an die Domkuppel warf« (I, 810). Kirchen- und Kopfraum als Aufenthaltsort des Künstlers und »Kraftstücke« (I, 1061) mit dem Wesensgold darin, die ein Geklingel im Innenraum bleiben, sind typisch für Heinrich. Der Nichtmaler und Kopfmaler nimmt in den *Heimatsträumen* Eriksons Zitat auf, wo das von Heinrich geworfene Gold aus der »bedeckt[en]« (I, 12) Identitäts-Brücke »hinaus übers Land« (I, 663) geht. Dieses Maximum von Raum findet aber immer noch Platz in einem »Minimum von Raum« (I, 661), dem gewölbten Innenraum eines träumenden Schädels. »Von inneren Seelenwundern« (I, 90) wie Heinrichs *Heimatsträumen*, mystischem Materialismus des Körperinneren (vgl. I, 578ff., 918f.) oder Steinritter-Spuk (vgl. I, 744) wollen die Muttergestalten nichts hören.¹⁸²

Ausflug und Aus-sich-Herausgehen vermag Heinrich nur in Phantasien, in denen er sich auseinanderlegt, um sich abzustrafen. In der Schimpfwortepisode ist sein erstes, von Frau Margret inspiriertes Künstlertum, »Romane zu entwerfen«, die »sich mir mit dem wirklichen Leben [verflochten], daß ich sie kaum von demselben unterscheiden konnte« (I, 105), eines am Leben, in dem der Dilettant (vgl. I, 608–610) stets wirkungsmächtiger scheint als in seinen Werken. Wie hier ein

¹⁸⁰ Parallel Lys I, 534f.

¹⁸¹ Zum Bild des Verschleuderns von Gold vgl. I, 24f. (»König der Welt«), I, 871f. (Page Gold).

¹⁸² Dies Urteil trifft Frau Margreth selbst, da sie nie das Haus verläßt und eine Reihe von Erben braucht, es aufzubrechen. Menninghaus (1982), 77, erkennt in Margret und Jakoblein die »Disjunktion der (poetischen) Erfahrung in realistische und phantastische Bezirke«, »mehr kontrastiv als parallel zu Merets ›phantastischen Zügen‹«. Dafür stehen die beiden, deren Christenglauben auf Teufel, Ketzer und Hexen fixiert ist, ohne sich in der Praxis »um die moralischen Lehren zu bekümmern, welche aus diesem Glauben entspringen mußten« (I, 101), in der Nachfolge von Merets inquisitorischem Spiritualisten, der rücksichtslos auf seinen materiellen Vorteil ausgeht.

verstockter Schweiger zu Äußerungen gelangt, ist für die anderen verheerend. Dafür erteilt »poetische Gerechtigkeit« kraft des »schöpferischen Wortes« (I, 107) auch diesen ›Lebenskünstler‹, Opfer stellvertretender Selbsttötung in einem *Werther*.¹⁸³

In der Schimpfwort-Episode umschrieb neben Künstler- religiöse Metaphorik Heinrichs Handeln als eine Selbstvergottung (vgl. I, 108). Als Selbstvergottung eines Naturwissenschaftlers erscheint dasselbe Schema in seinen Kinderspielen. Von Vater Jakoblein erlernt Heinrich die Lust auf ein Hexen, das wie das Merets bloß ein Ausflug zum Schmausen wäre und trotzdem nie verwirklicht wird.¹⁸⁴ Heinrichs durch Frau Margret inspirierte ›unbegreiflich frühzeitige Hexerei‹ (vgl. I, 76) ist im Hause verortet. Statt Gottloses wie Meret treibt Heinrich »Theosophie« (I, 119, 120).¹⁸⁵ Im Gegensatz zum formzerbrechenden Mädchen betätigt sich dieser kindliche ›Alchymist‹ (vgl. SW IV, 78) als Scheidekünstler.¹⁸⁶ Heinrich verformt wie Merets Pfarrer »Koboltskind[er]« (I, 83, vgl. I, 122). Den pfarrerlichen Eindosungsversuchen antworten auch hier schreckliche Ausbrüche von Spinnen,¹⁸⁷ Katzen und tanzend-toten Kindern. Heinrichs Naturbeherrschungsphantasien werden durch eine als unheimlich, weil entfremdet erlebte widerstehende Natur in Gestalt einer »Katze« (I, 122)

¹⁸³ *Der Grüne Heinrich* wird meist auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bezogen. Kellers Freunde verglichen das als »traurigen kleinen Roman« (SW XXI, 18) mit abschließender Selbsttötung (vgl. SW XIX, 345) konzipierte Werk mit dem *Werther* (vgl. Ludmilla Assing nach Zäch (1952), 18 (»Der Typus eines großen Teils unserer heutigen Jugend«), Fr. Th. Vischer nach Zäch (1952), 71f.); Heinrichs Tod beibehalten noch während der Vorbereitung der Zweitfassung, vgl. SW VI, 330f.).

¹⁸⁴ Die, die Ausflüge machen, verfolgt Jakoblein als Hexen, vgl. I, 101.

¹⁸⁵ Heinrich macht in seinen halb naturkundlichen, halb okkulten Kinderspielen aus den Tieren seiner Menagerie, denen Meret paradiesisch nah schien, indem er ihnen ein »glühend[es]« »Eisen« (I, 118) eindrückt, wie der Pfarrer dem Naturkind bei dessen Porträtierung den Totenschädel als »ein feurig Eisen« (I, 80), »eine zerfetzte Gesellschaft von erbarmungswürdigen Märtyrern« (I, 117) und dort Kinderpuppen unter Glas und Wasserspiegel ein. Heinrich empfindet »lebhaften Beifall« (I, 120) für die verformten toten Kinder, verschreibt ihnen Viten in »Tabellen«-Form, will sie statt in Essig in »Weingeist« (I, 120) einwecken, hängt sie auf und verbrennt sie.

¹⁸⁶ Heinrich sondert die Elemente »aufs schönste« (I, 119), unterteilt die Welt in Sphären, zwischen denen er Menschen wie Schachfiguren verschiebt, versenkt seine Schätze im Wasser, bringt seine Tiere hinter Gitter, in Tücher und scheintot unter die Erde, und sperrt seine Wachsföten unter Glas. Ein Pfarrerlicher vergottet sich zum Menschenrichter, und was von diesem Gott kommt, ist in »tabellari-sche[n] Schicksals- und Gerechtigkeitsordnungen« (I, 681) geordnete oder eingeteilte papierne Buchwissenschaft. Heinrichs erstes Malen ist eine Welterschaffung mit dem Zirkel (vgl. I, 119), wie sein erstes Schreiben ein Schicksalszuteilen (vgl. I, 121).

¹⁸⁷ Vgl. III, 437 (*Friede der Kreatur*).

durcheinandergewirbelt, wie die Stillstellungszeremonien des Pfarrers durch Merets Flucht »wie eine Katz« (I, 83). Anders als Merets Pfarrer, aber wie der Pfarrer Meret, hatte sich dieser Scheidekünstler zuallererst selbst abgesondert. Heinrich spielt allein in seinem melancholischen, ja schauerlichen Hinterhöfchen und in einer »abgelegenen Kammer« (I, 121) und begräbt, statt sie »wieder ins Freie [zu] tragen«, seine kümmernden »halbtote[n]« (I, 119) oder scheinbaren Tiere, wo sein »verborgene[s] Grün« liegt, im Innersten seines Hauses, daß es ihm eine »schauerliche Stätte« (I, 119) wird. Das Bienenwachs für Heinrichs Puppen ruhte »verborgen und vergessen« (I, 120) bei den mütterlichen Textilien in den innersten Vorratskammern seines Hauses, das Heinrich selbst wie ein »Bienenkorb« (I, 64) birgt.¹⁸⁸ Folgerichtig findet sich Heinrich zuletzt mitten unter seine Wachs-»Kobolde« (vgl. I, 122) versetzt.¹⁸⁹

Während Meret Psalmen parodiert, ihre Bildbelebungen den Psalmisten, *Das Meretlein* die Passion, versagt Heinrich gegenüber der Forderung, Kunstformen zu zerbrechen. Der Verfasser der *Jugendgeschichte*

¹⁸⁸ Aus brennendem Wachs sind im *Grünen Heinrich* die gequälten Herzen, im Bienenwachs verbirgt Heinrich seinen Liebesbrief an Anna, »in Wachstuch gewickelt« (I, 781) trägt er seine *Jugendgeschichte* durch die Lebens-Stürme. Bienenwachs ist dem honigsüßen »Bonbon« (I, 746) nahe, das den Wesenskern eines Menschen bildet (vgl. I, 650 (»ein süßer Mandelkern, eine getrocknete Weinbeere«), SW XXII (*Berliner Schreibunterlage*: »sucre«)). Die *Heimats-träume* assoziieren Honig und das seinerseits nahrhafte Individualitätsgold (vgl. I, 664f.), das Heinrich wenig später verformen und verschwenden wird. In der Zweitfassung ist das Innerste von Gilgus Sack, »das Modell eines Auges von der Größe eines Kindskopfes«, zugleich »Apfel«, »Geheimarchiv und Schatzkammer«, »von Wachs und Glas« (I, 1056).

¹⁸⁹ Die Bedeutung der auf Merets Schicksal zurückverweisenden Kinderspiele für Heinrichs Biographie unterstreicht ihre Wiederaufnahme bei Heinrichs scheinbarer Wendung zur Wirklichkeit im Plan, Politiker zu werden (vgl. I, 681), und bei der Ausrottung der dualistischen Liebe am Schluß der Zwiehan-Novelle (vgl. I, 797). Vor Heinrichs Kindheitserinnerungen begegnet die Szene als Sinnbild der 1848er Revolution (wachsmännchenhaft erscheint Keller das prärevolutionäre Heidelberger Lumpenproletariat, vgl. GB I, 280) auf einem Jahrmarkt vormärzlicher Eitelkeiten und Zerrissenheiten im Tagebuch, vgl. III, 891. Die »anatomische Sammlung« von Monstrositäten, wie sie Heinrich inspirieren wird, ist hier eine von Künstlerschaustellern wie Heinrich dargebotene Jahrmarktsattraktion, die als Weltbild verstanden wird. Körperlich Mißgebildete planen eine »Adresse an den Schöpfer« (III, 891), die in tanzendem Aufruhr untergeht. *Der Grüne Heinrich* setzt die Geschichte fort. Die Katze hebt die gottgegebenen Grenzen auf und fällt einen Gott, der unter seine »Kobolde« (vgl. I, 122) versetzt wird. Wenigstens die Gläser sind dabei zerbrochen und die Grenzen spukhaft aufgehoben. Im *Apotheker von Chamounix* ist »ein ungebornes Menschlein / In der Weingeistflasche« (III, 444; vgl. III, 450–452, 455) Sinnbild (vgl. III, 457) der nicht zur Welt gekommenen Lebens- und eigentlichen Künstler, die sich deformieren und zur Strafe im Gletschereis enden.

Jugendgeschichte wettet gegen das Regime des Katechismus, durch das er sich mit einer »Eisdecke« (I, 115) überworfene und Gott entfremdet fühlt. »Das Leben, die sinnliche Natur waren merkwürdigerweise mein Märchen, in dem ich meine Freude suchte« (I, 114). Merkwürdiger als das Beurteilte ist das Urteil, das die Chance verkennt, die die Entfremdung von Gott birgt, dessen Formulierung aber verrät, daß man es mit Meret oder Dortchen halten könnte: »Das Leben wurde ihr heilig [...], unser aufblitzendes und verschwindendes Tanzen im Weltlichte« (I, 722). Heinrich findet lieber über die Kunst zu Gott zurück. Doch scheinen seinen »Schutzpatron der Landschaftsmaler« diese, so wie er sie preist (vgl. I, 215f.), eher zu vertreten. Daß »kein Mißton im ganzen Tun« (I, 216) der Landschaftsmaler ist, wirkt als Mißton in einem Roman, dem es statt um die Flucht vor den »schlechten Menschen« (I, 216) in die Kunst um deren Aufbrechen durch dissonantes Umsingen geht.

Heinrich dagegen verargt sich im Rückblick auf die Zeit der »Gottlosigkeit« seine Profanierung der Bibel, die ihm »nur einen Stoff mehr für [s]eine profanen Kompositionen«, »nur Stoff zum Lächerlichmachen« (I, 115) geboten habe. Er führt dabei den lieblichen unter den Patriarchen an, der als ein im Vorratsraum eingekellertes und begrabenes und auferstandenes Gott präfigurierte, die »Geschichte Josephs und seiner Brüder« (I, 115). Heinrichs österliche Abreise aus der Heimat untermalte eine dogmatisierende Predigt über »das Wunder der Auferstehung sowie der vorhergehenden Höllenfahrt«, die doch nicht »ohne die mindesten Beziehungen zu einem erregten Menschenherzen« (I, 20) zu sein scheint, sofern man sie profaniert.

Für Heinrich, der es versäumt, bleibt es bei der Höllenfahrt. Seine profanen Kompositionen nach der Bibel sind nicht profan genug. Statt zu parodieren, reinszenieren sie. »Stoff zum Lächerlichmachen« biblischer Geschichten bietet er so seinem Autor, der sich damit aber nicht begnügt. Ein Gotteskind nicht in der Zisterne, aber in einem Faß ist der Held des einen geschilderten der Theaterspiele, zu denen Heinrich »Handlungen aus der biblischen Geschichte« »wörtlich abschrieb« (I, 122). Sein Spiel, »die Welt, welche ich zu beherrschen wähnte« (I, 123), entgleitet dem gottgleichen Regisseur und dieser darüber seinem Himmel, in dem er auf Nägeln sitzt, die Kinder einem »Paradies« (I, 123), das eine Hölle ist. Sie wurden in ein Speisebehältnis gesetzt, um Alttestamentarisches zum Besten zu geben, fallen aber unfreiwillig parodistisch und tumultuarisch aus der Rolle. David muß sich dafür, daß er Goliath »eine große Roßkastanie an die Stirne« (I, 123) wirft, »durchbleuen« (vgl. I, 122) lassen. Die Wundergeschichte mißlingt dem Patriarchlein, aber die lächerliche Prügelei birgt die kopfzerbrecherische Verheißung, daß sich in ihrer Folge ein Kasten auftut. Die Kinder werden »kraft höheren

Machtspruches« (I, 123) aus dem Kunstraum ausgewiesen. Heinrichs »Fassel« (GB II, 229) ist wie der Bienenkorb, der seinen Liebesbrief birgt, das Mutterhaus, das als ein Bienenkorb ihn birgt, und er selbst, der als Dornengekrönter und Steinritter Witze scheinbar auf Kosten anderer, in Wahrheit auf eigene macht (vgl. I, 514, 858), ein nach außen spitzig-abweisender Raum, ein mit Nägeln »gleich den Borsten eines Stachelschweins« besetztes »umgekehrte[s] Faß des Regulus« (I, 124). Ins »Innere des Fasses« wurde, auf Heinrichs Initiative, ein »Wald« (I, 123) gezwängt, eine »Landschaft in [d]er Stube« (II, 219). Darin brennt, vom Himmelsgott Heinrich angefacht, ein verborgenes Grün. Um ein solches »verbotene[s] Paradies« (I, 123) scheint es nicht schade. Der Eigentümer des Fasses, der diesem Spiel ein Ende macht, übt an den Kindern Vaterpflichten.

Heinrichs Relegation wiederholt dieses Schema. Zunächst ergriffen vom Anblick des verfolgten Lehrers, der »mich [...] so märtlerlich ansah, als ob er um Barmherzigkeit flehte« (I, 174), verrät Heinrich »[s]ein besseres Selbst« (I, 174) und wird zum Anführer der Verfolger. Dabei reinszeniert er »gelesene Volksbewegungen und Revolutionsszenen« (I, 175) – allerdings in konterrevolutionärer Verkehrung¹⁹⁰ – und führt Kinder in ein »kleine[s] enge[s] Haus« (I, 175), um einen »furchtbare[n] Lärm im Innern« (I, 175) zu erzeugen, den er als außenstehender Regisseur durch die »Haustüre« (I, 175) hindurch überwacht. Daß die Kinder von einem »alten Weib« (vgl. I, 175), Heinrich von Vater Staat aus ihren Innenräumen ausgekehrt werden, ist eine Befreiungstat. Auch in der Schule hatte Heinrich von Ferienausflügen und von »Gewitter[n]« (I, 166) nur als Stubenhocker phantasiert, während er »die ganze Zeit über bei der Mutter hinter dem Ofen gesessen« (I, 166). Zusammengefaßt wird die Chance, die die Relegation birgt, in der Ankündigung eines Kopfzerbrechens,¹⁹¹ die als Verheißung eines Ausganges aus dem Kopfraum seiner Innerlichkeit Heinrich zu Unrecht empört.

Der Verfasser der *Jugendgeschichte* meint, »jene ganze Zeit [der kindlichen Gottlosigkeit liege] wie ein heller Spiegel« (I, 115) vor ihm. In Wahrheit ist Heinrich sein Lebensroman laut dem Endpunkt der *Heimatsträume* (vgl. I, 666) ein dunkler Spiegel, in dem er sich selbst erblickt und im Wege steht. Heinrichs Gottlosigkeit ist keine Zeit der

¹⁹⁰ I, 177, erklärt Heinrichs Antipathie gegen die radikale Regierung als Konsequenz mittelbar seiner Vaterlosigkeit, unmittelbar seiner Vorliebe für den weiblichen Raum: »Ich wußte nur, daß die neue radikale Regierung einige alte Türme und Mauerlöcher vertilgt hatte, welche Gegenstand unserer besonderen Zuneigung gewesen« (I, 171).

¹⁹¹ »du wirst gewiß noch einen finden, der dir gewachsen ist, einen Stein, der eine Beule in deine eiserne Stirne schlägt!« (I, 177; vgl. GB I, 153).

Verdrängung des Grenzen ziehenden Gottes, sondern eine der Selbstvergottung als Grenzzieher. Statt der heimatlichen Religionslehre bewirkt »die deutsche Ästhetik« (I, 457),¹⁹² daß Heinrich das »Gläserwesen [...] sehr zu[sagte]« (I, 120) und es ihm »die Glasscheibe [an]tat« (I, 457). Als Gefrorener Christ endet das »Stille Wasser« (I, 70) unter dieser Eisdecke,¹⁹³ die einen sich selbst Vergottenden von der Welt trennt.

Durch *Das Meretlein* kommt Heinrich¹⁹⁴ erstmals mit der Kunst in Berührung, der angehende Maler durch die *vanitas*, der Autobiograph durch das *diarium*, erstmalig nur in der Chronologie der Erzählzeit, da die der erzählten durchbrochen wird (vgl. I, 75), um *Das Meretlein* hervorzuheben. Tatsächlich erfährt Heinrich von Meret erst bei seinem ersten Besuch auf dem Dorf nach der Relegation und sieht ihre *vanitas* vor seiner Entscheidung für die Malerkarriere. Zur deren Muse eignet sich das Opfer der Malkunst schlecht. Meret rächt sich auch an diesem Verkünsteler, indem sie aus ihrem Bild ausbüchst und vor Heinrich fortspunkt. Die Wiederholung von Merets unheimlicher Wiederbelebung statt vor dem Pfarrer vor Heinrich unterstreicht seine Stellung als ihr Gegenüber. Der einzige¹⁹⁵ explizite Rückbezug auf *Das Meretlein* steht wie dieses selbst an kompositorisch hervorragender Stelle, am Beginn des zweiten Buches bei Heinrichs erstem Erwachen auf dem Dorf.¹⁹⁶ Bei seiner »Flucht zur Mutter Natur« (SW III, 194) »an der Brust der gewaltigen Natur« (I, 184) eingeschlafen, erwacht Heinrich durch den Streich

¹⁹² »Ein Franzose verstieg sich sogar zu der abenteuerlichen Behauptung, das Buch sei eine grausame Satire auf das deutsche Wesen, geschrieben von einem geistreichen, aber schnöden Menschen!« (Ermatinger (1950), 305). U. a. »abenteuerlich« ist eine Hinzufügung Ermatingers zu Kellers Hinweis für Emil Kuh, dessen Deutung des *Grünen Heinrich* ihm nicht behagte (vgl. GB III/1, 157, vgl. 185).

¹⁹³ Vgl. I, 478 (»Diamantfels [...] in seiner Menschenbrust«).

¹⁹⁴ Wie für Wilhelm Meister im Bild vom kranken Königssohn Hamlet-Thema und Theatromanie angeklungen waren.

¹⁹⁵ In der Erstfassung; die zweite unterstreicht die Bedeutung des *Meretlein* für den Roman dadurch, daß nach der Lektüre der *Jugendgeschichte* Dortchen *Das Meretlein* hervorhebt (vgl. I, 1136f.) und die Rückkehr der Judith im Zeichen einer »Emerentia« (I, 1122) steht.

¹⁹⁶ Die Bedeutung dieser Szene am Anfang des Dorfteils der *Jugendgeschichte* unterstreicht ihre Spiegelung in den *Heimatsträumen*, deren Dorfteil sie krönt (vgl. I, 653f.). Bei der Niederschrift der Szene am Anfang des zweiten Buches sollte dieses noch das letzte und die zweite Hälfte des Romans bilden (vgl. GB III/2, 45). In der Zweitfassung wurde die Bucheinteilung erst auf Wunsch des Verlegers geändert, vgl. SW VI, 348. – Später werden Aufnahme und Erwachen auf dem Lande Dietegen (vgl. II, 401–407) und Reinhart (vgl. II, 1026f.) zuteil. Aber derartige paradisische Erlösungen bleiben scheinhaft, die Probleme beginnen damit erst.

Streich der Vettern mit dem Marder¹⁹⁷ mit Natur »auf der Brust«, einem Seelentier, das »ein[en] Krieg allgemeiner Neckerei« mit »Menschen und Tiere[n] [...] durcheinander« (I, 185) eröffnet. Dabei scheint Merets Bildbelebung unter Licht-»Reflex[en]« (I, 186) *Das Meretlein* in ästhetischen Reflexen nach Art der wiederholten Spiegelung in der Goetheschen und unendlichen Reflexion der frühromantischen Ästhetik fortleben zu lassen.¹⁹⁸ Innerhalb des Romans greift die Bildbelebung Motive von Merets Auferstehung auf. Meret lebt unter Kindern und in

¹⁹⁷ Kobolte, im Volksglauben ermordete Kinder (vgl. HdA, KHM), spuken in Mardergestalt (vgl. KHM; hier zahlreiche Meret-Motive in den Stücken vom Hinzemann, der in Gestalt eines Kleinkindes oder von Marder, Schlange, Katze und als Tödlein-Skelett erscheint, kein Teufel genannt werden mag, einem Exorzisten sein Buch zerreißt, nur halbherzig betet, aber geistliche Gesänge singt). Der Marder ist ein gängiges Seelen-Tier (vgl. HdA) und verbindet sich mit Mädchen- und Brautgestalten (vgl. Kluge (1989), 461). Kulturhistorisch Vorläufer der Katze als häuslicher Mäusefänger (vgl. HdA), morphologisch der Schlange verwandt, vermittelt er zwischen diesen beiden in Kellers Werk auffälligsten Symboltieren (vgl. z. B. Lemm (1982), pass.), die sich auch bereits mit Meret verbanden. Schlange und Katze hatte das *Traumbuch* als »gute Haustiere« gleichgesetzt (vgl. SW XXI, 67), wie die Mutter den besorgten Träumer beruhigte. Kellers Frauengestalten sind ihnen näher als seine Männergestalten, die Tieren den Garaus machen – Heinrich, Pankraz, Pineiß und Vitalis Groß- oder Hauskatzen –, welche Menschenrang einnehmen, wie umgekehrt die Mörder sich ihren Opfern angleichen (vgl. I, 774f. (Schlangenfresser – Schlangen), II, 711 (Buz Falätscher – Ottern)), da sie sie in sich selbst töten.

¹⁹⁸ So Menninghaus (1982), 85, der bei der Deutung der Novелlette als des »sinnfälligste[n] ›Beispiel[s]« (Menninghaus (1982), 81) der Kompositionskunst des Romans auf den »eminente[n] Überschuß ihrer kompositorischen Bedeutung über ihren manifesten Anlaß hinaus« (Menninghaus (1982), 64) (religiösen Eigensinn) hingewiesen hat. Vom *Meretlein* aus erscheint Menninghaus (1982), 76 und passim, *Der Grüne Heinrich* als eine »kritische Entwicklungsgeschichte des Phantastischen« und als Reklamation eines (Goethe einbegreifenden) frühromantisch Phantastischen in der Funktionsweise des *Meretlein* im Romanganzen gegen das spätromantisch Phantastische, vertreten durch Heinrich, das, verdinglicht, territorialisiert oder isoliert, neben der prosaischen Realität einherlaufe. So wirke »im kompositorischen ›Leben« der Meretlein-Novelle [...] ein Korrektiv gegen die Mortifikation und bewußte Stillstellung der *lebensgeschichtlichen* [ödüpalen] Wunschproduktion im Roman« (Menninghaus (1982), 84). – Dagegen sieht Winkler (1991), 152f., 158, den *Grünen Heinrich* (ebenfalls in der Zweitfassung) im Verhältnis zum *Meretlein* als realistisch abbauende reduzierende Arbeit am Mythos, dessen verunsichernde Wirkung begrenzt bleibe, besonders in der Zweitfassung. Auf eine Zunahme phantastischer Episoden in der Zweitfassung weist Menninghaus (1982) hin; schon Lee (1980), 189ff., kam beim Vergleich von Gebetswunder und Flötenwunder während der Münchner Hungerkrise (vgl. I, 619–622, 954–956) zu dem Ergebnis, daß, während in der ersten Fassung die Episode nur Heinrichs zum Scheitern verurteilte Phantastik demonstriere, in der Zweitfassung das Wunder innerhalb der Struktur des Romans zum Wendepunkt werde, ohne daß sich dieser Widerspruch zwischen Oberflächenbedeutung und Tiefenstruktur auflösen ließe.

der Natur fort und ist von den domestizierenden Pfarrergestalten nicht abzutöten. Die neckischen Spiele einer »erlaubten Ausgelassenheit« (I, 185) werden vom jetzigen Herrn des Pfarrhauses unterstützt. Anders als bei den Spiegelungen der Szene mit der »Schar glänzender und singender Geister« (I, 390) des aus seinen Schriften wiederbelebten Goethe im Mutterhaus oder mit der wiederbelebten Anna im mütterlichen Geburtshaus der *Heimatsträume*, wo Heinrich sich ins Haus hineinlocken und einlullen läßt, wird hier auch er von der Aufbruchstimmung erfaßt. Aber schon hier behalten für den Besucher, einen außen- und gegenüberstehenden Beobachter,¹⁹⁹ die Neckereien und Streiche etwas Verblüffendes, ja Befremdendes. Die Position des Beobachters, mit deren Beschreibung und mit dessen Blick aus dem Fenster die Passage endet, konstituiert, zusammen mit der Vermischung von Mensch und Natur, Gegenwart und Vergangenheit, Leben und Tod, Kunst und Realität, eine Grenzerfahrung, wie sie für Meret typisch war und für Heinrichs unheimliche Konfrontationen mit Frauen wird. Durch den Rückbezug auf das naturnahe Hexenkind wird die Naturerfahrung des Städters ambivalent, unheimlich, letztlich übernatürlich.

Verträumtheit und Verschlafenheit charakterisieren durchgehend den Künstler Heinrich, der »von Geräusch, Leben und Schönheit wachgerüttelt« (I, 561, 907), notfalls unsanft erweckt werden muß.²⁰⁰ In der Szene mit dem Meret-Marder hat ein schlafender Prinz (vgl. I, 186) das Glück, wachgeküßt zu werden. Aber dabei erscheint der Glücksbringer dem Schläfer als *incubus*. Grenzüberschreitung beginnt als Alptraum und Zunahetreten, Übergriff und Tabubruch, bei dem sich ein Träumer wie später die »Eitelkeit [...] bei der Nase« (I, 679) nehmen lassen muß. Die Szenen eigentlicher Erweckung des Schläfers Heinrich bilden einen Spezialfall unter den unsanften Erweckungen dieses Träumers, bei denen sein wohlbehüteter Schädel angetastet wird oder als unberührbar widersteht,²⁰¹ und eine selten glückliche Sonderform der Überwindung von

¹⁹⁹ So auch bei der Spiegelung dieser Szene in den *Heimatsträumen* I, 663f.

²⁰⁰ In den Bettengebirgen seiner Kunsthäuser ruht Heinrich sanft in oder als Kunst. Mit Vorliebe überwintert er im »Lotterbettchen« (I, 389), deutsche Literatur studierend (vgl. I, 169, 389f., 461f.); gipfelnd im »laissez cestuy« als Steinritter-Statue (siehe Anm. 399). In der Zweitfassung fassen diese Motivreihe die religiösen Erweckungserlebnisse der Zwiehan-Geschichte zusammen.

²⁰¹ Vgl. die leitmotivischen Beleidigungen unter Übergriff auf die Kopfbedeckung I, 37f. (Hut und deutsche Beamte), 46, 514, 850 (Hut / Dornenkrone und bayrischer König), 858 (Dornenkrone und Agnes), 631 (Trödelmännchen), 712f. (Dortchen), sowie 667 (Meierlein). Kellers Kopfbedeckungen (Hut, Mütze, Helm), die als Phallussymbole (Lemm (1982), 157–159), Amrein (1994), 210, Anm. 7) gelten, aber auch bei Frauengestalten eine Innerlichkeit halb wie in einem Innenraum behüten, halb provozierend ausstellen, bauen als »gezimmertes« (vgl. I, 712) Dach, Turm oder Büchse an den innerlichsten Innenraum Schädel an und verbinden mit der Motivik textiler Versponnenheit (siehe Anm. 271).

Überwindung von Innerlichkeit durch Kopfzerbrechen, das sich unter Verschärfung der Motive aus Merets Bildbelebungen als Spuk darstellen wird.

Merets Bildbelebungen beängstigen Heinrich nicht, verbindet sich aber bereits mit den beiden Seiten der mythischen Galatea, Statue Pygmalions oder Wassergeist, um die das *Galatea*-Projekt (*Sieben Legenden* und *Das Sinngedicht*) kreist.²⁰² Der Anschein, daß sich das Meret-Porträt belebe, resultiert aus den Reflexen eines bewegten Wasserspiegels. Meret war die erste Nacktbadende im *Grünen Heinrich* (vgl. I, 78f.), vor Judith im Bade.²⁰³ Merets Grenzüberschreitung bei der Bildbelebungen ist die einer Wasserfrau,²⁰⁴ die Kellers problematische Männergestalten nicht ertragen. Die scheinbare Bildbelebungen vor Heinrich (vgl. I, 185f.) begründet eine zentrale Form des ›Wunders‹ bei Keller.²⁰⁵ Schon im *Grünen Heinrich* wird sie Leitmotiv,²⁰⁶ neben ihrem Gegenteil, dem Gerinnen eines Lebens zu Lebendem Bild oder Statue, das Heinrichs Opfern und ihm selbst widerfährt.²⁰⁷ Merets Sprengung des Bilderrahmens verheißt den Ausbruch aus der Kunst und den Eingang der Künstlerinnerlichkeit in die Welt.²⁰⁸ Beim Erwachen auf dem Lande und beim Träumen von der Brücke der »Identität der Nation« (I, 660) mit ihrem Austausch von Kunst und Wirklichkeit und Wirklichwerden der Kunst wird Bildbelebungen als Glück erlebt. Doch ist sie auch ein für die Gespenstergeschichte typisches Gruselmotiv.²⁰⁹ Heinrichs erste Konfrontation mit der aus der

²⁰² Siehe Anm. 967.

²⁰³ Vgl. Menninghaus (1982), 72.

²⁰⁴ Bei der zweiten Erkundung des »Geburtshaus[es] [s]einer Mutter« (I, 193) findet Heinrich unter Artefakten neben »große[n] gläserne[n] Kugeln [...] mit Herren und Damen in Reifröcken« (I, 193) eine »Meerfrau« (I, 193).

²⁰⁵ Bekannt aus den *Sieben Legenden*, vgl. *Vitalis, Eugenia* sowie den drei Marienlegenden im engeren Sinne, *Die Jungfrau und die Nonne, Die Jungfrau und der Teufel, Die Jungfrau als Ritter*. Auch im *Don Correa* des *Sinngedichts*.

²⁰⁶ Vgl. I, 445 (Judith im Bade als Statue), 555 (Agnes als Statue vor dem Gottesmacher), 630–632 (Heinrich als wandelnde Landschaft), 693 (Dortchen mit Heinrichs Bild), 733 (Dortchen als Statue in Heinrichs Herz), 941 (Heinrichs Jesuskind), 959 (zum Flötenwunder).

²⁰⁷ Vgl. I, 194 (Heinrich als Don Quichotte im Oheimhaus), 232 (Heinrich und Annas Idyll), 395 (Heinrich und Römers Natursicht), 473 (die *Bank der Spötter*), 512 (Agnes vor Ferdinand), 743f. (der Steinritter), 744f. (Dortchen vor dem Steinritter), 777 (Heinrich und der Schlangenfresser am Wirtstisch: *sum quod eris*).

²⁰⁸ Gegenbild zu der »hinter Glas und Rahmen gebrachten« (SW V, 87) Anna im Kunstsarg und zum in ein »kleines Rähmchen« (vgl. I, 468) gezwängten sogenannten »Erikson« (I, 811).

²⁰⁹ So auch in Kellers Spukgeschichten, im *Steinritter* des *Grünen Heinrich* als Statuenbelebungen, oder in der Spukgeschichte um ein unheimliches Ahnenporträt von *Herr Jacques*, II, 699. Bedrohlich auch die Belebungen von Kunstwerken in

Konfrontation mit der aus der Kunst auferstehenden Meret knüpft an den letzten, spukhaften Auftritt der aus dem Grab auferstehenden Meret vor dem Pfarrer an und transponiert die Befreiung aus der religiösen endgültig in eine aus der künstlerischen Verfolgung. An der Brechung der Szene mit der Bildbelebungs-Verheißung, die Heinrich als zu harmonisch erlebt, arbeitet das Kapitel gegen Ende²¹⁰ und der Roman als Ganzes. Heinrichs Begegnungen mit Frauen variieren seine Begegnung mit Meret ins Spukhafte verdunkelt.

2.2.2 Heinrich und die Weiblein

Eine der wirklichkeitsverfehlenden Fehlbenennungen des Kindes Heinrich, »die weiße Wolke« für »die erste weibliche Gestalt, welche mir wohlgefiel«, »von dem ersten Eindrucke, den sie in einem weißen Kleide auf mich gemacht hatte«,²¹¹ ist auch wieder treffend. Frauen sit-

Regine (vgl. II, 1014) und *Don Correa* (vgl. II, 1126). Hildeburgs Spuk in den *Geistersehern* nimmt Motive des Meret-Marders auf, siehe Seite 230.

²¹⁰ Ein zweiter Aufenthalt Heinrichs im Hause des Oheims zeigt den Künstler allein, mit Tieren, die nicht mehr so zahm scheinen, und, im Gegensatz zu Merets Bildbelebungen, gerinnend zum Lebenden Bilde eines »Don Quixote« (I, 194), der in seiner schönen Kunstwelt befangen ist. Wie in der Zweitfassung die Zwiهان- und Schlangenfresser-Geschichten steht die Geschichte des Dilettanten Junker Felix neben der Meret-Verheißung als ein Menetekel über Heinrichs Malerkarriere. Dieser Künstler mit zwei Karrieren ist kein Hexer, sondern scheitert am Leben gleich zweimal. Er erscheint geschieden von ihm als Vertreter einer Kunst, der als einem »leere[n] Schema« (I, 546) ihr Gegenstand unerreichbar bleibt. In »zwei Manieren: die gezackete Eichenmanier und die gerundete Lindenmanier«, zerfällt ihr die Wirklichkeit der Baumwelt. Ein »Walzertakt« ohne Tanz, möchte sie »Mädchen« stillstellen, die aber ihrem Vertreter neckend auf der Nase »herumzutanzen« wissen, »daß ihm der Zopf wackelte« (I, 197). Aber aus seinem »hagestolzlichen Kunsttempel« nach Italien »hinüber«-versetzt, wird Junker Felix, der »dem römischen Wein und den römischen Weibsbildern« (I, 197) erliegt, verschlungen. Am Kapitelende weist der Tod der wildernden Bauernkatze (vgl. I, 199) auf eine Schattenseite der am Kapiteleingang paradiesisch anmutenden Natur, die Natur des Überlebenskampfes, die Keller seinen phantastischen Träumern entgegenzuhalten pflegt. Zum Topos der Nahrungskette, hier noch unvermittelt, später vermittelt durch eingelegte Kunstwerke, die auf die kommentierende Funktion und seine ikonographische Tradition hinweisen, vgl. II, 220, 650, 898. Siehe Anm. 1103. – Auch der Meret-Marder kehrt in Heinrichs Lebensnöten in weniger zahmer Form wieder, vgl. neben I, 193, 236, 674, 989, 953. Nicht der un zahme Gegenüber ist problematisch, sondern daß Heinrich, der wie Meret oder Anna ein »Wieselchen« (I, 236) in sich birgt, es dem Marder nicht gleichzutun vermag und zu-»packen lern[t], wie die jungen Füchse die Wachtel« (I, 717), »als er wie ein Robinson in der zivilisierten Wildnis nach Nahrungsmitteln ausgehen sollte« (I, 613; vgl. I, 674). Das Grün seines Vaters, das Heinrich aufträgt, war das der Jäger.

²¹¹ I, 66; verbunden mit den »seligen Auen oder Gefilden« des Bergkirchendachs im Abendrot von hier aus I, 111 (die »ersten Morgenwölkchen der Frauenliebe«), 131 (Gretchens Brust als Himmel), 228 (Anna in der »Rosenglut des Himmels«),

sitzen Heinrich im Himmel – oder er ihnen²¹² –, sie sind ihm jenseitig.²¹³ Das Blau dieses Himmels, das Heinrichs sehnsüchtige Fernblicke auf Frauen und Natur färbt,²¹⁴ überführt er in das perspektivische eines Malers, der Welt abbildet, weil er ihr abgeschieden gegenübersteht.²¹⁵ Der Schleier zwischen Ich und Welt entfaltet Symbole der trennenden und zu überschreitenden Grenze: Nebelschleier,²¹⁶ verhärtet zum Wasserspiegel,²¹⁷ unter dem die Nixen, oder Eis- und Glasscheibe,²¹⁸

382 (Judiths Brust als Himmel), 455 (die tote Anna im Himmel oder hinter dem Glas eines Bilderrahmens), 693 (die letzte Liebe Dortchen als Gesicht eines »Traumengel[s]« über »Schneefirnen« oder jenseits der Gemädeleinwand), 1036 (Dortchen und die Wolken).

²¹² Vgl. Heinrich beim Apfelpflücken in Judiths Baumgarten als Figuration des H. Geistes I, 418.

²¹³ »Quant à ma connaissance des femmes, elle n'est point grande, autrement je me serais marié de bonne heure. Mais autre chose est de peindre les beaux nuages du ciel, comme l'on les voit de loin; l'un les reproduit semblablement mieux que l'autre sans que toutefois tous les deux sachent la moindre chose de leur véritable forme et matière.« (GB IV, 144 (zu *Sieben Legenden*)). Für den Himmelsgucker Heinrich ist dies der Raum vollkommenen (vgl. I, 66 (Heinrich vor den »seligen Auen oder Gefilden« des Bergkirchendachs im Abendrot), 181 (Wanderer vor dem Regenbogen auf Heinrichs ersten Gemälden), 390 (Heinrich vor Goethe), 476 (Heinrich vor der Religion)), nicht nur erotischen (vgl. I, 767, 1036 (Dortchen)), aber immer schon »verlorene[n] Glück[es]« (I, 767). Als Projektion unerfüllter innerer »Bedürfnisse« (I, 476) ist dieses Außen zugleich ein »Spiegel des Gemütes« (I, 1036). Umgekehrt wird zu einem Himmelsgucken auch die Introspektion in die eigenen abgeschiedenen Innenwelten durch einen »Astronomen« »tief im Gehirne« (I, 919; siehe Seite 91; zu späteren Himmelsguckern siehe Anm. 1246).

²¹⁴ Vgl. I, 232, 240, 249, 250f., 270, 330, 381, 456, 650, 657, 666, 767, sowie I, 511. Zugleich der »blaue Dunst (I, 1090) der Jenseitigkeit innerer Seelenwunder, in den sich der Erzähler seiner *Heimatsträume* vor Dortchen verhüllt.

²¹⁵ Heinrichs erstes Zeichnen (einer Kosmographie) ist eine Welterschaffung (vgl. I, 119), sein erstes Lob der Landschaftsmalerei erklärt diese zum »Nachgenuß der Schöpfung« (vgl. I, 217). »[S]einer ganzen Vergangenheit nach eine abgesonderte und abgeschiedene Erscheinung« (I, 312), sind Heinrich die Dinge durch sein Künstlertum, »eine seltsame künstlerische Gewissenhaftigkeit in eine ungewisse, fast unerreichbare Ferne gerückt [...], durch die künstlerische Gewissenhaftigkeit nicht etwa des Malers, sondern des Menschen« (I, 649). Vom »phantastischen Wesen [s]einer Abgeschiedenheit« (I, 275) zum Totenspuk als Erfahrung innerer und äußerer Wirklichkeit ist es nur ein Schritt.

²¹⁶ Vgl. I, 414, 418, 461 (Judith), 653 (*Heimatsträume*), 776 (Heinrich vor dem Vormund).

²¹⁷ Horizontal oder vertikal jenseits des Wasser(spiegel)s liegt eine »andere Welt« (SW IV, 205): die Neue Welt (vgl. I, 463f.) oder Deutschland (vgl. I, 31–33), der verfeindete Freund (vgl. I, 161f.), der Klassenfeind (vgl. I, 240), das andere Geschlecht (I, 239, 368 (Anna im Wasser der *Heidenstube*), 444, 463 (Judith im Bade und in Amerika)). Mit Wassergüssen schrecken die verfeindeten Freunde (vgl. I, 164) und die kämpfenden Liebenden (vgl. I, 283 (Nichten), 376 (Judith), 530 (Agnes)) einander ab. Siehe Seite 33.

unter der die Grüns eingeschlossen sind, Rauchscheier²¹⁹ eines Feuers,²²⁰ in dem Ketzer und Asoziale braten, textile Schleier²²¹ oder nichttextile²²² »Wand«,²²³ einmal den »grauen Flor« (I, 669) der Tränen. Der Roman faßt es konstellativ als einander unerreichbar Gegenüber- und unaufhebbar Jenseitigsein, räumlich und zeitlich oder metaphysisch. Inbegriff dieser Grenze und in der Zweitfassung Leitsymbol ist der Knochen einer Schädelwand, hinter der eine abgeschiedene Innerlichkeit begraben liegt. Heinrichs Unfähigkeit, sich zu äußern, »das immerwährende Verschweigen wie die mißlungene Aufrichtigkeit«, erzeugen ein »Gefühl des Unheimlichen« (I, 437). Das erste, blutige (Gebets-)Wunder im *Grünen Heinrich* läßt einen im Kasten Eingeschlossenen mit dem Kopf schmerzhaft durch die Glasscheibe fahren (vgl. I, 70). Die Grenze zu durchstoßen ermöglicht den Eintritt in die Welt. Da hierbei eine Jenseitigkeit überwunden wird, läßt sich der Kontakt von Ich und Wirklichkeit als sein Gegenteil umschreiben. Spukphänomene erfassen diese Welterfahrung mit nicht-konventionell-realistischen Mitteln.

²¹⁸ Vgl. I, 70 (Glasscheibe des Schullehrers), 115 (Heinrich unter Eisdecke des Katechismus), 120–122 (Gläserwesen um die Wachsföten), 128 (Gretchen hinter dem Zauberspiegel der Hexenküche), 194 (Porträts in Glaskugeln), 238 (»Anna« hinter Bilderglas), 253 (die Künstler in Habersaats Atelier), 273 (Heinrich in seinem Atelier), 385 (Heinrich als Kristall für Anna), 456f. (Anna im Glassarg: »[D]ie Glasscheibe [über Annas Sarg] tat es mir [Heinrich] an« in einer ästhetisierenden Erfahrung, die der Betrachter »nicht anders als mit dem fremden hochtrabenden und kalten Worte »objektiv« benennen kann, welches die deutsche Ästhetik erfunden hat«, mit I, 455f.), 476 (Heinrichs Herz im Diamantberg des Gottesglaubens), 487 (Agnes im Fenster), 540–542 (Agnes im Glashaus), 657 (Bernsteineinschlüsse, Weiblein im Bergkristall), 667 (Heinrich im Nußbaumhaus, Mutter hinter dem Fenster), 726 (»Kristall«-Gemüt des Silesius-Christen). Siehe Seite 33, Anm. 1059, Anm. 1377.

²¹⁹ Vgl. I, 78 (Meret in der Räucherammer), 238 (Frau in der *Heidenstube*), 373 (Fichtenklotzmännchen).

²²⁰ Siehe Anm. 68.

²²¹ Die verummenden Kleider der Mütter und Rüstungen von Heinrichs Ritteridealen, die Leinwand der Maler und das Papier der Schreiber sind als Grenzsymbole austauschbar, vgl. I, 15f., 122, 209, 374, 646, 692, 1019.

²²² Zu Kellers Wortgebrauch vgl. SW XIX, 363.

²²³ Von Berg oder Grabhügel (siehe Seite 37), Künstlerhaus oder Tierbau, von Räumlichkeiten wie Vorratskammer, Ofen und Keller, von Behältnissen wie Schatzkisten, Orgeln (vgl. I, 217), Schränken, Reliquiaren, Särgen, Gräbern, von Gehäusen der Hülsenfrüchte oder Schalentiere (vgl. I, 81f. (Meret in den Bohnen), 211 (Anna im Muschelhaus), 236 (Anna im Bohnenberg), 310 (Anna im Muschelrahmen), 445 (Heinrich als Krebs), 566 (*Borghesischer Fechter* als Menschenkrabbe), 666 (Heinrich im Nußbaumhaus), 774 (Heinrichs Herz in der Klappernuß), 956 (Schmalhöfer als Papiernautilus), 1055 (Gilgus in der Muschel der Venus)).

Für »die Welt« (I, 733) steht nicht erst Heinrichs letzte Frau Dortchen. Die Welterfahrung des Künstlers gestaltet sich ab dem Ende des religiösen Kindheitsabschnitts mit Vorliebe als Geschlechterbegegnung, diese als spukhaft. »Dortchen ist nicht Hierchen« (I, 739), die Welt des anderen Geschlechts steht beispielhaft für eine dem Ich²²⁴ jenseitige andere Welt. Heinrichs Erfahrungen mit Frauen gipfeln in Begegnungen in der Geisterstunde (vgl. I, 132, 237), »unheimlich« (vgl. I, 382, 437, 444f.), »gespenstisch« (vgl. I, 131, 382, 444) oder ausdrücklich ein »Spuk« (vgl. I, 132, 249, 295, 445). Die untote Meret vor dem Pfarrer präfiguriert eine Reihe phantastischer Konfrontationen Heinrichs mit Frauen, im nächtlichen Theater mit der Gretchen-Darstellerin, auf dem Dorf mit den Nichten im Bettspuk, mit Anna in den Bohnen und vor der Heidenstube sowie mit Judith im Bade,²²⁵ schließlich auf dem Grafenschloß mit Dortchen als seinem Poltergeist. Heinrich, dessen erotische Biographie mit einem Spuk vor Gretchen begonnen hatte, beantwortet diese Heimsuchungen zuletzt mit eigenen Spukfingierungen. Derartige Konfrontationen markieren Einschnitte, wie die Spuk-Konfrontation mit Gretchen im Theater am Übergang von der Kindheit zur Jugend, die unheimliche Erscheinung der badenden Judith am Ausgang der *Jugendgeschichte* und am Ende von Heinrichs Lebensweg die Spukfingierungen als »Tod in dem Busch« (I, 1009) vor dem »Mütterchen« (I, 1008) und als Steinritter vor Dortchen, Heinrichs letzten Frauen. Das Unheimliche in diesen Konfrontationsszenen steigert sich zu ausgesprochenen Spuken Heinrichs als Mephisto-Meerkatze, als Todespersonifikation mit Zwielhans Schädel und als Steinritter. Heinrichs Ende verweist auf seine Anfänge, auf die Spukgeschichten des Margret-Kreises und auf Merets spukhaftes Untotsein. Der spukende Heimkehrer kehrt heim zu den Phantastereien seiner okkulten Kinderspiele oder zu sich selbst. Er wird auf seine Kindheit zurückgeworfen, statt daß sich sein Lebensroman zum Bildungsroman auswächst.

Heinrichs Steinritterspuk vor Dortchen nimmt der Gretchen-Spuk als seine erste Erfahrung mit einer Geliebten vorweg. Heinrichs unheimliche Geschlechterkonfrontationen sind Konfrontationen mit Welt, deren Darstellung des Überweltlichen bedarf. Den Gotteserfahrungen und Selbstvergottungen des religiösen Themenkreises entsprechen hier Spukmotive. An den religiösen Themenkreis bindet sie, daß Heinrich als Teufel (Mephisto) auftritt und Gretchen zuletzt mit seiner ersten Gotteserfahrung in dem Gott gewidmeten Teil der

²²⁴ Zur Innenwelt als anderer Welt siehe Seite 91.

²²⁵ Die Zweitfassung ergänzt Heinrichs »tannhäuserliche« (I, 1005) Versuchung durch Hulda, die vor den Leichen einer Morgue endet (vgl. I, 980).

Kindheitsgeschichte vergleicht: die Brust der Frau dem Himmel im Abendrot (vgl. I, 65f., 131).

Die Gretchen-Episode basiert auf der für Heinrich grundlegenden Befangenheit einer reichen Künstlerinnerlichkeit in sich selbst.²²⁶ Bei der *Faust*-Aufführung rätselt Heinrich über den Gegensatz von Fiktion oder Spiel und Wirklichkeit.²²⁷ Seine Begegnung mit Gretchen übersetzt diesen Sachverhalt zunächst in einen räumlich-physischen, das Gegenüber- und Getrenntsein Geschiedener auf Bühne bzw. in Kulisse und Zuschauerraum. Da Heinrich mit dem Herzen jeweils auf der anderen Seite ist,²²⁸ gibt er auf der Bühne eine dilettantische Meerkatze, nach dem Ende der Vorstellung als Lebenskünstler einen um so überzeugenderen Mephisto. Schon im *Faust*-Teil der Gretchen-Episode war der eine Bereich dem anderen eine »ausgeschieden[e]« (I, 127) »jenseitige Welt« (vgl. I, 127, 128). Der Spuk-Teil nimmt dies wörtlich als metaphysische Jenseitigkeit Abgeschiedener. Diese Übersetzung basiert auf der Verwechslung von Kunst und Wirklichkeit, daß Heinrich Gretchen wirklich hingerichtet wähnt.

Die Gretchen-Szene im nächtlichen Theater ist Heinrichs erstes fingiertes »Spuken« (I, 132). Umgekehrt erlebt er die Frau als spukende Tote, doch zugleich als erotisch anziehend. Heinrich beschwört diesen »Geist« (I, 130) durch seine Sehnsucht (vgl. I, 130) herauf. Der eine Tote zu beleben scheint, erlebt den Spuk mit einem »mächtige[n] Gefühl glücklicher Überraschung« (I, 130). Aber nach dessen Auflösung »witterte [er] also gleich das warme Leben, und der abenteuerliche Mut, den ich dem Gespenste gegenüber empfunden hatte, verwandelte sich in die natürliche Blödigkeit vor dem lebendigen Weibe« (I, 131). Natürlicher Blödigkeit entspricht ein übernatürlicher Freiraum. Heinrichs Sinnlichkeit kann sich nur im Übersinnlichen ausleben. Möglich ist Heinrich die Begegnung mit dem andern Geschlecht nur unter der Prämisse ihrer Unmöglichkeit, der Jenseitigkeit der Geschlechter. Der Spuk wird wegerklärt, aber die Jenseitigkeit, die in ihm schön-schrecklich aufgehoben war, stellt sich sofort als Defizienz wieder her. Heinrich sieht sich der Frauenbrust wie dem Abendhimmel seiner ersten Gotteserfahrungen gegenüber. Im Spukhaften gipfeln die Jenseitigkeitsmotive der Gretchen-Episode, der Gegensatz von Himmel

²²⁶ Keller exponiert: »schwärmen und *nichts* zu tun« (GB III/1, 11).

²²⁷ »ich wurde nicht klug daraus, welches davon der Traum und welches für sie die Wirklichkeit war« (I, 127).

²²⁸ »So verlangte ich, der ich mich vorher nach dieser höheren Sphäre geseht hatte, nun nichts weiter, als dorthin zurückzukehren, wo die volle schöne Frauengestalt wandelte« (I, 128).

und Hölle, Heiligkeit und Teuflischkeit²²⁹ oder Schnee / Wasser und Feuer, das räumliche Gegenüber von Zuschauerraum und Bühne und der Voyeur- und Fernblick »mit sehnenenden Blicken hinüber« (I, 130).

Das Schlußbild faßt die beiden Motivreihen Tod und Kunst zusammen. Heinrich und Gretchen enden im Bett, wo beide miteinander schlafen, indem sie »entschliefen« (I, 132), geronnen zum ersten Steinrittergrabmal (vgl. I, 132, 743f.). Frau und Welt müssen in Kunst transformiert werden, damit ihnen die künstlerische Innerlichkeit begegnen kann. Die Gretchen-Schauspielerin bleibt für Heinrich eine namenlose Theaterfigur. Wie der Mann als Regisseur einer teuflisch-göttlichen Komödie, zu der er die Ouvertüre trommelt und den Vorhang aufzieht, die Frau als Marionette auftreten läßt, wird zum Standardbild für zum Scheitern verurteilte Begegnungen der Geschlechter.²³⁰

Das Vorhang-Motiv in Heinrichs erstem erotischen Spukerlebnis variiert die leitmotivischen²³¹ textlich-textilen Versponnen- und Befangenheiten im »verfluchten Garne« (I, 910) von Religion und Kunst,²³² wie Meret ins Bußkleid gezwungen und mit religiösen

²²⁹ Gretchen ist eine Märtyrerin, vgl. I, 130, ihr Gegenüber ein Mephisto oder gefallener Wettergott des Theaterfasses, der nun ein »Gewitter im Hause« oder »Saal« (I, 131, vgl. 130) erzeugt.

²³⁰ Schon dem Kind Heinrich war die als »weiße Wolke« jenseitige Frau zugleich eine auf der anderen Seite des Vorhangs (vgl. I, 72). Später werden Heinrich und Lys Anna bzw. Agnes für Schauspiele textilkünstlerisch aufputzen – ersterer mit einem Vorhang (vgl. I, 339) – und Heinrich zu einer anonymen Ohrenbeichte ein wesenhaft »grüne[s] Vorhängelchen« (I, 684) zwischen sich und Dortchen zuziehen. Vgl. zum Theater- und Vorhang-Motiv innerhalb der Jenseitigkeit der Geschlechter II, 241 (Pineiß – Hexenbegine), 432 (Ratsschreiber – Hexenmädchen Küngolt), 1022 (Erwin – tote Regine), 1179f. (Oheim – Gespenst Hildeburg), 1100f. (Correa – Venusgestirn Feniza). Im *Sinngedicht* läßt Brandolf Hedwig als Marionette am Faden auftreten (vgl. II, 1034).

²³¹ Auch im übrigen Werk, siehe Seite 272.

²³² Text und Textiles als Religionskritik verbunden schon bei Heinrichs Auszug in die Kunststadt, eine Vorausdeutung auf Meret in den Fängen des Pfarrers: An die »traumhaft[e]« (I, 26) Erscheinung von Konfirmandinnen im Gefolge eines Pfarrers knüpften sich Reflexionen über »das Göttliche, das in der jungen Menschenseele liegt«, und das »hanfene, dürrgeflochtene Netz eines Katechismus, heiße er, wie er wolle« (I, 27). In seinem Leben scheint er Kunst zu heißen. Heinrich spinnt sich ein, indem er Textiles phantasiert, liest, schreibt und malt (vgl. I, 104f. (erste Kunst), 263 (Jean Paul), 477 (»Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft«), 560f. (Spinnennetzmalen), 636 (Fahnenstangenmalen), 674 (*Jugendgeschichte* als »altes Hemd«), 693 (»Kirchenstandarte«), 691, 1018 (»Aussteuer«, »Handtücher«), 747 (»Fahnen«); vgl. den Theatermaler I, 124). Das Textile verfolgt ihn in Gestalt der spinnenden Mutter, die ihn in die Vaterrolle zwingt (vgl. I, 141 (die aufgetragenen grünen Kleider), 15–17, 390, 646f., 656, 666f.) und in seiner Entscheidung für die Künstlerlaufbahn gewähren läßt. Wie das Kunsthaus das Mutterhaus ist der mit Textilien »gepolsterte« (vgl. I, 684) Raum ein weibischer oder Mutterraum (vgl. I, 65 (Hinterhöfe), 85f. (Margret), 120 (Mutterhaus), 656 (Mutter in den *Heimats-*

Schriften verfolgt wurde; solche textilen Verstrickungen variieren die Eindosung wie bei Merets Lebendig-Begraben-Werden und formen ihrerseits bespukte Innerlichkeitsräume.²³³ Zu dem Akt, in dem Meret religiöse Schriften zerriß, bedarf es auch im Roman entweder der ›merkwürdigen‹ oder ›seltsamen Kinder‹ (vgl. I, 76, 184), wie des Gotteskindes Meret, oder väterlicher Riesenkräfte.²³⁴ Zum Wesen des Künstlers Lee²³⁵ gehört es, durch seine Versponnenheit wie »durch einen dünnen Faden von der blühendsten Wirklichkeit getrennt« (I, 442) zu sein.²³⁶ Zum ›Spuk‹-Erlebnis (vgl. I, 295) wird die Abgeschiedenheit dieses »Hirnsponner[s]« (I, 890) erneut in der Episode um das »verhexte Bett« (I, 284), das Heinrich seine Nichten in »einer ländlich-sittlichen Neckerei künstlich ineinander geschürzt und gefaltet« (I, 284) haben. Heinrichs Eingesponnenheit »in einen verwünschten Sack« (I, 283)²³⁷

(Mutterhaus), 656 (Mutter in den *Heimatsträumen*), 688 (Beichtstuhl in der Kirche der »Muttergottes«), 783, 785, 787f. (Zwiehans Frauen)). Das innerhalb der Kleidungsmotivik prominente Hutmotiv verbindet mit den Motiven des Schädels und Innenraums, in dem geträumt wird: »der inwendige Heinrich [hat sich] das Baretchen in die Augen gezogen und in das närrische [grüne] Röckchen eingeknüpft« (I, 466). Während Heinrichs »Lotterbettchen« (I, 389) sich als »Prokrustesbett« (I, 597, vgl. I, 283f.) erweist, legen seine Nacktheitsalpträume ihn heilsam frei (siehe Anm. 268).

²³³ Wie die »entseelte irdische Hülle« (I, 444) von Kleidern, die Judith vor ihrem Spuk als Wasserfrau abstreift, oder »die wie von Luftdämonen beseelten Weiberhülsen« (I, 785), mit denen der Wäscher Zwiehan ringt, bergen die textilen Männerhülsen wie die Innerlichkeitssymbole Schädel, Haus und Berg Geister.

²³⁴ Heinrich kann vom Zerreißen seiner *Jugendgeschichte* (vgl. I, 526) nur träumen und bleibt befangen in einem »Gewebe von Schuldbeziehungen« (I, 930) wie dem von Meierleins Schuldbuch, das ihm der Rektor (vgl. I, 159), oder als Maler im Spinnennetz (vgl. I, 560–565, 906–911), das ihm Erikson zerreißen muß. Als eine der Kunst erscheint die *Vanitas* im Schlußbild der Leserfamilie, deren durch literarisches Lieben verdorbene Töchter »mitten in der übelriechenden Bibliothek [...] mit einer Herde kleiner Kinder [sitzenblieben], welche mit den zerlesenen Büchern spielten und dieselben zerrissen« (I, 138). Wenn Meierlein Heinrich in den *Heimatsträumen* »alle seine [von der Mutter herrührenden] schönen Kleider in Fetzen« (I, 167) reißt, tut er dem Träumer einen Dienst. Abgerissen bei Dortchen ankommend, steht Heinrich ihr offen. Das Hantieren der Mädchen mit Heinrichs Bildern am Anfang des Grafenschloß-Teils erscheint, »als ob sie Leinwand vor sich hätten und eine Aussteuer zuschnitten« (I, 691).

²³⁵ Siehe Anm. 132.

²³⁶ »der inwendige Heinrich [hat sich] das Baretchen in die Augen gezogen und in das närrische [grüne] Röckchen eingeknüpft« (I, 466).

²³⁷ Sack ist wie Asche aus Räucherkammern und Köhlerhütten im *Grünen Heinrich* ein Attribut der Märtyrer und *Bajazzi*, vgl. I, 78 (Meret in des Pfarrers »grobem Sacktuch«), 118 (Heinrichs märtyrliche Menagerie hinter Fadengittern und in Tüchern), 120 (Heinrichs Wachsmännchen an Fäden), 530 (»in rote Seidenläppchen gewickelt[e] und mit Goldfaden umwunden[e]« Herzen als Votivgaben erotischer Märtyrer). Dem zu fruchtlosem Minnedienst verdamnten Dichter wird sein

umschreibt seinen Spielraum in den jugendlichen Geschlechterkämpfen. Während seine Freunde glücklich werden, indem sie die Spielregeln brechen und ihre Ringkämpfe in Umarmungen umschlagen lassen (vgl. I, 283, 303), verstrickt sich Heinrich, der das »Scheingefecht für vollen Ernst« (I, 282) hält, in den Spielregeln (vgl. I, 282f., 301–303). So endet er allein als »Verhöhnter vor dem Tore« eines »heimlichen verschlossenen Garten[s]« (I, 285). Bildhaft faßt diese Ausgeschlossenheit ein textiler Spuk, der Heinrich im Haus auf die Voyeurrolle am nächtlichen Fenster beschränkt – sinnlichere und zugleich verdüsterte Wiederholung seines ersten Erwachens auf dem Lande – und in der Haltung embryonaler Verbiegung wie seine Wachsföten in ein »Leinwandlabyrinth« (I, 284) zwingt, das das »Labyrinth« (I, 560) des Münchner Spinnennetz-Malers vorwegnimmt und die labyrinthischen Kunsträume des Romans variiert.²³⁸

Dichter wird sein »Herz« ein »sperriges schreiendes Ferkel in einem Sack« (II, 677). Schon im *Grünen Heinrich* birgt der ausgebeulte, geschwollene, strotzende »Schnappsack« (I, 847) der Bettler Schätze, fette Individualitätsreserven, die in Monstrositäten übergehen, Monstranzen oder geschundene Herrenleiber. Gilgus, der »an seiner Sacksäule steh[t]« (I, 1056) wie ein Säulenheiliger, schleppt in seinem »Kornsack« (I, 1055) einen noch zusätzlich eingewickelten gehaltreichen Augapfel, das »Auge Gottes«, wie einen »Kindskopfschädel« (I, 1058). Im Mantelsack der *Heimatsträume* trägt Heinrich sein Einsichtsgold als eine »dicke Goldwurst« (vgl. I, 996), schöne Hemden der Mutter und die eigenen »schlechte[n] Lumpen« (I, 652). In der Reisetasche trägt er den Zwichenschädel der Zweitfassung als »Kommißbrot« (I, 1005, vgl. I, 1005: »Kohlkopf«, I, 1017: »Melone«), hinter dem ein eucharistisches vermutet wird, eine »Monstranz« (I, 1016; siehe Anm. 372)), der *noli me tangere*-Leib des »Herren Christus« (Variante SW VI, 381) oder die Meret eines Heinrichs, der als Pfarrers seiner selbst fungiert. Im *Meretlein* liegen Victualia, Schädel und Kindesleiche »in den Bohnen« nebeneinander. Dem (meist verknoteten) »Freßsäcklein« der Männer mit Monstranz entspricht das (meist sich anbietende) eucharistische »Freßkörblein« (GB II, 188) der Frauen (siehe Anm. 407). Sack (und Asche) variiert das Märtyrer-Stroh (siehe Anm. 897). Die wesenhaften Provianttäschchen, die auch im *Spiegel-* (vgl. II, 219f.) und *Salander-*Märchen (vgl. III, 537, 678) wiederkehren, variieren die Vorratskeller der Innerlichkeitskunsthäuser (siehe Anm. 65 und Anm. 67) und -körperhöhlen (siehe Anm. 339).

²³⁸ In erotischem Zusammenhang begegnet das textile Trennungsmotiv erneut um Anna in der Minnegericht-Szene (vgl. I, 304f.), wo Heinrich sein geschriebens Liebesbekenntnis als Kunstübung kaschiert und sein gemaltes unter Leinwand begraben wird, um Judith bei der Ariost-Lektüre (vgl. I, 442), um die Verkleidung und Entblößung der Agnes (vgl. I, 489, 542), um Huldas »Fahnschneiderei« (I, 975) und um Dortchen und Apollönchen, die bei Heinrichs Ankunft mit seinen Bildern hantieren, »als ob sie Leinwand vor sich hätten und eine Aussteuer zuschnitten« (I, 691). Bei diesem verheißungsvollen Auftakt, einem Erweckungserlebnis wie am Anfang des Dorfteils, ist Dortchen Heinrich aber wieder jenseits der Malerleinwand, einer »Kirchenstandarte« (I, 691; siehe Seite 105). Auch von Dortchen trennt Heinrich ein wesenhaft »grüne[s] Vorhängelchen« (I, 684). Doch auch das Tun der halben Salondame

Umgekehrt können Anna und Heinrich nicht zueinanderfinden, weil sie nicht kämpfen (vgl. I, 301–303). Der Dorfteil der *Jugendgeschichte* führt die Anna des Schulmeisters als Kind mit einer »etwas eigensinnigen Stirne« (I, 211) ein, von »Muscheln« umrahmt. In Schalentieren förmlich hausend (I, 211, 310), ist Anna zu sehr bezwungene Meret zum Erschrecken, das jedoch auch Anna vermag, sofern ein Teil von ihr, einem weiblichen Heinrich, in ein Drittes hinübergespiegelt wird. In der von Sagenerzählungen eingeleiteten *Bohnenromanze*²³⁹ ist es ein Körperteil, »ihr kleines Händchen« (I, 236). Heinrichs unheimliche nächtliche Konfrontation mit Anna im Bezirk des Hauses, aber beim Bohnenlesen deutet auf innere Natur. Wie die Naturheilige Meret²⁴⁰ befindet sich Anna als »Insaß« (I, 82) »in den Bohnen« (I, 81). Die Frau in Schalentieren erscheint nun als eine in Hülsenfrüchten, weibliches Gegenstück zum Heinrich in der Nuß (vgl. I, 666f., 744). Annas Bohnen sind ein »Bohnenberg« und »Bergeshaus«, in dem Anna drin sitzt als Tier – kein Marder, immerhin ein »Wieselchen«, »Maulwurf« oder »Mäuschen« (I, 236) – und tellurischer Elementargeist, ein »Bergmännchen« (I, 236). Im Spiel bringt es sogar dieses zarte Mädchen für Heinrich zu einem »Schreckmännchen« (I, 76) aus der Erde. In *Meretlein* und *Bohnenromanze* sind die Bohnen zugleich Rückzugs-, Innen-, ja labyrinthischer Kunstraum²⁴¹ und ein Natur-, Grenz- und jenseitiger Grabraum. Im »Hag« (I, 82) war das »Hexenkind« (I, 75) Meret nicht voll dem Haus zugehörig und reichte hinüber zur Schlange. In den Bohnen flüchtete sich Meret ins Grüblein neben den Totenschädel. Beide haben ein »Loch« (I, 236), in das eine »schlüpft« (vgl. I, 82, 236). Diese Grenze zu überschreiten bedeutet tot oder untot werden, bei Merets Scheintod im Grüblein und Auferstehung aus dem Grab wie beim spukhaften Auftritt des Fingers und Liebestod des Mäuschens mit der Nadel im Herzen. Den Innenraum aufzubrechen ermöglicht eine schreckliche und liebevolle Begegnung, Augenblick²⁴² oder beinahe Kuß als »Brücke« (I, 238). Das Spiel bleibt solange eine bloße Neckerei, bis die Form durch die alte

bleibt ambivalent. In der Erstfassung setzt sie die von Heinrich barbarisch zerschnittenen Kartons wieder zusammen, deutlicher zurückgenommen in der Zweitfassung, vgl. I, 1020, während in der ersten Heinrich selbst, indem er sich vor Dortchen erneut einspinnt, seine Demaskierung als kein Geist durch Gretchen rückgängig macht.

²³⁹ Vgl. die geschwisterlichen Futterneid-Kämpfe zwischen Pankraz und Esther im »Kartoffelgebirge« (II, 15) als Vorgeplänkel erotischer Schlachten im literarischen Salon.

²⁴⁰ Nicht nur, offensichtlich, für Anna, auch für die anderen Frauen Heinrichs gibt Meret das Vorbild ab (siehe Seite 37).

²⁴¹ I, 81: »in den Bohnen«, »Salon«; I, 236: »mit vieler Kunst«, »der Bau«, vgl. I, 237: »Haus«.

²⁴² Vgl. I, 83: »hat uns angeblicket«.

bloße Neckerei, bis die Form durch die alte Frau spielverderberisch zerbrochen wird (vgl. I, 237). Die junge Frau, die als tellurischer Elementargeist in einem künstlichen Berg sitzt, ist Natur und Kunst zugleich. Was aus dem einen Innern betrachtet als Natur erscheint, ist wieder ein Inneres.

Bohnenromanze hebt die *Meretlein*-Motive auf. Heinrich stellt ein »still[es] Pfarrerskind« (I, 207), als es »immer wilder und behender« (I, 237) wird, still. Es schädigt des Pfarrers Bohnen nicht ungestraft und muß, weil es etwas »verbrochen« (I, 238) hat, ein Schuldverhältnis mit ihm eingehen (vgl. I, 237). Besitzstandwahrung verweist auf Wahrung der Individualität, die aber immer schon geteilt ist. *Bohnenromanze* mündet im Singen, nicht im dissonanten Umsingen. Der »schöne« Ausgang »im gleichen Rhythmus« (I, 239) kommt deswegen zustande, weil einer sich ergibt, wie die Gretchen-Episode in einem Kunstwerklein endete, in dem einer dem anderen zu Füßen lag. Das Mäuschen mit der Nadel im Herzen wird einem abtötenden Martyrium unterzogen.²⁴³ Tierlein mit einem »glühend[en]« »Eisen« (I, 118) töten ist Heinrichs Spezialität. Vor der allzuschönen Szene hat sich die alte Frau »keuchend zurück[zuziehen]« (I, 237).²⁴⁴

²⁴³ Nach dem Wiederauftauchen des Motivs in Agnes' Marienkapelle zu schließen, wo als Votivgaben von »bedrängte[n] weibliche[n] Herzen« »geopferte Herzen von Wachs [hängen], [...] eines [...] mit großen Stecknadeln besteckt, wie ein Nadelkissen, wohl zum Zeichen der schmerzvollen Pein der Spenderin« (I, 530). In gegensätzlicher Weise wird Heinrichs Herz im Steinritter-Spuk zum »Nadelkissen« (I, 745), bei einer Nadelprobe, ob noch Leben in einem »verhärteten« (I, 302), »dumpfe[n], harte[n] Mann« (I, 77) und geborenen »Hartmann« (I, 220) steckt, worauf nur »ein heftiger Stolz« (I, 690) antwortet. Siehe Anm. 402.

²⁴⁴ Im Dorfteil denkt Heinrich bei der älteren Frau an die junge (vgl. I, 386, 415), bei der jungen ist eine alte präsent, wenn es zu einer Art Ausgleich kommt. Beim Blumenbild-Malen entzieht »die alte Frau« dem »ärgerlich[en]« Heinrich Anna »in den Weinberg«, oder er hat es sich »unwillig« (I, 234) so in den Kopf gesetzt. Tatsächlich holt ihm beim Bohnenlesen die alte Frau kupplerisch die junge, die nun die »Hexe« (I, 239) ist, aus dem »Bohnenberg« (I, 238) hervor. Vor der Heidenstube tritt sie als »Jammergerippe« (I, 241) aus dem Berg dem Paar gegenüber, und »Anna schmiegte sich dicht an mich und ich legte meinen Arm um sie; wir waren erschreckt und doch glücklich« (I, 242). Nach dem Vorspiel bei der alten Katharine kommt es zum Kuß zwischen Anna und Heinrich auf dem Grabhügel der Großmutter (vgl. I, 248f.). – Das hindernd-vermittelnde Schema wiederholt der sogenannte Erikson im Kasten mit Rosalie und deren »unvermeidliche[r] Alte[r]« (I, 490). Lieber als ihm die junge Frau aus dem Berg zu holen, kehren die alten Frauen I, 175 (Schüleraufstand), 667f. (*Heimatsträume*-Mutter, siehe Anm. 296), Heinrich selbst aus seinen Räumen »innerer Seelenwunder« aus, die schon die alte Margret nicht ertrug, die ihrem Männlein das Fenster vor der Nase zuschlägt wie die Mutter der *Heimatsträume*. Auch Römers Größenwahnsinn kommt bei seiner Mutter nicht zum Ziel (siehe Anm. 278). Siehe Seite 87.

Als bloße spielerische Episode kann sich die *Bohnenromanze* phantastischer Motive bedienen. Doch auch in der Tageswirklichkeit ist Anna Heinrich »jenseits« (I, 210) eines Berges²⁴⁵ und repräsentiert sie einen abgründigen Innenraum.²⁴⁶ Der nächtliche Spuk steigert dies, indem er das Gegenüber nicht nur physisch, sondern metaphysisch jenseitig erscheinen läßt. Dabei hat Anna mit Heinrich gemein, daß diese Jenseitigkeit auch eine zu sich selbst ist,²⁴⁷ gefaßt als das, was auch ihr im Berg ist, Kehrseite oder spukhafte Nachtseite zur pfarrerlichen Tagseite.²⁴⁸

Der milde Schrecken der *Bohnenromanze*, einer spielerischen Bergöffnung und eines Bergzusammenbruchs durch Spielverderben, wiederholt sich in der *Heidenstuben*-Erscheinung, einer phantastisch anmutenden Bergöffnung, die hernach wieder aufgelöst wird. Diesen Spuk in der Meret-Nachfolge erlebt Heinrich gemeinsam mit Anna nun in der Natur, an der *Heidenstube*, deren Sage²⁴⁹ das Mädchen ihm erzählt. Nach der Erzählung macht das schmerzlich lächelnde Hungergerippe, das von der anderen Seite eines Wassers und hinter Rauch herüberschaut und dem Anna opfert wie die Kinder Meret in den Bohnen (vgl. I, 81), dasselbe ansichtig wie vor der Erzählung Annas lächelnd »aus der Flut« heraufschauendes »Bild«, »wie durch ein dunkles Glas fabelhaft überschattet« (I, 239),²⁵⁰ oder in der *Bohnenromanze* das in neckischen Übergriffen Bohnen wegschleppende »Bergmännchen« in der »grauliche[n] Finsternis« des »grünen Bohnenberg[s]« (I, 236). Analoge Bildlichkeit entdeckt Annas andere Seite, Spiegelbild oder Nachtseite.

²⁴⁵ Der Übergang über den Berg zwischen dem Haus des Oheims und dem des Schulmeisters wird wiederholt geschildert (vgl. I, 206f., 218f., 230f., 231f., 239, 293, 310f., 456f.). Der Berg trennt auch sonst Heinrich von seinen Ferngeliebten (vgl. I, 132, 251, 270, 734). Die Grenze zwischen den politisch, sozial und erotisch Verfeindeten markiert er erneut in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (vgl. II, 68, 72) und in *Dietegen* (vgl. II, 393, 437); vgl. *Spiegel* II, 229, 234 (Fräulein – Kaufmann).

²⁴⁶ »Am andern Morgen [...] ergab es sich, daß sie [Heinrichs Blumen-Zeichnung] von Anna schon in den unzugänglichsten Gelassen ihres Kämmerchens verwahrt und begraben worden« (I, 238).

²⁴⁷ Vgl. I, 236: »verlegen«, 239: »schämen«.

²⁴⁸ Anna »schien ein ganz anderes Wesen zu sein als am Tage. Die Mitternacht schien sie zu verwandeln« (I, 237).

²⁴⁹ Von einem Heidenloch beim Heidelberger Wolfsbrunnen berichten auch Grimm (1994) (Teil I, Nr. 139). Im *Grünen Heinrich* verweist die *Heidenstube* auf »Grüblein« und »Buchberg«, in die bzw. auf den die Anti-Heilige Meret vor der Bekehrung floh (siehe Anm. 52 und Seite 115).

²⁵⁰ Am Ende der *Heidenstuben*-Sage waren die Heiden in dieses Wasser gefallen. Beim Tête à Tête zwischen Heinrich und Anna vor der *Heidenstube* während des Tellfests schaut beider »Spiegelbild, Haupt neben Haupt« (I, 368) daraus herauf.

Im Tode dagegen schließen sich Berg und Glas über Anna. Dabei macht Heinrich Nägel zu ihrem Sarg (vgl. I, 453f.). Außerhalb der Hexengeschichte muß das Ende des *Meretlein*, Tod und Auferstehung, am Ende der *Jugendgeschichte* in zwei Frauen auseinandergelegt werden. Aber Heinrich erlebt das eine als gelingende Himmelfahrtslegende, das andere als Spuk, gefälligen Übertritt in die Jenseitigkeit und deren bedrohliche Aufhebung. Erneut reinszeniert er künstlerisch Wunder der Jenseitigkeit. Sein totes Mädchen kommt nicht wieder auf die Beine, sondern in den Himmel. Anna ging Heinrich schon früher »arglos in die ihr gestellte Falle« (I, 339). Wie mit einer namenlosen Schauspielerin eine Gretchen-Mephisto-Szene Goethes spielt Heinrich mit Anna die Bertha-Rudenz-Szene Schillers durch. Zugleich reinszeniert er damit die traurige Geschichte des *Meretlein*. Das von Anna nur widerstrebend akzeptierte Theaterkostüm gleicht dem, in das der Pfarrer Meret zur Porträtierung steckte.²⁵¹ Hernach scheint es, »daß unsere Küsse in den seltsamen Kleidern wohnten, welche wir anhatten« (I, 369).²⁵² Porträtieren lassen mußte sich auch Anna wider Willen, und schon dabei schmückte »Annas Gewand, welches ich phantastisch erfand« (I, 304), ein Mädchen, das nicht gefragt wurde. Merets Porträtierung war eine symbolische Abtötung. Anna wird bei ihrer Porträtierung durch Heinrich nur zu einer nymphenhaften »Kirchenheiligen« (I, 311) umgestaltet, dafür wird Annas Tod zu einem Porträt, »hinter Glas und Rahmen« gebracht.²⁵³

In der Episode um Judith im Bade koinzidieren die Elemente der unheimlichen Konfrontationen Heinrichs mit den Frauengestalten der

²⁵¹ Vgl. I, 76f., bzw. 339 (blaßgrüner bzw. hellgrüner Damast – aus einem Vorhang geschneidert –, goldenes bzw. silbernes Schapell, Kette bzw. Halsband, Feenkind bzw. Feenkönigin, adliges Mädchen bzw. Ritterfräulein; vgl. jetzt Berndt (1999), 234f.).

²⁵² Wiederholt in der erotischen Kommunikation durch Kostüme zwischen Lys und Agnes I, 869.

²⁵³ Nach Sautermeister (1980), 97, tötet Heinrich das Sinnliche in Anna. Laufhütte (1984), 26, Anm. 31, weist dagegen auf den Einfluß des Schulmeisters hin. Dieser scheint Heinrichs Pfarrerliches an Anna so zu vollziehen wie Ferdinand Lys an den Frauen seines Schmetterlingsalbums und an Agnes. Beide sind, wie Merets Pfarrer, als dunkle Spiegelungen Heinrichs aus ihm herausgestellt. Die »ersten schwachen Morgenwölkchen« der »Frauenliebe« (I, 111) zogen an Heinrichs Horizont auf, als er selbst Schulmeister war (weitere Pedanten ihrer Frauen I, 487f., sowie in *Pankraz, der Schmoller, Die Mißbrauchten Liebesbriefe*, die *Sinngedicht*-Erzählungen und *Martin Salander*). Wie Ferdinand ist Heinrich ein Maler, der seine Frau zu einem Püppchen »wie in einem Nürnberger Spielzeuge« (I, 232) herabwürdigt. Der abgelebte Erzieher lebt als Bildner wieder auf. Heinrich delectiert sich ästhetisch an Annas Lebensweg und heißt ihn ausschmückend gut. Dabei schwingt freilich die Opferung »[s]eines [eigenen] Lebens« (I, 457) mit.

Jugendgeschichte, die mit den Gegensätzen züchtige, abweisende Tagseite und erotisch herausfordernde ›Nachtseite‹ (vgl. II, 1078) der Frau,²⁵⁴ von Kunsthaus und Natur spielten. Sie steigert Heinrichs voyeuristischen Blick auf eine sinnliche nächtliche Natur aus dem Bett-Spuk der Nichten und bei der Heimführung Judiths als »Feldgespenst[s]« (I, 382; vgl. I, 95) nach dem Telfest. Der Gegensatz von Kultur, dem Bereich des Kunsthauses, wo gemeinsam Ariost studiert wird, und Natur wird nun ausgestaltet. Wie die Berta-Rudenz-Szene beim Telfest ist die Ariostsche Judith im Bade eine literarische Szenerie. Zu ihrem Auftritt inspiriert Judith Heinrichs Erzählung vom Gretchen-Spuk im Theater (vgl. I, 443).²⁵⁵ Zu Heinrichs Verwunderung wandelt sich Judith beim Verlassen des Hauses und beträgt sich in der nächtlichen Natur »ganz anders, als sie erst in der Stube gewesen, und förmlich boshaft« (I, 443). Der Spuk beginnt damit, daß Heinrich Judiths Kleider als »ihre entseelte irdische Hülle« (I, 444) findet. Kurz zuvor hatte er sich bei der gemeinsamen Ariost-Lektüre noch »nur durch einen dünnen Faden von der Wirklichkeit« (I, 442) schmerzlich getrennt gefühlt. Auch hier erlebt Heinrich aufgehobene Trennung als spukhaft und die ersehnte Wirklichkeit als gespenstisch.

Annas Tod und Judiths Bad sind aufeinander bezogen.²⁵⁶ Anna stirbt, Judith steht auf.²⁵⁷ Anna steht im Zeichen von Gesicht und Hand, Judith in dem von Leib und Fuß.²⁵⁸ Gesucht wird, was Hand und Fuß

²⁵⁴ Eine bei Keller häufige Symbolik psychischer Spannungen und Doppelbödigkeiten, siehe Seite 661, Anm. 129 und Seite 228.

²⁵⁵ Die beiden Spuk-Szenen mit Gretchen am Anfang der erotischen Biographie und mit Judith vor ihrem vorläufigen Abschluß scheinen unter anderem atmosphärisch einander verwandt.

²⁵⁶ Im Tode bringt Heinrich Anna unter die »Glasscheibe« (I, 455) eines Bilderrahmens, Judith durchbricht einen Wasserspiegel. Anna geht in den Grab-»Hügel« (I, 458), Judith kommt von »hinter dem Felsen« (I, 444). Heinrich bringt Anna in den »Himmel« des Engel-Bildes, Judith kommt aus der »Tiefe des Wassers« (I, 444), in die die Heiden gestürzt sein sollen. Anna gerinnt zur Kunstfigur eines Kupferstichs, Judith erscheint gleich einem sich belebenden »Marmorbilde« (I, 445).

²⁵⁷ Wiesmann (1967), 30, bezieht Judith im Bade auf Mythen von der Wiedergeburt nach dem Tode, nach Neumann (1982), 89, »Wiederauferstehung« der »vorchristliche[n] Verehrung des schönen Körpers«. In der Zweitfassung geht Gilgus »neu- und wiedergeboren« (I, 1060) aus dem Wasser hervor.

²⁵⁸ Heinrichs erste Anna-Malerei zeigt Blumen, sein Anna-Porträt »Annas Haupt« zwischen »hohe[n] Blüten vor dem »tiefblauen Himmel« (II, 304), daß es wie das Merets »die Füßchen nicht sehen« (II, 76) läßt. Bei der Totenwache faßt Heinrich Anna an die Hand, im Sarg-»Porträt« ist endgültig nur ihr Gesicht zu sehen. Vgl. Lys' »Liebschaften«- (I, 819) »Album« (I, 479), jeweils »mit dem Bildniskopfe des betreffenden Frauenzimmers« (I, 819); nur mit Agnes ist er noch nicht fertig geworden, ihr »Kopf [...] nicht, wie bei den andern, zuerst als Studie besonders gezeichnet, [...] als ob das Haupt nicht wohl abzusondern wäre« (I, 821); erneut

hätte.²⁵⁹ Wie Anna durch Phantastisches Heinrich ihre andere Hälfte ansichtig machte, nähert sich Judith vom anderen Ende dieser Ganzheit durch ihre Haltung mit ausgestreckten Händen (vgl. I, 445), um Hilfe flehend, aber auch einen Übergriff androhend, die, von Meret begründet, die jenseitigen Romanfiguren kennzeichnet.²⁶⁰ Die heilige Anna war auch Wasserfrau, die Wasserfrau Judith endet in der Märtyrerinnen-Pose. Heinrich schreckt an diesem Punkt aufgehobener Jenseitigkeit zurück und restituiert sie.²⁶¹ Während Meret am Ende aufgehobene Jenseitigkeit triumphieren läßt, setzt Heinrich am Ende der *Jugendgeschichte* Jenseitigkeit durch. Die Neue Welt, in die Judith abzieht, repräsentiert das Äußerste an Jenseitigkeit innerhalb der Welt.²⁶² Judith wird »über die Grenze« (I, 240) gezwungen als eine Neuheidin, die Heinrich jenseits des größten Teiches ist. Beim Abschied steht Heinrich als Soldat festgebannt ihr gegenüber wie als Steinritter gegenüber Dortchen.

2.2.3 Heinrich und die Männlein

Neben seinen Heimsuchungen durch weibliche Schreckmännchen durchlebt Heinrich »unheimliche«²⁶³ Balgereien mit männlichen, deren Archetypen die von ihm verformten und ihn überwältigenden Männchen aus seinem Wesenswachs sind. Mit der *Ölfinger*-Geschichte bietet die *Jugendgeschichte* eine zweite legendarische Binnenerzählung, anstelle einer gelingenden Anti-Legende eine Legende, die scheitert.²⁶⁴ Erneut

bei Regine, siehe Anm. 788. – Judiths Erscheinung aus dem Wasser gipfelt dagegen in ihrem »tiefenden weißen Fuß« (I, 445). Dagegen stehen bei der erlösenden *Juditha rediviva* am Ende der Zweitfassung Hand und Händchenhalten im Vordergrund, vgl. I, 1123.

²⁵⁹ Vgl. GL, 84 (Maria – Teufel), II, 988 (Bärbchen – Schuster; siehe Seite 270).

²⁶⁰ Siehe Anm. 82.

²⁶¹ Vgl. I, 445, 461, 463f. Schon Margrets Gespenster versuchten »in den heilsamen Bereich einer guten Christin zu kommen« (I, 95), analog Judith (vgl. I, 385, 418, 460). Wie Margret äugelt Heinrich fasziniert, aber erlöst nicht (vgl. I, 382).

²⁶² Umgekehrt beschließen die Hulda-Episode Leichen in der *Morgue* wie »Auswanderer« (I, 980) im Hafen.

²⁶³ Vgl. I, 162 (Meierlein), 276 (Büchertrödler), 434 (Römer). Heinrichs männliche Gegner sind ihm wie seine nur bedingt verfügbaren Spielzeuge nur bedingt »dienstbare Dämonen« (vgl. I, 136 (Leserfamilien-Freund), 153, 159 (Meierlein), 279 (Brieffreund), 631, 1023 (Schmalhöfer als »Hexentrödler«, der Heinrich »mit wahrer Dämonenfreude« quält)), »Quälgeist[er]« (I, 137) oder »Plagegeist[er]« (I, 389).

²⁶⁴ Während Meret als Hexe verfolgt und darüber zur Weltheiligen wurde, will Ölfinger einer von Kellers wunderlichen Heiligen werden, endet aber wie die Insassen der *Heidenstube*. Meret war ihren Gegnern ein krankhaftes Beispiel des Unglaubens (vgl. I, 82f.). Heinrich erzählt die *Ölfinger*-Geschichte als »krankhafte[s] Beispiel von den wunderbaren Gängen, welche die Entstehung des »Glaubens« in den Menschen verfolgt« (I, 325). Doch nicht umsonst, deutlicher als bei

bewährt sich die Ironie gegenüber dem Binnenerzähler, wo er sich seiner Sache ganz sicher glaubt, während er sich unvermerkt selbst ins Gesicht schlägt, gleichgültig, ob er sich identifiziert oder distanziert. Der sich selbst deformierende (vgl. I, 324) Ölfinger, ein in der Vergangenheit Lebender, der, statt eine auch geschichtlich »unbegreiflich frühzeitige Hexerei« an den Tag zu legen, die religionsgeschichtliche Zeitenwende verschlafen hat (vgl. I, 322), ein Poet als rückwärtsgewandter Prophet, ein Ketzer (vgl. I, 321) als Proselytenmacher, Geschichtenerfinder und Pfarrer in einer Person, hat mit Heinrich mehr gemein als Meret, auch den Pfarrer. Vergebens »irgend etwas Wunderbares erzwingen wollend« (I, 325) – offenbar Heinrichs Traum vom Fliegen –, endet der Anti-Tell und »Herab« (I, 199) statt im Himmel unter einem Wasserspiegel, »in der Lage des Odysseus, [...] nackt und mit Schlamm bedeckt« (I, 404), neben einem »versunkene[n] Wald« (I, 325) als ein »verborgene[s] Grün« (I, 65).

›[U]ndisziplinierte Wildlinge des Glaubens außerhalb der Kirchenmauern« (vgl. I, 321), Aufführer von »Kunststücken« (I, 324) eines ins Melancholische »verunglückten Witzes« (I, 324), entblöbte und verlachte Tänzer, deren Seele »ein unnennbar neidisches Wesen [...] verzehrte wie ein glühendes Feuer« (I, 322), begegnen als Telfest-Fratzen erneut in enger Beziehung zu Heinrich, obwohl er sich von ihnen distanzieren will. Was der Festschilderer als »krankhafte Empfindsamkeit der Unterdrückten« (I, 336) von vornherein hatte ausschließen²⁶⁵ wollen – Börnes »jüdische« Kritik an Schillers *Tell* –, schleicht sich in Gestalt von ketzerischen Kunststörern »wunderlich tanzend« (I, 346) wieder ein.²⁶⁶ Der mißlingende öffentliche Auftritt Heinrichs, der Ritter Rudenz mit dem patriotischen Schwert spielen möchte, aber bloß einen verschüchterten Habenichts abgibt und vor vier »hoffnungsvollen Gesellen« (I, 350) als Nebenbuhler bei Anna, der er mit seinem »Bratspieß« (I, 340) nachstellt, verzweifelt, wird, wie er findet, »glücklicherweise durch einen komischen Vorgang unterbrochen« (I, 345). Die Telfest-Fratzen, die Heinrich als

als bei der Inanspruchnahme der Meret-Erzählung, fühlt der Erzähler »[s]ein Herz durch die lange Kundgebung *gegen* den Glauben beinahe so staubig und unangenehm [...], als wenn ich ein ehrbarer Theologe wäre und *für* den Glauben polemisiert hätte« (I, 325). Der erzählende Kirchenkritiker und der erzählte Proselytenmacher führen vor, »wie die Extreme sich berühren und im Umwenden eins ins andere umschlagen kann« (I, 727).

²⁶⁵ Heinrich ist selbst durch soziale Stellung und selbstgewähltes Künstlertum vom Fest halb ausgeschlossen. Er spielt mit Anna eine Privat-Episode, die für das Festspiel gestrichen wurde, und wählt dazu ein anachronistisches Kostüm.

²⁶⁶ Die Zweitfassung streicht beides und vertraut die Kritik an der Selbstidealisierung der Schweizer Bürgergesellschaft der aufgewerteten Erzählerfigur an.

Blitzableiter dienen, vertreten ihn. Durch die »erschrockenen Spaßmacher« (I, 346), traurige *clowns*, wird er »[s]einer Rede enthoben« (I, 345), zugleich diese durch einen ideologiekritischen Kommentar zum Bürgerfest ersetzt. Die »mißhandelten Fratzen« »der alten Sorte« (I, 346) Fastnachtsfeier repräsentieren als »Gespenster« (I, 371, 373) einer politisch und konfessionell scheinbar überwundenen Vergangenheit auf einer fortschrittlichen Selbstfeier der Bürgergesellschaft explizit »den Rückschritt und die Verkommenheit« (I, 346), implizit Heinrich, den ebenfalls »nährisch[e] Umhüllung[en]«²⁶⁷ – seine Versponnenheit in Kunst – und Nacktheitsalpträume²⁶⁸ – die Furcht vor der Freisetzung aus derselben – kennzeichnen. Eingebildete »[W]under«-Täter aus »Unwissenheit« (I, 346) in der Tracht der »verurteilten Ketzer« (I, 345), statt mit Schlamm mit Senf bedeckt und mit Würsten hantierend, reflektieren den zwischen die Stühle geratenen Heinrich mit dem Schinkenknochen als gotteslästerlichen »Heiden« (I, 292) am Pfarrertisch, die Heimatlosen im Rauch der *Heidenstube* und die gottlose Meret in der Speck- und Räucherzimmer. Die Hanswurst in der Nachfolge des *Filet Mignon*, arme Würstchen im Bauch »ein[es] selbstsüchtige[n] und philiströse[n] Ungeheuer[s]« (I, 336), das die Zeit seiner eigenen Unterdrückung reinszeniert,²⁶⁹ während es andere Hungernde den Preis seines Fortschritts zahlen läßt, handeln sich »derbe Püffe und Stöße mit Schwertknäufen und Partisanen« ein. Nur »Anna empfand Mitleiden mit ihnen« (I, 346), wie mit den hungrigen Insassen der *Heidenstube*, und nur ein geträumter Tell kann Feierlichkeit und Wurstigkeit versöhnen (vgl. I, 651).²⁷⁰

²⁶⁷ I, 232, vgl. I, 124, 126, 263, 513. Siehe Anm. 232.

²⁶⁸ Vgl. 37f., 46, 141, 328, 631, 632, 653, 667, 685f., 712. In Parallelfiguren verlegt I, 324 (Ölfinger), 376 (Barmherziger Bruder), 852 (Erikson), 858 (Heinrich), 859, 867–869, 875, 877 (Ferdinand Lys), 632 (Trödelmännchen), 718 (Kaplan).

²⁶⁹ Geschichte wiederholt sich auch laut den Sagen des Margret-Kreises, wo »der Volksglaube diese reichen Dorftyrannen vielfach die verbauerten Nachkommen der alten Zwingherren sein ließ« (I, 96).

²⁷⁰ In der Realität versöhnt die Gegensätze nur der Spuk. Spannungsvoller als der erträumte Tell vernahnten den Anna- und Judith-Teil des wirklichen Tell-Festes der erneute Auftritt der Fratzen. Als »Gespenster [...] [aus] dem grauen Gemäuer« (I, 373) der überwundenen Zeit sind sie äquivalent zu den Darstellern der überwundenen Zwingherren, die als »vergnügte Gespenster [...] [der] harmloseste[n] Reaktion« (I, 371) im historische und metaphysische Jenseitigkeit aufhebenden »singenden und tönenden« (I, 372) Zentrum des Festes momentan integriert werden. Als auf den politischen Scheiterhaufen tanzende Hungerleider sind sie äquivalent zum von der Geschlechtsliebe ausgeschlossenen Heinrich (vgl. I, 373). Im zweiten Teil des Festes erscheinen sie in Gestalt der spitzbehüteten Mönche von der katholisch-reaktionären Geßler-Partei wieder als aus Judiths Haus ausgeschlossen, doch kommen Heinrich und Judith dank ihrer ins Bett (vgl. I, 385f.).

Im Bußkleid und am Autodaféfeuer, hungrig und verprügelt, durchleben die Telfest-Fratzen in der schönen neuen Welt des Bürgertums Merets Martyrium, mit dem Unterschied, daß sie sich vor ihren Verfolgern schamhaft tiefer ins Ketzerkleid einhüllen.²⁷¹ Die letzte der Fratzen, scheinbar ein ›junger Taugenichts‹, enthüllt sich als »ein eisgraues Männchen« (I, 373), ein als Gefrorener Christ konserviertes ewiges Kind. Ölfinger, »[d]er persönliche Feind der Wahrheit« (I, 322) fuhr, mit dieser konfrontiert, wie ein Rumpelstilzchen in sein Wassergrab. Meret begegnete Heinrich zuerst im Geburtshaus der Mutter als einem Haus-»Koboldskind« (I, 83), das noch nach seinem Tode ins Freie will. In den Wachs-»Kobolden« brachen Heinrich Meret-Spiegelungen in dämonisch-unheimlicher Weise aus seinem eigenen Innenraum aus. Einer Reihe von ›Hauskobolden‹²⁷² begegnet er in fremden Innenräumen, aber in ihm verwandter männlicher, verwachsener und unerwachsener Gestalt kindischer Alter oder vergreister²⁷³ Kinder, die auf der *Bank der Spötter* zitiert werden (vgl. I, 472) und vom Meret-Porträt ausgingen (vgl. I, 76f.). Diminutive²⁷⁴ Patriarchen²⁷⁵ scheinen verzweigte und verfehlte Vaternachfolger,²⁷⁶

²⁷¹ Frauen streifen solche Kleider ab (vgl. I, 78 (Meret), 445 (Judith), 512 (Agnes)). Männer vermummen sich darin. Die Telfest-Fratzen spiegelt auf dem *Mummen-schanz* der dornengekrönte tanzende Narr Heinrich, der sich sein Unberührbarkeitsgewand nicht abnehmen lassen will (vgl. I, 541, 847, 858), in der Zweitfassung auch der sympathischere Lys unter der »kegelförmige[n] Königsmütze mit ihren Anhängseln« (I, 863) und die nicht mehr so »unschuldige[n] Schwänke« Dortchens, »Kinder[n] [...] Papiermützen auf[zusetzen]« (I, 1074) oder sie zum Narren zu haben.

²⁷² Vgl. I, 99. Dazu zählen I, 96–104 (Vater Jakoblein), 150–165 (Meierlein), 276 (Büchertrödler), 329 (Konfirmations-Männchen), 373 (Fichtenklotz-Männchen), 625–634 (Trödelmännchen / Joseph Schmalhöfer), 676f. (Waldhüter).

²⁷³ Tot, frühverstorben oder »frühreif« (I, 466, vgl. I, 76) sind Kinder wie Heinrich und Meret »durch Einsamkeit« (I, 466) und anderes »schweres Leiden« (I, 77), das sie ihrer Kindheit beraubt. In diesem Sinne fühlen sich Sali und Vrenchen alt, vgl. I, 93.

²⁷⁴ Nach Name (»Jakoblein«, »Meierlein«, das »Trödelmännchen« »Schmalhöfer«, »Feldwärtel« (I, 677)) und Gestalt (»ein spitziges eisgraues Männchen« (I, 86), »ein spaßhaftes und ziemlich unnützes Männlein« (I, 97), »ein Knirps« (I, 158), »seit der Kinderzeit fast gar nicht mehr gewachsen« (I, 164), ein ›bejahrtes Männchen« (vgl. I, 330), »ein eisgraues Männchen« (I, 373), »alten seltsamen Männchen« (I, 625), »das greise Männchen« (I, 626), »Greischen« (I, 632), »Gnom« (I, 963)).

²⁷⁵ Dem Namen nach (»Vater Jakoblein« und »Joseph Schmalhöfer«) oder vergleichsweise (vgl. I, 154, Heinrichs Meierlein als Isaaks Abraham, der sein Kind brät). Der Waldhüter geriert sich als Vater der Mutter (I, 677: »Mütterchen«, »Buben«).

²⁷⁶ »[Ü]bermütige[s] Blut« (I, 677, vgl. I, 374, 632) und »kindische Eitelkeit« (I, 679) bläst sich lächerlich oder spukhaft auf (vgl. I, 94, 158) und träumt von der

hinausprojizierte kindische *patres* ihrer selbst und Heinrichs, die in Wahrheit allein im weibischen Innenraum aufgehoben sind.²⁷⁷

Der Pfarrer seiner selbst Römer, »ein großer Prophet« (I, 433) oder unbescheidener Künstler, den halb die bürgerliche Gesellschaft, halb er selbst auf die Speckkammer beschränkt hatte, wo er sich allzu gütlich tut,²⁷⁸ endet durch eine inquisitorische (vgl. I, 439f. (Philipp II.)) Intervention des Pfarrers der anderen Heinrich im »Mont piété« (I, 433), was dem berechnenden Schreiber ein jubilierender Märtyrer im Kasten der »[B]lödsinnig[en]« (I, 81) mit der »unheimlichen« (I, 434) Parodie einer Eloge vergilt, die Hunger und Elend auf Heinrich herabflucht und dennoch bei seinen »liebsten Papieren« (I, 434) ihren Platz findet. Die Zweitfassung nennt des Spenglermeisters »heitere[n] Abschied« von Heinrich mit einem Goldgeschenk »eine Art Verwünschung, die er mir mit auf den Weg gab« (I, 801). Dagegen bargen die Verfluchungen, die Heinrich mit seinen Schullehrern austauschte, kopfzerbrecherische Verheißungen (vgl. I, 68–70, 177). Auch Heinrichs Kabbeleien mit seinen Männlein-Gegnern sind verheißungsvoll. Heinrich, der es auch hier nicht zur Meret-Nachfolge bringt, erlebt unter seinen Erziehern als Inquisitoren und macht zu Märtyrern, wer ihn aus seinen Kunst- und Kopfräumen zu befreien verspricht,²⁷⁹ gipfelnd in Meierlein *redivivo*.

-
- Ritterschaft oder vom Fliegen, nur daß dann der Degen klemmt, ein jäher Absturz erfolgt oder auch »von Tag zu Tag« gar nichts (I, 97; vgl. I, 163f., 677).
- ²⁷⁷ »[U]nmännliche« (I, 99), mit »Frauenschrürze« (I, 956) und »Ohringe[n]« (I, 1009) geschmückt, betätigen sich als naschhafte und geschwätzige Kochkünstler (vgl. I, 100f., 628) oder bleiben ganz müßig. Als Schalentiere und Zephalopoden (vgl. I, 956: »Papiernautilus«) sitzen sie im »Gewölbe« (I, 88, vgl. I, 963, 965) der »Mutter« (I, 100) und in einem »Gehäuse« (SW IV, 151) in der Kirche, das eine »Nummer« »im häuslichen Sinne« (I, 329) der Mutter hat, oder besitzen als Schmalhöfer ein »Höfchen« (I, 65). Sie ereifern sich als Konservatoren ihres Grüns (vgl. I, 676f.), besitzen womöglich einen »ungeheuren verborgenen Schatz« (I, 626), mit dem sie wenig anzufangen wissen, oder rauben das Muttergold, um es zu vergraben. Jakoblein ist der erste Besitzer einer »Goldwurst« (I, 664, vgl. I, 101), der vom Fliegen und Schlemmen nur träumt.
- ²⁷⁸ Der Größenwahnsinnige behauptet, mit Königsmüttern (seiner selbst, als eines angeblichen Napoleoniden) zu verkehren, und verrät sich durch Geruch nach »Knoblauchwurst« (SW V, 53) aus der Hotelküche, aus der er in Wahrheit kommt. Die Flucht ins Mutterhaus der absoluten Träume führt bloß in eine Speckkammer (erste Fassung derber: Abtritt, den »geheimsten [...] Ort« (I, 427) eines Sekretärs seiner selbst).
- ²⁷⁹ Während Meret gewaltsam aus ihrem Kunstraum gegen den Pfarrer herausdrängte, müssen Heinrichs Erzieher gewaltsam in seine Kunsträume eindringen, um sie aufzustören: »Prügelpädagogen«, aber wegweisende. Im Strafen nützen Heinrich seine Männchen oder seinen Männchen Heinrich, in den verwickeltesten Fällen die Spiegelbilder einander. Der »Plagegeist«-artige (I, 389) Büchertrödler, der aus Heinrichs Haus die Goetheschen Kunstgeister entführt, versetzt ihn selbst gleich mit ins Freie, nach »vierzigtägige[m] Liegen und Lesen« (I, 390) in einem poetischen »Reichtum« (I, 389), der eine versucherische Wüste oder »nur ein

Die verkehrte Welt der *Heimatsträume*²⁸⁰ offenbart sich zuletzt auch ihrem Träumer als umgekehrte oder umgestülpte, eine »Landschaft in [d]er Stube« (II, 219 (*Spiegel*)) eines Kopfhauses (vgl. II, 218). Heinrichs *Heimatsträume* spielen sich in doppeltem, zyklisch-ausweglosem Sinne in einem Innenraum ab, dem träumenden Schädel, dem sie entspringen, und dem Nußbaumhaus, in das sie münden. Dieses ist umgestülpt, der Erinnernde erweist sich als drinnen statt draußen und war es die ganze »Traumeszeit« (I, 662). Das Ende der *Heimatsträume* ruft ihm die Kosten von Himmelsgucken und Selbstbespiegelung in Erinnerung. Da »das Volk sich den Teufel um gebrochene Töne kümmert« (I, 659), herrscht auf den Malereien der Identitätsbrücke »alle Abwesenheit von gebrochenen Farben und den Künsten des Helldunkels« (I, 658). Für Heinrichs²⁸¹ Geschichte kompletter als die verheißungsvolle Aussicht aus dem Haus in einer synthetischen Fensterstellung, wie in der Aufbruchsstimmung um Meret (vgl. I, 186), ist die »ängstlich[e]« und »sehlich[e]« (I, 667) gebrochene Durchsicht auf Naturverheißung durch ein Haus. Sie begegnet nicht erst im Meret-Kapitel als einer der ersten Eindrücke im Kunsthaus, das ihm die bürgerliche Gesellschaft nach dem Tod des Vaters übrigläßt, in Gestalt des verborgenen Grüns im Höfchen, durch den »dunkeln Hausgang« (I,

Wüste oder »nur ein übertünchtes Grab« (I, 477, vgl. 390) war. Indem Heinrich und das Münchner Trödelmännchen einander entblößen, befreien sie einander (siehe Anm. 201), er es von seiner Mütze, dem literarischen Schädelknochen des Schalentiers »Papiernautilus« (I, 956), es ihn, wie die deutschen Beamten und der bayrische König im einleitenden Rahmen (vgl. I, 37f., 46, noch nicht die typischen Männlein, aber als forstmäßige Grünritter und schwärmerische Könige nicht ganz von dieser Welt ebenfalls Spiegelungen Heinrichs), in seinem Hut auch von der Kunst, hinter der sich Heinrich wie hinter einer »spanischen Wand« (I, 630) oder einem »Ofenschirm« (I, 631) verbirgt (vgl. I, 631f.). Daß Heinrich sich bei der Konfirmation mit einem Männchen um ein »Gehäuse« (SW IV, 151), den vom Vater ererbten Kirchenstuhl, statt um einen Platz an der Sonne balgte und den zweifelhaften Triumph erlangte, es unter die »unstet herumwandernden Besitzlosen« (I, 330) zu versetzen, zahlt ihm Dortchens Küster durch die Ausweisung aus dem »Kinderspielplatz«-Beichtstuhl (vgl. I, 14) mit einer der heilsamen Demütigungen heim, denen Heinrich seine Kontakte mit den Bewohnern des Grafenschlosses verdankt (vgl. I, 37f. (Grafenschwester), 683f. (Küster), 957 (Trödler), 1013f. (Küster)). Zuvor schlug Heinrich dem Waldhüter als Rache für den ernüchternden Kontakt mit dem erträumten Deutschland und als Selbstbestrafung für die Malträtierung eines praktischen Mütterchens durch einen Konversator des Grün »eine Beule in [s]eine eiserne Stirne« (I, 177). Dafür hatte ihm Meierlein die *Heimatsträume* kaputtgemacht.

²⁸⁰ Saatgut wird aus der Erde geschöpft, an einer Trompete wird gesogen, die Erde ist ein Himmel, der Himmel eine Erde, die beschritten und gefegt wird, das Licht dreht sich nach den Blumen, die Innenräume sind hell, Fernes ist dem Träumer gut erkennbar, aber für das Naheliegende ist er blind.

²⁸¹ Vgl. I, 787f., Zwiehans Durchblicke auf Afra Zigonia, die sich ihm in die räumlich und metaphysisch »jenseitige Dämmerung wie ein Geist« entzog.

65) hindurch voll eines »wunderbar melancholischen Reiz[es]« (I, 65) im Grabraum sichtbar. Schon bei Heinrichs Ausreise hob sich vor dem Firnenstrahlen – bei der Rückkehr »fabelhaftes Totenreich und wilde Wüste« (I, 759) – »dunkel« (I, 15) drohend ein altes Mütterlein inmitten von »braune[m] Gerümpel« (I, 15) ab. Aussicht aus einem und Durchsicht durch ein Haus, Meret-Haus und Mutter-Haus, verschmelzen am Gipfel der *Heimatsträume* im Traumhaus, zu dem Heinrich heimkehrt. Er ist aber schon drinnen, ehe er hineinkommt, und kommt vielmehr nicht hinaus, da es sich als »das nach außen gekehrte Inwendige eines altbestandenen reichen Hauses« (I, 666) erweist. Heinrich steht an seinen Wänden, »Einlaß suchend. Wenn ich aber eine der Türen öffnete, so sah ich nichts als ein Gelaß vor mir«, das noch weiter ins Innere führt. So kann er, obwohl er bereits drinnen ist, noch immer tiefer in das Haus hineinschauen, aber nur schauen. Wenn Heinrich Türen öffnet, um durch die Wand zu dringen, erweisen sich diese als Schranktüren. Er stößt auf immer neue, tiefere Innenräume. Nicht daß die Heinrich-Nuß keinen süßen Kern bärge, doch selbst ihre Reichtümer narren nur, weil sie vereinzelt bleiben, »weil ich nirgends die Mutter fand, um mich in dem trefflichen Heimwesen sofort einrichten zu können« (I, 667).

Das Haus der *Heimatsträume* ist ein Vexierbild, das alptraumartig umschlägt, damit Heinrich bei seiner Heimkehr »entsetzt« (I, 667) die andere Hälfte des Gesichts von seinem Auszug gewahr wird: anstelle eines »herrlichen Garten[s]« mit der »Mutter im Glanze der Jugend und Schönheit« »das alte wirkliche Haus, jedoch halb verfallen, mit zerbröckelndem Mauerwerk« (I, 667) und »seine[r] Mutter, alt und grau, hinter der dunkeln Scheibe« (I, 668). »[D]eutlich« (I, 667f.) ist nicht erst dieser Anblick, sondern schon das reiche Haus, nur dem Träumer nicht, dessen Durchblick ein dunkler Spiegel, »ganz von dunkelm Nußbaumholz [...] spiegelhell poliert«, mit seinem »dunklen Glanz« im Wege stand. Die Mutter »[s]uchend drückte ich mich an eines der Fenster und hielt die Hand an die Schläfe, um die Blendung des dunklen Kristalles zu vermeiden« (I, 667).²⁸² Wo sich die Grenzsymbole Schädel, Hülsenfruchthaus und Glasscheibe berühren, gipfelt, statt daß übergegriffen wird, Abgeschlossenheit. Heinrich gerät die Spiegelstellung auf der Fensterfläche zur Selbstbespiegelung, bei der ein unter Glas abgeschlossener Narzissus sich selbst im Wege steht. Die Spiegelung wäre zu durchbrechen, das Glas des Nußhauses oder der Schädel selbst, an den Heinrich Hand legt.²⁸³ Die Vorausdeutung auf die ursprünglich geplante Selbsttötung

²⁸² Deutlicher I, 999: »um die Spiegelung der Kristallscheibe aufzuheben«.

²⁸³ I, 1000, tritt Meierlein auf, »indem er die Hand an den vom Sturze zerschlagenen Kopf drückte«, Anspielung auf seinen tödlichen Unfall.

geplante Selbsttötung Heinrichs weist zugleich einen anderen Ausweg. Am Eingang der *Heimatsträume* hatte der Tell-Schiffer²⁸⁴ selbstmörderisch ein Leck in den Boden seines Schiffes geschlagen, aber das Durchstoßen des Wasserspiegels brachte Gewinn. Am Ende der *Heimatsträume* müßte Heinrich einen kleinen Tod des Ich sterben oder erst geboren werden, um zur Welt zu kommen.²⁸⁵ Die *Heimatsträume* und ihr Träumer gerinnen zum Sinnbild im Haus einer in sich befangenen Innerlichkeit, dem aufgebrochenen und doch intakten »Kasten [s]eines eigenen Wesens« (I, 661) oder »Schädel« eines Innerlichen oder durch die Außenwelt im Kunsthaus Eingekekerten. In dem »nach außen gekehrte[n] Inwendige[n]« (I, 66) von Heinrichs Haus ist seine Innerlichkeit umgestülpt, daß sie sich äußert, aber nur im träumerischen Selbstgespräch (vgl. I, 662). Die Traumausgeburt »seines in das Kopfkissen gedrückten Schädels« (I, 661) erklären sich wissenschaftlich²⁸⁶ daraus, »daß ein berittener Nachtwächter um die Straßenecke bog« (I, 661). Die Vision eines Pferdes und auch sonst

alles [dieser träumerischen »subjektive[n] Ausgeburt und Grübeleie [s]eines eigenen Gehirns« geht] auf Rechnung des einen [im Schlaf gehörten] Hufschlages, welcher nichtsdestominder als ein gemeiner Hammerschlag zu betrachten ist, der nur dazu dient, den Kasten deines eigenen Wesens aufzutun, worin alles schon hübsch zusammengepätschelt liegt (I, 661).

Für Heinrichs noch immer zu sanft ruhendes Haupt beschränkt sich das Aufbrechen des Kunstkastens auf ein sogenanntes Sich-den-Kopf-Zerbrechen. Den Grabraum aufzubrechen und doch nicht aufzubrechen nähert sich Merets Auferstehung, soweit Heinrich möglich. Dem als Meret im Kasten seines pfarrerlichen Wesens Begrabenen muß ein anderer, der sich den Kopf zerbrochen hat (vgl. I, 162, 164, 1000), beim Kopfzerbrechen zu Hilfe kommen und sein Traumkunstwerk vollenden, indem er es verpfuscht. Als Kletterer am Haus begegnete Meierlein²⁸⁷

²⁸⁴ Der in einer »Speckseite« (I, 651) auf dem Wasserspiegel einherfahrende erträumte Tell versöhnt das beim wirklichen Telfest in Tell und Fratzen sich Entzweiende und widerlegt Heinrichs Selbstgewißheit vor dem Leserfreund, daß dessen »Salamiwurst« auf dem Wasserspiegel den eigenen im Keller oder Frauenkörbchen versenkten Schätzen nicht »das Gegengewicht zu halten« (I, 137) vermöge.

²⁸⁵ Das Wortspiel mit »zu(r) Welt kommen« liegt dem Glashaus-Schluß von *Dorotheas Blumenkörbchen* zugrunde.

²⁸⁶ Zur hirnhysiologischen Deutung des Träumens durch den zeitgenössischen Materialismus und ihre Ironisierung durch Keller vgl. Rohe (1993), 212f., 216f. bzw. 217–219. Vgl. auch den Traum III, 357f. (*Ein Festzug in Zürich. 1856*).

²⁸⁷ Meierleins Tod durch einen Sturz bei der Arbeit »mit einem Farbentopfe oder mit einem Hammer« am väterlichen Hausprojekt (vgl. I, 163f.) ist »ein trauriger Fall« (I, 163) aus »eine[r] goldene[n] Zeit« (I, 163) und »ein frühes Ende« (I, 163). Angesichts des Häuslebauers Meierlein hätte Heinrich trotz der Feindschaft zu

wie Heinrich, der, ehe er mit dem Wiedererstandenen konfrontiert wird, »unter Fenstern oder auf Gerüsten« (I, 164) an dem »nach außen gekehrte[n] Inwendige[n] eines Hauses« (I, 999, vgl. I, 666) herumkraxelt, noch nicht an einer »Ritterwohnung« (I, 163) wie dem Steinrittergrab als »Klappernuß« (I, 744), aber schon an einem Nußhaus, das als »einzige Geschäftsidee des früh [v]erstorbenen« (I, 64) Vaters seinen Erben blieb. Meierleins und Heinrichs Lage ist spiegelsymmetrisch.²⁸⁸ Beide Häuslebauer stehen in der Nachfolge des Baumeister-Vaters²⁸⁹, der Bürgertum und Künstlertum noch in sich zu vereinen vermocht hatte, die, zu verfeindeten Freunden dissoziiert, einander jenseitig geworden sind. Aufgehobene Jenseitigkeit zwingt die beiden Hälften zusammen. Heinrichs erster Ringkampf mit Meierlein als einem räumlich jenseitigen (vgl. I, 160–162)²⁹⁰ wiederholt das Ende der

ihm »fast einem freundlicheren Gefühle Raum gegeben, da er in diesem Wesen doch liebenswürdig und tüchtig erschien« (I, 164). »Er war seit der Kinderzeit fast gar nicht mehr gewachsen und sah in seiner Emsigkeit, an den ungeheuerlichen Mauern hängend, höchst seltsam aus« (I, 164). Meierleins Scheitern und Abfallen am Vatererbe nimmt Scheitern und Sturz (vgl. I, 999) des »Hans Obenhinaus« (I, 17) und »Herab« (I, 199) vom Pegasus-Goldpferd in den *Heimats-träumen* vorweg, allerdings von der Gegenseite. Meierlein mit dem Hammer an der Ritterwohnung und auf dem Weg zur »Wegnahme einer alten Windfahne« (I, 164; vgl. I, 66 (»Turmhahn« als Heinrichs erstes Gottesbild), 324 (der verwachsene Gott Ölfinger »wie ein verbogener Wetterhahn«); zur Parallele zwischen Heinrichs Brunnenritter, wiederaufgenommen im Steinritter, und Turmhahn vgl. Müller (1988), 7) hat das Zeug zum Himmels- als Bilderstürmer.

²⁸⁸ Heinrich klettert im Innenraum seiner Innerlichkeit an einem umgestülpten schwarzen Haus, Meierlein außen an einem weißen. Die Feindschaft der zusammengehörigen Freunde (I, 152: Meierlein »ergänzte mich vortrefflich« als ein Verwirklicher von Heinrichs »Phantastische[m]« wie der vor ihm verprügelte Lügengenosse aus der Leserfamilie) ist eine »Entzweiung« (I, 162) oder Schwarz-Weiß-Malerei eines Hausweißers und eines Schwarzhäusers (vgl. I, 164, 667), zweier spiegelkongruenter Hälften, die sich auseinander hervortrieben. Heinrich ließ in Meierlein einen Autor scheitern, der sein Geschriebenes, das Schuldbuch, in die Wirklichkeit zu übersetzen wünschte, das ihm aber »in tausend Stücke zerrissen« (vgl. I, 163) wurde, eine Enttäuschung, vergleichbar der einer »kindlichen Dichter- oder Künstlernatur« (I, 163). Meierlein hätte sich für die Schulden gerne »ein schönes Buch« (I, 154) gekauft wie der Antiquariatsbesucher Heinrich. Umgekehrt machte Meierlein Heinrich zum Maler. Er brachte ihn auf die Idee, sein Geld, statt es zu verschwenden, in einen Malkasten zu investieren, und wies ihn in das Anrühren der Farben ein (vgl. I, 156f.).

²⁸⁹ Zu Parallelen zwischen Meierlein und Heinrichs Vater vgl. Brenner (2000), 59f.

²⁹⁰ Beim Militärmanöver gipfelte ein durch Brückenschlagen erzwungener »Übergang« (I, 161) über einen Fluß im Tumult der »in zwei Hälften geteilt[en]« (I, 162) Schar und in Heinrichs und seines Gläubigers Meierlein »unentschieden[em]« (I, 162) »feindliche[m] Ringen mit einem ehemaligen Freunde« (I, 162), einem gegenseitigen Kopfzerbrechen (vgl. I, 162), Heinrichs zweitem (vgl. I, 122) und im Roman dem dritten (vgl. I, 83) Kampf mit einer »Katze« (I, 164).

Heimatsträume mit Meierlein als einem metaphysisch jenseitigen, immer noch unterhalb der utopischen christlichen Feindesliebe (vgl. I, 70f., 164), doch zumindest mit der Ganzheit »unentschieden[er]« (I, 162) Wettkämpfe. Der Träger eines Diminutiv-Namens, ein altes Kind, das von den Toten auferstanden ist und eines Toten Schädel hält – seinen eigenen »vom Sturze zerschlagenen Kopf« (I, 1000) –, rumort in einem Kunstkasten, knackt einen nußartigen Innenraum und fordert zu einem schrecklichen »Tänzchen« (I, 670). Meierleins »häßliches Zanken« (I, 667) stört Heinrichs Traumschönheit dissonant. Der träumende Schläfer war wie der wachende Träumer bemüht, Unliebsames unter die Decke zu kehren,²⁹¹ Teile seiner Person. Dagegen integriert der Übergriff des wiedererstandenen Meierlein zwei halbe Helden zu einer dissonanten Ganzheit und wird für Heinrich am Ende seines im Schädelinnenraum befangenen, in Aporie mündenden und von Verkehrung gekennzeichneten Traumes Kopfzerbrechen, Wegweisung, ja Bekehrungserlebnis. Heinrich entgeht, daß erst der »kleine Schuft« (vgl. I, 999) seinen Glückstraum, indem er ihn zum Alptraum²⁹² verpfuscht,

»Katze« (I, 164). Was sich im Gekabbel zwischen Heinrich und seinem ihm dienstbaren Pegasus-Seelentier anbahnt, bricht bei Meierleins Auftritt aus. Meierlein erscheint an der Stelle, wo der Goldfuchs verschwand, und entschwindet dem Gegner beim Ringkampf »unter den Händen« (I, 667, 1001) oder an der Brust, eine Umkehrung des Meretmarder-Seelentiers (siehe Anm. 10 zu solchen Verschmelzungen mit der *anima* und zur jung-alten Mutter im Traum von den jung-alten Frauen). Vom sprechenden Tier der *Heimatsträume* führt eine Linie zum wenig späteren in *Spiegel, das Kätzchen*, von beiden poetischen *pièces de résistance*, dem wurstigen Pegasus und schmerreichen Novellisten, zum singenden Speckstück Meret (siehe Anm. 516).

²⁹¹ Mit seinen alten Kleidern, die Heinrich am Ende der Heimatsträume als ein eher entblößendes »Armesünderhemdchen« (II, 402) wieder am Leib (vgl. I, 667) hat wie die Fastnachtsfratzen (vgl. I, 345) oder die männliche Meret Dietegen (II, 401, 402, 440, 442), versenkte Heinrich versehentlich auch sein Einsichtsgold, da beide im gleichen Sack steckten, oder die eigene *Jugendgeschichte*, die bei seiner wirklichen Heimwanderung als »altes Hemd in seinem Päckchen« (I, 675) erscheint, inklusive Meret, die nicht hätte begraben werden dürfen. Was auf Heinrichs mit sich doch nicht voll identischer Brücke zum Lob der bürgerlichen Gesellschaft »Geheimnisvolles oder Fremdartiges« durch »Löcher mit einem großen Besen hinabgekehrt in den unten durchziehenden Fluß« und unter »eingepaßten Granitdeckeln« (I, 658) begraben wird – noch ein Gegenbild zum Leck des Tell –, scheint dasselbe, was Heinrich im Dorfbach begrub, »die schlechten Lumpen« (I, 652), »die dämonischen Fetzen« (I, 989).

²⁹² Zum insgeheim positiven Charakter dieses alptraumartigen Ausgangs (a. A. Lemm (1982), 109f., 129, 180f., Neumann (1982), 108–112) der *Heimatsträume*, deren insgeheim tödliche allzuschöne Märchenhaftigkeit (vgl. I, 1090) am Ende des ersten Traumteils in Heinrichs Einführung durch eine Tote ins Glashaus gipfelte, wo, wie meist in Heinrichs Kunsthäusern seit der Speckkammer mit der Büberin und wieder in den Reichtümern des Nußbaumhauses, in der Fülle gehungert wird (vgl. I, 653f.), vgl. den vorwegnehmenden Heidelberger Heimwehtraum, wo das Gerangel um das Gold ebenfalls verheißungsvoll ist. Der

an sein Ziel bringt, für Heinrich die ersehnte Begegnung mit der Mutter, wenn auch nur als spukhafte,²⁹³ laut dem Goldfuchs das Kopfzerbrechen. Der vermeintliche ›böse Feind‹ (I, 667) leistet an Heinrichs Kunsthaus überzeugender, was der Freund Erikson an Heinrichs Spinnennetz bild vollbracht hatte und die Geliebte Dortchen mit Heinrichs Klappernuß versuchen wird. Wie das Meretlein und sein Marder-Seelentier zerbricht Meierlein kerker- und grabartige Kunsträume und weckt einen träumenden Schläfer. Dank Meierlein kehrt Heinrich um und geht »dahin zurück, wo er hergekommen war« (I, 668). Heinrichs Lebensweg ist laut den beiden allegorischen Wasserbahnen im einleitenden Rahmen (vgl. I, 9–11, 14f.) quertreiberisch und zum Gang der Geschichte gegenläufig.²⁹⁴ Seine *Heimatsträume* drohen zyklisch zum Ausgangspunkt seiner Biographie zurückzuführen, ins Kunsthaus. Indem Meierlein den Stab an ihn weiterreicht, nähert er Heinrich als Wanderer seinem Vatern Vorbild.²⁹⁵ Er entlarvt die Halbheit des Traumhelden und

weibisch-faule Träumer, gestört, »bis ich erwachte«, ringt mit einem »[J]emand«, der verlängerter Arm der »Phantasie« ist: »[D]as neckische liebe Gespenst nimmt seine Schöpfungen mit sich hinweg«, nämlich »[w]enn ich am Tage nichts arbeite« (SW XXI, 87f. (*Traumbuch*; siehe Seite 338).

²⁹³ In einer der Spukgeschichten des Margret-Kreises erschienen der Großmuttergestalt im Fenster »in der verdunkelten kalten Straße« (I, 667) ein »scharzes Schaf« und ein sich aufblasendes »kleines Männchen« (I, 94). Der Schluß zeigt Heinrich vor der Mutter im »Armesünderhemdchen« in Merets Fleh- und Übergriffshaltung »die Arme nach dem Fenster empor[gestreckt]« (I, 668).

²⁹⁴ Siehe Seite 97.

²⁹⁵ Unter Meierleins Stab zerstieben Heinrichs Mitbringsel aus Traumgold. Doch scheint Meierleins dem Heinrichs (vgl. I, 652) an Stärke überlegener Stecken, der den Mercuriusstab des Münzenschweizers, die Tabakspfeifen der Dorfbewohner wie Soldatengewehre und das Schwert des Tell variiert, kein verächtliches Instrument. Auch würde ein Gläubiger die Güter seines Schuldners nicht vernichten, allenfalls einschmelzen. Wie der Bauer mit dem Pflug Wesensgold aus der Erde hob der Schiffer mit einer »Trompete« einen »glänzenden Strahl« von unter dem Wasserspiegel, um ihn zu etwas scheinbar Niedrigem, aber Praktischem umzuschmieden – ein »auf seinen Knien und mit der rechten Faust« geballtes Wasser (zu Kellers Kunstschmieden siehe Anm. 1152) –, »und überreichte es höflich sich selbst« als Tell (I, 650; vgl. I, 703, Geld-Ritterschwert bei der Wende auf dem Grafenschloß und im wendepunktartigen *Flötenwunder* der Zweitfassung die Geldbeziehung eines Musikinstruments, das »seit Monaten ungebraucht in jener Ecke lehnte gleich einem vergessenen Wanderstabe« (I, 955)). Wesensgold zu Schwert und Stecken umzuschmelzen ist Heinrich letztlich sich selbst schuldig, wie er zuallererst sich »selbst bestahl« (I, 144). Noch einmal hilft seinem »Phantastischen« (I, 152) Meierlein als Verwirklicher auf die Beine, ein Fortsetzer der Ansätze zum Margreterben (siehe Seite 47) auf der Identitätsbrücke, verdeutlicht in der Zweitfassung durch Rückbezüge auf den Vater als Wandernden (vgl. I, 915, 1001). Vgl. dort zum gelungenen Austausch zwischen Gegnern den Spenglermeister, Verkörperung der kritischer als »Spekulant« (I, 1104) gezeichneten Bürger, die Heinrichs Kunsthaus

schaft so die erste Voraussetzung für Ganzheit. So führen die Erinnerungsträume von der glücklichen Einkehr zuletzt doch noch über das »selbstzufrieden« »sich selbst einen Spaß [V]ormach[en]« (I, 662) hinaus zu dissonanten Begegnungen. Heinrichs spukhafte Konfrontationen mit Weiblein und Männlein verschmelzend, verbildlicht das Ende der *Heimatsträume* Ganzheit als schreckliches Hingezogensein zur jung-alten Narzißmus- und Muttermuse²⁹⁶ und Kampf zwischen halben Ex-Freunden, als übergreifendes Flehen vor und Ringen mit einem Jenseitigen – eine Vorstufe der spukhaften Geschlechterbegegnung um den Steinritter.²⁹⁷

2.3 Nur eine äußere komische Schnurre. Der Steinritter

3.2.1 Heinrich und Dortchen

Die Brunnenritter-Spiele im einleitenden Rahmen deuten voraus auf die *Heimatsträume*, diese auf Heinrichs realen Heimweg und Ende. Sie umschreiben Heinrichs Lebensreise, indem sie sie in einem Ritter oder im Nußbaumholz enden lassen. Heinrich geht jeweils denselben Weg, von einem Berg gegenüber der Stadt über die Brücke auf dem Wasserspiegel und über eine Kirche mit Ritterstatue zum »Matronen«-Haus (I, 15) auf dem jenseitigen Berg. Der zweite Teil des *Grünen Heinrich* steht seit dem Anfang der Rezeption²⁹⁸ im Schatten der *Jugendgeschichte*. Speziell der *Grafenschloß*-Teil verfällt bei einem erlebnisorientierten Verständnis dem Verdikt, »bloße Literatur«²⁹⁹ zu sein. Zahlreiche Bezugnahmen auf Intertexte (Augustinus, Camões, Cervantes, Shakespeare, Silesius, Feuerbach) machen ihn sogar zu Literatur aus Literatur, dies allerdings aufbrechend-kritisch, wie die Dortchen anvertraute

übernehmen, ein noch einmal wiedererstandener Hauszerstörer Meierlein *redivivus*, der Heinrich Licht gibt (vgl. I, 1106).

²⁹⁶ Wie im *Traumbuch*, siehe Anm. 10.

²⁹⁷ In der Zweitfassung werden die *Heimatsträume* zwischen Heinrichs Steinritterfingierung und Dortchens Körbchenfingierung wiedererzählt, vgl. II, 1090.

²⁹⁸ Vgl. GB III/2, 65f. (Vieweg), I, 391 (Hettner), IV, 37 (Müller von Königswinter). Keller selbst hat unter dem Einfluß der zeitgenössischen Aufnahme den zweiten Teil des Romans, den die für ihn typischen Produktionsschwierigkeiten an den Werkschlüssen kennzeichnen, kritisiert und stärker umgearbeitet als den ersten. Andererseits sei das vierte Buch aber auch »das eigentliche Buch, das ich ursprünglich intendiert und genießt so einer besondern Aufmerksamkeit, nachdem dieselbe durch die übrigen Bände geweckt ist« (GB III/2, 79, vgl. GB I, 380). Seine Hauptfragen in GB I, 274f. (25. Januar 1849; vgl. GB I, 280f., 290f.).

²⁹⁹ Alker (1969).

Dortchen anvertraute Selbstreflexion des Romans an Hand seiner *Jugendgeschichte*. Keller läßt seinen Nichthelden nicht als Dichter überleben, »um das ewige Literaturdichten zu umgehen«,³⁰⁰ sondern bedient sich des Literaturdichtens zur Darstellung seiner Problematik. Der *Grafenschloß*-Teil wiederholt und steigert das Züricher / Glattfelder und Münchner literarisierte Lieben, die für Heinrich symptomatische Form des Weltkontakts. Heinrichs erotische »Latenz«³⁰¹ im mittleren Romanteil wird aufgehoben, damit ein Kreis sich schließen kann. Ein tändelnder Schäfer kommt auf seiner Lebensreise an, wo er großmütterlicherseits seit Margrets Erzählgesellschaften zu Hause war, im literarischen Salon, und tritt daraus mit einem barocken Einfall ab. Das hier stattfindende Kunstgespräch beschließt als Zusammenfassung seiner Problematik und Vorwegnahme seines Endes eine Parodie des Phantastischen, Heinrichs Spukfingierung als Steinritter, in der der Künstler seine letzte³⁰² Chance zum Weltkontakt verfehlt, die wieder als Kontakt mit dem anderen Geschlecht gefaßt wird, mit der letzten seiner Frauen in der letzten seiner unheimlichen Konfrontationen mit Frauen. Bekanntlich »enthält [die Steinritterepisode] auf einmal alles, was über das Verhältnis zwischen Heinrich und Dortchen zu sagen ist«,³⁰³ wenn nicht gar ihre Klappernuß Heinrichs Lebensroman *in nuce*. Nicht nur hinsichtlich der »traurigen Zitterstimme« braucht sich Heinrich im Spuk »gar nicht zu verstellen« (I, 744). Die Rolle des grünspanbedeckten Steinritters ist ihm auf den Leib geschneidert. Zyklische Rückbezüge³⁰⁴

³⁰⁰ GB I, 383; vgl. die geplante Änderung am Schluß des *Fähnlein der sieben Aufrechten* (SW X, 308, GB III/2, 197f.) sowie Kellers Kritik an Gustav Freytags *Ahnen* bei Zäch (1952), 185.

³⁰¹ Sautermeister (1980).

³⁰² *Glückswandel* (I, 1025; vgl. 1050) führt vor, daß der Nicht-Held auch im Glück, wenn die materiellen Voraussetzungen gegeben und die Geliebten nicht halb sind, nicht glücklich zu werden weiß, und deutet an, daß es in einem »traurigen kleinen Roman [...] über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn« (SW XXI, 18) auf das Ende geht. Den Glückswechsel der *Grafenschloß*-Episode überschattet tragisch-ironisch die Katastrophe der verspäteten Heimkehr, die diese Retardation, Heinrichs erneutes »Träumen und Säumen« (vgl. I, 654), herbeiführt.

³⁰³ Preisendanz (1963), 126.

³⁰⁴ Die erste Dortchen-Begegnung (vgl. I, 694, 697, 742) und die *Jugendgeschichte* (vgl. I, 680, 693, 697–699, 707f., 712, 713, 714f., 715, 729, 733) werden oft erwähnt. Daß die Grafenschloßliebe eine gegenüber den »krankhaften Liebesverhältnissen« (GB I, 10) der *Jugendgeschichte* unvergleichlich gesteigerte sei, stimmt für den wiederholt (vgl. I, 693, 708, 714f., 729f., 733) Vergleichenden nicht, der sich gleichbleibt. Der Spuk erfüllt die Vorausdeutung des Kinderspiels um Heinrichs Grün im Brunnenritter. Vor der Ankunft auf dem Grafenschloß desavouierte Heinrich seine Hinwendung von der Kunst zur Politik durch den Rückbezug auf »Kinderverbrechen« (SW III, 88) und okkulte Kinderspiele. Vor dem Spuk wiederholt Heinrich mit Dortchen am Tisch des Pfarrers (vgl. I,

annihilieren Heinrichs Erfahrungen in auswegloser Entwicklungslosigkeit,³⁰⁵ die den Bildungsroman verfehlt. Zahlreiche Passagen³⁰⁶ über die Friedhofsszene am Ende des *Meretlein* hinaus

741–743) die Tischszene aus dem Eingangsrahmen vor dem Abschied zur Künstlerausbildung (vgl. I, 35f.). Zum Spuken zieht sich Heinrich vor Dortchen wieder »an die Stelle [...] [s]einer Ankunft« (I, 1083) auf dem Grafenschloß zurück. Der Spuk selbst, Heinrichs Beharren auf dem Ruhen und Dortchens jähe Flucht, widerruft hoffnungsvolle Bildbelebungs-Motive aus der Ankunftsphase. Dort wurde Heinrich von Dortchen gepflegt »wie gestochen« (I, 690), nachdem sie »halb erschreckt« (I, 693) seine Identität erkannt hat, und wie von einem »Traumengel« (I, 693; vgl. I, 744: »Teufel«) und »neckende[n] verklärte[n] Bild seiner Jugend« (I, 693) erweckt und zu Tränen bewegt, so daß Dortchen »ergriffen [...], [...] sich eine Weile nicht zu rühren vermochte und in ihrer reizenden Stellung verharrte« (I, 694). Die Zweitfassung deutet indirekt auf die Bedeutung des *Steinritters*, indem sie einen zweiten derart gelungenen Augenblick der Liebenden über einem mit »Bildern« gefüllten »Tuch [...] zwischen uns« (I, 1082) ergänzt, offenbar um die Spukszene als Inbegriff von Heinrichs Scheitern zu relativieren.

³⁰⁵ Zweideutig meint Heinrich, daß »er nicht die mindeste Veränderung und Bewegung an sich empfand und sich von Grund aus weder um ein Haar besser / noch schlimmer vorkam, seit er das halbe Wesen und das peinliche Polemisieren mit dem Gott in seiner Brust aufgegeben« (I, 726), nicht jedoch die Kunstreligion. Keller spricht im Zusammenhang der Romankonzeption von »Tröpfe[n] [...] [die] als Atheisten die gleichen grob sinnlichen und eigensüchtigen Bengel bleiben, die sie als ›höhere‹ Deisten schon sind« (GB I, 290). In der Zweitfassung entscheidend die Einsicht, »wie wenig der Mensch sich zu ändern imstande ist« (I, 1052).

³⁰⁶ Vgl.: I, 14f., Heinrichs »liebste Knabenspiel« mit einem »steinernen Brunnenritter« vor dem »Kirchenportale« und auf Kinderspielplätzen, die wie »Kirchenstühle« sind, als »Zeichen« (I, 14) das Pendant zum Wunder des Statuen-Spuks am Romanende; I, 130–132, den Gretchen-Spuk mit der Vorausdeutung: »wenn du einst groß geworden, wirst du ein Lämmel sein wie alle!« (I, 131) und dem Ende gleich »jenen alten Grabmälern, auf welchen ein Steinritter ausgestreckt liegt mit einem treuen Hunde zu Füßen« (I, 132); I, 312, die Prophetie des Schulmeisters über Heinrichs Christentum (»ich sei wieder einmal ein Mensch, bei welchem das Christentum das Ergebnis des Lebens und nicht der Kirche sein würde, und werde noch ein rechter Christ werden, wenn ich erst etwas erfahren habe«); I, 477, Heinrichs Münchner Künstlertum als »nur ein übertünchtes Grab« (»wo der wundertätige Spiritualismus im Blute steckt, da muß er trotz Aufklärung und Protestation irgendwo heraustreten«); I, 530, Agnes Marienkapelle »für bedrängte weibliche Herzen« mit durchbohrten Herzen (beliebtes Kritzel-Motiv auf der *Berliner Schreibunterlage* (vgl. SW XXII)), »eines [...] mit großen Stecknadeln besteckt, wie ein Nadelkissen«, aus der, Umkehrung der Krypten-Begegnung der Geschlechter, die Frau den Mann als Ketzer vertrieb; I, 579, die Münchner naturwissenschaftlichen Studien mit ihrem auf den Strömen von Blut gespenstisch aufsitzenenden Nervensystem; I, 593, die Wendung gegen den »Jesuiten in uns selbst« aus von der »offenen, einfachen und naiven Weltbewegung«, der »Sonne des Lebens«, sich ausschließenden »Leichnam« der »Talentfäulnis« in »Übergangszeiten«; I, 623, das Urteil der Leser nach dem *Gebetswunder* (»Es sollte uns übrigens nicht wundern, wenn der dünne Feldweg dieser Geschichte doch noch in eine frömmliche Kapelle hineinführt«); I, 628f., die Flucht zum Trödelmännlein als

deuten auf den Steinritter als das Ziel des Romans. Die Spukfingierung um das eingebüchste Herz eines untoten verstatuierten Ritters in der »allerchristlichen Kirche« (I, 684) bündelt die Motivreihen kindisches Verhältnis zu, Spiritualismus und Jenseitigkeit gegenüber Welt, die sich noch einmal im andern Geschlecht konkretisiert.

Der Umriss des Grafenschloß-Abschnitts ist die Heinrich durch Dortchen vermittelte Enttranszendierung im Sinne Feuerbachs, die Heinrich Dortchen durch die Transzendenzerfahrung seiner Spukfingierung dankt. Das Thema einer immanenten Transzendenz schlägt das Kapitel über die Unsterblichkeitsfrage an und benutzt das Liebeskapitel als Motto im Vers vom Gefrorenen Christen, ein »ewig tot[er]« (I, 729) »[a]llezeit sterbender [...] Angelus«, blüht er »nicht jetzt und hier« (I, 729). Dieses »jetzt und hier« (I, 1068; Hervorhebung G. K.) verfehlt Heinrich trotz wiederholter Auslassungen über das Recht der Gegenwart noch immer. Bereits seine erste Liebe verflocht imaginierte Nähe und selbstgewählte reale Distanz zum Gegenüber (vgl. I, 132). Seit der Gretchen-Episode kreist seine erotische Biographie um die physisch-metaphysische Doppelbedeutung von Jenseitigkeit als Einfallstor für das Phantastische. Jenseitigkeit und Abscheiden im Gegensatz zu Gegenwart und Augenblick lassen sich räumlich und zeitlich oder metaphysisch verstehen. Die Forderung, Gegenwart und Augenblick auszuhalten, konkretisiert sich vor dem weiblichen Gegenüber, dem es ins Auge zu sehen und dessen Blick es standzuhalten gilt. »Ein Weib ansehen³⁰⁷ oder »erkennen« verallgemeinert die Geschlechterbegegnung zum Wirklichkeitskontakt.³⁰⁸ Dortchen wird für Heinrich zur Lichterfahrung,³⁰⁹ in der Zweitfassung mit Judith zum Sonnenhaften schlechthin. Der »Doppel-

hineinführt«); I, 628f., die Flucht zum Trödelmännlein als Zu-Kreuz-Kriechen und Konvertieren eines »Heiden« zum Katholizismus und zur Kinderreligion vom nährenden Providenzgott der Mutter; I, 665–667, in den *Heimatsträumen* auf dem Züricher Münster die Unentschiedenheit Heinrichs als »Reiterstatue« – oder »Esel des Buridan« – zwischen den jungen Frauen und alten Jungfern von seiner Ausreise, wie Dortchen, und sein Eingeschlossensein in »dunkelm Nußbaumholz«.

³⁰⁷ So über die Frauenliebe I, 545 (Lys), I, 715 (Erzähler, Gen 2, 24) sowie 710f.). Vgl. *Pankraz, der Schmoller* bei Lydia (vgl. II, 33), das Zaubermärchen vom blinden spinnenden Jägersohn, einem neuen Heinrich, in *Spiegel, das Kätzchen* (vgl. II, 244) und *Das Sinngedicht*, wo Reinharts drohende Erblindung die Unfähigkeit, eine Frau zu erkennen, bedeutet, wie der Oheim, der den Augenblick der spukenden Kratt nicht ausgehalten hat, in seinem Leben keine Frau angesehen haben wird und der singende Schuster nichts sieht. Siehe Anm. 1044.

³⁰⁸ Dortchen ist »so recht unmittelbar aus Gottes weiter Welt« (I, 708), ja »[d]iese ist die Welt, alle Weiber stecken in ihr zusammen« (I, 733).

³⁰⁹ In der Zweitfassung begegnet Heinrich Dortchen wie Meret erstmals infolge eines »Wunders«, das »bloße« optische Reflexion ist (zum *Flötenwunder* als Wen-

schlechthin. Der »Doppelstern« (I, 1122) der Augen³¹⁰ führt »in die unendlichen Räume der Außenwelt« (I, 576), vor denen immer noch »das Baretchen in die Augen« (I, 466) zieht, wer »lieber den Kopf in das Grab stecken« (I, 733) oder als Don Quichotte (vgl. I, 720) zu Visionen »innerer Seelenwunder«³¹¹ in eine *Höhle des Montesinos*³¹² fahren will.

Lokal, Personal und Themen der Religions- und Kunstgespräche im Grafenschloß-Teil umkreisen diese Motivik in einer Reihe sich stetig verengender Kunst- und Künstlerräume: Mutterraum / Heimat, Rittersaal mit Ahnenbildern und Traditionsdiskussion, Salon mit Silesius und Mystik-Diskussion, Pfarrhaus, Sakristei, Grab und Nuß mit Spukfingierung. Abschied des Heimwandernden und Abscheiden eines

Wendepunkt vgl. Lee (1980), 189ff.; dagegen die Goethe- und Römer-Wunder »Schatten«-Wunder, I, 389, vgl. I, 393) und als Sonnenaufgang erscheint (vgl. I, 956f.). Heinrichs Weg zu Dortchen ist eine Westabirrung der Sonne nach, geleitet neben Vögeln von Sonne und Sternen, Leitmotive Dortchens, seine Ankunft fällt in unentschiedene Dämmerung (vgl. I, 673, 685, 708 (Graf)). Sein Bleiben wird bestimmt durch den »sonnigen Herbst« (I, 715). Lichtmotive auch sonst um Dortchen, vgl. I, 715 (Muse des Malers), 722, 726 (Religionslehrerin), 699, 724f. (durch den Grafen), 35, 731, 733, 736, 739, 743 (Geliebte).

³¹⁰ Schon in der Erstfassung sah Heinrich »die Welt [...] mit Dortchens Augen an, und sie glänzte ihm in der Tat in stärkerem und tieferem Glanze« (I, 723), ohne sie würde sich »die Welt [...] verfinstern« (I, 733). In der Zweitfassung identifiziert er den »Silberglanz« der »beiden Münzen«, die »zwei Augen« Dortchens und den »Sonnenstrahl« des *Flötenwunders* als »eine transzendente Wirkung« (I, 958), passend für einen in seinem Kopfraum Begrabenen (vgl. den Bezug der zwei Zwiehan-artigen »Leuchtwürmchen«-Brillanten, Augen und Geliebten bei der zerrissenen Hildeburg II, 1069, die jedoch ein Auge zudrückt und bürgerliche Ehefrau wird). *Juditha rediviva* gesellt sich mit Dortchen (im Rückbezug auf den Augenblick mit ihr vor dem Spuk, siehe Anm. 304) zum »Doppelstern« (I, 1122) des Dichters, der nicht mehr ausgelöscht wird wie die zwei Glühwürmchen in Zwiehans Schädel, »Seelen der Cornelia und der Afrak« oder »Traumgeister« »in seinem Gehirne« (I, 787). »Zwei Löcher sind die Augen« in der Schädel- oder Berg- oder Haus-»Wand«, »durch die man kann den Himmel schauen« (III, 435 (Betty)). Als ein blauer Himmel oder Stern im Himmel bleibt die Frau ein jenseitiges Leuchten, als Licht der Augen, die Welt »trinken« (vgl. III, 301) oder denen Frauen »auf Zusehen« zuteil werden, und als inneres Licht in einem Kontinuum zur eigenen *anima* verlängert. Vollends unentschieden changiert das Licht auf diesem Kontinuum von innerem Licht der *anima* (Reinhart droht zugleich der Verlust des »Augenlicht[s]« (II, 1058) und der »Lux, mein Licht«- (II, 1026) Lucia), Augenlicht als Verbindung von Innenwelt und Außenwelt und Licht der Welt im Zwiehantraum (vgl. I, 787f.) wie im *Abendlied* durch »Fensterlein«-Augenlöcher (III, 300) eines gemilderten Kopfzerbrechens.

³¹¹ Zur Relativierung in der Zweitfassung siehe Anm. 304.

³¹² Siehe Anm. 373.

Künstlers,³¹³ Heimweh und Heimgang zu den Vätern, das Gegenteil von Zur-Welt-Kommen,³¹⁴ verflochten sich. Heinrich schwankt zwischen dem Dortchen- und dem Mutterraum, der wie im Nußbaumhaus der *Heimatsträume* sein eigener, ihn auch von der Mutter trennender Künstlerraum ist,³¹⁵ oder zwischen Dortchen-³¹⁶ und Mutterbindung,³¹⁷

³¹³ Dortchen läßt die Trennung durch den Tod als eine durch den Raum erscheinen. Sterben ist »davon scheiden [...] [und] abziehen, [...], wie sie sagt« (I, 722; vgl. I, 761, zu »Heimgehen« als Sterben III, 306).

³¹⁴ Schon vor Heinrichs mißglückter Heimkehr düster ominös, vgl. I, 62 (Heinrichs Vater), 433 (Römers Väter), 706 (Väter der Grafenschwester).

³¹⁵ Die Auswanderungstopik des Bildungsromans rückt durch den Rittersaal mit Abstammungsstolz, Nostalgie, Mutterbindung und Musealität in den größeren Zusammenhang von Befangenheit in Tradition und Kunst und wird zur West-Ost-Symbolik mit Osten, insbesondere *in eroticis* (vgl. Pankraz' indische Lydia, Nettchens polnischer Wenzel, Erwin Altenauers Frauen der Alten Welt, Martin Sallanders balkanische Myrrha), als Raum der Phantasien und Romantik, von Erstarung und Tod, ein Raum der Anfänge, von wo die Innerlichkeit (vgl. I, 1004 (Zwiehan), III, 875 (*Traumbuch*-Lebensschiff)) ausgeht und zu denen zurückzukehren Regression, oder ein Raum der Geburt, die umzukehren sterben bedeutet (vgl. I, 705: »denatus«). Nach Westen orientieren sich Graf (vgl. I, 706) und Dortchen (auch sie von der Mutter her nach Osten (Rußland) orientiert, in der Zweitfassung mit einem Ehemann aus dem Westen). Nach Osten orientieren sich Grafenschwester (auch eine Auswanderin (vgl. I, 706f.: Polen, Sibirien, Asien), streng auf das »Herkommen« (I, 706) bedacht; seit dem einleitenden Rahmenteil (vgl. I, 35–37, wiederaufgenommen I, 741f. (am Pfarrerstisch)) und Kaplan (sein Osten nahe beim *Silesius* und zugleich Himmels- und Grabraum (I, 720: sein Idealismus ist »ebenso gut, als wenn man irgend einen leeren Raum am Himmel Hinterpommern« nennen wollte) oder der Osten der Kapelle, für die der nach einem Innen- und Kopfraum Benannte zuständig ist). Letzere stehen im Gegensatz zum Grafen und Dortchen, aber nur in spiegelfechterischem Scheingegensatz zu Heinrich, dem eitel abstammungsstolzen, »eiskalten« (I, 35) *Gefrorenen Christen*, der als letzte seiner »Narrheiten« (I, 706) sein »gemütliches Grab« (I, 707) im Kunst-»Trödel« (I, 707) bei den »Urväter[n]« (I, 707) oder -müttern im Osten findet. Heinrich, dessen Umweg über Dortchen auf dem Heimweg zur Mutter eine Westabweichung war, schwankt und entscheidet sich für den Osten (Kapelle, *Silesius*, Mutter).

³¹⁶ Heinrichs Schwanken zwischen zwei Frauen oder Hingabe und Furcht, »sich zu verlieren« (I, 715), erlebt Dortchen wechselnd als rettenden Hafen wie Nausikaa und aufhaltende Frau. Dortchen ist Wasserfrau wie Kalypso (vgl. II, 1104 (Correa bei Feniza)) und die Sirenen (vgl. Dortchens verführerischen Gesang; vgl. die Lautenspielsage III, 684). Das Findelkind von der Donau (vgl. I, 708f.) verlockt den Pfarrer »auf das Eis« (I, 720) und Heinrich in die Natur wie Judith (vgl. I, 443, 713). Das Auftauen des Gefrorenen Christen wird vom Frühlingstauwetter (vgl. I, 729f.) zum seelischen Unwetter (»Rumor« (I, 734), etc.), ja Überflutungserleben (vgl. I, 736) »in Heinrichs Brust« (I, 736). Als hexenhafte Kirke vertiert Dortchen: zum einen den Pfarrer (wie Heinrich ein ritterlicher Kulturbringer (Bestientöter, vgl. I, 719), der Dortchen nicht durch Bekehrung aus der Natur in die Kultur überführen kann, vielmehr vor Dortchen wie Heinrich physiognomisch (»Mopsnase«, vgl. I, 713) und durch sein Eßgelüst (vgl. I, 741) als hündisch erscheint), zum anderen in der Zweitfassung Peter Gilgus (einen

hinter der sich sein Narzißmus verbirgt.³¹⁸ Auch wo die Geliebten ganz sind, ist es Heinrich »möglich, daß meine Neigung und mein Wesen in

Satyr und Wassermann zur Wasserfrau, der »wie in der Muschel der Venus« (I, 1055) vorfährt, »sprudelnden« Mundes (vgl. I, 1055, 1057, 1060), »bäuchlings liegend aus Quellen und Bächen« (I, 1057) trinkt, als Prophet im Walfisch »die Ackerleute, die auf dem Felde pflügen, an[...]predigt wie Jonas die Leute zu Ninive« (I, 1062f.) und als »heidnischer Wassermann« (vgl. I, 1060) für Dortchen allerlei »Kraftstücke« (I, 1060) unternimmt, die ihn zur satyr- und silenartigen Ungestalt (vgl. I, 1057, 1060) »neu- und wiedergeboren« (I, 1060, wie Heinrich durch Kleiderwechsel in der Erstfassung) aus der Natur hervorgehen lassen, was »selbst einen leichten Schatten auf das unbefangene Dortchen zu werfen schien« (I, 1062)), schließlich den fiktiven Kürassier (ein nach Held oder Hund (I, 1080: »Hektor«) benannter Ritter vom freien Willen (vgl. I, 584f.), dem die Pferde durchgehen (vgl. I, 665, 996 (Heinrichs Pegasusflug); vgl. Graf Wernher im *Hadlaub* und den Oberst im *Sinngedicht*) oder der mit der eigenen Triebnatur zum Zentaur oder lüsternen Silen verschmilzt). In Heinrich weckt Dortchen »das Gattungsmäßige« (I, 730, vgl. 732 (Singvogel), 737 (Fisch), 742 (Hund)). Dortchen nimmt Heinrichs Hut als Trophäe (vgl. I, 712) und macht ihn zum Jäger, aber einer Diana. Hier fürchtet Heinrich, »sich selbst zu verlieren« (I, 715). Im Spuk als Steinritter nimmt Heinrich das Rittergrabmal vom Anfang seiner erotischen Biographie zurück, den Mann als Hund der Frau als Ritter zu Füßen.

³¹⁷ Siehe Anm. 244. Dortchen, in der Zweitfassung dreimal unter einem Mutternamen (»heiligen Elisabeth« (I, 1018 und f.; vgl. I, 928), Grafenfrau (vgl. I, 1044) und »Mama Arete« (I, 1048)), konkurriert mit der Mutter, indem sie (selbst das eigentliche »Bonbon« (I, 786)) mit erotischen Konnotationen nährt, kleidet (»Jägerhut« (I, 712) eines gräflichen Leibjägers zur erotischen Jagd eines *Freischütz* (vgl. I, 956, 1023, 1048) auf das Tierchen (vgl. I, 709, sowie Vogel I, 693; 1079 (vgl. SW XXII *Berliner Schreibunterlage*), 1088f.) und erzieht (I, 723: »die anerzogenen Gedanken von Gott und Unsterblichkeit [...] lösen«), aber jeweils unter peinlich-schmerzhaften Übergriffen, um das Grün hervorzubringen. Obwohl Heinrich seit der schlaflosen Nacht I, 714f., nicht mehr an die Mutter gedacht haben will (vgl. I, 753), bleibt die Figur eines »Mütterchen« (I, 676, 743, 1072) präsent, bis Heinrich vor ihm zum Abschiedsspuk in der »Muttergottes«-Kirche (I, 684) ans Grabmal des Steinritters flieht. Dafür kommt ihm bei der Heimwanderung, erneut eine Westabweichung, motiviert durch die doppelte Unruhe wegen alternder Mutter (vgl. I, 752) und junger Frau, wieder eine junge in die Quere, das »Wild der Mehrheit« (I, 759). Heinrichs erotische und politische Träume von Abnabelung und Welteintritt sind äquivalent und werden beide durch die Schuld am Tod der Mutter vereitelt. Historisch-politische Studien, erneut verbunden mit dem vom Vater vorgegebenen Jäger- und dem der Politik, Feuerbach und Dortchen gemeinsamen Vogel-Motiv, auch auf dem Grafenschloß (vgl. I, 717), wie bei der Verzögerung der Heimkehr in München und auf dem Umweg nach Hause (vgl. I, 755–757). Für Heinrich bleibt das zupackende *Carpe diem* ein Traum.

³¹⁸ Beim ersten Abreisebeschluß beruft sich Heinrich zunächst auf die Sorge um die Mutter, dann auf die Sorge, »sich selbst zu verlieren« (I, 715), beim Sinneswandel richtet sich die Kritik nur gegen die Mutter. Mutter- und Selbstliebe verbinden die Abstammungstolz- und Silesius-Diskussion (das mitzubringende »Muttergut« (I, 727), das »besteht« (I, 726), wird (I, 726: »Felsenstein«, »Kristall«) zum »Götze[n]« (I, 697) der Eitelkeit). Laut der Zweitfassung hat sich der Steinritter sein Grabmal selbst gesetzt.

zwei verschiedene Teile auseinanderfiele, daß neben dieser mich ein anderes Weib auch nur rühren könnte« (I, 733), und schwankt er als unsteter (vgl. I, 743) Ritter wie der ›bleibend Fortgehende‹ (vgl. I, 664) auf dem Heimweg der *Heimatsträume* (vgl. I, 665 (Münsterfrauen)), der Liebhaber der *Jugendgeschichte* oder seine Parallelgestalten Lys und Zwiehan zwischen junger und reifer / alter Frau.

Der erste Rittersaal deutet auf den zweiten voraus. Im zweiten spielt Heinrich Dortchen Fingierungen vor, im ersten sie ihm, die des Abstammungsstolzes, die seine Liebe zu ihr erwachen läßt,³¹⁹ und die des Devisenkörbchens, mit der sie dem Liebenden zum Abschied Hoffnungen macht. Wie die Sakristei bestimmen den Rittersaal, gegenüber Dortchens Naturreligion (vgl. II, 710f.), Kunst, Nostalgie und Ahnenkult, verkleidet als Liebe zur Mutter ein Heimweh der Selbstliebe. Der Rittersaal ist wie die Sakristei ein Museum in der Reihe der Kunsträume Heinrichs, der sich im Familienmuseum heimisch fühlt, weil er, selbst ein Künstlerinnenraum,³²⁰ bei sich ist. Rittersaal und Sakristei gleichen sich in Ostorientierung, Alter, Düsterteit und als mit verjährtem »Trödel« (I, 707; vgl. I, 743f.) vollgestellte Kunstkammern mit Totenporträts,³²¹ die den Eingeschlossenen mit Verdinglichung und

In der Waldhüter-Episode auf dem Weg zum Grafenschloß kämpfte Heinrich für das »Mütterchen« (I, 679) – eine malträtierete Diminutivfrau – doppelt selbstbezogen (das Bild wurde als Beispiel ›unästhetischer Leiden‹ schon I, 30, auf die eigene Biographie bezogen). Er rächte einen ›Buben‹ (vgl. I, 677) beim Verlassen Deutschlands für die bei der Einreise erfahrene Demütigung durch die »forstmäßig[en]« (I, 37) Beamten, deren grüne Ritterlichkeit ihm zunächst angesprochen hatte, und befahl einen Konservator des Grüns, der der Mutter untersagt, lebenspraktisch darauf überzugreifen wie Dortchen auf die Klappernuß. Dabei bedient er sich, wie beim Narrengefecht mit Lys der »Feder [...] seine[r] Jugendgeschichte« (I, 550), dieser selbst als Schlag-, in der Zweitfassung seines Schädels als Schreckinstruments. So bekämpft er die Eitelkeit anderer mit der eigenen *Vanitas*. Heinrichs Eitelkeits-Reflexionen gegen den Waldhüter, Variation des Splitter-Balke-Prinzips (vgl. Kaplan, Gilgus) führten in eine »Sackgasse« (I, 1012). »Mangel an genügendem Gefühl seines sicheren Daseins« (I, 679f.) charakterisiert sein eigenes Schwanken zwischen Selbstüberhebung und Selbstzweifel, durchsetzt mit Kritik an anderen (vgl. die Mutter beim ersten Abreisebeschluß I, 715f., die kindliche Prädestinationslehre, eine »Blasphemie« (I, 724), und Silesius (vgl. I, 728f.)).

³¹⁹ Auf Heinrichs Spukfingierung verweisen eine ›Szene‹ ›aufführen‹, einen »Scherz« (I, 710) machen, »die Ahnfrau spielen« (I, 1042) und den Gegenüber »verblüffen« (I, 707, 708) oder ihm einen »angenehmen Schrecken« (I, 721), »sanften Schreck oder Schauder« (I, 1045) einjagen.

³²⁰ Der wandelnde Innenraum Heinrich scheint schon angekommen, ehe er in den Rittersaal eingeführt wird: »für einen biederen Landschaftler ist Ihre Einrichtung zu weitläufig, zu winkelig, zu irrgänglich und unruhig, da muß ein anderer Hausmeister hinein« (I, 1038).

³²¹ Gemälde insbesondere toter Kinder im Rittersaal, Steinritter-Grab in der Kirche »mit adeligen Grabplatten« (I, 684).

Tod bedrohen. Wie in der Kirche herrscht im Rittersaal eine ›romantische‹ (vgl. I, 704, 743) und sakral-feierliche Atmosphäre.³²² Daß Dortchen den Raum sogar ›durchräuchert‹ (vgl. I, 704) hat, stellt ihn vollends in die Reihe der Heinrichschen Kunstkirchen³²³ und Räucherkammern.

Heinrich ist im Rittersaal wie zu Hause. Seine Vorliebe für die Ritterwaffen macht ihn auch in diesem Kunsthaus zum Möchtegern- und Federritter Don Quichotte (vgl. I, 186), die für die Porträts frühverstorbener Kinder³²⁴ zum dilettierenden Möchtegernmaler von Märtyrerinnen, Rückverweis auf Meret, die sich gegen ihre Porträtierung aber sträubte, und Anna, die sich hätte sträuben sollen, auf Heinrichs Tod³²⁵ und Dortchens Anfang.³²⁶ Der Graf, der das Familienmuseum als »Trödel« (I, 707) behandelt wie Margrets Haupterbe,³²⁷ belehrt Heinrich vergebens über das Recht der Gegenwart. Den spielerischen Weg wählt

³²² Die Lichtverhältnisse im Rittersaal entstehen durch Fenster wie in der Grafenschloß-Kirche (vgl. I, 684, 1013), »mit gemalten Scheiben« (vgl. I, 704), die »biblische Handlungen und Legenden« (I, 704) zeigen; christliche Symbole (Kreuz) auch auf den Familienporträts. Betont wird die »Feierlichkeit und Vornehmheit dieses Aufenthaltes« (I, 704), in dem man sich leise bewegt (vgl. I, 704).

³²³ Heinrich saß schon in Margrets Trödeladen wie bei einer »Äbtissin« (I, 88) in einer »Kirche« (I, 103). Seine erste Kunstausstellung besucht er, »als ob es in die Kirche ginge« (I, 251), und genießt dort den Firniß-Geruch, »der mir angenehmer dünkte als der Weihrauch einer katholischen Kirche, obschon ich diesen sehr gern roch« (I, 252). Dieser Besuch resultiert in der Malerausbildung in Habersaats »Frauenklösterlein« (I, 252) – Kirchen-, weibischer und Höllenraum – hinter »runden Scheibchen, welche wohl Licht ein-, aber bei ihrer wellenförmigen Oberfläche keinen Blick hinausließen« (I, 253), eine Gegenkirche zur Goetheschen Philister-Kritik. Das Treiben darin war ein »Kunstspuk« (I, 252). Heinrich wendet sich von Habersaat ab, um ein Atelier zu beziehen, das auch nur eine »Klause« (I, 273) mit Butzenscheiben ist. Er zieht nach München wie ins »Kloster« (I, 459) und kehrt daraus als ein ›klösterlicher Mensch‹ zurück. In der Zweitfassung malt er seine letzten Bilder in der »Hauskapelle« (I, 1049) des Grafenschlosses. Siehe Anm. 148.

³²⁴ Die in den Kunstwerken »für immer festgehalten[en]« (I, 705) toten Kinder sind, wortspielerisch wie das Archaisch-Fremdsprachliche im *Meretlein*, »denatus [gestorben]« (I, 705) als Umkehrung von Geburt oder Zur-Welt-Kommen und denaturiert (*natura naturans*) durch Konservierung in Essig oder »Weingeist« der Wachsföten oder der Leuchtwürmchen in Zwiehans Schädel. Die Grafenschwester ist die einzige noch lebende Porträtierete, durch ihre Traditionsbindung dennoch jenseitig: verheiratet in Polen, verbannt nach Sibirien und unterwegs zu den ›Gräbern‹ (vgl. I, 707) der Ahnen in Asien, eine lebendig begrabene Gefrorene Christin.

³²⁵ »in die Erde gelegt oder gar nicht zur Erfüllung gekommen« (I, 705).

³²⁶ »keckeren« (I, 705), »Morgenrot« (I, 705), »Blüten von Baume« (I, 705), Stammbaummeterapher.

³²⁷ Gegenbild Adam Litumlei mit seinem Rittersaal II, 304, ein Heinrich näherer verzweigter Vater.

Dortchen, die sich in diese Ahnengalerie einzureihen scheint, um sie zu sprengen. Als Instanz des Autors, der die Zerrspiegel Grafenschwester, Pfarrer oder Gilgus gegen Heinrich aufbietet, karikiert sie Heinrichs Formalitäten³²⁸ und das *Lob des Herkommens* aus Heinrichs *Jugendgeschichte*, indem sie das Gleiche anders macht,³²⁹ wie Meretlein vor dem Pfarrer und wie seine Männlein vor Heinrich, damit er in ihr sich selbst ohrfeigt. Dortchen verführt Heinrich in den Rittersaal, wie sie ihm in Pfarrhaus, Kirche und Kapelle nachsteigt, um ihn aufzustören. Während Heinrich sich in seinem mit frühverstorbenen Kindern als begrabenen Grüns geschmückten *Saal der Vergangenheit* zugleich befangen und behaglich fühlt, wirbelt Dortchen ihn durcheinander wie Meret ihre Exequien, indem sie sich über Tabus hinwegsetzt, scherzt, sich ungebührlich bewegt und laut wird. Die Kunstgespräche im Grafenschloßsalon führen in die labyrinthischsten Abgründe und verwickeln die Sprecher in Kontrafakturen hin und zurück. Heinrichs Prinzip der »Dialektik« (I, 717) oder Lehre vom »Jesuiten in uns selbst« (vgl. I, 593f.), bewährt sich hinter Heinrichs Rücken auch hier. Im Kopfmann³³⁰ »Kaplan«, einem mädchenbekehrerischen Idealisten mit lebhaftem Interesse an Schinken (vgl. I, 741), ist noch einmal ein Pfarrer scheinbar Gegner, in Wahrheit Spiegelbild Heinrichs. Dies verdeutlicht die Zweitfassung durch Gilgus, Atheisten-Karikatur mit Märtyrer-Zügen, die der Kaplan aufdeckt (vgl. I, 1059f.), in der ersten der Pseudo-Pfarrergegner Heinrich mit der Sentenz, daß »die Extreme sich berühren und im Umwenden eins ins andere ineinander umschlagen«, »ein herzlicher glühender Mystiker und ein rabiater Atheist besser miteinander auskommen und ein größeres Interesse aneinander haben« (I, 726)³³¹ könnten als Repräsentanten der Mitte. Heinrichs Spiegelfechtere mit dem Pfarrer um Dortchen wiederholt sein »Narrengefecht« (I, 858) mit dem Kunstpriester Lys um Agnes (vgl. I,

³²⁸ Heinrich – »steif wie ein Felsenstein« (I, 727) oder ein Gefrorener Christ in Literaturgesprächen und Steinritter-Spuk (»s'il vous plaist«) – verfällt gegenüber Dortchen immer wieder in Formalitäten zurück, die wie das Kunstgespräch Begegnungen vereiteln, vgl. I, 35–37 (erste Begegnung), 685f. (Wiederbegegnung), I, 1037, 703–705 (parodiert durch Dortchen), 742 (vor dem Steinritter), 1033f. (gespiegelt im Kaplan).

³²⁹ Sie verlockt Heinrich in diesen Raum wie den Pfarrer in den Irrgängen von dessen Humor »auf das Eis« (I, 720) und nimmt seine »Eitelkeit [...] bei der Nase« (I, 679, 707), eine »Vornäsigkeit« (I, 718), die auch beim Pfarrer gestutzt zu werden verdient.

³³⁰ In der Zweitfassung überdies Anhänger eines »idealen« Dilettantismus in der Kunst (vgl. I, 1053f.) statt ein Verwirklicher.

³³¹ Eingeführt bereits im einleitenden Rahmen, der die Sozialbeglückung moderner Politiker mit der »stabilen gedankenlosen Seligkeit [gleichsetzt], welche das höchste Ziel der meisten Christen ist« (I, 30; vgl. I, 318). Erneut I, 139 (Margrets Kreis und die Leserfamilie), 583 (Materialisten und Mystiker zum freien Willen).

1054f.), seine Vorbehalte gegenüber dem frömmelnden Schulmeister der Anna und seine Kritik an Merets Pfarrer.

Analog beleuchtet Heinrichs Kritik an dem vom Kaplan angeführten Silesius Heinrich selbst. Wie Heinrich in der ›geistreichen‹ Titelgebung von Schefflers »maßgebendem Büchlein« (vgl. I, 726) – einer Kontrafaktur³³² – »eine ironische, aber richtige Vorbedeutung« (I, 728) erkennt der – an früheren Büchlein im Buch vorgeschulte – Leser in Heinrichs geistreicher³³³ Scheffler-Deutung eine auf Heinrich als Geist. Heinrichs feuerbachische Umdeutung des Mystikers deutet auch Feuerbach um. Laut der *Jugendgeschichte* wird durch Feuerbachs »eine Frage« (GB I, 374) oder »einfache[n] und klare[n] Gedanke[n]« (GB I, 362), daß der Mensch Gott hervordenkt, nicht »der Mensch [...] Gott« (GB IV, 227), sondern das Göttliche menschlich und übermenschlich nur als Spiegelung der menschlichen Gebrechlichkeit. Über eine Göttlichkeit seines den Gott hervordenkenden Menschen äußert sich Feuerbach nur ironisch im Rahmen der »strengste[n] Entsagung und Selbstbeschränkung« (I, 298). Das philosophische Schulmeisterlein (vgl. I, 298–301), noch »eine allerliebste Travestie in Miniatur« (I, 298) oder komische ›Abspiegelung im Kleinen‹ (vgl. I, 176), präfiguriert den Grafenschloßfreier im Erotischen³³⁴ und im Religiös-Philosophischen³³⁵. Nun nimmt der Narziß Heinrich Feuerbach wörtlich und einen »mystischen Nimbus« (I, 298) an.

Von einer Enttranszendierungs- zur neuerlichen Transzendenzerfahrung gerieten ihm schon seine Münchner Materialismusstudien. Die Wendung eines Phantasten zur Realität führte nur in einen neuen Innen-

³³² Zur Doppelbödigkeit der Parodie in Schefflers Dedikation, die »ganz die Form nachahmt, selbst im Drucke, in welcher man dazumal großen Herren ein Buch zu widmen pflegte, selbst mit der Unterschrift: sein Allezeit sterbender Johannes Angelus« (I, 728), vgl. die Doppelbödigkeit des *Don Quichotte*: »Die göttlichen feineren Dinge sah und verstand er [der Pfarrer] gar nicht oder wollte sie nicht sehen, besonders wenn sie wie auf ihn gemünzt waren, was dann zu den Versicherungen seines eigenen Humors den ergötzlichsten Gegensatz bildete. So sah er in der Höhle des Montesinos nur eine äußere komische Schnurre«. Heinrichs Ironisierung eines Pfarrers kehrt sich erneut gegen ihn, wenn er im Steinritter einen seiner bespukten Innerlichkeitsräume, die *Höhle des Montesinos*, reinszeniert.

³³³ Vgl. I, 724 (»Freigeisterei [...] Frivolität«), 726 (»geistreicher Liebhaber«), 728 (»Frivolität und Geistreichigkeit«, »Geistreiche Sinn- und Schlußreime«, »etwas allzu geistreich«, »geistreiche Bilderpracht«, »Geist so gut als einer«), 729 (»völligen Geistesfreiheit«).

³³⁴ »Als Zyniker verfolgte er die Frauen und Mädchen überall mit Natürlichkeiten, als Epikuräer mit erotischen Witzen, und als Stoiker sagte er ihnen Grobheiten« (I, 299). Allerdings wirbt das Schulmeisterlein glücklicher über die Standesgrenzen hinweg als Römer und Heinrich.

³³⁵ Inklusive der Kehrtwende in der Argumentation gegen den »lieben Gott und die Unsterblichkeit« (I, 300) zum Vorwurf des »Zweifel[s] an Gott« (I, 301).

nur in einen neuen Innenraum. Heinrichs Spiritualismus wurzelt tiefer, im »Blut« selbst.³³⁶ Seine »poetische[n] Vorstellungen«³³⁷ bei den Anatomiestudien machten das Körperinnere als »Wiederholung der ungeheuren Vielzahl und Zusammengesetztheit der ganzen kosmischen Natur in jedem einzelnen hinfälligen Schädelrunde« (I, 919) zum Mikrokosmos. Es erscheint als eine andere Welt, besessen von einer verselbständigten, in ihre »Gewebe« (I, 918) versponnenen »gespenstischen Gestalt« (I, 918) und geschieden von der Außenwelt, in sich begrabene innere Natur, ein *spelunca*-Himmel mit einem fensterlosen (›Monade‹) »Astronom[en]«-»Forscherlein« (I, 919) hinterm Fernglas als jenseitigem »Fernsteher« (I, 220) zum eigenen Inneren und mit einer »Individualität Nervensystem« als ihr Blut wie Lethe³³⁸ schlüpfendem »Schemen«.³³⁹ Für Feuerbach ist der Mensch, was er ißt, für Heinrich ißt er, was er ist. Unfähig, aus sich herauszugehen, verzehrt er sich selbst. Das kindische Spiel des »Theosophen«, das die Menschen in der von ihm erschaffenen Welt in »Sphären« (I, 119) sitzen ließ, kann dieser mystische Materialismus nur bestätigen, der den Körperinnenraum in astronomischer Terminologie als eine »in sich geschlossene« »runde Welt« (I, 578), »angefüllt mit sphärischen Körpern« (I, 578) und »leuchtenden Globen« (I, 578),³⁴⁰ beschreibt. Die Innerlichkeit sitzt abgeschlossen im »unselige[n] Sphäroid« (I, 1004)

³³⁶ »[W]o der wundertätige Spiritualismus im Blute steckt, da muß er trotz Aufklärung und Protestation irgendwo heraustreten« (I, 477).

³³⁷ I, 578 und f.; ausgestaltet I, 918f.

³³⁸ Kellers Werk zieht christlich-mittelalterlichen antike Unterweltvorstellungen vor, um Himmel und Hölle der Toten zu einer zwielfichtigen Einheit begrabenen Reichtums (Pluto und Plutus) zu verschmelzen. Hauptmotive sind Schatten, Gewässer, Nahrung, vgl. GB II, 222f. (Züricher Salondamen), I, 255 (Habersaat), II, 24, 81 (Seldwyla), 550 (Teufel als Charon), 685f. (Hadlaub als Orpheus), 807f. (antik drappierte römische Künstlerhöhle), 1018 (Erwin und Regine zerstritten), 1072f. (Nonnenkloster als Hadesbereich).

³³⁹ Der Einblick des mystischen Materialismus in traurig-schöne Körperhöhlen oder -höllen wird vorbereitet durch den Körperinnenraum des *Borghesischen Fechters* (vgl. I, 567), einer »Menschenkrabbe« (I, 566), die die menschlichen Schalentiere variiert, und wiederaufgenommen durch die im Schädelinnenraum spielenden *Heimatsträume* mit dem vom Blute genährten Goldfuchs (vgl. I, 660f.). Vgl. in *Spiegel* die Sektion des Wesensschatzes in einem Krammetsvogel-›Mäglein‹ (vgl. II, 219f.), in *Dietegen* Schafürlis Körperinnenraum mit Blutstrom und Hexe (vgl. II, 431), im *Martin Salander* der Wursthrauch aus Myrrhas Leib (vgl. III, 785), dort statt des ungeschriebenen Märchenschlusses Wiederaufnahme des Zwergenmärchens im Innenraum.

³⁴⁰ »Globen« unter einer »halb gewölbte[n] Decke« (I, 1030) begegneten wieder in der Grafenschloßbibliothek, dem Grab (vgl. I, 1020, 1035f.; siehe Anm. 97) der Landschaftsbilder. Über den Kopf philosophierte Heinrich im »Gewölbe« (I, 1049) der »Hauskapelle« (I, 1049), dem Grab des Landschaftsmalers (siehe Anm. 149).

ihres Schädels, von »Blitze[n]« (I, 918) durchzuckt wie das von Heinrich angefeuerte David-Goliath-Ringen im ›rollenden Haus‹ des Theaterfassens, einem »Feuerofen« (I, 78) für Märtyrer. Jedem seine eigene Sphäre, allenfalls »zwei [Seelen], die sich im Leben nicht ausstehen mochten, zusammen« (I, 120).

Wie die Münchner Materialismusstudien eine neuartige, immanente Jenseitigkeit mit »[G]espenstische[m]« (I, 910) nicht überwinden konnten, spukt auf dem Grafenschloß unbeschadet des Atheismus-Gespräche der Steinritter. Wenn die Extreme ineinander umschlagen, kann nicht nur ein in die Zukunft versetzter Silesius ein Feuerbachianer werden, sondern auch ein vergangenheitsverhafteter Feuerbachianer zum jenseitigen Angelus. Feuerbach kann Heinrich den »Gott aus der Menschenbrust« nur insoweit »wegsing[en]« (I, 727), daß an seiner Stelle Gespenster immanenter Jenseitigkeit walten. Den neuen Silesius muß trotz »Gelegenheit«, sich »auszubilden« (I, 728), sein labyrinthisches Innenleben, »ein Gran von Frivolität und Geistreichigkeit«, »im mystischen Lager festhalten« (I, 728) und einen ›herzlichen glühenden Mystiker‹³⁴¹ fortglühen lassen. Im Spuk als in Grab, Reliquiar und Nußschale verschlossener schwarzer Ritter erweist sich »ein wohlgeschlossener junger Mensch« (I, 732), der sich beinahe geöffnet hätte, als mystischer³⁴² Schwarzhäuser in einer Räucherammer.³⁴³ Der aus der »Hülle« (I, 729) seines jugendlichen Subjektivismus Gehäutete demonstriert beim Hineinschlüpfen in die Ritterrüstung,³⁴⁴ daß er nicht aus seiner Haut kann.³⁴⁵ Er bleibt ein »Allzeit Sterbender« (I, 728), der seiner Geliebten im Jenseits ist, ein allzeit Wandernder, der »bleibend fort[geht]« oder »da und [...] doch dort« (I, 654) ist, ein Cherub, der das »verbotene Paradies« (I, 123) seines Grüns vor der Freisetzung hütet, und ein mystisch in sich selbst Abgeschlossener,³⁴⁶ der als Atheist ist,

³⁴¹ Vgl. I, 726, »poetische Glut« (I, 726), »glühender Mystizismus« (I, 728).

³⁴² Vgl. Kluge (1989), 495.

³⁴³ In *Spiegel, das Kätzchen* wird der »Beichtstuhl« zum »Backofen« (II, 241; siehe Anm. 522).

³⁴⁴ Beim von Fides verspotteten Vogelreiter Hartmann von Aue wesentlich Helm oder kopflastig, vgl. II, 671.

³⁴⁵ Lys' Prophetie: "du hast getan, was du nicht lassen konntest, du tust es jetzt und du wirst es tun, solange du lebst" (I, 544; vgl. I, 596). »Gott ist ein Geist« (I, 66). Geistliche lehnt Heinrich ab, aber »die Lehre vom Geiste« (I, 327) sagt ihm zu. Vor Judith erschien er als Figuration des H. Geistes (vgl. I, 418).

Abgeschlossener,³⁴⁶ der als Atheist ist, was er als Deist war, ein heiliger »Narzissus« (I, 1039).³⁴⁷

Dortchen, die sich nicht eingemischt hat, scheint Heinrich beim Umsingen des *Gefrorenen Christen* – auch ein Bildnis Heinrichs³⁴⁸ – zu folgen, hält aber wie in der Abstammungsstolz-Diskussion seiner Selbstgefälligkeit einen Zerrspiegel³⁴⁹ vor: Das Gold ist, in sich begraben, nur eine Leiche.

Im Liebeskapitel macht Heinrich Dortchen zunächst durch Flucht in die Natur zum Fernidol, am Ende durch seinen Rückzug in Innenräume sogar jenseitig. Ein letztes Mal führt Heinrich Grün und Kinder in Innenräume, zu einem »Gewitter im Hause« (I, 131) und »Tumult in der Stube« (II, 1185). »Austoben« (vgl. I, 740, 746) kann der Vernagelte nur beim Einschließen, ob Kofferpacken oder Spukfingieren, mit seinen Kunst-»Grünigkeiten« (I, 716) in der Kiste oder seinem Nußherz in der Büchse. Heinrichs Flucht in die Sakristei steigert frühere Abkapselungsmotive, auf dem Grafenschloß Bilderverpacken und Kofferpacken, »als nagele er seinen eigenen Sarg zu« (I, 740), seine Flucht ins Pfarrhaus und seine Einführung in den Rittersaal.

Der Ort des »entscheidenden Augenblicks« (I, 1084), das Ziel von Heinrichs Lebensweg, wird als »Sakristei« (I, 743), »Krypta« (I, 1083)

³⁴⁶ »Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein,/ Ganz lauter wie Kristall soll dein Gemüte sein« (I, 726), ein Gefrorener Christ, Steinerner Ritter und Gold unter Glas (siehe Anm. 219).

³⁴⁷ Siehe Anm. 305. Heinrichs eröffnet die Diskussion mit dem mitzubringenden »Muttermilch« (I, 727), Wiederaufnahme von Abstammungsstolz und vergrabene Wesensgold.

³⁴⁸ »in geistlich choralartigen Maßen und Tonfällen, doch mit einem wie verliebt durchaus weltlichen Ausdruck ihrer schönen Stimme« (I, 729). Statt Silesius anzugreifen, belebt sie ihn, ihr Adressat ist gefroren, weil, nicht obwohl er Christ ist, eher noch Imitator Christi.

³⁴⁹ Die von Heinrich ausgewählten Epigramme kreisen um das Transzendieren (»überschwingen«) in Gott aus raumzeitlicher Gegenwart (»Ort und Zeit«), welcher Heinrich, der nach innen und in Vergangenheit und Zukunft zu blicken pflegt, im Augenblick (»Blick«) mit dem Gegenüber nicht standhält. Heinrichs Epigramme werden in seinem Munde zu Phantasien des Größenwahns (I, 727: »Ich bin so groß als Gott«) und der Selbstgenügsamkeit, einer »stolzen Bescheidenheit« nach den paradoxen »Liebes- und Glücksregeln im Frauendienst« (I, 517) der *Mummenschanz*-Schuster (»Tiefsinnigkeit [Melancholie], poetisches Wesen und stolze Bescheidenheit«) und -Schneider (»Anmaßung, Mutwillen und leichtsinniges Aufgeben der eigenen Person«). Heinrichs Epigramme sprechen vom Ich eines »Narzissus« (I, 1039), vom Jenseits eines sich selbst Vergottenden und vom Allzeit-Sterben eines sich selbst Begrabenden (I, 729: »Werd ich zunicht«) in Bildern toter Materie (I, 726: »Gold«, »Felsenstein«, »Kristall«), das Dortchens von dem Du einer »[V]erliebt[en]« (I, 729), vom Jetzt und Hier (der Titel lautet »Jetzt mußt du blühen«) vom Diesseits und Leben vor dem Tode in Naturmetaphorik (I, 729: »Blüh auf«).

oder »Kapelle« (I, 743) bezeichnet. Als Sakristei³⁵⁰ ist er ein Raum der Abscheidung, charakteristisch für einen »Geheimschreiber« (I, 111, vgl. I, 325) der Großmutterfiguren, »Sekretär« (I, 134) der Mutter, der Gold birgt, und einer mangels Vater »[s]einer ganzen Vergangenheit nach [...] abgesonderte[n] und abgeschiedene[n] Erscheinung« (I, 312). Als Krypta ist er ein Raum der textilen Bedeckung oder Versponnenheit eines »Lehmann« (I, 814),³⁵¹ eine Grotte für eine groteske Geschlechterbegegnung.³⁵² Als Kapelle – laut den expliziten Lesern Ziel von Heinrichs Lebensweg (vgl. I, 623) und in der Zweitfassung durch das Atelier des »Kopfmaler[s]« (I, 809), die »Hauskapelle« (I, 1049) des Grafenschlosses, vorweggenommen – verweist er auf den innerlichsten Innenraum Schädel. Die Prophezie der Leser, daß »der dünne Feldweg dieser Geschichte doch noch in eine frömmliche Kapelle hineinführt« (I, 623), ist nicht völlig richtig. Wie die *Heimatsträume* nicht zum Nußbaumhaus eines sich bespiegelnden Eingeschlossenen führen, sondern sich darin abspielen, hat sich der Roman des »Kopfmaler[s]« (I, 809) in einer Kapelle abgespielt, einem Kopfraum, in dem ein »Götze der Eitelkeit« angebetet wird.³⁵³

»Kirchlein« (I, 684) mit Sakristei mit Grab mit Ritterleib mit Nuß beschließen die Reihe der an Eingekellertem – Herz, Gold oder Grün und Speise – gehaltreichen Innenräume des Romans mit einem Bild,³⁵⁴ das den süßen Wesenskern zutiefst einschachtelt. Im Steinrittergrab kulminiert die Rittermotivik des *Grünen Heinrich*. Als Nachfolger des Epos im Zeitalter der Prosa ist dem Bildungsroman die Auseinandersetzung mit dem Ritterideal eingeschrieben. In einer

³⁵⁰ Zu »Sakristei« und »Sekretär« vgl. Kluge (1989), 614, 665.

³⁵¹ Vgl. Heinrichs Ankunft: »Er setzte sich in einen dunklen Beichtstuhl, in welchem ein stattliches Kissen lag, und wollte eben das grüne seidene Vorhängelchen zuziehen, um augenblicklich einzuschlafen« (I, 684). Die Zweitfassung nennt Heinrichs scheinbaren Gegner, eine Vaterfigur, die ihn aus seinem gepolsterten Kunst- und »Muttergottes«-Raum ausweist, einen »Seilzieher« (I, 1013), wie die, die dazwischen, in *Spiegel, das Kätzchen* (siehe Seite 152) und im *Sinngedicht* (siehe Seite 272), die Geschlechterbegegnungen verbürgen.

³⁵² Zu »Krypta«, »Grotte« und »Groteske« vgl. Kluge (1989), 416, 280. Keller pflegt seine grotesken Geschlechterbegegnungen in Grotten, Höhlen und Gewölben (siehe Anm. 149) anzusiedeln, vgl. neben I, 743 (Steinritter: »romantisches Gewölbe«), II, 522–524 (Jukundus und das Ölweib), 920f. (Hansli und Freska), 1101f. (Correa und Feniza).

³⁵³ Vgl. I, 485, 834, die Annäherung von Kirche, Narzißmus und Kunst um Agnes' Mutter, sowie die Kunst-Kirche des aufgeklärten Pfarrers im *Verlorenen Lachen*: »Gott gibt er auf, aus Christus macht er einen guten Mann, aber die Kirche, die wird gewahrt« (Richard Wagner, zit. nach Zäch (1952), 34).

³⁵⁴ Betont werden Enge und Winkelhaftigkeit von Sakristei, einer Rumpelkammer, und Grab, dem in die Rüstung gepackten Ritters mit dem in eine »Herzbüchse« gepackten Herzen.

Ahnenreihe Verspäteter³⁵⁵ ist Heinrich ein extremer Spätling, dessen erotische und berufliche Karriere im Zeichen des Ritters zur Donquichotterie von poetischer Gerechtigkeit, religiösen Hirngespinsten, Willensfreiheit und Künstlerschaft³⁵⁶ gerät. Heinrich bringt es nur zum Federritter (vgl. I, 122, 191, 438, 550), zuletzt geraten ihm seine Donquichotterien zur Grotteske. Das vertrocknete Herz, das im Steinritter-Spuk eine letzte Lebensäußerung von sich gibt, war im Rittergrabmal der Gretchen-Episode erwacht, Ausgang des Rittermotivs in Heinrichs erotischer Biographie. Im Anschluß an die Gretchen-Episode begann der Liebhaber Heinrich Ritterromane (vgl. I, 133f.) zu leben, die Heinrichs Lebensweg säumen, auch wo er sie nicht mehr liest. Auf dem Grafenschloß spaltet sich sein Rittervorbild in Vergöttlichungen wie den Cherubim³⁵⁷ und Verfallsformen wie den nackten Odysseus³⁵⁸ und den zaudernden Hamlet,³⁵⁹ den Wüstling Falstaff³⁶⁰ und den Narren Don Quichotte.³⁶¹ Um seinen Geliebten sein Herz

³⁵⁵ Vgl. Goethes Wilhelm, Arnims Berthold (vgl. *Die Kronenwächter*, 2. Buch, 2. Geschichte) und Immermanns Hermann (vgl. bes. *Die Epigonen*, 2. Buch, 8. Kapitel).

³⁵⁶ Vgl. das Resümee von *Ritter Kurts Brautfahrt*: »Widersacher, Weiber, Schulden / Ach, kein Ritter wird sie los« (I, 280). Aus dem Münchner Kunstmarkt, auf dem für Künstlerträume kein Raum war, konnte sich Heinrich nur »mit dem Stolz eines verarmten Hidalgo« (I, 947) zurückziehen und nur einen verkümmerten Cid abgeben (vgl. I, 612f.). Das Bild des Ritters für das Ich im modernen Wirtschaftsbetrieb begleitet Heinrichs Erwerbsversuche (vgl. I, 600f., 609, 612f.) und kehrt in den *Heimatsträumen* (vgl. I, 650f., 664) und auf dem Grafenschloß wieder (vgl. I, 701, 703).

³⁵⁷ Als Schwertengel vor einem Grün im Innenraum, das nicht befreit werden soll. Die Zweitfassung ergänzt als Türhüter am Hause der Agnes, die nicht von Heinrich ins Haus geleitet werden, sondern hinaus will, den Wächter-»Engel Michael [...], der zugunsten der Jungfrau [= die Agnes des Gottesmachers] [...] ein Ungeheuer mit seiner Lanze niederstieß« (I, 833). St. Michael (*quis ut deus*) ist der uranfängliche Patron der Scheidekünstler, im Gegensatz zum Autor, der II, 553f., Ringkämpfe zwischen Himmel und Hölle, Maria und dem Geschwänzten veranstaltet, und als »Sankt Michael« schon auf der Berliner Schreibunterlage (SW XXII) ein unter seinem »Hut« träumender deutscher Michel, auch eine »Satire auf das deutsche Wesen« (siehe Anm. 192) bzw. den eigenen Drang dazu.

³⁵⁸ Vor Nausikaa, nach Römers Prophezeiung I, 404.

³⁵⁹ Dortchens kümmert sich nicht um »Sein oder Nicht Sein« (I, 723) des Jenseits, Heinrich dagegen ist als vaterloser Zauderer (speziell auf dem Grafenschloß und in Verbindung mit dem Jenseitsglauben) in der Narren-Rolle ein Hamlet-Nachfolger. Die Zweitfassung gibt ihm den Totenschädel seines »Schalksnarren« (I, 1034) Zwiehan bei (*Hamlet* V/1; GB I, 339, von Keller gelobt).

³⁶⁰ Siehe Anm. 372.

³⁶¹ Tragikomische Ritter-Motivik durchzieht Heinrichs erotische Biographie. Auf dem Grafenschloß träumt Heinrich von einer erotischen »Eroberung« (I, 1084). Als ritterlicher Rächer der Witwen und Waisen versuchte er sich für das vom Waldhüter malträtierte Mütterchen und die von Ferdinand mißhandelte Agnes. In der Rolle des Don Quichotte rückte Heinrich am Anfang des Dorfteils der *Ju-*

Herz anzutragen, mußte Heinrich von jeher Ritterszenen mit ihnen durchspielen.³⁶² Dabei stieß er die Frauen, denen er mit dem Schwert beistehen wollte, mit Pikanterien ab,³⁶³ was Heinrichs gerüsteten Ritter, noch ehe er im Zeichen der Nuß-Hülsenfrucht auftritt, zur Abart seiner Schalentiere macht, die ihr schützendes Haus mit sich herumtragen, wandelnde Innenräume.

Frau Margret hatte Heinrich »eine mächtige goldene Schaumünze« (I, 134) von einem »alte[n] Schweizer mit dem Banner« (I, 135) vermacht, wiederaufgenommen in den *Heimatsträumen* in Form von »goldene[n] Schaumünzen [...], auf welchen ein alter Schweizer mit langem Barte und zweihändigem Schwerte geprägt war« (I, 650), das auf der Identitäts-Brücke zum »Merkuriusstab« (I, 664) wird. Auf dem Grafenschloß erhält Heinrich zum »Weiterfechten« (I, 703) wirklich das »moderne Schwert« in Gestalt »ein[es] Bündel[s] Banknoten«. Dennoch verfehlt er das ritterliche Ideal »des ehrlichen Schuldenmachers«. Der Cid gab einem Juden lügenhaft eine Schatz-»Kiste voll Sand« zum Pfand, machte aber »mit dem Schwerte in der Hand seine Lüge wahr« (I, 612; vgl. 664) und erwarb sich so das Recht, zu spuken, indem seine »Leiche noch das Schwert ein bißchen aus der Scheide zog, als ein Jude sie am Barte zupfen wollte« (I, 613). Heinrich bringt es fertig, eine Wahrheit zur Lüge zu machen. Der »Schatz« im »Keller« (I, 134), mit dem er vor dem Freund aus der Lesersfamilie prahlt, ist tatsächlich »[s]ein erklärtes Eigentum« (I, 134). Doch »zufrieden in [s]einer ersonnenen Welt« (I, 134), weiß er damit nichts besseres anzufangen, als ihn zu »vergeuden« (I, 24) oder zu vergraben, mit der Lesersfamilie und Meierlein oder als *Steinritter* in der »Herzbüchse« (I, 744) als erneuerter »Sparbüchse« (I, 927). Heinrichs erotische und berufliche Karrieren, die im Steinritter münden, präfigurierte das Laufspiel bei seinem ersten Auftritt. Wie in der Zweitfassung das Gemälde vom Christkind und Moses im Gestein als »Schlüssel« (I, 824) für das Wesen eines »Spiritualisten« (I, 824)³⁶⁴ dient in der ersten die Allegorie um ein

Jugendgeschichte (vgl. I, 193f.). – Zu *Don Quichotte*-Bezügen im Grafenschloßteil vgl. Berndt (1999), 289ff.

³⁶² Mit Hulda den Tannhäuser (vgl. I, 978, 1005), mit Judith Ariosts *Orlando furioso* (vgl. I, 441–445), mit Anna Schillers Rudenz (vgl. I, 337, 364) und Cervantes' »le pauvre jeune homme de la triste figure« (I, 287). Zur Spukfingierung siehe Seite 101.

³⁶³ Grundgelegt in der Episode um Gretchen, die Heinrich ritterlich vor ihren »Feinden« (I, 128) zu schützen gedenkt, aber mit dem »Degen des Mephistopheles« (I, 129) schreckt. Wiederholt bei Anna mit dem »Knochen« als »Nagel vom Kreuze« und mit dem »Toledodegen« als »Bratspieß« (I, 340) beim Tell-Fest und bei Agnes, die er mit seiner Dornenkrone sticht (vgl. I, 858).

³⁶⁴ Dabei wird auch die einleitende Stadtbeschreibung der Erstfassung aufgenommen I, 823.

›armes Schlüsselblümchen‹ (vgl. I, 15) für das eines Spiritus. Die erste Steinritterstatue in Heinrichs Lebensroman begegnet im einleitenden Rahmen als ein erstes goldenes Grün vor Heinrichs Vatererinnerungen, in Gestalt eines »steinernen Brunnenritter[s]« (I, 14), aus dem als ein »Zeichen« (I, 14) – noch kein Wunder – »Natur« (I, 15) tritt. Bei Heinrichs Abschied von der Heimatstadt und (angeblichem) von der Kindheit sind »die traulichen Kinder[spiel]plätze [...] alle still und leer wie die Kirchenstühle am Werktag« (I, 14). Nur Heinrich will vor einem »Kirchenportal« (I, 14) sein »liebstes Knabenspiel« (I, 14) noch einmal spielen, »ein Blatt oder eine Blume in eine verborgene Quelle« (I, 14) einer »Brunnenstube« zu stecken und mittels eines labyrinthischen »Röhre[n]«-Systems durch einen Berg »diesseits des Flusses« (I, 14) hindurch in einen zweiten, jenseitigen zu schleusen. Dort tritt es aus der Brunnenritter-Statue »zu gleicher Zeit« (I, 14) hervor, wie der spielende Knabe ankommt, der parallel neben seinem Grünzeug herläuft. »[M]anchmal kam es aber auch nicht wieder zum Vorschein« (I, 14), dann bleibt das in Berg, Wasser und Kunst als Innenräume umgeleitete ein »verborgene[s] Grün« (I, 65). »So spielte dieser Jüngling wie ein Kind mit der Natur« (I, 15), mit der äußeren wie mit der eigenen inneren.

Die Blume des Brunnenritters begleitete neben dem »Federchen von einem Nußhäher« (I, 12) als Schmuck oder als Attribut auf seinem Hut Heinrich nach Deutschland (vgl. I, 20), wo sie arg mißhandelt »ein schlechtes Symbol« (I, 686) werden (vgl. I, 37f., 46, 685f.). Das Grün verdorrt (vgl. I, 273, 560) und äußert sich bei Heinrichs Heimkehr im Nußkernen am noch immer nicht geknackten Steinritter nur noch »raschelnd« (vgl. I, 1085) und »vertrocknet« (I, 744). Die auf den Einleitungsseiten des Werks zweite läßt sich wie seine erste »durchmessene Wasserbahn allegorischer Weise« (I, 11) verstehen. Die erste war eine Fahrt auf dem Wasserspiegel des Zürichsee und der Limmat von Altem zu Neuem oder von Klöstern zu aufgehobenen Klöstern. Die Stellung auf dem Wasserspiegel erreicht Heinrich auf seinem allegorischen Weg von Berg zu Berg an der Stelle, wo er sein Spielen vergißt, »auf der Mitte der Brücke, [...] selbst über dem Wasser schwebend, vergaß er seinen Beruf« (I, 14f.), erneuert im Zentrum der *Heimatsträume* als Brücke der »Identität der Nation« (I, 660), wo »der Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben unausgesetzt stattfand« (I, 659). Dagegen umschreibt der unterirdische Weg der Heinrich-Primel unter Wasser³⁶⁵ und durch den Berg Heinrichs Weg als eine zum Gang der Geschichte gegenläufige Flucht in die Vergangenheit und ein Eingekerkertsein, das nur den Spielraum der Kunst hat. Mit dem im Steinritter vergrabenen Grün rekuriert

³⁶⁵ Blume unter Wasser als Symbol einer Eingeschlossenen erneut in *Regine*, I, 1003.

im Steinritter vergrabenen Grün rekurriert der Roman zu seinem Ausgangspunkt, dem Brunnenritter, Heinrich zu seinem Ursprung. Ein geborener »Hartmann« (I, 220) war bei der Ankunft auf dem Grafenschloß zugänglich und verletzlich, im Zeichen eines schlaffen Hutes (vgl. I, 685f., 712f.), auf den, obwohl eine Variante der Münchner unantastbaren Dornenkrone (vgl. I, 541, 850, 858) und der »Eisenhüte« (I, 712) im Rittersaal, Dortchen überzugreifen vermochte. Der Peinlichkeit als Glücksverheißung entspricht die tragische Ironie im Scherz als Steinritter, in dem sich Heinrich erneut zur Unberührbarkeit verhärtet, an der Dortchen, die sein Grün hervorzubringen versucht, scheitert. Die Ritterrüstung wiederholt und steigert Heinrichs textile Versponnenheiten in Kunsträume.

Im Steinritterspuk konzentriert sich der Innenraum, nach überirdischem und Unterwasserbereich, Berg, Kirche oder Kunsthaus und analog dem Schädel der *Heimatsträume*, zum Kleinraum des Leibes, wo eine Innerlichkeit als in sich selbst befangen (*soma sema*) erkennbar wird, wie Nervensystem und Forscherlein im mystisch-materialistischen Leib. Als Porträt mit seiner Kunst verschmelzend, wird der Künstler selbst, laut einer Prophetie von Lys, »nur ein übertünchtes Grab« (I, 477) seiner Innerlichkeit. Nach dem Heimatsträumer vor dem Spiegel seines Nußbaumheims steht nun der Steinrittergeist im Innern seiner porträtierten Leiblichkeit als Bild sich selbst im Wege.³⁶⁶ Die Schätze des Innenraums bleiben unerreichbar, ja inmitten von Reichtümern der Innerlichkeit wird gehungert. Heinrichs Leibgrab mit Klappernuß, Variation seiner Hülsenfrüchte seit Meret in den Bohnen, ist wie das Merets ein Speisekeller, in dem ein Pfarrer seiner selbst ein »ungeteiltes Herz« (I, 715) durch Einfrieren konserviert, oder »Sarkophag« (I, 743, 1083) eines Sich-selbst-Verzehrenden.³⁶⁷

Die die Gegensätze räumlicher oder zeitlicher Gegenwart vs. Flucht oder Vergänglichkeit, Dauer und Ewigkeit, den erreichten oder vermiedenen Augenblick umkreisenden Jenseitigkeitsmotive Tod³⁶⁸ und

³⁶⁶ Den *Gedanken eines Lebendig Begrabenen* ist das Grab ein Raum der Selbstbespiegelung und Kunstwerdung (vgl. III, 121f.), dem *Apotheker von Chamounix* das äquivalente andere Extrem, der in Erz gefaßte Himmel der toten Dichter, ein Innenraum des »Selbstbewußtsein[s]« (III, 474).

³⁶⁷ Siehe Seite 32.

³⁶⁸ Über dem Liebeskapitel steht die Warnung, »ewig tot« (I, 729) zu bleiben. Heinrich flieht vor Dortchen in die Abgeschiedenheit der Natur (in der Zweitfassung in »Köhlerhütten« (I, 1075); zum Köhler-Motiv um Kellers Dichter, Karbonari und Pendants zu Höllenmädel oder Köhlermaid in den Räucherkammern vgl. I, 673f., II, 90 (Schwarzer Geiger), 279 (Wenzel), 677 (Hadlaub), GB II, 207f. (*Märchen vom Kohlenbrenner*)) oder Abreise-Phantasien. Neben Raum (I, 739: »Dortchen ist nicht Hierchen!«) legt Heinrich zwischen sich und Dortchen Vergänglichkeit und Tod (»lieber den Kopf in das Grab stecken« (I, 733), Abgehen

Kunst,³⁶⁹ die der phantasierende Heinrich zwischen sich und Dortchen stellt, kulminieren in seiner Spukfingierung. Wie beim Begräbnis Annas,

(I, 733), Abgehen der »Stationen« (I, 736) einer Märtyrerin, Kofferpacken, »als nagele er seinen eigenen Sarg zu« (I, 742)). Als ihm Dortchen im Pfarrhaus nachsteigt, um ihn zur Gegenwart zu zwingen, malt er sich ihren Tod aus. Der Gipfel des Grafenschloß-»Idyllion« (GB I, 411f. (Hettner)), die Pfarrhaus-Idylle mit Fensterausblick auf Natur und in Gegenwart der Frau, freilich Heinrich »genau gegenüber« (I, 741) mit einem Tisch-»Tuch [...] zwischen uns« (I, 1082), auf das der Kopfmaler Phantasiebilder wirft, kreuzt Heinrichs erste Begegnungen mit Dortchen (im Wirtshaus) und mit Meret (vgl. I, 713: »wieder auf dem Lande«). Idyllisch reine Gegenwart des Kreatürlichen schaffen die naive Lebens- und Eblust von Pfarrer und Hund sowie die »Schmetterlinge« (I, 742) oder »Mücklein« (I, 1082), die für ihren Hochzeitsflug »vielleicht nur eine Stunde haben« (III, 397f. (*Die kleine Passion*), vgl. I, 1082: »die Kürze der ihnen verliehenen Frist [...], die sich vielleicht nach halben Stunden berechnet«). Heinrich sieht den Splitter im Auge des Kaplans (zugleich der des Meret-Pfarrers: »Der Pfarrer merkte nicht, wie materialistisch er sich mit dieser speiselustigen Rede selbst ins Gesicht schlug« (I, 741); in der Zweitfassung belehrt ihn der Kaplan eines Besseren), aber nicht den Balken im eigenen. Obwohl er dem Jenseits abgeschworen hat, scheint er außerstande, in der Lichtgestalt und »Gottesgabe« (I, 28) Dortchen, dem die Erkenntnis der Sterblichkeit vermittelnden Schönfund unterm »Apfelbaum« (I, 742), den Tag zu pflücken. Als Pfarrer seiner selbst hungert der Scheidekünstler lieber, restituiert innerhalb von Gegenwart und Vergänglichkeit Jenseitigkeit und stellt sich cherubimisch vors Paradies. Dazu hebt er erst die zeitliche Gegenwart auf, indem er von Vergänglichkeit und dem »Tode« (I, 742) bzw. sich in die Vergangenheit und in die Zukunft phantasiert, dann die räumliche, indem er mit Blick nach innen und übergehenden Augen sich von Dortchen formell verabschiedet (siehe Anm. 385). Heinrich ist immer gegenüber, geht »bleibend fort« (I, 654) und legt mit dem *Et in Arcadia ego* ins Idyllion eine Leiche, den Steinritter.

³⁶⁹ Zwischen den Liebenden steht Kunst, die symbolisch trennt und, wie die Todesmotivik, Jenseitigkeit stiftet: die Gemäldeleinwand mit Schierlingsstudie bei Heinrichs Ankunft, die Ahnengemälde toter Kinder im Rittersaal, unter die Heinrich Dortchen einreicht, das Tischtuch des Pfarrerstischs als eine Leinwand, auf der ein Kopfmaler eine alte Frau abbildet, das Grabkunstwerk und der »blaue Dunst« des »Märchenerzähler[s]« seiner *Heimatsträume* (I, 1090). Die Silesius-Auswahl eröffnet Heinrich mit einem verstatuierten Selbstbildnis (I, 726: »Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein, Ganz lauter wie Kristall soll dein Gemüte sein«) und beschließt Dortchen mit dem Auftauen dieser Statue eines Toten (I, 729: »Blüh auf, gefroener Christ!«). Heinrich erneuert das kritisch reflektierte »künstlerisch[e]« (I, 733) Lieben der *Jugendgeschichte* mit Dortchen, die er, wie Anna als »ein zartes Frauenbildchen [...] in [s]einem Herzen« (SW III, 250), als »eisernes« oder »goldenes Bild« (I, 731, 733, 1067) in einer Mördergrube trägt. Dortchen will Heinrich beleben (I, 729: »Du bleibest ewig tot«, den »gefrorene[n] Christen« (I, 729) auftauen, ein »[L]ösen und [B]eweglich[...]werden« (I, 723) seiner »anerzogenen [religiösen] Gedanken« (I, 723), er sie zum Standbild oder Stilleben mortifizieren, zum »gegossen[en]« (I, 731) Bild erstarren und als Doll Tearsheet unter die Wachspuppen eines kindischen Demiurgen einreihen. »Kinderverbrechen« (SW III, 88) und okkulte Kinderspiele qualifizieren nicht zur Umkehr in die Welt (vgl. I, 681), politische »Tä-

am Ende der Gretchen-Spuks und des *Meretlein* kreuzen sich im Steinritter Jenseitigkeit durch Tod und hinter Kunst in einem Grabkunstwerk, in dem Heinrich zugleich als Pfarrer seiner selbst sich selbst,³⁷⁰ als Pfarrer der anderen seine letzte wie seine erste Geliebte³⁷¹ in Kunst mortifiziert. Heinrichs Künstlertum als »Spiritualismus« (I, 421, 477) und seine Vorliebe für den Geist-Begriff in den Religions- und Kunstgesprächen deuten auf den Steinritter als »Kunstspuk« (I, 254). Nach der Annäherung an die Mädchen Gretchen, Anna und Agnes nur in Theater- und Festspielen macht Heinrich Dortchen eine Szene wie in *2 Heinrich IV.*,³⁷² *Don Quichotte*³⁷³ und *Don Giovanni*³⁷⁴ und schafft wie durch seine erste kindi-

(vgl. I, 681), politische »Tätigkeit in lebendigem Menschenstoffe« (I, 677) wiederholt Verformung und Verschwendung des Wesenswachses.

³⁷⁰ Heinrichs Meditation vor dem Rittergrabmal ist eine der »letzten Stunde« (I, 1084) vor dem Abschied oder eines des sprichwörtlichen »letzten Stündlein[s]« vor einem Abscheiden (so I, 1063, von der Verabschiedung der Parallelgestalt Gilgus in der Zweitfassung, wo die Eindosung des Künstlers als eine durch die gute Gesellschaft aufgezwungene erscheint). Vor dem Mädchen, das ihm nachsteigt und Gegenwart erzwingt, stellt Heinrich sich förmlich tot.

³⁷¹ Heinrich und Gretchen vereinigen sich nach dem Spuk als Grabkunstwerk in Kunst und Tod. »Das ist mein Tod« (I, 745), reagiert Apollönchen. Dortchen wird zur Gefrorenen und Verblichenen, auf deren Wangen ein Lebenskünstler das »[S]chnee«- (I, 744) und Knochenweiß ihrer »Zähne« (I, 745) aufträgt (zur Zahn-Variante der grinsenden Totenköpfe in Kellers Geschlechterbegegnungen vgl. das Zähnezählen an Vrenchen II, 67, oder Fenizas Zähneklappern II, 1115).

³⁷² Die Zweitfassung eröffnet den *Grafenschloß*-Teil statt mit der *Odyssee* (vgl. aber I, 1048) mit Shakespeares Falstaff-Dramen (vgl. schon I, 719). Diese erste Verständigung der Liebenden über Kunstzitate unter Ausschluß Dritter (Küster) ist programmatisch für Steinritter-Spuk (Apollönchen / Röschen) und Devisenkörbchen-Fingierung (Kaplan) und ebenso problematisch, da man sich in einem Kunstgespräch letztlich verfehlt. Dortchen zerschneidet die »Handtücher« (I, 1018) von Heinrichs Eingesponnenheit wie ein Dortchen Lakenreißer (Schlegel / Tieck; »Doll Tearsheet« in *2 Heinrich IV.*, Schimpfwort für eine Hure in *Heinrich V.*, II/1, vgl. auch V/1), die die *Vanitas*-Allegorie eines skelettgestaltigen Polzeibüttels ereilt (*2 Heinrich IV.*, V/4). Heinrich legt zu Unrecht Wert darauf, kein Bardolphscher Kirchenräuber zu sein, der »Monstranz« und »Lautenkasten« geraubt hat (vgl. I, 1016; *Heinrich V.*, III/2, III/6) – Variation der Ikonoklasten, die Kunst bei Trödlern umsetzen –, und muß wegen seines Zwichanschädels in der ausgebeulten Tasche, der bereits gespukt hat, ehe Heinrich als Steinritter spuken wird, doch zugeben: »Es ist so was!« (I, 1017). Heinrich schleppt sich an Religion und Kunst ab, ohne sie zu verscherbeln, und sitzt drinnen als sein eigener monströser Marterleib in Kunstkasten und Sackleinwand (siehe Anm. 237), wie er dem Grafen aufgrund von Schädel und *Jugendgeschichte* in seinem Gepäck als »Geisterbeschwörer oder Schatzgräber« (I, 1027) erscheint, aber als Steinritter das Beschworene und Begrabene ist. Ein potentieller »König« (I, 23) scheitert erotisch an einer sprachlichen Behinderung, seiner »starrten Außenseite« und »eiserne Gestalt, so daß ich die Frauen erschrecke, wenn ich komme, um sie zu werben« (*Heinrich V.*, V/2). Er verfehlt das Rittertum verschüchtert oder frech wie der zage Freier Schmächtig (*Die Lustigen Weiber von Windsor*, I/1, III/4), für dessen Männlichkeit sich allenfalls anführen läßt, daß er »sich einmal mit einem

durch seine erste kindische Äußerung gegen Blasphemie in den *Kinderverbrechen*, durch Scheidekunst an den Frauen-Glühwürmchen im *Zwiehan-Schädel*³⁷⁵ oder durch die Spukfingierung vor dem

Männlichkeit sich allenfalls anführen läßt, daß er »sich einmal mit einem Flurschützen geprügelt« (*Die lustigen Weiber von Windsor*, I/4) hat, oder der Wüstling Falstaff (»So sind alle Weibsbilder, wenn man sie nicht immer beängstigt, so wird ihnen übel« (2 *Heinrich IV.*, II/4)), einer der »Bande des tollen Lebens« (II, 438) oder »törichten Lebens« (II, 437) wie Dietegen. Dietegen repräsentiert wie die »rauhe[n] Krieger und Weiberfeinde« (I, 144) Pankraz und Hansli die »gewissermaßen in einer Urfeindschaft« liegenden »Geschlechter«, deren Vertreter sich voreinander zu ihrer jeweiligen »Armee« flüchten (GB II, 19f.). Auch Dietegen ist »Maler«-Schreiber (vgl. I, 406, 410) und enterbter Städter, der glücklich auf dem Lande erwacht, ja zur Welt zu kommen verspricht. Sein Übergang nach Seldwyla verbindet verheißungsvolle Motive von Heinrichs Erwachen auf dem Dorf und Aufnahme auf dem Grafenschloß. Die Rolle des Spukenden bleibt diesem verbesserten Heinrich erspart, im schlechteren, dem Ruechensteiner Professionsschreiber Schaffürli, aber aufgehoben. Beider Friedhofsauftritte vor der geliebten Frau (vgl. II, 431f.) – mit »Nüssen« spielende Verführerin eines »Kaplan[s]« (II, 433) – kommentieren einander als erotisches Umgetriebensein in der Bildlichkeit von Heinrichs Münchner mystisch-materialistischen Studien über die Geheimnisse des Leibes. Die historische Hexengeschichte kann sich in den Phantasten Schaffürli förmlich hineinversetzen (siehe Anm. 601).

³⁷³ Der Abklatsch des Liebestodes in Kunst wie mit Gretchen als einzig mögliche Form des Übereinkommens mit der jenseitigen Geliebten ist nun eine Donquichotterie (vgl. Anspielungen der *Berliner Schreibunterlage*) oder neue *Höhle des Montesinos* mit lebend-totem Liebespaar, in der Heinrich seine Mitmenschen mit bei geschlossenen Augen empfangenen Einbildungen »terrorisiert« (vgl. I, 1053; siehe Anm. 332).

³⁷⁴ Statuen beleben sich in den Sagentraditionen (vgl. I, 1084) seltener als durch Statuenverlobung durch Statuenfrevel (vgl. Frenzel (1983), 156), wie beim Steinritter. Diese Variante ist aber die verbreitetere wegen des *Don Juan*-Stoff und seiner Bekehrung (vgl. den Cid I, 613; bei Heinrich nur »intrico« (II/14) eines »buffonissimo« (II/11)) eines Frech-Ungläubigen (»Ridende«, »dando deverse percosse alle statue«, »di rider fineraï«, »Lascia a'morti la pace« (II/11)), mit einem um so furchtsamerem Bedienten, durch den Komtur-Ritter als *Steinernem Gast* (Spottwort gegen Keller wegen seiner Unbeholfenheit im gesellschaftlichen Verkehr, vgl. Zäch (1952), 16).

³⁷⁵ Heinrich, dem Faust den Vornamen und die erste Geliebte leiht, ist auch ein Naturforscher seiner Frauen, die durch Kunst wie durch Wissenschaft, erotische Entomologie, gleich abgetötet mortifiziert werden. Heinrichs Kritik an Lys' Sammlung von Frauenköpfen als einem »Schmetterlingsalbum« (I, 820) wendet sich gegen ihn selbst bei der Abtötung der Glühwürmchen in *Zwiehans Totenschädel* – *in effigie* die »Traumgeister« (vgl. I, 797) der beiden Frauen, die einem im Kopf herumspuken – in »Weingeist« (I, 797) – zugleich eine Selbsttötung als Auslöschung des eigenen inneren und Augenlichts und Wiederholung der okkulten Kinderspiele, in denen er sein Wesenswachs in Männleingestalt wie in »Weingeist« (I, 120) einweckt und Insekten vertilgt (vgl. I, 117, 118f.). In der Nachfolge Heinrichs steht vor allem der Naturwissenschaftler Reinhart (siehe Anm. 1063).

Waldhüter,³⁷⁶ »poetische Gerechtigkeit« (I, 107) an einer aus sich herausgestellten Gottlosen, die auf ihn zurückfällt.

Heinrichs Toleranz für den Gott der anderen – so "hübsch" (I, 729) wie der Ahnenkult seiner Jugendgeschichte (vgl. I, 707) – weckt Zweifel an seiner Überwindung der ästhetischen Existenz. Heinrich verwirft in seiner Silesius-Kritik Kunst beim Beichten des »Herzblut[s] seines religiösen Gefühls« (I, 728) oder erotischen, flüchtet sich aber bei seinem Abschied wie bei seiner Ankunft in einen »Beichtstuhl« (I, 684), in der Nachfolge der »Kirchenstühle«-»Kinder[spiel]plätze« (I, 14) seiner Anfänge. Selbst im Spuk als Steinritter gelingt Heinrichs mißglückende, bestenfalls über Dritte vermittelte Kommunikation mit Dortchen nur eingekleidet in Kunst. Die extremste seiner Geistreichigkeiten³⁷⁷ inszeniert sein Dilemma, »lieber den Kopf in das Grab [zu] stecken« (I, 733) als Dortchen nicht zu gewinnen, ihr aber kein »Sterbenswörtchen« (I, 733) sagen zu können, und kleidet seine Lapidarität in ein Sinnbild: »des Schweigens hohe Schule / ist das Grab« (III, 471), der Schweiger ein vor der Zeit oder lebendig Sich-selbst-Begrabender.³⁷⁸

Erst die Metaphysik eines Gottesurteils *in eroticis* verhalf dem Lebenskünstler zum Geständnis seiner Liebe (als einer überwundenen (vgl. I, 733–736)), worüber »Dortchen [...] nicht Hierchen«, sondern räumlich jenseitig wurde. Spuken löst Heinrichs Kommunikationsproblematik unter der Voraussetzung der Unmöglichkeit der Begegnung aufgrund einer Jenseitigkeit der Geschlechter. Heinrichs Spuk ist keine »ernstliche Liebeserklärung« (I, 735), sondern ein »Scherz« (I, 746), wengleich ein ernster, eine ungleich besser »verkappte ernstliche Liebeserklärung« (I, 735) als das auf ein Gottesurteil gegründete Selbststretungsprojekt, ein kryptisches Sprechen, in dem statt Heinrich der Steinritter statt in »la bonne et vénérable langue de mon pays« (I, 288) in einer fremden Sprache statt einer Lie-

³⁷⁶ Auch diese ein »plötzlicher Einfall« (vgl. I, 1009).

³⁷⁷ Die Überwindung dieser Unfähigkeit durch die Spukfingierung erfolgt »zu wenig einfach« (I, 728) und »etwas allzu geistreich« (I, 728), mit jener »Frivolität und Geistreichigkeit« (I, 728) und in »jene[r] verblümte[n] und naiv spaßhafte[n] Art« (I, 729) oder »willkürliche[n] und humoristische[n] Manier« (I, 729), die Heinrich an Silesius kritisiert. Heinrichs Rollenspiel als Steinritter ist »Täuschung« (I, 728) und »Selbsttäuschung« (I, 728) und ein narzißtisches »Kokettieren« (I, 728) als erotischer Märtyrer. Heinrich kritisiert an Silesius, der in einer Reihe vom Pfarrer geschätzter literarischer Humoristen steht, das »Witzelnde« und »Affektierte« (vgl. I, 728), wo es wie in Religion und Liebe um eine Überwindung der Subjektivität ginge. Aber sein »ernste[s] und ehrbare[s] Gefühl« für einen »ernstgemeinten Gott« (I, 729) weiß sich vor dem Gegenüber doch wieder nur durch einen »Scherz« (I, 746) zu helfen.

³⁷⁸ Vgl. III, 126 (*Gedanken eines Lebendig Begrabenen*).

einer Liebeserklärung einen Korb gibt. Schon in seinen ersten Kunstübungen kam Heinrich zu Äußerungen, indem er »aus dem blauen Himmel [s]eines sonstigen Schweigens« (I, 107) »überirdische Stimmen hernieder[...]schallen« (I, 123) ließ, ein Künstler als *alter deus* seiner Welt gegenüber, verborgen durch Rollenspiel als abschreckender Ritter und Flucht in die das labyrinthische Kunstgespräch zusätzlich verwickelnde Fremdsprache, Wiederholung seiner Tellfest-Annäherung an und seiner französischen Liebesgespräche mit Anna. Heinrich scheinen Liebes-»Bekanntnis[se]« (I, 735) aus seinem Künstlerinnenraum nur in der Verkehrung möglich. Dortchen »schön [zu] erschrecken« (I, 744, 1085) wiederholt das »Schöntun« (I, 728, vgl. 733) mit den Gefühlen als »gefrorener Christ« (I, 732) aus der *Jugendgeschichte*, wo seit dem »gleich einem verlorren Samenkorn des Aufblühens harrend[en]« (I, 290)³⁷⁹ Liebesbrief im Bienenkorb Heinrich »schöne Liebeserklärungen« (I, 290) in abstoßendem Gewande charakterisierten. In der Fremdsprache³⁸⁰ kann über den Kopf der Dritten hinweggeredet werden und drohen die Liebenden aneinander vorbeizureden. Der Steinritter kehrt Heinrichs französische Konversation mit Anna um³⁸¹ wie das Literaturgespräch der *Jugendgeschichte*³⁸² oder den Konflikt zwischen »Ketzer« (I, 530) und Katholikin in der Kapellen-Szene mit Agnes.³⁸³ Seit seiner ersten erotischen Erfahrung mit Gretchen

³⁷⁹ Dort auch die verkehrte Botschaft aus dem Kirchenraum, in den sich das andere Geschlecht fromm zurückgezogen hat, aus dem aber eine Aufforderung zum Tanz dringt: »Die abgebrochenen Töne der Predigt, welche durch einen offenen Fensterflügel sich in die Gegend verloren, klangen seltsam und manchmal wie hollaho!, manchmal wie juchhe! oder hopsa!« (I, 289).

³⁸⁰ Vgl. Fränkel SW XXII, 443, zu den zahlreichen fremdsprachlichen Phrasen auf der *Berliner Schreibunterlage*.

³⁸¹ Am engelischen Nönnchen kritisierte der »Teufelskerl« »le goût français« und die Vorliebe für die »Geistlichen, die sie in dem Anflug kirchlichen Wesens, den das junge Ding nebst dem Französischen davongetragen, sehr verehrte« (I, 288). Vor den »Teufeleien« (I, 731) des zudringlichen Mädchens flüchtet er sich nun selbst in die Fremdsprache, um als cherubimischer Angelus-Küster »de[s] beaux sermons français« (I, 288) zu halten. Vor der wälschen Pfaffenschülerin besteht Heinrich auf dem Deutschen (anders schon I, 482), vor der Feuerbach-Schülerin auf dem Französischen, beide »trotzige und gewaltige Rede[n]« eine »verkehrte Art [des »pauvre jeune homme de la triste figure«, den Heinrich in französischer Übersetzung studiert hatte], [s]eine innere Mutlosigkeit zu äußern« (I, 287). Seinen Liebesbrief im Bienenkorb erklärte Heinrich beim Verhör durch das Minnegericht zu einer bloßen »Übersetzung aus dem Französischen« eines »Schäferroman[s] [...] aus dem »Dachstübchen [...] bei den alten Degen und Folianten«, den er »französisch vor[zu]lesen« (I, 308) anbietet.

³⁸² Während Heinrich sich im Silesius-Gespräch mit der Atheistin zuletzt auf die Pfarrer-Seite schlägt, floh er beim Gespräch über »die Nachfolge Christi von Thomas a Kempis« (I, 413) vor dem »Bekehrungswerk« (I, 413) Annas und des Schulmeisters zu Judith.

³⁸³ Siehe Anm. 402.

zwischen Bühne und Kulisse oder zwischen Judith und Anna als zwischen den Ständen³⁸⁴ steht Heinrich immer auf der anderen Seite.

Wenn nicht Kunstgespräch und andere Formalitäten Begegnungen der Liebenden im Grafenschloß-Teil vereiteln,³⁸⁵ so gestalten sie sich verblüffend,³⁸⁶ verletzend,³⁸⁷ ja schrecklich.³⁸⁸ Der Spuk, den das Malträtieren eines Herzens auslöst und der eine Abtötung bewirkt,³⁸⁹ ist die äußerste, wenn auch nur momentane Annäherung. Heinrichs Abschied zeigt Dortchen beim Nußknacken an einem Sepulkralkunstwerk. Bei Heinrichs Ankunft löst sie in den »sibyllinischen Bücher[n]« (I, 964) seiner Gemälde ein *puzzle*. Sie erkennt Heinrich wieder, während er sie verkennt, als Nausikaa, »Traum« (I, 685) oder einen »neckenden« »Traumengel« (I, 693), der ein Bild vor der Brust hielt und über dasselbe herblickte« (I, 693), über »Schneefirnen« (I, 693) im Himmel und auf der anderen Seite der Malerleinwand, einer »Kirchenstandarte« (I, 691), in der Zweitfassung sogar mit »Schierlingspflanze« (I, 1021), während er sie im Steinritter-Spuk auf der anderen Seite des Grabkunstwerks als neckenden »Teufel« (I, 744) erlebt. Heinrich legt ein Zusammengehöriges in Jenseitigkeit auseinander, die Dortchen aufzuheben versucht.

Verkennen oder Erkennen, Getäuscht- und Verblüfftwerden oder Durchschauen sind Leitmotive im Kunstgespräch des Grafenschloß-Teils. Heinrich und Dortchen kommunizieren auf Apollönchen-Umwegen, über Rätsel, vermittelt und behindert durch Kunst.³⁹⁰ Wie vor dem Steinritter-Spuk deutete Dortchen vor den Landschaftsbildern Heinrichs Phantasie- und Kunstprodukte besser als Apollönchen. Dazu

³⁸⁴ Die *Jugendgeschichte* faßte die Jenseitigkeit der Geschlechter u. a. auch schon als ein Problem »ungleiche[n] Stand[es]« (I, 443). Dabei war Heinrich das eine Mal von der guten Partie Anna als grober Habenichts (vgl. I, 346, 349–352), das andere Mal von der Bäuerin Judith als einer von den gebildeten »Bürgern der herrschenden Städte« (I, 52; vgl. I, 443) geschieden. Er saß zwischen den Stühlen (vgl. I, 292) oder stand immer gegenüber. Auf dem Grafenschloß wird Heinrich, nachdem ihm Dortchen mit ihrer Abstammungsstolz-Fingierung bedeutet hat, daß sie keine »verwunschene Prinzessin« (vgl. I, 708) ist, ihr gegenüber zum unberührbaren Ritter, der sich nicht wecken lassen will.

³⁸⁵ Vgl. den tragikomisch formellen Abschied (vgl. I, 742f.) vor dem Spuk, Rückfall in erste Begegnung und Wiederbegegnung, Leitmotiv zwischen Heinrich und Dortchen überhaupt, vgl. I, 35–37, 685f., 711, 742f., parodiert durch Dortchen 703–705; gespiegelt in Dortchens Kaplan, vgl. I, 1033f.; siehe Anm. 952).

³⁸⁶ Vgl. I, 707f. (Dortchen von Heinrich als Findelkind erkannt).

³⁸⁷ Vgl. I, 690 (Heinrich wie gestochen bei der Aufnahme), 711 (Heinrich wie mit einem Schwert im Herzen beim Sich-Verlieben).

³⁸⁸ Vgl. I, 693 (Heinrich vor Dortchen als Maler erkannt), 721 (Dortchen von Heinrich als Atheistin erkannt), 731 (Heinrich erkennt seine Liebe zu Dortchen).

³⁸⁹ »Das ist mein Tod« (I, 745).

³⁹⁰ Vgl. I, 692 (Heinrichs Gemälde), 956f. (*Freischütz*), 1016 (*Heinrich V.*), 1021 (Heinrichs Gemälde).

muß sie diese umkehren, auf den Kopf stellen oder auf die Füße zurück, wie Heinrichs Naturstudien,³⁹¹ karikieren, wie Heinrichs Abstammungsstolz, produktiv mißverstehen, wie das Silesius-Epigramm, aufbrechen, wie das Sepulkralkunstwerk, falsch übersetzen, wie die Steinritter-Worte: ein ganzes Arsenal parodistischer Methoden. Wie das Psalmen umsingende Meretlein macht Dortchen das Gleiche – Abstammungsstolz, religiöse Lieder, Gottesurteile – anders, um zu necken und einen Eingekellerten aus der Reserve seiner *repos*-Depots zu locken. Ihr Übergreifen, Grenzüberschreiten und Formzerbrechen gilt sowohl der räumlichen, der psychischen wie der metaphysischen Jenseitigkeit, angefangen mit ihrem Friedhof, der als »ihr Lustgarten, ihre Universität, ihr Schmollwinkel und ihr Putzzimmer« »sich ohne Scheidemauer unter die dunklen Bäume eines Lustwaldes« (I, 684) verliert, bis zur Pose des Meret-Porträts, in der sie auf Unberührbares mit erhobenen Händen übergreift,³⁹² auf tabuisierte Kopf- und Herzbehältnisse wie Heinrichs Hut und des Steinritters Herzbüchse.

Der von Dortchen durch Übergriff und erzwungene Gegenwart³⁹³ provozierte Spuk überwindet als Untotsein und Bildbelebung momentan die beiden Jenseitigkeiten Tod und Kunst zum letzten der schrecklichen³⁹⁴ »Tänzchen« (I, 670) mit Jenseitigem wie im Kampf mit Meierlein oder in Meretleins Totentanz. Nach dem Spuk hebt Dortchens umkehrende Übersetzung,³⁹⁵ die Heinrichs Übersinnliches auf Sinnliches durchsichtig macht, ein zweites Mal Jenseitigkeit auf, indem sie den

³⁹¹ Während Apollönchen den Himmelsausschnitt einer der Landschaftstudien für einen See hält, daß Heinrichs Grün ein unter Wasser begrabenes ist, stellt Dortchen sie richtig. Die von Dortchen aufgegriffene Vertauschbarkeit von Himmel und Grab (siehe Seite 33) bekräftigt die Bezeichnung des Kaplan-Himmels als »Hinterpommern« (I, 720), nahe beim Silesius..

³⁹² Siehe Anm. 82 und Anm. 201.

³⁹³ »Sie stellten sich dicht vor das Grabmal und gafften dem starren Rittersmann neugierig in das dunkle ehrliche Gesicht« (I, 744), Variation der »kindliche[n] Neugier [...], etwas Vergrabenes wieder auszugraben und anzusehen« (I, 119).

³⁹⁴ Angelegt auch im »Tanz« (I, 974) mit der »einem Geiste gleich[en]« (I, 974) Hulda (I, 975: »Lassen S' schau, haben S' wirklich ein Herz?«; vgl. I, 446), in Tanz und Stechung mit der »Elf« (vgl. I, 519) Agnes I, 519–522, 858, in *Totentanz*, Tötungstanz und Tanz unter Übergriff mit dem »Bergmännchen« oder »Engel« Anna I, 247f., 237f., 229, und im neckenden Walzer der Kunstschülerinnen vor Junker Felix I, 197.

³⁹⁵ »»Dame, s'il vous plaist, laissez cestuy cueur en repos!« [...] »Fräulein«, hat es gesagt, »wenn es Euch gefällt, so nehmt dies Herz und macht es zu Eurem Nadelkissen!«« (I, 744f.). Die gesteigerte Anna ist eine bessere Leserin von Heinrichs verwickelten Liebeserklärungen als die französischkundige der *Jugendgeschichte*, die als einzige Heinrichs »verkehrte Art, [s]eine innere Mutlosigkeit zu äußern« (I, 288), verstand, aber nicht umkehrte. Meret ist der Abbruch des Französischunterrichts egal (vgl. I, 80).

Schrecken³⁹⁶ wieder auflöst. Dortchens Versuch, einen Todesschläfer wachzurütteln,³⁹⁷ wiederholt die mehr oder weniger sanften Erweckungen des Träumers Heinrich durch Meierlein in den *Heimats-träumen*, Erikson beim Spinnennetzmalen und den Meret-Marder beim Erwachen auf dem Lande. Herzbüchsenknacken variiert Kopfzerbrechen.³⁹⁸ Aber der Steinritter will sich nicht wecken lassen.³⁹⁹

Heinrich ruht auch hier in Kunst. Dortchen belebt eine Statue, wie die Nichtstillzustellende⁴⁰⁰ der eigenen abtötenden Verstatuierung vor⁴⁰¹

³⁹⁶ Im Gegensatz zu Anna, die sich im Gefolge der französischen Konversation von Heinrichs Todessymbolen als Symbolen seiner Passion, einem »entblöbte[n] Schinkenknochen« als »heilige[m] Nagel vom Kreuze« (I, 292), hatte weg-schrecken lassen. Mit Dortchen läßt sich das Tier im Manne mit »Knöchelchen« (I, 742) füttern.

³⁹⁷ Zu Heinrich als Schläfer siehe Anm. 200. Als Schlafstörung äußert sich Heinrichs Beziehung zu Dortchen im besonderen (vgl. I, 693, 714f., 729f., 739, 1049) und zum Grafenschloß im allgemeinen (vgl. I, 683f., 697f., 717). Das erste Rittergrabmal in seiner erotischen Biographie formierten zwei Schläfer (vgl. I, 132). Dem stehen Schlafstörungen als erotische Erweckungserlebnisse gegenüber (vgl. I, 72, 185, 250f., 283f.). Umgekehrt hätte Heinrich Frauen zu erwecken (vgl. I, 132, 657).

³⁹⁸ Früher wurde der Schläfer dort unsanft angetastet, wo er auch träumt, am Kopf, vgl. I, 185, die Meret-Marder-Szene, und I, 667, das Ende der *Heimatsträume* durch Meierlein. In der Spukfingierung rührt Dortchen den Schläfer am Herz, vorher nahm sie schon seine »Eitelkeit [...] bei der Nase« (I, 679) und ihm, als Abschluß der beleidigenden Kopfbedeckungsszenen (siehe Anm. 201), den leidigen Hut weg (vgl. I, 712f.). In der Zweitfassung sitzt Dortchen Heinrich statt im Herz im »Kopf« (I, 1050) wie das Mückenpärchen im Zwichenschädel (vgl. II, 797), vermittelt durch das Augen-Münzenpärchen (vgl. I, 958), und bereitet Kopfzerbrechen.

³⁹⁹ »laissez cestuy« (I, 744). Der Meret-Marder vollbrachte ein »Lever des Fürsten« (I, 186). Gegenüber Dortchen verweigert der Steinritter die Auferstehung, ein verwünschter Prinz zur nicht-»verwünschten Prinzessin« (I, 708) Dortchen, die dem »dienstbare[n] Geist i[...]m verwünschten Kloster« (I, 394) Habersaats, »in einen verwünschten Sack« (I, 283) des Bettspuks Eingesponnenen und als »allerliebste[n] närrische[n] Wesen [...] in d[...]er verwünschten Treppe« (I, 658) des Glasbergs sich selbst Gegenüberstehenden voraus ist. Damit hat Steinritter Heinrich sogar eine Zeitenwende verschlafen, siehe Anm. 435.

⁴⁰⁰ Dortchens »urgründliche Anmut und Beweglichkeit des Gemüts« (I, 731) und ihre Neckereien als »Kindereien in Bewegungen und Worten« (I, 731) bewegen auch Heinrich, mit dessen »Ruhe [es] vorbei« (I, 730) ist. Dortchens Anti-Religion läßt Heinrichs religiöse Begriffe »sich lösen und beweglich werden« (I, 723), taut einen Gefrorenen Christen auf und versucht einen versteinerten Ritter zu erlösen, indem sie sein Herz erschüttert. Anders als Anna im Herzen und Sarg und wie Meret im Sarg und »Herzkämmerlein« (SW XXI, 34) widersteht Dortchen im Herzen und am Grab mit spukhaftem Rumor. Auch als Bild im Herzen behauptet Dortchen ihre bewegende Kraft, die Frühlingsstürme (vgl. I, 736f.) und »Rumor« (vgl. I, 715, 733) in Heinrich erregt. »Daß es [Dortchen] ein Loch in selbes [Herz] zu reißen drohte« (I, 733), verweist neben Meierleins Kopfzerbrechen am Nußbaumhaus und Merets Sprengung der Kunstkästen (siehe Anm. 109) auf Eriksons brachiale Befreiungstat am Spinnennetzbild (I, 910: »Da

und im (vgl. I, 744) Spuk widersteht, im Gegensatz zur im Legendenwunder verklärten Anna und wie die anti-legendarische Meret. Spukend rumort, was sich nicht abtöten lassen will. Sprengen oder Knacken und Nadeln⁴⁰² eines malträtierten Nußherz-⁴⁰³ Reliquiars kleiden in bilderstürmerische Zerstörung eine kopfzerbrecherische

ist wenigstens ein Loch!«). Erikson, selbst eine in eine kleinliche Kunstwelt eingezwängte große Lebenskraft, wurde seinerseits befreit, indem eine Frau in »grobe[n] Verstöße[n]« (I, 492) gegen die Kunstwürde auf eine »kleine Gemäldekiste [...] [mit einem »Erikson«] [...] mit ihren Füßchen mutwillig [...] [...]trommelt[e]« (I, 491).

⁴⁰¹ Spukmotive umgeben die einander jenseitigen Geschlechter schon früher: die Heimsuchung durch das »Bild Dortchens« (I, 714) in schlafloser Nacht, Dortchen als türenschnellender Poltergeist im Schloß (vgl. I, 740), eine Erwiderung auf Heinrichs Pochen beim Sargzunageln, beantwortet mit Kofferpacken zum Abscheiden. Dortchen rumort in Heinrichs Herz wie ein »ursprüngliches eigenes Ich in seinem Herzkammerlein«. Inneren »Rumor« (I, 715; siehe Anm. 1205 als Synopse) erregen Geister in der Brust, in malträtierten oder geteilten Herzen (wie in den *Geistersehern*), die sich in sinnlich-übersinnlich Spuken äußern. Gleich zwei Frauen suchen den schlaflosen Heinrich heim, Dortchen und die Mutter. Der »Rumor« (I, 734) in Heinrichs Innerem, Herzen oder Kopf (vgl. I, 1050; wie Gretchen im ersten erotischen Spuk dem Schläfer »in Herz und Kopf das frühe Leben [...] rumoren« (I, 132) ließ), der in Dortchens Schütteln der Herzbüchse gipfelt und in Heinrichs Spukreaktion sich äußert, ist zugleich außen wie innen verortet, das geliebte Gegenüber so gut wie die inneren »Geister der Leidenschaft« (I, 1112), die Heinrich im Rückbezug der Zweitfassung auf den Steinritter-Spuk zur Ruhe weisen will, ehe ihm *Juditha rediviva* erscheint.

⁴⁰² Dortchens Nadelung von Heinrichs Herz, Nagelprobe, ob noch Leben in einem Scheintoten steckt, ist ein und erreicht einen Übergriff. Dagegen nadelten Heinrich (vgl. I, 118 (Menagerie), 237 (*Bohnenromanze*)) und Lys (vgl. I, 530 (Marienkapelle)) Herzen, um abzutöten und Übergriffe zu vermeiden. Genadelte und in Tücher eingewickelte (vgl. I, 530) Herzen lagen als Motivgaben in der Kapellenszene zwischen Heinrich und Agnes, die der Steinritter umkehrt. Heinrichs durch die Liebe zu Dortchen berstendes, im Spuk dank Dortchen klapperndes Herz verweist auf Tod oder (Statuen-)Belebung durch das den Busen sprengende »pochende« Herz des »schön tobende[n] Mädchen« Agnes (I, 542, 489, 513, 519, 522), entblößt vom Silbergewand des Lys, das eine habituell Statuenartige (vgl. I, 485f.) vollends als Statue hatte erscheinen lassen (vgl. I, 512). Die von Lys Verstatuierte will sich aber beleben, wie sie ihre Kunstkirche verlassen will (vgl. I, 556), aus der sie dem unter der Tür äugelnden Heinrich bedrohlich entgegen kommt (vgl. I, 529f.), wie stets dem genüßlichen Introspekteur seine begrabenen Grüns (siehe Anm. 176). Agnes, wohnhaft in einem Kunsthaus »von altertümlicher Bauart [...] und an Türen und Fenstern wertvolle[n] Überbleibsel[n] künstlicher Arbeit« (I, 64), das durch einen Altar der Selbstanbetung (vgl. I, 485) Kirchencharakter hat, sitzt im Fenster wie im Bilder-»Rahmen« (I, 487) als ihres Maler-Vaters »bestes Kunstwerk« (I, 485), gehütet vom St. Michael (siehe Anm. 357).

⁴⁰³ Zur pochenden »Klappernuß« (*staphylla pinnata*, vgl. DWb, XI, 976) als spukhaftem Pudendum in Geschlechterbegegnungen vgl. II, 433f. (Küngolt – Dietegen), 904 (Ursula – Hansli). Zu verwandten spukhaften Begegnungen siehe Anm. 1152, als Synopse siehe Seite 276.

Verheißung. Aber Heinrich will in der »Hülle der völligen Geistesfreiheit« (I, 729) eingesponnen bleiben.⁴⁰⁴

Wo Dortchen Heinrichs Herzgrün zu Äußerungen zwingt, scheint beider Geschichte einem glücklichen Ausgang so nah wie nur noch dort, wo sie ihm ihres kredenz. Religions- und Liebeskapitel münden in Kunstmotivik, in die Silesius-Diskussion und die zwei spielerischen Fingierungen, Heinrichs Steinritter und Dortchens Devisenkörbchen. Heinrichs Spukfingierung folgt aus dem bisherigen Geschehen und bestimmt das weitere, Dortchens Erwiderung und Heinrichs Ende. Heinrichs Spukfingierung nimmt seine Silesius-Deutung auf, Dortchen behält jeweils mit Kontrafakturen religiöser Epigramme, die sich weniger gegen die Vorlagen als gegen deren Deutung durch Heinrich wenden, das letzte, parodistische Wort, das der Vorlage »eines alten schlesischen Poeten« (I, 745) eine »neue zierliche Wendung« und einen »entgegengesetzte[n] Sinn« (I, 745) abgewinnt. Wie, »weil, wie man in den Wald tönt, es widertönt« (I, 732), mit Heinrichs Flucht »Dortchen auch an[fing], sich zurückhalten« (I, 732), öffnet sie sich nach seinem Spukgeständnis,⁴⁰⁵ indem sie mit ihm durch ein fingiertes Phantastisches kommuniziert, ein gezinktes Gottesurteil mit eucharistischem Rang, und den ›Korb‹, in den er seine Liebeserklärung verkleidete, als ein verheißungsvolles »Körbchen« dupliziert, das sie in einem »hübschen Schränkchen [...] unter ihrem Verschuß hatte« (I, 743), aber für den rechten Bräutigam öffnet und dessen in die Devise gewickelte Süßigkeit Heinrichs Herz-Klappernuß im ›Sarkophag‹ (vgl. I, 743, 1083) entspricht. Frauen sind sich darbietende »Freßkörbchen« wie Männer verhüllte »Freßsäckchen« (GB II, 188).⁴⁰⁶ Der mit nahrhaften Naturprodukten gefüllte Korb⁴⁰⁷ und die mit Werten gefüllte Lade⁴⁰⁸ bilden die bevorzugten weiblichen Varianten von Kellers »Mobilierpsychologie« (III, 633) seiner Figuren in ›Wesenskästen‹ (vgl. I, 661). Frauen erhalten solche Laden »zum Namenstage geschenkt« (II,

⁴⁰⁴ Das Motiv des Auswickelns erneut bei Dortchens Korb-fingierung, bei den in die Devisen eingeschlagenen Süßigkeiten (vgl. I, 746) und bei Dortchens Zerschneiden der Bögen, auf die sie ihre Devisen drucken läßt (vgl. I, 1087).

⁴⁰⁵ Die Parallelität zu Heinrichs Fingierung unterstreicht die einleitende Beschreibung von Dortchens Devisenspielen (vgl. I, 1087f.: fremdsprachlich, kontrafaktisch, in der Zweitfassung in Grün getaucht).

⁴⁰⁶ Siehe Anm. 237.

⁴⁰⁷ Vgl. I, 88 (Margret), 137 (Heinrichs Leserfamilien-Liebe), 414 (Judith), 598 (Heinrichs Mutter), II, 36f. (Lydia), 336f. (Gritli), 594–596 (Dorothea), 943f. (Pfarrerstochter), 1151 (Quoneschi).

⁴⁰⁸ Vgl. II, 183–185 (Züs), 404 (Küngolt), III, 538 (Marie Salander), häufig als Schreibtisch / Sekretär, vgl. I, 942f. (Heinrichs Mutter), II, 349 (Gritli), 759f. (Landolts Großmutter), 1081, 1086 (Kratt-Hildeburg), 1148 (Thibauts Tante Angelika), 956–958, 1161f. (Lucia). – Die Laden von Kellers Frauen als skurriles Motiv bei Allemann (1959), 9.

349). Die abgeschlossene Frauenlade variiert Kellers Kästen, Häuser, Berge und Schädel, in denen einer sitzt, meist gefangen. Sie birgt Wesenskerne und Wesensgold, zu vernaschende Schätzchen, nahrhaft wie Nußkerne oder Bonbons, wertvoll wie Gold oder verheißungsvoll wie Devisen und Wechselchen. Aber Anziehendes und Abstoßendes halten sich die Waage. Wie es um Heinrichs honigsüße Liebesbriefe in Bienenkörben empfindliche Stiche absetzt und in sein Haferkornpäckchen »ein Endchen Schweinsborste eingebunden« ist, daß einen dieser »Hafer sticht« (I, 652), liegen beim Naschwerk der weiblichen Wesenskörbe »Messerchen« (I, 137) oder »spitzige« (I, 1087) »kurtze Stichelgedichte«. ⁴⁰⁹ Wesenskorb und Wesenskasten der Frauen, die bei Dortchen auf Phantastisches antworten, rücken später ins Zentrum von Kellers Phantastischem. ⁴¹⁰ Das augenblickshafte Auftun der Frauenlade entspricht dem Reißen eines Lochs, dessen Durchblicken oder Durchlaufen ein Zur-Welt-Kommen von Innerlichkeit bedeutet und eine Begegnung mit dem Gegenüber ermöglicht, aber als Grenzerfahrung und Kontakt mit der anderen Seite, weswegen sie als aufgehobene Jenseitigkeit am bündigsten gefaßt ist. ⁴¹¹ Wo sich die Lade in phantastischer Weise öffnen muß, damit eine Innerlichkeit der

⁴⁰⁹ Vgl. Lessing (1886). Das aufschreckende Gestochenwerden Heinrichs durch Dortchens »Kinderwaffen«, ihr »allerliebstes Leibbesteck« (I, 690), deutete voraus auf das »allerschärfste Schwert« (I, 711) der Liebe, die Benutzung seines Herzens als Nadelkissen und das »spitzige« (I, 1087) Epigramm zum Abschied. Vgl. SW XXII (*Berliner Schreibunterlage*): »La damme donna signe et le valet tira son épée et entraversa la cœur du malheureux«, neben zahlreichen Kritzeleien durchbohrter Herzen, so verheißungsvoll wie das Hand-an-sich-Legen in den *Heimatsträumen* I, 667.

⁴¹⁰ Die Dorothea der *Sieben Legenden* wird ihrem Geliebten ein Körbchen-Wunder aus dem Jenseits schicken (vgl. II, 597f.), Landolts Großmutter neben Gold ein Tödlein aus der Lade hervorholen (vgl. II, 759f.), die Hildeburg der *Geisterseher* vor einer Lade ihre Freier spukend heimsuchen (vgl. II, 1081, 1086), Marie Sallander ihren Kindern ein Märchen daraus hervorzaubern (vgl. III, 538). Insbesondere Hildeburg verschmilzt Dortchens Körbchen- mit Heinrichs Spukfingierung, siehe Seite 214.

⁴¹¹ In der Zweitfassung muß Heinrich Dortchen am Schreibtisch beobachten, um von dem »Geheimnis [d]es Körbchens« (I, 1089) erzählen zu können. Aber eine andere von der Zweitfassung neu eingeführten Frau am Schreibtisch, die Werte herausholt, kann er, unbekümmert um die Zwänge der Erzählperspektive, imaginieren, ja als ein »Denkmal« wie ein »Altertumskundige[r]« (I, 943) restaurieren, die Mutter daheim, die ihm Geld sendet. Die Parallele und Konkurrenz soll herausgearbeitet werden. Im Märchen und für Phantasten erscheint Frauengold in einem prominenteren Bilde Kellers für Grenze und Ausschluß unter dem Wasserspiegel liegend (vgl. II, 236f., 937). Das Märchen warnt den phantastischen Freier Pineiß, daß »Ihr das Gold nicht so ohne weiteres herausfischen dürft! Man würde Euch unfehlbar das Genick umdrehen; denn es ist nicht ganz geheuer in dem Brunnen« (II, 237). Der phantastische Freier Erwin bricht umgekehrt der Frau das Genick.

anderen ins Auge blicken kann, erscheint die Begegnung mit dem Anderen und der Eintritt in die Außenwelt letztlich als unmöglich. Damit die Lade sich auf tun kann, muß gefälscht werden. Verslossenheit entblößt sich nur, indem sie sich wieder verkleidet. Um das zu erschließen, was sich einem eröffnet, braucht man wieder einen Schlüssel. Wie Heinrich⁴¹² flüchtet sich Dortchen in künstliche »Zierlichkeiten«, ⁴¹³ lädt zur Parodie ein⁴¹⁴ und antwortet paradox⁴¹⁵ auf die *noli me tangere*⁴¹⁶-Leiblichkeit eines Unberührbaren mit einer eucharistischen Verheißung ihres Leibes.⁴¹⁷

⁴¹² Sie in die Literatur, er in die Bildende Kunst. Anstelle der Liebenden selbst spricht der Ritter bzw. das Schicksal und eine Devise, die Heinrich ausgewählt zu haben scheint, wie Dortchen den Spuk provozierte, fremdsprachlich – Heinrich in älterem Französisch, Dorothea in barocken, teils fremdsprachlichen Versen.

⁴¹³ Vgl. das »[Z]ierliche [...] und [Z]iselierte« (I, 1084) der Herzbüchse.

⁴¹⁴ Montierung der literarischen Tradition, Säkularisierung der christlichen Tugend Hoffnung aus der Vorlage »eines alten schlesischen Poeten« (I, 745), Umsingen (in der Zweitfassung, wo Dortchen auch dieses Epigramm als ein »grüne[s] Liedchen« (I, 1088) singt) und Zinken eines Gottesurteil *in eroticis*, gegen die ernstgemeinten Heinrichs und seiner Spiegelbilder (vgl. I, 270f., 290 (Heinrichs Liebesbriefe an Anna), 735 (Heinrichs Steinwurf um Dortchen), 793 (Zwiehans Nadelstechen zwischen Cornelia und Afra)).

⁴¹⁵ Gegensätzlich sind erzwungener Augenblick (I, 744: »gaffte«), Aufmunterung, nicht locker zu lassen, Selbstdarbietung, »Ergötzen« (vgl. I, 745, vs. »[E]rschrecken« (I, 744)) Erröten (vgl. I, 746, vs. Erbleichen) und Zweifeln (I, 746: »zweifelhaft«, vs. Durchschauen).

⁴¹⁶ Vgl. SW XXII (*Berliner Schreibunterlage*).

⁴¹⁷ Dortchens letztes Abendmahl hat eucharistische Züge und birgt eine weltreligiöse Verheißung. Auf Heinrichs Leib und Tod antwortet Dortchen mit Leib und Überwindung des Todes (*Hoc est corpus meum*). Erotisches und Religiöses sind auch hier einander angenähert. Dortchens Anti-Religion ist das »Herzenseheimnis« eines »Backfischchen[s]« (I, 721), die Geliebte hat religiöse Züge beim Totenkult und in den Augen Heinrichs, der »demütig« (vgl. I, 711, 734) und »mit verliebter Rechtgläubigkeit« (I, 1088) vor Engel (vgl. I, 693), abgeschiedener Märtyrerin (vgl. I, 736), Epiphanie am »Pfingstmorgen« (I, 739) steht und dessen letzte seine erste Bewirtung durch Dortchen spiegelt, karitative Armenspeisung durch eine H. Elisabeth (vgl. I, 692f.)) und Agape-Mahl mit, neben Rotwein (vgl. I, 689, 690), Wild (Reh) (vgl. I, 689, vor der Liebesjagd I, 710f.; vgl. SW XXI, 80 (Luise Rieter als Reh)) oder Dortchen als eigentlichem »Bonbon« (I, 746; daneben Dortchen als Apfel (vgl. I, 708, vgl. I, 742) des Sündenfalls, den die Eucharistie aufhebt, im Gegensatz zu Heinrich als cherubimischem Fruchthüter. Die Zweitfassung streicht Dortchen als eigentliches »Bonbon« (I, 746), nennt aber ihre »hübsche Dienerin« (I, 1086) »Rosine« (I, 1024), wie Dortchen nun ein Fruchtkorbchen mit »Trauben« (vgl. I, 1062) präsentiert, wie in *Dorotheas Blumenkorbchen*; zur »Rosine« als süßem Wesenskern des Menschen vgl. I, 650, zur Geliebten als Rebe SW XXII (*Berliner Schreibunterlage*). In beiden Wundern reduziert sich Metaphysik auf Physik. Heinrichs Spuk behauptet die immanente Jenseitigkeit eines Unberührbaren (*noli me tangere*), Dortchens Eucharistie hebt auch diese auf. Das im Gesellschaftsspiel verheißene »andere« (vgl. I, 577) Essen ist kein jenseitiges, bis Heinrich vor seinem Tod es durch Entrückung Dortchens

Dortchen öffnet sich, statt verschlossen abzuschrecken, aber der »zweifelhaft[e]« (I, 754) Buridanesel⁴¹⁸ bringt den Glauben an die sich ihm kredenzende Frau nicht auf und verpaßt die Gelegenheit zum zupackenden Übergriff auf den fremden Kopfraum.⁴¹⁹ Obwohl Parodistin, kann Dorothea allein den Kunst- und Spielbereich nicht verlassen. Fortsetzung folgt in den *Geistersehern*, während hier zwei Halbe,⁴²⁰ eine Lachende und ein Errötender, noch kein errötend-lachendes Ganzes formen, das am Ende *Sinngedicht* zustande kommt, wenn die Liebenden an Kunst nicht mehr denken.

3.2.2 Heinrich, Dortchen und *Das Meretlein*

In der Sakristei kehrt Heinrich dorthin zurück, wo er das Grafenschloß zuerst betreten hatte. Der Grafenschloß-Teil als Ganzes schließt seinerseits einen Kreis. Einen doppelten Rahmen bildet neben dem Rückbezug auf die erste Begegnung mit Dortchen der auf *Das Meretlein*.⁴²¹ Die Konstellation aus Maler zwischen religionskritischem Pflegekind und proselytenmachendem Pfarrer und die Gipfelung im Untotsein eines Scheintoten korrespondieren ebenso wie die Prinzipien der Kontrafaktur und Ironisierung Heinrichs als Exeget »maßgebender«

Heinrich vor seinem Tod es durch Entrückung Dortchens in den Himmel (vgl. I, 767) wieder dazu macht.

⁴¹⁸ In der Zweitfassung benutzt er seine Kenntnis des Körbchen-Geheimnisses nur zum Mitspielen (vgl. I, 1091).

⁴¹⁹ Zu-»packen lernen[...]« (I, 717) hieße auch hier Kopfzerbrechen: die Frau am Kopf oder Schopf packen. In der Erstfassung träumt Heinrich vor den neckenden Mädchen davon, »die Kleine [Apollönchen] am Kopf zu nehmen und zu sagen: »Du Gänschen, was willst denn du?« (I, 740), in der Zweitfassung »lief ich [wirklich] dem Mädchen nach, packte es und faßte es in den Arm, indem ich mit der andern Hand sein Köpfchen festhielt« (I, 1079). Im Krattspuk faßt Mannelin am »Leichengesicht [...] unerschrocken die im Monde glänzende schreckliche Nase« (II, 1086), eine Theatermaske, der Oheim versäumt es und holt es am Lebensende nach, indem er Hildeburg von hinten an einer Locke zupft (SW XI, 427, purifiziert II, 1160: »Bandschleife«). Hansli hat Ursula, wie der erotisierte Heiland auf dem Gobelin (vgl. II, 898) einen effeminierten Tod, von hinten am Schopf zu packen. In den Tödlein verbirgt sich hinter Knochen oder Kunst eine zu pflückende *occasio*.

⁴²⁰ Die Zweitfassung verstärkt an der »verkappte[n]« Feuerbachliebhaberin (Johanna) und »s'il vous plaist«-Bitte-Betti die Züge der koketten Salondamen aus der langen Entstehungszeit des Romans. In der Zweitfassung verdirbt Dortchen durch Zinken das Orakel: »Ich darf mich nicht darein mischen, wenn das Orakel wirken soll« (I, 1091). Hier gleicht sie schon vor Heinrichs Spuk einer Statue (I, 1085: »Marmorblässe«) und beim Präparieren des Körbchens Kellers Schreckbildern schreibender Frauen (vgl. I, 1089). Die Kritik nach dem Muttertod schließt Dortchen ein: »Die Zeit zu scherzhaften Flunkereien und Phantasiespielen [...] war für einmal vorbei« (I, 1110).

⁴²¹ Die Motive der beiden aufeinander verweisenden Teile des Romans verschmilzt *Dietegen* zu einer historischen Liebes- und Hexengeschichte.

(vgl. I, 726), doch mehrdeutiger historischer »Büchlein« (I, 726) im Buch gegen einen Pfarrer. *Meretlein* und *Steinritter* eröffnen historische Grabdenkmäler und populäre »Sage[n]« (I, 76, 1084), mit »Schreckmännchen für die Kinder, wenn diese nicht fromm« (I, 76) oder kunstfromm sind.⁴²²

Das Kind, dessen Glattfelder Grab Keller zum *Meretlein* mit angeregt haben soll, hieß Dorothea⁴²³ oder Dortchen, eine Diminutiv-⁴²⁴ Heilige oder »kleine Hexe« (I, 709). Die Chronologie der ersten Fassung durchbricht neben dem *Meretlein* der einleitende Rahmen, um neben Meret Dortchen hervorzuheben, die das ›dualistische‹ (vgl. I, 826) Lieben der *Jugendgeschichte*, nach seiner Wiederholung um Lys und Erikson, zu überwinden erlaubte.⁴²⁵ Durch zahlreiche Parallelen⁴²⁶

⁴²² Kunst soll intakt bleiben: »Solche Überlieferungen mochten auch bewirkt haben, daß die Kapsel samt der Kette sich so lange Zeit an Ort und Stelle erhalten hatte.« (I, 1084).

⁴²³ Vgl. Hunziker (1911), 57f.

⁴²⁴ »Dortchen« ist ein ›liebes Tierchen‹, »Schönfündchen« und »Schwäblein« (vgl. I, 709).

⁴²⁵ »alle Weiber stecken in ihr beisammen« (I, 733). Menninghaus (1982), 73, beleuchtet mit der These, gegen die Deutung Dortchens als Synthese aus Anna und Judith bestehe zwischen Meret und Judith eine besondere Beziehung, die Zweitfassung, die Dortchen verschlechtert, indem sie ihr in Hulda eine neue Antithese gegenüberstellt, eine proletarische Kokette zur nun wirklich adligen. Zur Zweitfassung Keller: »Die Geschichte vom Grafenschloß [...] paßt nicht recht« (zit. nach Zäch (1952), 217). Noch ganz anders äußert sich das Exposé (GB I, 10) der Erstfassung zu den im Vergleich mit der Dortchen-Liebe »krankhaften Liebesverhältnissen«. Konzeptionell hat Judith wie die Brauerswitwe Rosalie eine Rand- und relative Bedeutung gegenüber der Mädchenreihe Meret-Anna-Agnes-Dorothea. Die Zweitfassung bekräftigt gerade durch die Umgestaltung Meret und Steinritter als Ecksteine des Romans: Vor dem erlösenden Erscheinen der *Juditha rediviva* ist der Exsteinritter wieder auf dem Weg zur Ruhe in einem Grab.

⁴²⁶ Adliges Pflegekind von mysteriöser Abkunft nach Art des Göttlichen Kindes mit Taufnamen nach prominenter Heiliger und Dorothea-Attributen (Frucht, Rose); erotisch attraktive Kindfrau und sinnlich verheißungsvolle Nährerin; Weltheilige einer atheistischen antispiritualistischen Naturreligion, eine ›unglaublich frühe Hexerei‹ (vgl. I, 76), »mit aller Unbefangenheit, aus dem kindlichsten und reinsten Herzen heraus« (I, 721) ›ohne weiteres aus der Natur [ge]schöpf[t]‹ (I, 721); durch den Tod hindurchgegangene (vgl. I, 722) springlebendig singende und tanzende, alle Tabugrenzen überschreitende und nicht stillzustellende Parodistin, als »neckendes verklärtes Bild seiner [Heinrichs] Jugend« (I, 693) und Poltergeist im Schloß (vgl. I, 740) wiedergängerische Erscheinung dessen, was sich nicht abtöten läßt. Vgl. das Motiv der gemischten Gefühle um die Mädchen (»unwillkürliche Teilnahme [...] [und] Abscheu« (I, 77), »lächelnde Bitterkeit« (I, 77), »Schalkheit« (I, 77, 78), und »Schwermut« (I, 77), »halb fröhlichen, halb elegischen Anhauch« (I, 722), »bald fröhlich und übermütig, bald still und traurig« (I, 722)).

erneuert Dortchen Meret religions-, heils-⁴²⁷ und naturgeschichtlich: als feuerbachische Aktualisierung von Merets natürlichem Atheismus, pfingstliche (vgl. XVI, 286) Epiphanie »Doro-thea«, »Gottes Gabe« zur (»Emerentia«) Abdienung der Erbsünde, und Findelkind-Frucht unter einem »Apfelbaume« (I, 708) der gleich einem »Apfelblust« (I, 82) »in die Erde gelegt[en]« (I, 82) Meret, noch eine Muse⁴²⁸ von Musik und Tanz⁴²⁹ und der Parodie, die, wie Meret die Kunstwerke des Pfarrers, Heinrichs *Jugendgeschichte* ironisiert, Lyrik umsingt (vgl. I, 78, 729), Gemälde umkehrt und Gräber aufbricht, um Grenzen zu überschreiten und Jenseitigkeit aufzuheben.

Heinrichs Nachfolge zu Merets Pfarrer⁴³⁰ unterstreicht das »Narrengefecht« zwischen dem Kopfmann und Dortchens Kaplan.⁴³¹ Der Grafenschloß-Teil modernisiert den inquisitorischen Konflikt ins Salonkünstliche⁴³² von »scherzhaften Flunkereien und Phantasiespielen« (I, 1110), allerdings recht ernste Scherze, »sehr komisch und wehmütig« (I, 744).⁴³³ *Das Meretlein*⁴³⁴ und Heinrichs Biographie stehen am Anfang

⁴²⁷ Laufhütte (1969), 308, spricht von »Postfiguration«.

⁴²⁸ Siehe Seite 24.

⁴²⁹ Dortchen teilt mit Meret die nicht stillzustellende »urgründliche Anmut und Beweglichkeit des Gemüts« (I, 731). Für beide ist »das ganze vorübergehende Dasein unserer Person [...] [ein] aufblitzendes und verschwindendes Tanzen im Weltlichte« (I, 722).

⁴³⁰ Heinrich und Merets Pfarrer erscheinen als in Innen-, Kunst-, Kirchen- und Kopfräume Einbüchsende statt Ausbüchsende, domestizierende Tiertöter, mortifizierende und ausmünzende Schreib- und Malkünstler und narzißtische Götzendiener, die am liebsten sich selbst abbilden (vgl. I, 80: »mein eigen Conterfey auf das Tuch mahlen«). Wie für den Pfarrer Meret wird Dortchen für Heinrich heilige Nährerin und Speise, von der Aufnahme (I, 1018: »heiligen Elisabeth«) bis zur Verabschiedung, erotisch-eucharistisch vom Apfel (vgl. I, 708) bis zum »letzten Bonbon« (vgl. I, 746), worüber der Liebende sich hündisch dem »lieben Tierchen« (vgl. I, 709) angleicht. Des Pfarrers Meret scheint eine Hexe oder Teufelbesessene, Heinrichs Dortchen eine »kleine Hexe« (I, 709), »wie besessen« (I, 744, 1086), und ein »Teufel« (I, 744, 1085), voll erotischer »Teufeleien« (I, 731). Vor der »Schalkheit« (I, 77) oder »Schalkheit [...] des Teufels« (I, 78) in einer Umsingenden ist Heinrich und dem Pfarrer sowenig geheuer wie vor Dortchens nekischem Humor (vgl. I, 720). Pfarrer (vgl. I, 83) und Heinrich erstarren vor ihren quicklebendigen Mädchen.

⁴³¹ Ein harmlos-komischer Nachfolger von Merets Pfarrer, halb-aufgeklärter eblüster Geistlicher, der andere hungern läßt, und gefoppter Mädchenbekehrer. Da »bei der schwachen ethischen Empfindung und Empfindungsvermögen, welche jetzt grassieren, [...] mit dem Scheunetor gewinkt werden« (GB IV, 57) muß, expliziert die Zweitfassung die Berührung der Extreme durch den »heimlichen Heiligen« Gilgus (vgl. I, 1059f.).

⁴³² Winkler (1991), 153, sieht Dortchen in der Nachfolge, aber auch als Überwindung Merets, eine Abarbeitung des Terroristisch-Mythischen, ohne auf den Steinritter einzugehen.

⁴³³ Pendant zu Huldas Wahlspruch: »»Die Lieb ist eine ernstliche Sache«, sagte sie, »selbst im Scherze!«« (I, 1005, vgl. 975).

und Ende einer Übergangsepoche zwischen Christentum und Neuheidentum. Heinrich studiert das *Hen kai pan* der Geschichte (vgl. I, 717) und wiederholt *Das Meretlein* als Farce. In beider Rumoren in Kästen äußert sich wie in Merets und Ölfingers Nackttänzen in gleichem Gewand Gegensätzliches, »die Unruhe einer einzelnen verfrühten oder verspäteten Überzeugung« (I, 478), eine »unbegreiflich frühzeitige Hexerei« (vgl. I, 76) und eine unbegreiflich verspätete, die als menschliches »Gerümpel« (I, 15) auf der Strecke bleibt. Heinrichs *Höhle des Montesinos* wird zu einer umgekehrten *Heidenstube*, in die sich die pfarrerlichen Spiritualisten vor der Religionswende⁴³⁵ flüchten, und zu einer umgekehrten Speckkammer der Meret, in die einer sein eigenes Klappernußherz als *noli me tangere*-unberührbar »zwischen ausgedienten Tabernakeln« (I, 1084) sekretiert und sakralisiert, um Jenseitigkeit zu restituieren. In Merets Auferstehung probte eine in den Scheintod gezwungene Eingesargte den Aufstand, beim Steinritter bedarf es einer Nadelprobe, um einen Abscheidenden aufzuhalten. Ein »Allezeit [S]terbender« (I, 728) geht in die Gegenrichtung einer nicht tot zu Kriegenden. Die Rollen vertauschen sich, nun ist das Mädchen draußen und der Pfarrerliche drinnen, ein Pfarrer gegenüber dem eigenen Inneren, das ihn in äußeren Spiegelungen endgültig überholt. Der *Steinritter* rollt *Das Meretlein* vom anderen Ende auf. Während das Heidenkind Meret vor dem sprichwörtlichen Kinderschreck oder »schwarzen Manne auf der Kanzel« (I, 77) aus der Kirche floh, der

⁴³⁴ Im Gegensatz zu den Quellen (Kinderporträt von 1623, Dreißigjähriger Krieg bei Meinhold; vgl. Leppla (1928), pass, der 136f., auch das Idiom von Kellers Pfarrer-Gestalt in dieser Epoche verortet) spielt *Das Meretlein* in der Frühaufklärung (Meret stirbt 1713, vgl. I, 75). Der zwiespältig strenggläubige und utilitaristische Pfarrer schwankt vor der »Erscheinung« (I, 77) zwischen orthodoxem Teufelsglauben (vgl. I, 77, 78, 79), volkstümlichem Hexenglauben (vgl. I, 79, 83), praktischer Disziplinierungspädagogik und physiologisch-pathologischen Diagnosen (vgl. I, 82). Diesen Wankelmut wiederholen Annas »halb aufgeklärter, halb mystisch andächtiger« (vgl. I, 311) Schulmeister, der aufgeklärte Wunderglauben (vgl. I, 323) Ölfingers, dessen ins Melancholische »verunglückter Witz« (vgl. I, 324) Symptom der von Heinrich später kritisierten Jesuiten-»Krankheit [ist], welche man die Talentfäulnis nennen könnte und welche vorzüglich in Übergangszeiten entsteht und wuchert« (I, 593), und die Kunstreligion von Heinrich selbst, der Dortchen eine Enttranszendierungserfahrung mit einer Heimsuchung aus seinem unaufhebbaren Jenseits dankt.

⁴³⁵ »Wenn die Religionen sich wenden, so ist es, wie wenn die Berge sich auftun« (II, 871). Wenn im Gestein schlafende Ritter aufwachen, wenden sich die Zeiten (zur Karls-, Barbarossa- oder Friedrich-Sage vgl. Frenzel (1983), 226f., 229, 402). Wo sie ruhen wollen, wird die Zeitenwende verschlafen. In seiner *Höhle des Montesinos* liegt Heinrich als ein Ritter aus der Karlsepik. Als »Reiterstatue« (I, 665) im »Steingebirge« (I, 657) der Münsterkirche stand er anstelle der Züricher Karlsstatue (vgl. I, 10).

»Heide« Heinrich in München von Agnes aus der katholischen Kapelle und bei der Ankunft auf dem Grafenschloß vom »Küster« (I, 684) aus der »allerchristlichsten Kirche« (I, 684) verwiesen worden war, vertreibt die predigende schwarze Statue als »tugendsame[r] Küster«⁴³⁶ seiner Kunst- und Kaplan seiner Kopfräume beim Abschied vom Grafenschloß aus demselben Taburaum. Während Meret vom Pfarrer »gestabet« (I, 82), in Kunsträumen eingebüchst und stillgestellt wurde, verhärtet Heinrich sich selbst zum Gefrorenen Christen, indem er sich der »Sonne« Dortchen entzieht, büchst sich selbst ein und läßt sich nicht wecken. Heinrichs Bildungsroman scheitert in einer Regression in »Kirchenstühle«-»Kinder[spiel]plätze«, okkulte Kinderspiele als theosophischer Scheidekünstler und Gretchen-Spukfingierung als Statuenkünstler. Heinrichs Leben spielt und mündet in Scheidung von und Abgeschlossenheit vor der Welt, fötal in der Kunstleinwand von Bettspuk und Spinnennetzbild, im Kunsthaus der Innerlichkeit laut den *Heimats-träumen*, in der Herzbüchse des Scheintodes und Sarg des wirklichen, in dem sich Heinrich, lebendig begraben, insofern er sich nicht ausgelebt⁴³⁷ hat, kaum »im Tode noch stolz aus[gestreckt]« (II, 172) haben wird. Statt daß Ich und Welt übereinkommen, sind beide am Ende von Heinrichs Leben einander am jenseitigsten. Heinrichs *Höhle des Montesinos*, in der ein Ritter »de la triste figure« (I, 287) in Innen-, ja Kopfräume flieht und sich weigert, die Augen aufzumachen, zum Augenblick mit der ihm jenseitigen Welt des andern Geschlechts, weil er Versponnenes träumt, ist statt »äußere[r] komische[r] Schnurre« (I, 719) Inbegriff der in sich verrannten Innerlichkeit eines versponnenen Herzens.⁴³⁸ Der ernste Scherz resümiert, wie in Heinrichs Leben »Ketzer braten [...] ein durchaus hypochondrisches, trübsinniges Vergnügen [war], ein selbstquälerisches und wehmütiges Geschäft und gar nicht so lustig, wie es den Anschein hat« (I, 578). Der Kinderkannibalismus des »verhext[en]« *pater*, neben Merets Tieren diese selbst »inbehalten, gebraten und zu seinem Schaden gespeist« (I, 76) zu haben, ist beim im Leib-»Sarkophag« (I, 743, 1083) verwunschenen Prinzen mit dem Klappernußherz die Selbstverzehrung eines Raben-Ersatzvaters (vgl. I, 610) seiner *anima*. Während die Zweitfassung die Kritik am Raben-Ersatzvater Bürgergesellschaft, inklusive Grafenschloßbewohner, ausweitet, quält in der Erstfassung letztlich Heinrich selbst pfarrerlich Meretartiges außer wie⁴³⁹ in sich zu Tode.

⁴³⁶ II, 918 (vom hagestolzen Ritter Hansli).

⁴³⁷ III, 126f. (*Gedanken eines Lebendig Begrabenen*, XI und XIII).

⁴³⁸ Auf der Berliner Schreibunterlage finden sich neben dem von Schwertern durchbohrten in die Saiten einer Laier gespannte Herzen (vgl. SW XXII).

⁴³⁹ Heinrichs »Märtyrer«, die »eine zähe Lebenskraft in [s]einen mörderischen Händen« behaupteten, waren »Schmetterlinge« (I, 117 (*psyche*; vgl. Vollmer (1874),

Wie *Das Meretlein* wird der *Steinritter* tragiironisch Wahrheit: »[W]as für ein ungeschickter und gefrorener Christ bin ich gewesen« (I, 732) und geblieben. Der nach außen wie innen gewaltsame Steinritterspuk verbildlicht Heinrichs Selbstzerfleisungen in Stellvertretern ein letztes Mal. Der Tod der Mutter und Heinrichs verwirklicht sie und kehrt die versteckten Selbsttötungen vollends gegen ihren Urheber. Die Selbsttötung im Roman mündet in die als Roman, in dem es auf den »Untergang des Helden [...] überhaupt in jedem Kapitel, fast auf jeder Seite des Buches zwischen den Zeilen abgesehen« (GB III/2, 69) war. Erst nach dem Tod läuft der Weg Heinrichs und der *Wurzel Emerentia* zusammen: »es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen« (I, 768), das von der Feuerbachjüngerin Dortchen, nicht aber von Heinrich verwirklichte Potential des begrabenen Grün, eine Verheißung, die die Tötung der eigenen Präexistenz birgt. Immermanns Abrechnung mit dem vormärzlichen Zeitgeist⁴⁴⁰ ließ einen Lügenbaron vor seiner Emerentia in eine Krypta und in die Pose des Gekreuzigten flüchten, in der zuvor der Autor über eine Versöhnung von Heidentum und Christentum meditiert hatte, auf die das Zusammenkommen der Liebenden einen komischen Vorschein gibt. Das *fin de siècle* macht das Gespenst zum Künstler, beide dem Zeitalter der Prosa inkommensurabel. Statt des Selbstmitleids im *Canterville Ghost* versucht Keller mit dem Künstler als Gespenst einen »gründlichen Rechnungsabschluß.«⁴⁴¹ In der Zweitfassung bleibt der

Vollmer (1874), 392f.); vgl. I, 854); vgl. Lys' Frauenalbum als »Schmetterlingsbuch« (I, 820); »Schmetterlinge« (I, 742) oder »Mücklein« (I, 1082) im Baum (siehe Anm. 111), Glühwürmchen im Zwiehan-Totenschädel I, 797, Fliege im Schädelgrab I, 66f., deuten auf die sprichwörtlichen »Mücken im Kopf«. Heinrichs erste Geliebte erschien ihm im »Zauberspiegel« (I, 128). Sein Eigenes tritt Heinrich hinausprojiziert als Anderes, Neckendes, ja Jenseitiges gegenüber in den *Heimatsträumen*, wo die »identische Kleinigkeit [s]eines [...] Schädels« (I, 661) mit sich nicht identisch ist, sondern im Kampf liegt und die »Traumgewalt« als »schöne Freundin« (vgl. I, 668) erscheint, die beglückt, aber auch neckt (vgl. SW XXI, 87, zur Traumuse als »neckische[m] liebe[m] Gespenst« im eigenen Kopf), und in der Münchner »Leidseligkeit« unter »Aufsichladen« seiner »Schuld als ein [...] Schoßkind« (I, 670; vgl. I, 542, Agnes auf Heinrichs Knien und Mignon auf denen Wilhelms). In der Doppelliebe der *Jugendgeschichte* zerfällt sein eigenes »Wesen« (I, 387, 733) oder »Bewußtsein« (I, 545), von dem er »einen Teil« (I, 457) in Anna begräbt. In den Ritterstatuenspuken um Gretchen und Dortchen mortifiziert er sich neben den Geliebten gleich mit in Kunst. In den beiden Frauenglühwürmchen des Zwiehanschädels (vgl. I, 797) löscht er auch das eigene innere oder Augenlicht aus. Siehe Anm. 156.

⁴⁴⁰ Vgl. Immermann (1981), 607–612, 612–615, 630–638.

⁴⁴¹ Vgl. III, 844, vgl. GB III/2, 10. Heinrich spukt anstelle seines Autors, der bei Beginn der Arbeit am vierten Band klagte: »ich sitze leider immer noch in der Mohrenstraße Nr. 6 [...]; wenn ich dereinst nicht als Geist in diesem unseligen

Rest, daß, während Heinrich überlebt, dem Grund- und Eckstein Meret Zwiehan zur Seite steht, dessen Schädel aus »der Ecke eines Friedhofes« (I, 781, vgl. I, 75) Heinrich im »Grund seines Reisekastens« »eingemauert« (vgl. I, 797) begleitet, eine Leiche im Keller.

Eckhause und um die Dreifaltigkeitskirche herumspuke, so gibt es entschieden überhaupt keine Gespenster« (GB IV, 38). – Zum *Grünen Heinrich* als Verabschiedung der Epigonalität vgl. Meyer-Sickendiek (2001), 142.

3 Leichen im Keller. Die Novellenzyklen

3.1 Hungerkünstler. *Spiegel, das Kätzchen* in *Die Leute von Seldwyla*

Die Pfarrergestalt, die Katzen vertilgen will, sich von ihnen necken und sie ›davonzwirbeln‹ (SW III, 55) lassen muß, wird mitleidserregend im »Hexenmeister« Heinrich, tragikomisch im Hexenmeister Pineiß, für den ebenfalls »Ketzer braten [...] ein durchaus hypochondrisches, trübsinniges Vergnügen, ein selbstquälerisches und wehmütiges Geschäft [ist] und gar nicht so lustig, wie es den Anschein hat« (I, 578). Die märchenhafte Umgestaltung des *Meretlein* zum »Spiegelein«⁴⁴² wird im Werkkontext unterschiedlich eingeordnet. Seit Fontanes Rezension der *Leute von Seldwyla* und *Sieben Legenden* gilt Keller, weniger aufgrund von Motiven als des »Keller-Ton[es]«,⁴⁴³ generell als der »Mann des Märchens«.⁴⁴⁴ Auch wo diese Diagnose ins Positive⁴⁴⁵ und zu einem Merkmal des Poetischen Realismus umgedeutet wird,⁴⁴⁶ droht das gegenüber dem bloß Märchenhaften Besondere von *Spiegel, das*

⁴⁴² Siehe Anm. 530.

⁴⁴³ Fontane (1963b), 267; so Rothenberg (1976), 188, Anm. 75; vgl. aber auch ebd., 198ff., sowie Müller-Nussmüller (1974), 17, Obermayer (1976), 248ff., und Poser (1979), 43, der das ›Märchenhafte‹ im glücklichen Ausgang dieser Erzählungen, in der »Bewahrung des Humanum« (Poser (1979)), erblickt.

⁴⁴⁴ Fontane (1963b), 265. Unter dem ›Märchenhaften‹ an Kellers Prosawerk versteht Fontane historische Unstimmigkeiten, Unwahrscheinlichkeiten oder schlicht Unwahrheiten (vgl. Fontane (1963b), 256f.), einen Hang zum Romantizismus (vgl. Fontane (1963b), 257f., 264), vor allem aber ›Stillosigkeit‹ (vgl. Fontane (1963b), 256, 264) oder Mangel an ›objektivem‹, ›realistischem‹ Stil, letztlich Mangel an Realismus. Statt daß der Autor den »Gegenstand selbst« (Fontane (1963b), 265) sprechen lasse, »überliefert er die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton« (Fontane (1963a), 256), einer »im wesentlichen sich gleichbleibenden Märchensprache« (Fontane (1963a), 256. Cowen (1984), 73ff., versucht, den Kellerton an der Adjektivverwendung in *Spiegel, das Kätzchen* zu bestimmen. Rothenberg (1976), 189, erläuterte Fontanes Vorwurf als »die Summe jener Verzweigungstendenzen und Kaschierungsversuche [...], die stilistisch mithilfe von Diminuierung negativer Befunde (Armut, Schuld, Tod...), mit deren Transponierung und Abrücken auf Vergleichsebene, kompositorisch mit der Neutralisierung dunkler Einzelschicksale durch freundliche Gegenstücke innerhalb eines Zyklus von Erzählungen arbeiten.« – Das Prinzip der Konstellation nicht nur im Zyklischen (vgl. Ohl (1969)), sondern auch in den einzelnen Erzählungen hat schon Hofmannsthal (1951), 200, hervorgehoben (vgl. außerdem Irmscher (1971)).

⁴⁴⁵ Vgl. Preisendanz (1976), 173, Irmscher (1971), 330ff., Cowen (1984), 77f., auch Rothenberg (1976), 193, 195, 252ff., Goetschel (1997), 229.

⁴⁴⁶ Vgl. Obermayer (1976), 247ff., und auch Neumann (1982), 347.

Kätzchen außer Betracht zu bleiben⁴⁴⁷ wie bei Fontane, der neben einem verkürzenden Stil- auch mit einem pejorativen, auf den Vorwurf mangelnden Realismus reduzierten Märchenbegriff operiert,⁴⁴⁸ und in seiner *Seldwyla*-Rezension das *Seldwyla*-Märchen nicht berührt. Andere zeitgenössische Deutungen betonten im Gegensatz zu Fontane die Singularität des Märchens innerhalb der Novellensammlung, freilich unter negativen, romantikkritischen Vorzeichen und ohne auf die parodistischen Momente einzugehen.⁴⁴⁹ Um Kellers *Seldwyla*-Märchen in der Reihe seiner in größeren Werkzusammenhängen zentralen Gattungsparodien zu verstehen, sind bei der Analyse des Phantastischen als des zentralen Gattungscharakteristikums beide Aspekte zu beleuchten. Einerseits begründet die Relevanz der Frage nach dem Gattungscharakter von *Spiegel, das Kätzchen* erst die Konfrontation von Märchen und Wirklichkeitsnovelle im Erzählzyklus, inklusive der Singularität des Phantastischen im *Spiegel*-Märchen jenseits des bloß Märchenhaften im Sinne Fontanes. Andererseits erlauben erst die motivischen Korrespondenzen zwischen Wirklichkeitsformen und Märchen, die gegen seine isolierte Stellung sprechen, das ›Band zwischen Phantasie und Sinn‹ (Vischer) auch im Katzenmärchen zu verfolgen.

Bereits Titel, Aufbau und Stellung des Märchens verbieten die Frage nach seinem Gattungscharakter mit dem Hinweis auf das Märchenhafte von Kellers Gesamtwerk beiseite zu schieben. Trotz des Absinkens der romantischen Form ins Triviale und trotz ihrer auch im Zeitalter des Realismus inflationären Verbreitung⁴⁵⁰ firmiert Kellers

⁴⁴⁷ So behandelt Cowen (1984) (vgl. besonders 69, Anm. 3) beide Bereiche als äquivalent.

⁴⁴⁸ Auch daß gewisse Elemente in Kellers Wirklichkeitsnovellen »etwas Zauberes« (Rothenberg (1976), 190) an sich hätten und »ans Wunderbare grenzt[en]« (Rothenberg (1976), 190f., Rothenberg (1976), 192ff., der nur den Stil, nicht den Märchenbegriff Fontanes kritisiert) etc., droht die Terminologie aufzuweichen (siehe Seite 122).

⁴⁴⁹ Vischer (1881), 193, freundlich als Traumdichtung oder im Stile der *Sieben Legenden*, Prutz (1860), II, 210, und Treitschke (1920), 214f., kritisch. Breitenbruch (1984), 85, moniert an Kellers Märchen den »Eindruck eines Exerzitiums«, »Pedanterie im Handwerklichen«, ja die »penetrante Deutlichkeit«, daß »[d]ie Märchenrechnung zu glatt auf[gehe]«; im Widerspruch dazu das Mißverständnis, Pineiß müsse die Begine heiraten, »ohne den Preis dafür, den gar nicht existenten Schatz, zu bekommen« (Breitenbruch (1984), 85); eine derartig »naive Morak« (Jolles) prägt das Märchen bei Keller nicht; siehe Anm. 552. – Für Fehr (1965), 157, ist »[d]ie Verbindung mit Seldwyla [...] ganz locker« (dagegen schon Richter (1966), 172f.), während es andererseits heißt, »Seldwyla [werde] aus dieser Katzenperspektive überprüft« (Fehr (1965), 158).

⁴⁵⁰ Die zeitgenössischen Möglichkeiten der Gattung umreißen die postrevolutionäre Märchenseligkeit in Oskar von Redwitz' Erfolgswerken (vgl. III, 946) und die sanktionierte Restitution der Gattung gegenüber bloßen *Kinder- und Hausmär-*

Märchen nicht wie die Märchen anderer zeitgenössischer Autoren unter falschem Etikett.⁴⁵¹ Darüber hinaus konfrontiert Keller sein Märchen mit der Wirklichkeitsnovelle, sowohl im Ganzen des Zyklus, der wie Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* im einzigen Märchen unter den Erzählungen ausmündet,⁴⁵² als auch im Märchen selbst. Zwei Binnenerzählungen, Spiegels Lebensgeschichte seiner Herrin im Stile der italienischen Renaissancenovellistik (vgl. II, 227–236) und die Zaubermärchenparodie der Eule vom Schnepfengarn (vgl. II, 244) erheben *Spiegel* zu einem mit Gattungen spielenden Zyklus im Zyklus, der *Die Leute von Seldwyla* im Kleinen wiederholt und steigert und Kellers Urteil über das unzeitgemäße Werk als Höhepunkt seiner Produktion⁴⁵³ erklären hilft.

Statt die Gattungsform naiv zu verwenden, motiviert der Eingang Märchenerzählen als Erklärung der angeblichen Seldwyler Redensart ›Der Katze den Schmer abkaufen‹⁴⁵⁴ (vgl. II, 213) ätiologisch und ethno-

Hausmärchen durch Anknüpfung an präromantische Traditionen in Alexander von Ungern-Sternbergs *Braunen Märchen*. Zu den bekannteren Autoren im literarischen Umfeld vgl. Apel (1978), 208ff., Tismar (1983), 84f., Klotz (1985), 235f.

⁴⁵¹ Vgl. Storms Volksmärchenbearbeitungen »Geschichten aus der Tonne« (1846) und sein Märchen »Hinzelmeyer. Eine nachdenkliche Geschichte« (1857). »Drei Märchen« (1866) nehmen ihre Gattungsbezeichnung in der Vorrede wieder zurück (vgl. Vincon (1972), 92f.) und erscheinen später ebenfalls als »Geschichten aus der Tonne« (vgl. das Vorwort von 1873 in Storm (1912)). Umgekehrt schreibt Raabe statt ein Märchen eine *Chronik der Sperlingsgasse*, in der aber ›Märchen‹ das dritte Wort ist.

⁴⁵² Zur Endstellung vgl. Richter (1966), 172f., und Graichen (1979), 34. Als Vieweg eine weitere Erzählung forderte, bestimmte Keller, daß er »den jetzt schon bestimmten Schluß beizubehalten wünsche« (GB III/2, 110). Der zweite Band erschien als poetische »Nachernte« (II, 253) erst knapp 20 Jahre später (vgl. Richter (1966), 172, Klotz (1985), 235, 244). Auch Kellers Notizblatt »Seldwyla II« projiziert wieder ein »Mährchen«, das ungeschrieben blieb. Statt dessen thematisiert das Hexerisch-Phantastische *Dietegen*, der unmittelbar auf das *Spiegel*-Märchen folgen sollte (vgl. GB III/2, 152; siehe Anm. 601).

⁴⁵³ »formell am fertigsten und reifsten« (GB, I, 428). Prutz dagegen »rühmt gerade, was schlecht ist, und tadelt, was gut ist« (vgl. GB II, 55ff., Zäch (1952), 53f.). Während Bracher (1909), der die einzelne gerahmte Erzählung bei Storm, Meyer und Heyse ausführlich untersucht, dieses Phänomen bei Keller ignorierte, wies bereits Waldhausen (1911), 26f., 31ff., auf diese Struktureigentümlichkeit sowie auf die Parallele der Schlußerzählung zum Eingangsstück *Pankraz, der Schmoller* hin.

⁴⁵⁴ Laut Keller pflegte dieses Sprichwort »[s]eine Mutter von einem unvorteilhaften Einkaufe auf dem Markte zu brauchen« (GB III/1, 139; vgl. Wander (1967), Bd. 4, 266, Art. *Schmer*, Nr. 15, DWb, Bd. 11, 285, Bd. 15, 1032). Zur ätiologischen Tiersprichwort-Erzählung vgl. Grimm (1994) (Teil I, Nr. 96) (*Das Hündlein von Bretta*), bei Keller den Anfang der *Heimatsträume* (I, 650 (›Der Hafer sticht mich‹), 559 (›Der Hafer muß dich wirklich stechen‹)).

ethnologisch.⁴⁵⁵ Die Kontrastierung von Märchen und Wirklichkeitsnovellen unterläuft das Abweichen von den zwei grundlegenden Gattungscharakteristika Unbestimmtheit von Zeit und Ort der Handlung, das das Märchen der historischen Erzählung annähert und in den Zyklus einbindet. Das Märchengeschehen soll im Gegensatz zu den Wirklichkeitsnovellen⁴⁵⁶ in ferner Vergangenheit spielen, wobei »Vor mehreren hundert Jahren« (II, 213) isoliert betrachtet⁴⁵⁷ kaum mehr als die Märchenformel ›Es war einmal‹ besagt. Mithilfe der Binnennovelle⁴⁵⁸ läßt es sich recht genau statt ins Mittelalter⁴⁵⁹ oder in vorreformatorische Zeit⁴⁶⁰ auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren. Statt vom ganz Anderen zu berichten, führt das auch in diesem Sinne ätiologische Märchen am vorläufigem Schluß des Zyklus zu den Wurzeln Seldwylas, wie er es geschildert hat.⁴⁶¹ Ebenso wenig märchenhaft unbestimmt wie die Datierung ist die Lokalisierung, die das Märchen wie die Wirklichkeitsnovellen in der fiktiven Schweizer Gemeinde Seldwyla ansiedelt. Zwar ein »[n]ach Lage – überall und nirgends, aber schön – und Entstehungszeit – spätmittelalterlicher Stadtkern – [...] ›märchenhaftes‹ Gebilde«⁴⁶² – eher ein schwankhaftes⁴⁶³ neues Schilda –, dringt mehr als in die Wirklichkeitsnovellen in das

⁴⁵⁵ »heißt es«, »in dieser Stadt eine alte Sage« (II, 213) – am Ende jedoch fallengelassen, laut dem den Seldwylern das Geschehen verborgen geblieben ist (vgl. II, 247). – Lehrer (1987), pass., weist anhand von *Kleider machen Leute* auf ein ethnographisches und ethnologisches Interesse des Erzählers Keller hin.

⁴⁵⁶ Mit Ausnahme der historischen Novelle *Dietegen* im zweiten Band, siehe Anm. 601.

⁴⁵⁷ Waldhausen (1911), 27, spricht von »Zeitlosigkeit«.

⁴⁵⁸ Laut der um Glaubhaftigkeit bemühten Binnennovelle Spiegels fiel der letzte Bewerber um die Hand seiner Herrin 1525 in der Schlacht bei Pavia (vgl. II, 235). Spiegel geriet in die Gewalt des Hexenmeisters, dem er erzählt, nachdem seine Herrin an »Altersschwäche« (II, 214) gestorben war.

⁴⁵⁹ A. A. Klotz (1985), 236, 240.

⁴⁶⁰ Wichtig für Neumann (1982), 344, nach dem die Märchenfigur Pineiß calvinistische Arbeitsethik und innerweltliche Askese verkörpert, anhand deren Kellers Werk die sozialhistorischen Spätfolgen der reformatorischen Erschütterung aufzeige (vgl. Neumann (1982), 11ff.). – Dagegen siedelt Rothenberg (1976), 229, der im *Spiegel*-Märchen »weniger aktuellzeitgenössische als vielmehr allgemein menschliche Schwächen« angeprangert sieht, das Märchengeschehen wie das des Gesamtwerks in einer »Es-war-einmal-Zeit jenseits aller historisch-soziologischen Fixierung« (Rothenberg (1976), 188) an.

⁴⁶¹ Laut der Vorrede ist Seldwyla »wie vor dreihundert Jahren und [...] also immer das gleiche Nest« (II, 9).

⁴⁶² Rothenberg (1976), 191.

⁴⁶³ Zum Schwank im Gegensatz zum Märchen vgl. Lüthi (1979), 17. Schon Storm verwies Kellers ›Schnurren‹ ins »Lalebuchgenus (GB III/1, 425), Vischer nannte Seldwyla eine »Art von schweizerischem Abdera« (Vischer (1881), 193).

Seldwyla-Märchen durch die Topographie der Binnennovelle⁴⁶⁴ soviel an faktischer Realität, daß von märchenhafter Ubiquität nicht mehr die Rede sein kann. Dieses Märchen konnte »gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen« (II, 12), nicht überall, und ebensowenig führt es an den Nirgendort der Utopie.

Die Figuren des *Spiegel*-Märchens korrespondieren ebenfalls denen der Seldwyler Wirklichkeitsnovellen. Ihre Geschichten sind »Abfällsel« (II, 12) aus dem alltäglichen Geschehen in der Gemeinde, sie selbst Außenseiter unter den Seldwylern, vor allem der Titelheld, der den unvernünftigen, »unreifen« und »nichtsnutzigen« Seldwylern »aus dem Wege« (II, 214) geht oder sich ihn mit einem »ausreichenden Hieb über die Hand« (II, 214) vom Leibe hält.⁴⁶⁵ Zu diesem Menschenschlag zählen zwar auch die menschlichen Gegenspieler des Katers.⁴⁶⁶ So sehr aber die Fassaden des Pineiß und der Begine zum Stadtbild gehören, sind diese beiden »gesellschaftlichen Randfiguren«⁴⁶⁷ dahinter isoliert, da ihre zauberische Tiefendimension das Licht der Öffentlichkeit scheut. Wie die Ruechensteiner Antipoden zu Seldwyla haben es die Außenseiter in Seldwyla »bei anscheinender Menschenähnlichkeit« (II, 226) und »ganz gewöhnlichem, philisterhaftem Aussehen« (II, 390) »in sich verborgen« (II, 391). Pineiß tritt nur amtlich und gewerblich in Kontakt mit seiner Umwelt, Katze und Braut eingeschlossen.⁴⁶⁸ Wie viel später in der fiktiven Stadtgeschichte⁴⁶⁹ die zugewanderten Kammacher den »Gedanken erfinden« werden, »sich zu verlieben« (II, 183), macht schon er sich »bereit, recht verliebt zu sein« (II, 240), und handelt sich dafür, wie diese Züs Bünzlin, eine unliebenswürdige Frau in Gestalt der Begine ein, die wie Pineiß in strenger »Eingezogenheit« (II, 241) lebt.

⁴⁶⁴ Gotthard, Teufelsbrücke, Reuß, Italien, Mailand, Pavia.

⁴⁶⁵ Für Richter (1966), 173, durchläuft Spiegel die typische Seldwyler *mid life crisis*, zu fallieren.

⁴⁶⁶ Die Begine steht bei den Seldwylern »in hohem Ansehen« (II, 241). Pineiß, den der Kater sich auf die bewährte Weise vom Leibe zu halten weiß (vgl. II, 222), ist wie die Erben von Spiegels Herrin, die dem Kater die Lebensgrundlage entziehen, »töricht« (vgl. II, 215, 241) und doch in dieser Gemeinde in Amt und Würden.

⁴⁶⁷ Tismar (1983), 88.

⁴⁶⁸ Pineiß stellt sich aber als heimlicher Rechtsverdreher außerhalb der städtischen Rechtsgemeinschaft und sondert sich mit der von ihm erhandelten Braut voller »Eifersucht und Neideswut« (II, 246) ab.

⁴⁶⁹ Während es noch Jahrhunderte später »zu den besseren Eigentümlichkeiten der Seldwyler [zählt], daß sie um einiger Mittel willen keine häßlichen oder unliebenswürdigen Frauen nahmen« (II, 183), ist der Mitgiftschleicher Pineiß bereits von der »Krankheit unserer Zeit« (II, 34) infiziert, mit Liebe wie mit seinem »Ingwer und Pfeffer« (II, 218) als »Würzkrämer« (II, 34) zu handeln.

Umgekehrt sind diese Außenseiter auch den Seldwylern suspekt,⁴⁷⁰ »ein ehrbares und rechtliches Paar, wenn auch nicht sehr liebenswürdig« (II, 247).

Den beiden negativen, unmenschlich-menschlichen Außenseitern⁴⁷¹ Seldwylas stehen in märchenhafter Dichotomie von Gut und Böse⁴⁷² zwei Tiergestalten, Katze und Eule, als die besseren Menschen⁴⁷³ gegenüber. Im Vergleich mit den märchenhaft anthropomorphisierten Tieren⁴⁷⁴ bergen die menschlichen Gegenspieler Pineiß⁴⁷⁵ und die Hexenbegine⁴⁷⁶ bestialische Kehrseiten. Die mitmenschlichen Beziehungen reduzieren sich wie im *homo homini lupus* auf die Alternative »gebraten werden oder [...] braten« (II, 246).

⁴⁷⁰ Trotz des Amtes, das Seldwyla Pineiß überträgt, und der formellen Achtung, die die Begine vor allem bei den »Pfaffen« (II, 241) genießt. Pineiß wird geduldet, da man ihn benötigt (vgl. II, 218), die Begine gefürchtet (vgl. II, 241).

⁴⁷¹ Anderer Ansicht Wühl (1981), 58f., Wühl (1984), 204, Klotz (1985), 238, 244. Spiegels Gegenspieler als »typische Seldwyler« (vgl. Graichen (1979), 33f.) zu charakterisieren, widerspricht der in der Vorrede skizzierten komplizierten Thematik des Zyklus.

⁴⁷² Vgl. Olrik (1908), 6, Lüthi (1979), 28, zur märchenhaften Zeichnung des Pineiß auch Müller-Nussmüller (1974), 24, 72.

⁴⁷³ Vgl. Klotz (1985), 236, auch Kaiser (1981), 333, 338, Wühl (1984), 203.

⁴⁷⁴ Der Philosoph (vgl. II, 214f., 220f.), »Don Juan« (II, 214) und »Katzmann« (II, 220) Spiegel, seine Nachbarin »Frau Eule« (II, 242), selbst der gebratene Krammetsvogel gleich einem Jungen, dem sein »Mütterchen [...] das Ränzchen zur Reise gepackt« (II, 220) hat, doch nicht so sehr, daß der Zauber des Tierischen zerstört würde (vgl. die changierende Eingangscharakterisierung II, 213f.; vgl. Fehr (1965), 160). – Zur romantischen Tiermärchentradition vgl. Neis (1930), 66f., und Jennings (1985) und den über E. T. A. Hoffmann hinausgehenden Überblick von Beardsley (1985).

⁴⁷⁵ Wenn Pineiß, »geäfft« (vgl. II, 221), den Kater zu beschimpfen wagt, »trägt [er] die unbefangene Schamlosigkeit des Tieres in das moralische Gebiet hinüber und gebärdet sich da im guten Glauben an das nützliche Recht seiner Willkür so naiv wie die Hündlein auf den Gassen« (II, 158). Der Schlächter, der Spiegel das Fell abziehen will, um sich daraus eine »warme Mütze« (II, 225) zu machen, gleicht dem Narren Buz, der sich »aus den Fellen [der Tiere] [...] seine Bekleidung« herstellt, die er »nicht wie ein gelernter Jäger, sondern wie ein Raubtier« (II, 712) erlegt hat. – Rölleke (1987), der entgegen Kellers Bemerkung, sein »Märchen [...] [sei] stofflich ganz erfunden [...] ohne alles Vorgelesene und Vorgehörte gemacht« (GB III/1, 139), aufgrund des gängigen Märchenmotivs der Mästung Grimms *Hänsel und Gretel* zur Vorlage erklärt, erörtert Parallelen innerhalb von Kellers Werk nicht (zur Mütze aus dem Katzenfell im Zusammenhang des darwinistischen Kampfs ums Dasein als Jagd bei Keller vgl. Rothenberg (1976), 119ff., zur erotischen Farbe Weiß Straub-Fischer (1973), 21f., 75f.) und setzt die »Begegnung mit dem [...] Numinosen« (Rölleke (1987), 318) in Grimms Volks- und Kellers parodistischem Märchen gleich.

⁴⁷⁶ Lange Zeit »ungeschoren« (II, 241) geblieben, muß die Begine sich, als sie wieder einmal Nachtluft »schnupperte« (II, 242), von den beiden Tieren in einem »Schnepfengarn« (II, 243) fangen lassen, in dem sie »mäuschenstill wie ein Fisch im Netz« (II, 245) oder eine »Löwin im Netz« (II, 245) zappelt.

Demgegenüber repräsentiert der Titelheld, die Diminutiv-Variante des Kellerschen Löwen, die von »Grausamkeit« (II, 213) freie, »höfliche« (II, 242, vgl. II, 213) Kulturnatur. Der so ›lebenslustige‹ wie ›gedankenreiche‹ (vgl. II, 220) Märchenheld verkörpert die gelungene Vereinigung der Gegensätze,⁴⁷⁷ eine ganzheitliche⁴⁷⁸ Existenz, in sich ruhend und eins mit sich selbst, mag auch ihr Gleichgewicht nicht voraussetzungslos sein. Inbegriff dieser Idealität ist Spiegels Name, der ihm »wegen seines glatten und glänzenden Pelzes« (II, 214) gegeben wurde, jedoch mehr über seinen Träger verrät. Sprechende Namen, von naiver Onomatopoesie bis zu kunstvoller Allusion, zählen zu den Eigentümlichkeiten,⁴⁷⁹ die Kellers Werke als ›märchenhaft‹⁴⁸⁰ erscheinen lassen. In der Märchenform erreicht die Kunst des »Meister[s] der Namengebung«⁴⁸¹ einen ihrer Höhepunkte⁴⁸² und wird Spiegelsymmetrie

⁴⁷⁷ Natur und Geist balancieren sich in ihm aus und ermöglichen einen »gesunden Lebenswandel« (II, 222), ein »gleichmäßige[s] Leben« (II, 214) im goldenen »Mittelzustande« (II, 221), durch das Wissen sowohl um das rechte, mittlere Maß (vgl. II, 213f., 222) wie um die Notwendigkeit der »wohlthätigen Abwechslung« (II, 214) durch (Jagd- oder Liebes-) Leidenschaft.

⁴⁷⁸ Vgl. Neumann (1982), 337f.

⁴⁷⁹ Vgl. Bleiker (1959) und Gerber (1964).

⁴⁸⁰ Solche hochsymbolische Namengebung überbietet allerdings das (Volks-)Märchen (vgl. schon Fehr (1965), 159).

⁴⁸¹ Gerber (1964), 309.

⁴⁸² Vielfältig gedeutet: Seldwylas Tugend- oder Sittenspiegel (vgl. Rothenberg (1976), 229, Kaiser (1981), 333) ruht zu Beginn spiegelgleich in sich selbst (vgl. Poser (1979), 36, Cowen (1984), 71), bis in Gestalt der »[t]örichten« (II, 215) Erben und des Pineiß schlechte Seldwyler in seinen Gesichtskreis treten. Erstere bringen es fertig, daß dieser Spiegel »sich selber nicht mehr gleichsah« (II, 215). Selbst bei dem aus dem Gleichgewicht geratenen Kater, unfreiwillig im Hunger oder »zur wohlthätigen Abwechslung« (II, 214) *in eroticis*, indiziert die äußere Erscheinung unverstellt die innere Befindlichkeit. Mit ›zersaustem‹ (vgl. II, 214f., 223) Fell oder erblindetem Fellspiegel tappt der Kater blind ins Unglück bei Pineiß oder ins Glück, indem er in erotischen Abenteuern so sehr vom Fleisch fällt, daß Pineiß gezwungen ist, den Schlachttag zu verschieben. Seinem Kontrahenten hält das Kätzchen in seiner zugleich verklärend (vgl. Müller-Nussmüller (1974), 62, 64f.) wie aufklärerisch die Wirklichkeit spiegelnden Erzählung (wie das ganze Märchen, vgl. Stotz (1998), 129) den Spiegel vor (Müller-Nussmüller (1974), 65, Poser (1979), 41, Neumann (1982), 344). Da Pineiß' erste Frage nur wieder dem blutbefleckten Gold gilt (vgl. II, 236), spielt das Kätzchen ihm mit einer Eule den Eulenspiegelstreich (vgl. Müller-Nussmüller (1974), 52, Wührl (1981), 58, Wührl (1984), 203), ihn, wie versprochen und doch ganz anders, als erwartet, mit derjenigen Frau zu verkuppeln, der er selbst »allerdings in aller Hinsicht zu genügen« (II, 240) scheint, seinem Spiegelbild (vgl. schon Graichen (1979), 33). Spiegel verkehrt die Situation spiegelnd in ihr Gegenteil (vgl. Irmscher (1971), 331), befreit sich und zwingt zugleich Pineiß unters Joch, indem er ihn »in gleicher Münze wieder bedien[t]« (II, 243) oder die Waffen seines Gegners spiegelnd gegen diesen kehrt (siehe Seite 145). – Daneben deutet man Spiegels Name auf eine Selbstbespiegelung des Autors im

zum Prinzip im Figurendreieck Mann-Katze-Frau und zur Schlußpointe in der Verbindung von Pineiß und Begine.

Anders als der »ehrlich[e]« (II, 224) Spiegel Pineiß und die Hexenbegine, obwohl auch ihre Namen das Wesen verraten, die Härte der Grenze⁴⁸³ und die dissoziative Gespaltenheit. Meister textlich-textiler Verstellung, die im Gegensatz zum Kater,⁴⁸⁴ der im »anmutigen Zwiegespräch«, »witzigen Gedankenaustausch« (vgl. II, 223, 243, 247) oder erzählerisch den unmittelbaren Gesprächskontakt sucht, Schriftstücke zwischen sich und ihre Umwelt stellen,⁴⁸⁵ werden durch Kleidung und

Selbstbespiegelung des Autors im Kater (vgl. Fehr (1965), 159f., Müller-Nussmüller (1974), 56ff., Neumann (1982), 344, Locher (1985), 134) oder auf wiederholte Spiegelungen in und zwischen den Teilen eines Zyklus im Zyklus (vgl. Reis (1955), 169, Irmscher (1971), 328, Müller-Nussmüller (1974), 39ff., 72, 107, Cowen (1984), 70f.). Dagegen kann die Deutung auf eine »spiegelbildliche Entsprechung« (vgl. Kaiser (1981), 228, anknüpfend an Ohl (1969), 223, ähnlich bereits Waldhausen (1911), 24–30), zwischen den je fünf Erzählungen des ersten und des zweiten Bandes der *Leute von Seldwyla* jenseits der vier rahmenden Novellen (vgl. dazu Ohl (1969), 223) nur ein »vielfältige[s] Netz motivischer Querverbindungen« (Ohl (1969), 225) nachweisen. Die Entstehung der *Leute von Seldwyla* war langwierig, buchhändlerische Erwägungen beeinflussten die Anordnung, so bei der als Beleg angeführten (vgl. Ohl (1969), 219) Vertauschung der zweiten und dritten Erzählung im ersten Band, die die Aufteilung in zwei annähernd gleich starke Teilbände ermöglichte (vgl. dazu Fränkel in SW VI, 380, 394). Daneben scheint Keller *Dietegen* und *Das verlorene Lachen*, deren Fertigstellung sich verzögerte, mit der Absicht an den Schluß gestellt zu haben, die Drucklegung nicht weiter zu verzögern (vgl. GB III/2, 152f., 240, 242; erneut bei den *Züricher Novellen*, GB III/2, 280). Vor dem mit einer Neuauflage des ersten verbundenen Erscheinen des zweiten Novellenbandes stellte Keller Vieweg zur Absatzförderung eine Neuordnung des Zyklus frei (vgl. GB III/2, 155, 236, 238f., vgl. auch Jeziorowski (1969), 291, Anm. 85). – Zum Spiegel-Motiv in Kellers übrigem Werk vgl. Shaw (1968) und vor allem Kaiser (1981a), 107ff.

⁴⁸³ Zu »Pinn« in Pin-Eis vgl. DWb, Bd. 13, 1861.

⁴⁸⁴ Zum Gegensatz zwischen dem Stadtschreiber Pineiß und dem Erzähler Spiegel vgl. Kaiser (1981), 337.

⁴⁸⁵ Pineiß gegenüber Spiegel Verbriefungen (zu deren Verwandtschaft mit dem Brief bei Keller vgl. Metz (1984), 163), die er in seiner »Brieftasche« (II, 240) gleich »im Vorrat bei sich führte« (II, 217), während er Frauen nicht anzusprechen vermag (siehe Anm. 593); die in »Schreibpapier« (II, 241) gekleidete Begine, mit der »selbst die Pfaffen [...] lieber schriftlich [...] als mündlich« (II, 241) verkehren, Briefe – wie das Fräulein der Binnennovelle (vgl. II, 234), mit gleicher Münze wiederbedient durch einen soldatischen Liebesboten mit einer Schreibtäfel (vgl. II, 235). – Die beiden letzten Korrespondenzen, die Metz (1984), 27f., trotz weitgefaßten Brief-Begriffs (vgl. Metz (1984), 71f., 127, 137ff., 145ff.), ebensowenig wie Rössing-Hager (1971) unter »Brief« anführt, belegen auch, daß bei Keller gegenüber dem Gespräch »Briefschreibekünste zur Verständigung nicht ausreichen« (Metz (1984), 120; vgl. Metz (1984), 137ff.), am wenigsten, wie beim Fräulein, *in eroticis* (vgl. Metz (1984), 52, 81, 125, 163). Dies unterstreicht die Perversität von Hexenmeister und Hexenbegine, während

Kleidung und Wohnhäuser charakterisiert, Dinge,⁴⁸⁶ die verdecken und verbergen und deren weiße Blendfassaden man erst durchdringen muß, um die hintergründigen Charaktere ihrer Besitzer auszuloten. Pineiß' Hausdach gleicht

einem ungeheuren schwarzen Nebelspalter oder Dreiröhrenhut, [...] und wie ein solcher Hut ein Gehirn voller Nücken und Finten überschattet, so bedeckte dieses Dach ein großes, dunkles und winkliges Haus voll Hexenwerk und Tausendsgeschichten (II, 218).

Seine Winkligkeit verrät mehr als den Winkeladvokaten, der die »Winkleien in der Gesetzsammlung« (II, 160) Seldwylas auszunutzen weiß. Der kuriose Krimskrams, mit dem dieses Haus »vollgestopft« (II, 218) ist, die schäbige Ausstattung, die der Bewohner zum Freien anlegt, das Kunterbunt von Ingwer bis Wagenschmiere, mit dem Pineiß handelt, seine »Kann-Alles«-Tätigkeit (II, 218), die »krabbelige Arbeit von tausend kleinen Dingen, die man eigentlich nicht gelernt hat, für den täglichen Kreuzer«, deren sich »die alternden verarmten Seldwyler« (II, 10) unterziehen müssen, in der man sich um bloßen Erwerbs willen verliert,⁴⁸⁷ kennzeichnet nicht nur einen Falliten Seldwylas, des zur Dorfgemeinde aufgeblasenen Kunstraums. Ein tiefes »stille[s] Wasser« (II, 247, vgl. I, 70), ist Pineiß, insbesondere als Schauspieler (vgl. II, 223), Schausteller und Kulissenschieber (vgl. II, 219) in seinem »Gehirn«-Haus, ein Bewohner seines Kopfraums. Er steht in der Nachfolge des Natur verformenden »Zaubermann[s]« (I, 122) und Leben verkünstelnden »Hexenmeisters« (I, 275, vgl. I, 405, vgl. 634) Heinrich – ebenfalls ein verunglückter »Landschafter« (I, 1038) in einem »zu weitläufig[en], zu winkelig[en], zu irrgänglich[en] und unruhig[en]« (I, 1038) Künstlerinnenraum, in dem tödliche Idyllen blühen⁴⁸⁸ und plötzliche Tumulte ausbrechen – und variiert dessen Karikaturen, die Männlein-Trödler, die in ihren Kunst- und Geschichtenräume kochen,⁴⁸⁹

Spiegel gut daran tut, sich die Schuldverbriefung seines Leibes wieder einzuverleiben (vgl. II, 240); zum Motiv der sich märchenhaft-glücklich durch poetisches Umschreiben vom Schreiben Befreienden bei Keller vgl. Kaiser (1981a), 98f., unter Bezug auch auf Spiegel, der freilich erzählt, nicht schreibt.

⁴⁸⁶ Vgl. die Siebensachen der bedenklichsten Gestalten im Zyklus, Züs Bünzlin (vgl. II, 183–185) und John Kabys (vgl. II, 299f.).

⁴⁸⁷ Vgl. Poser (1979), 38.

⁴⁸⁸ Erneuert im »Hexenmeister« (II, 377) Wilhelm, flüchtig vor den Frauen im Rebhäuschen-Museum.

⁴⁸⁹ Zu Pineiß mit dem Novellisten-Kater am Schnürchen, kraft des Vertrages, vgl. das Malerschicksal beim Lebenslinien-Spinnen in Gemüse-»Netz« (I, 631) und nahrhafter »Höhle des Hexentrödlers« (I, 1023) Schmalhöfer, zu beidem Kellers Auseinandersetzungen um den *Grünen Heinrich*-Vertrag mit Vieweg, der ihn »am Bendel hatte [...], bemogeln und drangsaliieren« (GB I, 128) wollte und

und die Pfarrer, die »Katz[en]« (I, 83) in Räucher- und Speckkammern domestizieren.

Auch die Entlarvung der Hexenbegine, die sich gegenüber den Seldwylern durch die kalte, sterile und verhärtete »schneeweiße« (II, 241) Reinlichkeit von Haus und Kleidung als Frau Saubermann ausweisen will, ist gleichzeitig eine architektonische und textile. Schroffer als in den märchenhaften Wirklichkeitsnovellen ist im Märchen der Schild der Ehre [...] im Umsehen eine Tafel der Schande« (II, 121), der Blick hinter die Fassade des Beginenhauses auf dessen den Seldwylern unzugängliche Rückseite einer unter den Rock, wo sie ihre »alte[n] zerrissene[n] Unterröcke« (II, 242) versteckt und die Bigotte selbst »splitternackt, wie [...] der Teufel sie [die ›Weiber‹] gern sieht« (II, 242), in die Nacht aufsteigt.

Die Meister der Verstellung verfehlen die Mitte, die der Märchenheld zu wahren weiß. Die beiden Nachbarn dissoziieren in ihren Weshäusern in eine gesellschaftlich sanktionierte Tagseite und eine lichtscheue Nachtseite. Im Dunkeln und Verborgenen besitzen sie Ventile, durch die sie den tagsüber aufgestauten seelischen Druck entweichen lassen müssen, wollen sie nicht wie der Kaufmann der Binnennovelle untergehen.

Im Gegensatz zum »lebenslustigen« (II, 220) Kater⁴⁹⁰ wagt der verbiesterte Pineiß⁴⁹¹ nur »zuhinterst in seinem Hause, wenn alles gut verschlossen war« (II, 241f.), »einen Witz [...] zu machen« (II, 242), bei der Jagd nach dem »lang ersehnten« Katerschmer (II, 225) oder über seine Nachbarin (vgl. II, 241f.), die gleichfalls im Licht der Öffentlichkeit »keinen Spaß verstand« (II, 241), aber in der Nacht und im Verborgenen als Hexe »mit lächelnden Kirschenlippen« (II, 242) erscheint. Die im Kater verkörperte »unschuldig[e]« (II, 214) und »unbefangen[e]«⁴⁹² (II, 214), bejaht maßvolle Sinnlichkeit, die sich »nicht schämte« (II, 214), zerfällt nach dem menschlichen Sündenfall. In der Hexenbegine dissoziiert sie in eine furchterregende, sowohl gegen

dessen »Preis« (II, 217) immer schon verzehrt war, wenn das Produkt abzuliefern war.

⁴⁹⁰ Spiegel verlebt »seine Tage heiter« (II, 214) und »in aller Vergnügtheit« (II, 213), läßt sich »einen guten Spaß gefallen« (II, 214), genießt die »Schwänke der Liebe und Eifersucht« (II, 223) und pflegt den »witzigen Gedankenaustausch« (vgl. II, 223).

⁴⁹¹ Pineiß, beruflich mit all den »unlustigen« (II, 218) Dingen befaßt, die den Seldwylern zuwider sind, beträgt sich gegenüber Spiegel zweckdienlich larmoyant (vgl. II, 239) und befürchtet mit Grund, der »Schelm« (II, 239) werde ihn »foppe[n]« (II, 223). Der scheinbare Witz des Handels um den Katerschmer entpuppt sich als sein geschäftsmäßiger »voller Ernst« (II, 216): »Herr Pineiß belieben [nicht] zu scherzen« (II, 216), wenigstens nicht in der Öffentlichkeit.

⁴⁹² Befangenheit zentrale Deutungskategorie bei Locher (1985).

andere wie gegen die eigene Person gewaltsame frömmelnde Askese auf der Tagseite und in eine teuflisch-dämonische Laszivität⁴⁹³ auf der Nachtseite, wo sie herausmuß, sei es durch den Schornstein und in he-xenhafter Gestalt, »wie [...] der Teufel sie gern sieht« (II, 242), freilich auch, »wie Gott die Weiber geschaffen hat« (II, 242).

Statt einer gespaltenen ist Pineiß nur eine hintergründige, ins Verborgene und Verbotene reichende Persönlichkeit, die statt radikaler Triebrepression ihre Sinnlichkeit zum gesellschaftlich sanktionierten Streben nach Besitz sublimiert,⁴⁹⁴ einem fetischistischen Ersatzobjekt, dessen Subjekt es nicht zum Sich-werbend-Hingebenden bringt.⁴⁹⁵

⁴⁹³ »das Hexenhafte der Begine [liegt] in ihrer Sexualität« (Poser (1979), 39), »ihre Macht liegt in ihren weiblichen Künsten, mit denen sie den Hexenmeister berückt« (Müller-Nussmüller (1974), 84, vgl. auch Müller-Nussmüller (1974), 89ff.), sie ist »die Hexe Frau« (Kaiser (1981), 337f.) oder »Verkörperung der ungezügelter Sexualität« (Neumann (1982), 340); vgl. auch Rothenberg (1976), 228, Graichen (1979), 343, Cowen (1984), 72, allgemein Kaiser (1981a), 120.

⁴⁹⁴ Vgl. dazu die Deutung des Vertrags zwischen Pineiß und Spiegel bei Neumann (1982), 344.

⁴⁹⁵ Im Schlußbild der Binnenerzählung für das mit dem Golde koitierende Fräulein (vgl. II, 235f.), in dem des Rahmenmärchens für Pineiß. »Wie wird ein so kluger und kunstreicher Mann [wie Pineiß] auf dergleichen Gedanken kommen! Wie wird ein so nützlich beschäftigter Meister an törichte Weiber denken!« (II, 226). Zwischen »unermüdlicher Hingebung« (II, 218) an den Beruf und der »unverbrüchlichen Hingebung« (II, 240) an ein geliebtes Ehe-weib besteht ein unaufhebbarer Gegensatz, an dessen Überbrückung, indem man auch noch die Liebe ausmünzt und nur mit in Kauf nimmt, Pineiß scheitert. Die entscheidende Freierprobe der Binnen-novelle prüft auf ein »hingeegebenes Herz« (II, 229), indem es den Freier sein Gold herzugeben fordert (vgl. II, 231), während Geiz »Eigenliebe« (II, 229) verriete (Besitzes- als Individualitätswahrung schon im *Grünen Heinrich*, siehe Seite 66). Im Gegensatz zum Kater, der sich noch im Angesicht des Todes, »ohne an den Pineiß zu denken« (II, 222), auf ein erotisches Abenteuer einläßt, was ihn rettet, wollen seine pervertierten Gegenspieler das, was seinen Wert in sich trägt, ausmünzen und was Selbstzweck ist, zum Mittel, zu einer »unbequemen Zutat« (II, 224) oder »bloße[n] wünschbare[n] Zugabe« (II, 231) degradieren. Pineiß (vgl. hierzu Irmischer (1971), 327f., sowie schon Staiger (1939), 165) macht Spiegels Leben zum Handelobjekt und Frauenliebe zum Mittel, sich ein Weibergut zu verschaffen. Der absurde Geiz der Begine läßt sie selbst Worte und Blicke »nur zur rechten Zeit und mit Bedacht« (II, 241) verwenden. Deutet man das Hexentier (HdA, Bd. VII, 1281) Schnepfe, als die sie gefangen wird, als Prostituiertenanspielung (so Müller-Nussmüller (1974), 105, und Cowen (1984), 72; vgl. DWb, Bd. 16, 1314. Das Prostitutionsmotiv auch im Löwin-Vergleich (vgl. II, 245; vgl. Rothenberg (1976), 136f.), wie im *Pankraz*, der »durch ein Weib und ein wildes Tier von der Unart des Schmollens entwöhnt« (II, 60), eine lydische Löwin, die ihre »edle Weiblichkeit [...] als Würzkrämer« (II, 34) handhabt und wie ein »Geschäft« (II, 54) betreibt, und im *Vitalis*, wo in der »Löwin« (II, 578, 583, vgl. II, 577) entfesselte Natur sich ganz offen prostituiert), so verkauft sie Liebe, wie sie die Ehe zum Mittel macht, der ihr angedrohten Enttarnung zu entgehen.

Seiner Sublimation entspricht ein vergleichsweise kontinuierliches Tätigkeitsfeld, das sich von baderischen und notariellen Funktionen, undurchsichtiger Mehrwertschöpfung durch Handel und Geldverleih und bauerfängerischer Eskamotage »am hellen Tag« (II, 218) über das gelegentliche Fungieren als Wettermacher und Inquisitor bis zu eigentlicher Hexerei »in der Finsternis« (II, 218) erstreckt.⁴⁹⁶ Passend zum Amt eines Stadthexenmeisters scheint all dem Hexerei zugrunde zu liegen, wäre doch Pineiß in jeder Hinsicht »ein geschlagener Mann« (II, 224), wenn ihm der zum Hexen notwendige Katzenschmer ausgehen sollte.⁴⁹⁷ Aber auch Pineiß kann seinen Seelenhaushalt nicht allein durch die Meisterung der Sinnlichkeit in der täglichen Arbeit um »Lohn« (II, 218) im Gleichgewicht halten, weswegen ihr weitere, lichtscheue Sublimationen an die Seite treten müssen, nächtliche »Privatleidenschaft[en]« (II, 218), ästhetische, allein »um der Possierlichkeit wegen« (II, 218) verfolgte Vorlieben und »wissenschaftliche Versuche« (vgl. II, 218), Pineiß' Hexerei im engeren Sinne, die, leidenschaftlich-selbstzweckhaft, ihren Ursprung verrät, aber dies Ursprüngliche ins Teuflich-Dämonische eines Recht, Ordnung und Tradition umstürzenden *diabolus*⁴⁹⁸ verkehrt, eines armen Teufels freilich auch, dessen Jagd nach dem »lang ersehnten« (II, 225) Katerschmer und -fell vergeblich bleibt.⁴⁹⁹

Die Spiegelsymmetrie der beiden Menschen rundet die gegenseitige Abneigung ab, die sie im Gegensatz zur Solidarität⁵⁰⁰ ihrer Tiere voreinander in die »dunklen Winkeleien« (vgl. II, 216, 218, 242), die hintersten und hintergründigsten Bereiche ihrer »gegenüber«-liegenden (II, 241), einander nur die Fassaden zukehrenden Häuser auseinanderstieben (vgl. II, 241f.) und die beiden hexerischen Nachbarn von der anderen (Stra-

⁴⁹⁶ Alle Szenen zwischen Pineiß und Spiegel vom Abschluß bis zur Auflösung des Vertrags spielen abends oder in der Nacht; schärfer in eine dunkle Nacht- und eine helle Tagseite gespalten ist die Hexen-Begine (vgl. II, 241f.).

⁴⁹⁷ Vgl. Kaiser (1981), 338.

⁴⁹⁸ Vgl. Kaiser (1981), 338.

⁴⁹⁹ Katzenessen ist, wie Kinderkannibalismus, ein Tabu (vgl. HdA, IV, 1111, IV, 1120 (Züricher »Katzenrecht«), angespielt II, 513 (Agathes Ursula)), zugleich ein Keller von Kindheit an vertrautes Phänomen pauperistischer Not, vgl. Ermatinger (1950), 27, 446, 452, in seinem Werk eine verhungerte Äußerung von »Weltlust« (II, 513). Zur Äquivalenz von Frau und Katze für das männliche Begehren im Volksglauben vgl. HdA, IV, 1111.

⁵⁰⁰ Vgl. Fehr (1965), 159, Graichen (1979), 33, 326. Richartz (1975), 187, mit 261ff., Anm. A 177, verweist hier auf Kellers vormärzliche Kontakte mit dem Frühkommunismus, die eher beiläufiger Natur waren. Außer Acht bleiben Quellenpassagen (vgl. SW XXI, 42f., 47f.), nach denen Keller daran die »Aufstiegs-sucht« oder das »Excelsior«-Streben (vgl. GB III/1, 86) verhaßt war, auf deren Ablehnung durch Keller Richartz' Ausführungen basieren.

von der anderen (Straßen-)Seite als einander halb räumlich, halb metaphysisch jenseitig erscheinen läßt.

Das Personal des *Spiegel*-Märchens, sprechende Tiere und ihre he-xerischen Gegenspieler, ist nicht nur unwahrscheinlich wie das der ›mär-chenhaften‹ Wirklichkeitsnovellen, sondern Märchenpersonal *sui generis*. Dennoch konstituiert es keine Gegenwelt⁵⁰¹ zu Seldwyla, da Pineiß und die Begine, satirisch verschärft, bekannte Untugenden der Seldwyler ›Abfällselk – sinnentleerte Geschäftigkeit, Unredlichkeit, Besitzgier, Geiz und Bigotterie oder Heuchelei⁵⁰² – verkörpern, Spiegel Tugenden einer diesseitigen Existenz,⁵⁰³ wie sie auch Selwylas positive ›Abfällselk nach »widrigen Geschicke[n]« (II, 237) entwickeln.

Ihr Phantastisches verdeutlicht die Motivik einzwängender Textili-en und ausgegrenzten Feuers. Die in Spiegels Wirklichkeitsnovelle psychologisierend abgehandelte ›Verstellung‹ (vgl. II, 228, 229, 230) der Menschen voreinander faßt das Rahmenmärchen symbolisch-eigentlich als ihre Grenze und Jenseitigkeit neben Haus- und Wassermotivik⁵⁰⁴ in eine Leitmotivik von Fäden, Netzen und Kleidern, die vom Textilien fließend ins Textliche⁵⁰⁵ der Ökonomie-, Religions-⁵⁰⁶ und Kunstkritik

⁵⁰¹ Vgl. Müller-Nussmüller (1974), 80ff., Apel (1978), 212, Poser (1979), 31f., Wühl (1981), 204, Tismar (1983), 88, Wühl (1984), 59.

⁵⁰² Vgl. Wühl (1984), 58.

⁵⁰³ Vgl. auch Müller-Nussmüller (1974), 82.

⁵⁰⁴ Auch in *Spiegel, das Kätzchen* ist die jenseitige Frau »gegenüber« (II, 241) nicht nur auf der anderen Straßenseite, sondern auch jenseits des Wasserspiegels (vgl. II, 226 (»Meerwunder«; vgl. die Seldwyler Frauen als »Meerwunder« (II, 397) in Seldwylas »Gegenstadt« (SW VIII, 439) Ruechenstein, siehe Anm. 601), 228 (»Lachs«), 245 (»Fisch«), 237, 246 (das aus dem Brunnen herauszufischende Frauengold; siehe Anm. 588), 246 (im »meerblauen« Kleid), 247 (»tief[es]« »stille[s] Wasser«)).

⁵⁰⁵ Siehe Anm. 232.

⁵⁰⁶ Wie im *Meretlein* finen sich auch in *Spiegel, das Kätzchen* – um den Exorzisten und Inquisitor Pineiß, die besonders von den ›Pfaffen‹ geschätzte Begine, das frömmelnde Fräulein (vgl. II, 229, 234f.) und den üblen Schnepfenfänger, der als »zu gut [...] für diese Welt« (II, 244) ins Kloster geht – zahlreiche Seitenhiebe auf ein grausam-asketisches Christentum, dem der Salomon Spiegel in seiner Diatribe über die Mitgiftjäger (vgl. II, 238f.; zum Stil vgl. II, 831, Hediger als Prediger gegen eigensüchtige reiche Verwandte) die Leviten liest. Christentum reduziert sich auf den »Schutz für das ›Eigentum«« (I, 314), diese auf Individualitätswahrung. Die Askese der Begine geht mit einem absurden Geiz einher (vgl. II, 241). Pineiß gebärdet sich gegenüber Spiegel pfarrerlich, wo es um seinen geschäftlichen Vorteil geht. Dem Hexenmeister dient sein Vertrag, der erfüllt werden müsse, »wie es geschrieben steht« (II, 222), als Bibel und werden ›Beichte« (vgl. II, 225) und »Autodafé« (III, 900) eines »Sünder[s]« (II, 225) oder »Satan[s]« (II, 225), der ihm »vielleicht etwas entwendet, entfremdet, verdorben« (II, 225) haben könnte, zum Glaubensakt. Kardinalsünde in diesem einspinnenden Katechismus ist die Versündigung am Besitz. Im Geiste des *Meretlein* wird der religiöse Autoritätsanspruch gegenüber dem Leben an der

und Kunstkritik übergeht. Was beim unschuldigen Don Juan im Fellspiegel sich vereint – Symbol der Selbstidentität, Weltoffenheit und Wärme zwischen Feuer und Eis, weder Verkleidung, wie Pineiß wähnt (vgl. II, 224), noch Nacktheit, frei vom Widerspruch, daß das, was »Gott [...] geschaffen[,] der Teufel [...] gern sieht« (II, 242) –, zerfällt in der Menschenwelt in Vermummung oder Splitternacktheit sündiger Asketen. Das Märchen verschärft den Pfarrertypus des domestizierenden und ausmünzenden Erziehers und Entomologen seiner Frauen⁵⁰⁷ zu einem Tiere präparierenden Schlächter auf der Jagd nach dem Katerschmer. Den »Kontrakt« (II, 222, 223, 239, 240) zwischen Meister und Katze versinnbildlicht das Bild eines Lebens, an die Schnur gebracht⁵⁰⁸ und aufs Papier gezwungen durch einen fallenstellenden »Henker« (II, 223) und Schreiber seiner Verträge, die Pineiß stets »im Vorrat bei sich führte« (II, 217), deren immer wieder berufene Rechtlichkeit er mit der Orthodoxie der Kellerschen Pfarrergestalten verficht⁵⁰⁹ und auf die sich seine Zaubermacht beschränkt.

Wie Pineiß' drangsalierender Kontrakt als Bibel (vgl. II, 222) gibt sich die Schreibwarenkleidung, hinter der sich die Hexe vor ihm verbergen muß, als religiöses Bekenntnis.⁵¹⁰ Durch den Schleier von der Außenwelt abgegrenzt, eröffnet sie die Reihe von Kellers Nonnengestalten, Büberinnen im *claustrum* für »Blaustrümpfchen« (vgl. II, 534) im Kunstraum.⁵¹¹ Wie beim weibischen Schreiber mit der gefangenen Katze unterm Hutdach⁵¹² entspricht der sich von der Welt

Schnur unsanft auf den Boden gesetzt. Was die Hexer – und die Hexenverfolger – in *Spiegel, das Kätzchen* umtreibt, ist statt Antireligiöses, wie in der Tradition, Anti-Religiöses, ideale oder ins Krude pervertierte Natur, wie im *Meretlein*. Kellers Hexe ist fromm, ihr Hexentum der natürliche Ausgleich dazu.

⁵⁰⁷ Vgl. Heinrichs Menagerie und Zwichan-Glühwürmchen, Ferdinands »Schmetterlingsbuch« (I, 820), Reinhart mit dem »Schmetterling« am »Faden« (II, 937).

⁵⁰⁸ Zu Pineiß' Schlingen vgl. II, 219, 220, 224, 237, 239f. Siehe Anm. 489.

⁵⁰⁹ Vgl. neben dem Meret-Pfarrer mit dem Diarium Heinrichs erotische Jugendgeschichte, Ferdinand Lys' Frauenalbum, Viggì Störtelers literarisches Notizbuch, Vitalis' Hurenverzeichnis, Reinharts Sinngedichtliches Rezept, Martin Salanders wertlose Wechsel und politisch-ökonomische Taschenbücher.

⁵¹⁰ Deren »nonnenartiger Kopfputz, der ihre Brust bekleidete, immer wie aus Schreibpapier gefaltet aussah, so daß man gleich darauf hätte schreiben mögen; das hätte man wenigstens auf der Brust bequem tun können, da sie so eben und hart war wie ein Brett« (II, 241).

⁵¹¹ Vgl. die ins Bußkleid gezwungene Meret, die Nonnen der *Sieben Legenden*, die Schleierträgerinnen des *Sinngedichts* und die *in eroticis* eblustigen »Hexen«-»Nonnen« (III, 590, vgl. III, 583, 595, bzw. III, 592) Netti und Setti im *Martin Salander*.

⁵¹² Hutdach und Kopfhaus charakterisieren erneut die Dichterexistenz beim Singmännlein des *Hadlaub* II, 678f.; zum Kopf als Haus der Künstlerinnerlichkeit siehe Anm. 149.

ausschließenden und das Weibliche verfehlenden Anziehung dieser Nonne ihre »Eingezogenheit« (II, 241) im Haus hinter »weißen Vorhänge[n]« (II, 241).⁵¹³ Wie beim sich diametral vor ihr in das Hinterste zurückziehenden, dort aber witzelnden Gegenüber steht diese extreme Häuslichkeit, die die Fensterstellung als Begegnung mit Außenwelt und dem emphatisch »verschieden[en]« (II, 226) Geschlecht peinlich meidet, »lächelnd[...]« (II, 242) nach hinten offen. Die Nachbarn hinter Haushut und Papierbrust leben in Kopf- und Kunsträumen der Innerlichkeit, abgeschieden von der Außenwelt, jenseitig zueinander und kehrseitig zu sich selbst, dissoziiert in Schwarz-Weiß-Malerei und in die gegensätzlichen Extreme der mörderischen oder sterilen Elemente Feuer und Wasser oder Eis, Vermummung und Entblößung, Verstrickung und Entbundenheit. Wie »Meister« (II, 218, 219, 223, 226, 240) Pineiß sein Leben an der Schnur gängelt, hält die Hexenbegine es in »Banden« (II, 243), als Hexe auch sie eine »Meisterin« (II, 242, 245) ihres Eulentiers, als Begine ihrer selbst.⁵¹⁴ Die Nachbarn mit den Tieren in »Diensten« (vgl. II, 216, II, 245) oder Banden bieten diesen zugleich Kehrseiten, die nur »den Vögeln des Himmels und den Katzen auf den Dächern« (II, 242) zugänglich und als verborgene Grüns⁵¹⁵ für sie voller Reize sind (vgl. II, 216, 242). Wie bei Heinrich gehen Vergewaltigung anderer und der eigenen Person Hand in Hand. In der Nachfolge von Heinrichs neckischem Meret-Marder fungieren Katze und Eule als widerspenstige Seelentiere ihrer Meister, die das Märchen, wie die *Heimatsträume* den Goldfuchs⁵¹⁶, in selbstgesprächsartigen Dialogen verselbständigen kann.

⁵¹³ »[S]o oft er [Nachbar Pineiß] sich an seinem Fenster blicken ließ, warf sie ihm einen bösen Blick hinüber und zog augenblicklich ihre weißen Vorhänge vor« (II, 241).

⁵¹⁴ Deutlicher als beim freiwillig Diät lebenden Pineiß mit dem Katzmann im Innenraum richtet sich die Gewalt der Hexenbegine auch gegen die eigene Person, in vorauseilendem Gehorsam gegenüber ihrem inquisitorischen Gegenüber. Das Opfer des Hexeninquisitors steht sympathischer der Katze zur Seite, mit der diese zu Scherende, Bratende und Auszumünzende im zweiten Pakt für Pineiß vertauschbar ist, der freilich in Frau und Katze auch nur das Tier in sich selbst tötet, wie Heinrich in seinen Meret-Frauen einen »Teil [s]einer Erfahrung, [s]eines [eigenen] Lebens« (I, 457).

⁵¹⁵ Vgl. I, 217f. (»auf den sonnigsten Höhen treffliches Spitzgras, grün wie Smaragd«), 218f. (»auf das Dach [...] grünen Gräsern«), 219 (»Landschaft in [d]er Stube«), 242 (»auf dem Dache wuchsen ordentliche Eibenbäumchen und Dornsträucher«).

⁵¹⁶ Die Tierhelden der beiden wortspielerisch auf (daneben siehe Anm. 1269) Sprichworten gegründeten »traumhaft[en]« (Vischer (1881), 193) Erzählungen (I, 650 (»Der Hafer sticht mich«), 559 (»Der Hafer muß dich wirklich stechen«); siehe Anm. 1269) verbinden zahlreiche Parallelen: melancholische Ernährungsbedürftigkeit, Gequältheit und Dienstbarkeit, dennoch nückische Trotzigkeit und Widerspenstigkeit (I, 660: »widerspenstige Bestie«) und wesenhafter Reichtum

Hinter dem Bändigenden verbirgt sich dissoziativ-extrem eine totale Entbundenheit⁵¹⁷ oder, soweit die textile Bändigung zugleich eine Einfrierung ist, ein Feuer.

Pineiß fürchtet die Begine »wie das Feuer«⁵¹⁸ der verdrängten Leidenschaft, deren er sich im Zoten-»Witz« (II, 242) entledigt.⁵¹⁹ Der

wesenhafter Reichtum (aus eßbarem Gold und damit beladen: »Körnern«, »Goldwurst«, Honig-»Blumenstaub«, bzw. aus Schmer, gegen Gold vertauscht), daher, ironisch-materialistisch, luzide Illuminiertheit (beim »leuchtenden« (I, 651) Goldfuchs wie beim »glänzenden« (II, 214, vgl. 219, 221, 223) Spiegel), letztlich Weisheit eines Physiologen (I, 661: Traumphysiologie; II, 226: Geschlechterphysiologie) und »Philosoph[en] (I, 662, bzw. II, 214f., 225f.) oder »weise[n] Salomo« (I, 660), die es jeweils zum Sprechen zu bringen gilt (»du mir zu Red und Antwort verpflichtet« (I, 660), »Beantworte mir ohne Anstand« (I, 662), »antworte« (I, 663) bzw. »Wirst du sprechen oder nicht« (II, 225)). Über die Traum- und Märchentiere Goldfuchs und Kätzchen hinaus ist dies Grundaufgabe vor dem Frauentier (in *Spiegel* ist neben dem Kater die Begine verschweigen), ob für den Pfarrer vor der verstockten Katz-Meret, für Pankraz vor dem schmollenden lydischen Löwen, für Vitalis vor der unbekehrbaren Hetären-Löwin, für Reinhart vor der verschlossenen Lux-Luchs-Lucia (II, 958: »Was hast du erlebt«) oder für den Oheim vor der heiseren Kröten-Kratt, wobei die Orakel dieser Sphinge auf den Frager zurückverweisen. Was Heinrich in wechselnder tierischer oder männlicher Gestalt in sich, in weiblicher Gestalt scheinbar außer sich pfarrerlich verfolgte, verformte er, wo er Pineiß vorwegnahm, unmittelbar an sich selbst: bei der Autodidaxe im Dachkammer-Atelier wie am »kochenden Herde eines Hexenmeisters oder Alchimisten, auf welchem ein ringendes Leben gebraut wurde« (II, 275). Wie Heinrich im Goldfuchs macht Pineiß in Spiegel nur »sich selbst einen Spaß vor[...]«, wenn er sich ein Seelentier ins Kopfhaut holt, »um dir von demselben Fragen beantworten zu lassen, welche du dir einfacher unmittelbar aus dir selbst beantworten kannst« (I, 662), ohne die Kopfgeburt einen »Traum lang speisen und nähren« (I, 660) zu müssen. Die Frage, in Spiegels Formulierung, »was bietet [...] das Leben?« (II, 225), beantworten die jung-alten Vexierbild-Frauen (siehe Anm. 10) Münsterkronen-Mädchen, Nußbaumhaus-Mutter und Hexenbegine als leibhaftiger Hinweis auf die in der künstlerischen Innerlichkeit vertane Lebenszeit. Zu den frauengestaltigen *animae*, einer verführerischen geschwisterlichen Narzißmuse und einem mütterlichen Vaterersatz, der das Träumerglück im Mutterhaus, mit einem Schreibbrett vermählt, aufbricht oder wenigstens zu der Hölle macht, die es entgegen dem verführerischen Anschein immer schon war (siehe Anm. 10), führen die animalischen *animae* Goldfuchs und Kätzchen. Spiegel, der als zum »Gerippe« abgemagerter »Hexenmeister« (I, 223) seinem Gegenüber am ähnlichsten wurde, wie Pineiß vor der alten Frau »so fahl und spitzig« (II, 246) wie sie wird, ist mit ihr austauschbar.

⁵¹⁷ Vgl. II, 225, Pineiß als blankziehender Schlächter, der grausam Witze reißt, oder 245, die »tobende« splitternackte Hexe. Die sich befreienden Tiere »[b]inden [ihre Gegner] gut«, indem sie sie schwankhaft »in gleicher Münze wieder bedienen« (II, 243), textil und textlich, der »spinnende« (vgl. II, 221) Spiegel den Schlächter mit seinem novellistischen Garn, beide Tiere die Hexe mit dem Schnepfengarn aus der andern Binnenerzählung.

⁵¹⁸ II, 241, vgl. II, 413.

»Hitzkopf« (II, 240) Spiegel läßt seines im »feurig«-»hitzig« (II, 222) Werben um die Gunst der weißen Katze in natürlicher Weise abbrennen, harmlos und unschuldig, verbrennt so aber unnütz den Katzenschmer als den »Treibstoff, mit dem die Maschinerie der städtischen Geschäftigkeiten angetrieben wird, wie sie sich in Pineiß verkörpert«. ⁵²⁰ Noch ärger als die Menschen der Binnennovelle, wo inneres Feuer zur Deutungshilfe unmittelbar als Leidenschaftsmetapher fungiert, ⁵²¹ treiben es in symbolischer Eigentlichkeit die Menschen im Rahmenmärchen, Meret-Pfarrer ihrer selbst, die sich in Räucherkammern einsperren, oder fremdes wie eigenes Leben gefrierende Christen mit verhärteten Außen-, aber rückwärtigen Spukseiten, die glühen. Ihr inneres Feuer verformen sie in der Öffentlichkeit, unter Pervertierung ins Sadomasochistische ⁵²², ins gesellschaftlich sanktionierte christlicher Scheiterhaufen. Da diese Gelegenheiten, sich seines inneren Feuers zu entledigen, nicht ausreichen, es aber auch hier abbrennen muß, schwelt es im Verborgenen weiter, zum Herdfeuer der »Hexenküchen« (II, 223)

⁵¹⁹ Zur tiefenpsychologischen Deutung des tendenziösen Witzes vgl. Freud (1978), 92ff., 112, 126ff.

⁵²⁰ Neumann (1982), 340.

⁵²¹ Dem abgewiesenen Bewerber quält seine Liebe, die er zur warmen Freundschaft bändigen soll, als verzehrendes »Feuer in der Brust« (II, 235), das ihn selbst das »Höllengefeuer« (II, 235) nicht mehr fürchten läßt, zu Tode. Indem ihm gegenüber das Fräulein ihre angebliche Liebe zu einem anderen einem »goldene[n] Feuer in ihrer Seele« (II, 232) vergleicht, verrät die Lügnerin ihre pervertierte Liebe zum Gold, dem allein es sich schließlich vermählen darf, »als ob der verlorene Geliebte darin zugegen wäre« (II, 236). Die mehr als eine »bloße wünschbare Zugabe zu ihrem Golde vorstellen« (II, 231) wollte, macht sich zu dessen verdinglichter besserer Hälfte (»Brust [...] wie ein Hammerwerk« (II, 233)).

⁵²² Zu sadistischen Momenten vgl. Poser (1979), 38ff.; wie das gegenüber anderen (vgl. II, 227, 233) und sich selbst (vgl. II, 228, 229, 231) grausame Fräulein, im Gegensatz zum nicht grausamen Kater (vgl. II, 213). – In den Hexen, die Pineiß »am hellen Tag« (II, 218) zu verbrennen sich begnügt, verdammt er das, was der Hexenmeister selbst »für den Hausgebrauch« (II, 218) im stillen, darob tumultuarisch werdenden Kämmerlein treibt oder was ihn selbst heimlich umtreibt. Die Hexenbegine, die in ihm das inquisitorische Feuer zu fürchten hat, fürchtet er wiederum »wie das Feuer« (II, 241). In christlicher Einkleidung läßt sie es als das männermordende ans Licht treten, mit dem sie ihrem Beichtvater einheizt, daß er »schweißtriefend aus dem Beichtstuhl heraus[schießt], als ob er aus dem Backofen käme« (II, 241), und ihren Gatten »braten« (II, 246) darf (vgl. im *Apotheker von Chamounix* Rosalore, ihren Geliebten »Titus wärmend mit den Gluten/ Der in Haß verkehrten Liebe« (SW II/1, 220)), »bei lebendigem Leibe [...] braten zu Ehren der Gattentreue« (II, 52) wie die heidnischen Wilden, die hier erneut unter asketisch-christlichem Vorzeichen, nachdem sie bereits Pankraz' Umgang mit der Frau nach den Prinzipien »christliche[r] Polizei« (II, 52) ironisch gespiegelt hatten, selber »ein kleiner Indianer, der die Weiber arbeiten läßt« (II, 15) oder tötet.

domestiziert erst recht beängstigend,⁵²³ im Innern von Wesenshäusern, wo Selbst-»[G]ebraten[-W]erden oder [...] [B]raten« (II, 246) des Gegenübers, in Gestalt von Katzen, Hexen oder Ehemännern, vertauschbar wird.

Wie in dieser Alchimie des Feuers ist das Phantastische im *Spiegel*-Märchen Produkt natürlicher Transformationen, Innerweltlich-Historisches statt Gegenweltlich-Transzendentes, aber in einer Entschiedenheit,⁵²⁴ die die Bildlichkeit immanenter Jenseitigkeit nahelegt.⁵²⁵ Der inquisitorische Hexer und die fromme Hexe sind in den Kehrseiten ihrer Häuser sich selbst, in deren Fassaden einander zunächst räumlich, dann metaphysisch jenseitig, in sich und zueinander auseinandergelegt, um sich und einander abzustrafen. Asketische Orthodoxie und gierig-lüsterne Hexerei bedingen einander im inquisitorischen Hexer wie in der heiligen Hexe. Das Unheimliche in Kellers Märchen ist als hintere und innere Tiefendimension der zivilisierten Menschenwelt verformtes Wiederkehren oder Fortleben des Ursprünglich-Natürlichen nach Tabuisierung und Sublimierung. In der Binnennovelle zwecks Deutungshilfe psychologisierend als Wahnsinn gestaltet,⁵²⁶ bleibt das Unheimliche auch im Rahmenmärchen durchsichtig, wo die Pervertierung des Ursprünglich-Natürlichen durch

⁵²³ Die inquisitorische Pfarrergestalt Pin-Eis entfacht im Innern seiner Brat-»Küche« (II, 223) »ein helles Feuer auf dem Herd, um den lang ersehnten Gewinn auszukochen« (II, 225), ja Spiegel als »Sünder« (II, 225) und »Satan« (II, 225) »lebendig aus[zusieden]« (II, 225). Die Begine mit der »schneeweiß[en]« (II, 241) Fassade fährt nächtens in hexenhafter Gestalt im »schwarz[en] und räucherig[en]« (II, 242), »von himmelhohen Brandmauern« (II, 242) vor fremden Blicken geschützten Innenhof ihres Hauses aus ihrem »Schornstein« (II, 242) heraus.

⁵²⁴ In *Spiegel* ist die »[V]erschieden[heit der Geschlechter] [...] die allerdurchtriebenste Hexerei« (II, 226).

⁵²⁵ Bekannt die Begriffswahl (»Entfremdung«, »Verdinglichung«, »Fetischcharakter der Ware«, »Triebtabuisierung« und »sublimation«) beispielsweise bei Marx (1985), 85ff. (»Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«).

⁵²⁶ Unterdrückte Liebe wird dem Kaufmann zu einer »unheimliche[n] Sache« (II, 235), die ihn in den Tod treibt, und sucht das Fräulein als »unheimliche Unruhe« (II, 228) und in einem fetischistischen Wahnsinnsanfall heim. In diesem kulminiert die alltägliche (vgl. Kaiser (1981), 342) Verrücktheit einer »Unkluge[n]« (II, 234), die den »Schlüssel [zur Schatztruhe] in den Busen steckte« (II, 234), ihren Brautstrauß (zum Granatblüten-Symbol vgl. Müller-Nussmüller (1974), 29, Poser (1979), 34, Kaiser (1981), 342), »welchen sie vor der Brust trug« (II, 234), aber von sich stößt, wie ihre Blindheit für die Liebe des Kaufmanns in ihrer physischen Erblindung (vgl. II, 236). Das Fräulein versteinert sich in der Seelenlandschaft des »schwarz[en] und schaurig[en] [...] [Alpen-]Gestein[s]« (II, 229, vgl. 234) zur Bergfrau (siehe Seite 37) und verschließt (vgl. I, 224), vergräbt (vgl. II, 226) oder versenkt (vgl. II, 234, 236) ihr Grün (einen »Frühlingsanfang in ihr« (II, 229)) und Gold in Wesenskästen und unter dem Wasserspiegel.

ökonomische, ästhetisch-wissenschaftliche oder religiöse Sublimation oder mißglückende Repression zur »unheimlich[en]« (II, 242) Nachtseite der Hexenbegine und zum »Unheimlichen« (II, 216) an Pineiß wird. Wie das Fräulein ist der Hexenmeister »ein wunderbarer Mensch« (II, 239) nur im Sinne wunderlicher Verkehrt- und Verrücktheit. Die Abart des Ursprünglich-Natürlichen ist diesem unterlegen, Pineiß' Hexenkunst dem Naturphänomen Spiegel gegenüber »lückenhaft« (II, 224), »irrig« (vgl. II, 221) und »weinerlich«-hilflos (II, 239). Seine Herausforderung Spiegels, »ob dir deine süße Gewalt der Leidenschaft noch einmal heraushilft und ob sie stärker ist als die Gewalt der Hexerei« (II, 224), geht ins Leere, da beide Gewalten dieselbe Wurzel haben.

Jenseitigkeit als Relation läßt aus der Perspektive der Entfremdeten das unverformte Ursprünglich-Natürliche phantastisch erscheinen. Pineiß erscheint der Leib von Katze und Frau als die »allerdurchtriebenste Hexerei« (II, 226).⁵²⁷ Spiegels ab- und zunehmendes »Leibliches« (II, 223) läßt ihn im Kater »einen Hexenmeister [...] [vermuten], welcher ihn foppe und mehr könne als er selbst« (II, 223). Die Frau wird es ihm vollends in seiner »Hochzeitkammer, wo sie [die Begine] mit höllischen Künsten ihn auf eine Folter spannte, wie noch kein Sterblicher erlebt« (II, 247). Positiv phantastisch ist das in der entfremdeten seinerseits fremd Zurückbleibende, ein erratischer Block oder Stein des Anstoßes, utopisch und auch verstörend. Kellers Märchen reduziert das Phantastische auf Natur, die durch diese Einkleidung aber auch gewinnt. Ein vom Katerschmer als »Hauptmittel« abhängiger Hexer ist nur ein hausmännischer Kochkünstler; der von ihm »lang ersehnte« (I, 223) Schmer aber erlangt eine komische Würde. Wo sich alles auf das Leibliche zurückführen läßt, kann man doch wieder von einer »wunderbare[n] Beschaffenheit [...] [des] leiblichen Daseins« (II, 226) sprechen, wie in Heinrichs mystisch-materialistischer Physiologie..

Den *Meretlein*-Schluß bilden im *Spiegel*-Märchen drei unheimliche Konfrontationen mit Jenseitigem (vgl. II, 223f., 245, 247) nach, zwei davon für Pineiß. Im Zentrum durchlebt Pineiß eine mit der Katze als Hexenmeister, am Ende eine mit der Hexenbegine oder »Löwin« (II, 245). Am Gipfel des Märchens hat sich Pineiß nach der widerspenstigen Katze mit der Braut, die sich als Hexenbegine entpuppt, erneut in melancholisch⁵²⁸ zersauster Bedürftigkeit, die ihm über den Kopf

⁵²⁷ Die »allerdurchtriebenste Hexerei« deutet auf den hexerischen Charakter von Pineiß' Gattin voraus (vgl. Müller-Nussmüller (1974), 104), das »Meerwunder« (II, 226) der Sexualität auf ihr »meerblaue[s]« (II, 247) Brautkleid.

⁵²⁸ Vgl. I, 216, Spiegel in Poetenpose »ganz mager und traurig auf seinem Steine« (vgl. II, 687 (*Hadlaub*)), 246, die Braut als »ein weinendes Frauenzimmer [...] unter einem Weidenbaum«.

wächst, Jenseitigkeit in sein Kopfhaus geholt und wird der Inquisitor zum Opfer seines Opfers. Warnend vorweg⁵²⁹ nimmt dies Pineiß' früherer Schrecken vor einem nicht domestizierbar »trotzig«-widerständigen (II, 223) Leben in Gestalt »Spiegelein[s]«, ⁵³⁰ »mager [...] wie ein Gerippe, um dem Tode zu entschlüpfen« (II, 223).⁵³¹

Das hier von Pineiß als bedrohlich Erlebte steht nach der Logik der Erzählung unter positivem Vorzeichen, aber auch diese kann das Ideal des Ursprünglich-Natürlichen nur in einer Märchengestalt verkörpern und nur im Medium des Märchens utopisch vor Augen stellen. Inwieweit die Erzählung und ihr Märchenheld die Jenseitigkeitserfahrungen des lächerlichen Pineiß teilen, zeigt die mittlere unheimliche Konfrontation mit Jenseitigem im Beziehungsdreieck Mann-Frau-Katze. Hier ringt Spiegel, nachdem er dem mit dem »Besen« (II, 223) um sich schlagenden Pineiß verkehrterweise als »Hexenmeister« (II, 223) erschienen war, seinerseits gefährdet und beinahe ohnmächtig mit der Hexe als »Löwin« (II, 245) und handelt sich doch noch »Besen«-Schläge (II, 245) ein. Vor der Hexe, der »man« »nicht zu nahe kommen dürfe« (II, 245), erscheint Spiegel als Mann. In seinem Frauenlob der »wunderbaren Beschaffenheit ihres [des Weibes] zarten leiblichen Daseins, welche die Natur so verschieden gemacht hat von *unserm* Wesen bei anscheinender *Menschenähnlichkeit*« (II, 226; Hervorhebungen T. P.) stehen Mann und »Katzmann« (II, 220) auf derselben Seite. Umgekehrt nähert Spiegels Schilderung der Ehestandsfreuden den Ehemann der Katze: Dessen Gattin »kraut ihm hinter den Ohren« (II, 226).⁵³² Die seltsame Haus- und Tischgemeinschaft, in der Pineiß Spiegel unter sein Kopfdach einsperrt,

⁵²⁹ Parallelen sind die hexerische Verwandlung der äußeren Gestalt und Pineiß »entsetzt[es]« (II, 248, vgl. II, 223) Zurückweichen vor einem »spitzig[en]« (II, 248) »Gerippe« (II, 223). Der Jäger nach dem Fett des Lebens findet sich überraschend um dasselbe betrogen. Beide Szenen in der *vanitates*-Tradition werten diese um zum Ausdruck von Lebenshunger und Warnung vor Lebensverfehlung.

⁵³⁰ Die diminutive Koseform für Spiegel bevorzugen der Erzähler und der verlogene »Henker« (II, 223) (schon Merets Pfarrer sprach vom »arme[n] Meretlein« (I, 82, vgl. I, 81)), gewöhnlich in der Form »Spiegelchen« (I, 216, 223, 225, 239f.). Nur bei Spiegels unheimlichem Auftritt in der Meretlein-Nachfolge heißt es »Spiegelein« (II, 223).

⁵³¹ Vgl. den Pfarrer vor Meretlein als »Tödlein« und »Katz« (I, 83) und den »Zauberermann« (I, 122) Heinrich vor den toten Wachskindern und deren »schwarze[r]« (II, 223) Katze. Zur Verbindung von Katzen und Hexerei vgl. HdA, III, 1869–1872, IV, 1117–1179.

⁵³² Der Traum eines Klausner-Gnoms und textilen Literaten unfreiwilliger Legendenparodien im *Apotheker von Chamounix* SW XV/1, 216.

um ihn zu verputzen,⁵³³ hat zur Folge, »daß er sich nicht enthalten konnte, selbst ein bißchen an beiden Zipfeln [von Spiegels Wurst] zu schlecken« (II, 224). Die Katze birgt etwas wie einen »Hexenmeister« (II, 224), der Hexenmeister eine Katze. Statt sie in seinem Kopfhaut abzutöten, erliegt Pineiß der Verheißung, die Katze aus sich herauszulassen. Aber sowenig das »Kätzchen« zu einer tobenden »Löwin im Netz« (II, 245) ausartet, sosehr übertrifft es seinen hausmännischen Gegenspieler. »[D]aß Katzen die Fischerei lieben« (II, 219), verbindet sie mit Kellers glücklichen Menschenfischern auf dem Wasserspiegel.⁵³⁴ Im Tiermärchen vertritt sie der Kater in der Rolle des Fischers mit der Hexe wie einem »Fisch im Netz« (II, 245) aus der Eulen-Erzählung, während der effeminierte »Schreiber, [der,] das Tintenfaß am Gürtel, bei schönem Wetter Hexen und Ketzer verbrannte« (SW XXI, 8), das Frauengold »nicht [...] heraus[zu]fischen« (II, 237) vermag.

Die Triade der Jenseitigkeiten und der sie aufhebenden Konfrontationen mit Jenseitigem im Beziehungsdreieck Mann-Katze-Frau kennzeichnet Pineiß, Mann vor der Katze, und Hexenbegine, Katze vor dem Mann, als einander entsprechende gegensätzliche Extreme, Spiegel in der Mitte als Repräsentanten der salomonisch genüßlich sich auslebenden und maßvoll sich bändigenden Kulturnatur. Die märchenhafte Dichotomie von Gut und Böse in Tieren und Menschen unterläuft das Tier im Menschen. Der »gute« (II, 224) Pineiß, »Landschafter« (I, 1038, vgl. II, 219) und Stadtschreiber,⁵³⁵ Herausgeber von Jahrbüchern in Gestalt von Kalendern und *homme de lettres*, der sich zuallererst selbst betrügt (vgl. II, 240f.), repräsentiert Kellers Künstler- und Schreibertypus⁵³⁶ nicht minder als der Märchenkater, nur

⁵³³ Der Spiegel das Fell abziehen will, um sich daraus eine »warme Mütze« (II, 225) zu machen, gleicht dem als Meerkatze verummten Heinrich, dem Narren Buz, der sich »aus den Fellen [der Tiere] [...] seine Bekleidung« herstellt, die er »nicht wie ein gelernter Jäger, sondern wie ein Raubtier« (II, 712) erlegt hat, oder Pankraz und Vitalis, die in (Frauen-)Löwen ein Tier in sich selbst abtöten (siehe Anm. 197). Zugleich gehört der mit dem »Messer« (II, 225, 227) der Katze wie mit dem »Degen« (II, 246) der Braut nachstellende Pineiß als ein verzwergter Oberst mit dem Löwenfell wie Pankraz in die Reihe der Schausteller von domestizierten inneren Tieren (vgl. II, 18f.), beliebtes Künstlerbild seit Heinrichs Menagerie (vgl. I, 118; siehe Anm. 895).

⁵³⁴ Siehe Seite 5.

⁵³⁵ Vgl. Kaiser (1981), 337, Neumann (1982), 339, 345.

⁵³⁶ In seiner Kurzautobiographie 1876 notiert der Staatsschreiber Keller im Rückblick auf die eigene Amtstätigkeit: »Die Zeit ist lange dahin, da der Schreiber, das Tintenfaß am Gürtel, bei schönem Wetter Hexen und Ketzer verbrannte« (SW XXI, 8).

karikiert statt idealisiert⁵³⁷. Während das ideale Kellersche Mannsbild die Stellung auf der Grenze meistert, wird Pineiß aus dem eigenen Innenraum und durch Nachstellungen scheinbar von außen⁵³⁸ von Jenseitigem in Katzen- und Frauengestalt heimgesucht und überwältigt.

Wie die Gestalten von *Spiegel, das Kätzchen* dem Ensemble des Zauber- und Wundermärchens entnommen sind, orientiert sich sein Handlungsverlauf am Märchenschema *lack – lack liquidated*, das eine gestörte Ordnung mit zauberischen Mitteln wiederherstellt.⁵³⁹ Parallelen zu märchenhaften Seldwyler Wirklichkeitsnovellen fehlen aber auch hier nicht. Wie in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* wird der Titelheld am Anfang Opfer einer Zeitenwende, ein scheinbar idyllischer Urzustand, eine anachronistische Enklave innerhalb einer aus den Fugen geratenen Welt, durch den Einfluß der fortgeschrittenen Seldwyler zerstört und »das bürgerliche Zeitalter eingeläutet«,⁵⁴⁰ auf Kosten von Kindern, Katzen und Musikanten als Facetten der Musenkind-»Katz« (I, 83).⁵⁴¹ Der deklas-

⁵³⁷ Umgekehrt sieht man in der *aurea mediocritas* des salomonischen Katers Mediocrität. »Alles hat seine Zeit! Heute ein bißchen Leidenschaft, morgen ein wenig Besonnenheit und Ruhe, ist jedes in seiner Weise gut« (II, 224) ist auch ein »Spruch [der Seldwyler]: Alles zu seiner Zeit!« (II, 143). Vgl. schon Benz (1908), 201f. Ein »auf Mittelmaß getrimmter Kleinbürger« ist Spiegel nach Wühl (1981), 58, später fallengelassen, vgl. Wühl (1984), 203f. Dagegen sieht Kaiser (1981), 334, in Spiegels »Instrumentalisierung der Frau [...] zum Zwecke der Bedürfnisbefriedigung« das auch dieser Gestalt angehängte »Spießerschwänzchen« (Kaiser (1981), 335) und »Stammtischdunst« (Kaiser (1981), 335; vgl. Locher (1985), 134, Fischbacher-Bosshardt (1993), 212). – Doch kehrt sich gegenüber *Kater Murr* das Spießigkeitsgefälle um und erlaubt die Ironie der Märchenparodie, die ausgerechnet ein »Kätzchen« mit idealen Eigenschaften befrachtet, das salomonische Sowohl-als-Auch von Kellers entsagenden Künstlergestalten (Ferdinand Lys, Salomon Landolt) genüßlicher zu gestalten, wie schon beim »Salomo«-Goldfuchs der *Heimatsträume*.

⁵³⁸ Die Katze und die Begine stehen Pineiß innen und außen gleichermaßen gegenüber. Er holt sich Katze wie Braut als Bedürftige von außen ins Haus. Schon vorher war die Begine durch das Wirken des Inquisitors in ihrem Innenraum eingesperrt wie die Katze in Pineiß' Haus. Zur Äquivalenz von Außen und Innen, äußerer und innerer Natur in Heinrichs von Frauen bespukten Kopfräumen siehe Anm. 120.

⁵³⁹ Vgl. Propp (1975), 39, Lüthi (1979), 4, 25, 124, Tismar (1983), 3.

⁵⁴⁰ Neumann (1982), 338; vgl. Neumann (1982), 344; vgl. zum Anfangsbild von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* Neumann (1982), 130, 133ff., der hier »keine überhistorische Sündhaftigkeit« (ebd., 134) erblickt; anderer Ansicht Kaiser (1971), 25f., Kaiser (1981), 297f., wonach das bauerliche Paradies [...] [als] bereits vom Sündenfall verstört« (Kaiser (1981), 298) und die Idylle trügerisch und scheinhaft ist, eine »Rückzugs- und Oberflächenform, unter der eine hochproblematische Gesellschaftsverfassung ansichtig wird« (Kaiser (1971), 44f.). In der Idylle liegt die Leiche des bürgerlichen toten Schwarzen Geigers.

⁵⁴¹ Im *Spiegel*-Märchen ist dies »erste Unglück« (II, 215), durch das der Kater aus seinem Paradies vertrieben wird, der Tod seiner »freundlichen Gebieterin« (II, 214), die noch so rechtschaffen war, daß sie »ein ungerechtes Gut, das sie einst

Der deklassierte Spiegel⁵⁴² ist gezwungen, »sich zu täuschen« (II, 216), indem er sich mit den schlechten Seldwylern einläßt, denen er bislang strikt aus dem Weg gegangen war. Seine akzidentielle Schwäche kann der an sich törichte und einfältige (vgl. II, 225, II, 241) Pineiß listig ausnutzen. In materialistisch-parodistisch herabgestimmten bzw. kunstmärchentypisch poetisierten Varianten von Teufelspakt,⁵⁴³ märchenhafter Bewährung und Brautgewinnung⁵⁴⁴ bringt der statt hinter Seele, Schatten oder Herz hinter handfestem Schmer herjagende ›Unheimliche‹ (vgl. II, 216) den hungernden Kater um den Preis, ihn schlachtreif zu mästen, in seine Gewalt, bewirkt diese Mästung aber, daß Spiegel »die Dinge wieder durchschaute« (II, 219)⁵⁴⁵ und mit dem *embonpoint* seine Tugenden und Fähigkeiten zurückerlangt, so daß er – in Dreizahl mit Achtergewicht⁵⁴⁶ – durch »Selbstbeherrschung« (II, 220), die »Jagd [...] [der] Leidenschaften« (II, 223) und sein Erzähltalent, die Schlachtung hinauszögern und sich schließlich ganz befreien, seinen Widersacher aber mit der »hart«-»scharf«-»spitzigen« (II, 241) Hexenbegine verkuppeln kann.

Daß Spiegel im Kampf mit Gegnern, deren Phantastisches nur Pervertierung des Ursprünglich-Natürlichen ist, phantastischer Mittel bedarf, ist von vornherein unwahrscheinlich. Pineiß greift nicht

geerbt [...] [,] in den Brunnen geworfen hat, damit sie kein Unglück daran erlebe« (II, 243). Das Verhalten ihrer Erben, ähnlich dem von Manz und Marti, bringt den Kater vollends aus Gleichgewicht und Gewichtsgleichheit.

⁵⁴² Vgl. Neumann (1982), 338.

⁵⁴³ Vgl. Hoffmann (1991).

⁵⁴⁴ Vgl. Richartz (1975), 186, Graichen (1979), 325.

⁵⁴⁵ Lukacs (1952), 171f., erblickte in dieser Leib-Geist-Äquivalenz eine humoristische Auseinandersetzung mit Feuerbachs Lehrsatz: ›Der Mensch ist, was er ißt‹. Nach Richter (1966), 177ff., lehnt Keller diese vulgär-materialistische These ab (statt durch Nahrungsmangel selbst degeneriere Spiegel erst durch die Anstrengung, ihn zu überwinden: »alle seine moralischen Eigenschaften gingen in [...] Aufmerksamkeit auf« (II, 215)), nicht aber ihre praktischen sozioethischen Implikationen. Eigentlich aber exemplifiziert das Märchen nur Kellers ironischen Satz ›Der Mensch ist, weil er ißt‹, nur für Pineiß Hexerei (vgl. II, 223). Im Gegensatz (vgl. GB I, 349) zu der Moleschott-Rezension, in der Feuerbach das genannte *Aperçu* prägte (vgl. Feuerbach (1960), 22, eingehender Feuerbach (1960a), 58ff.), eine auch qualitative Beziehung zwischen Nahrung und Mensch behauptete (vgl. Feuerbach (1960), 27ff.), meint Keller im Märchen, »jede Kreatur wächst sich nach ihrer Weise aus« (II, 221), und nach Besuch einer Moleschott-Vorlesung: »Es kam darauf hinaus, daß man sterben müsse, wenn man nicht mehr esse und trinke, was mich sehr frappte« (GB II, 28), ein im Abschiedsbrief an das ›Zuckerbrot‹ Johanna Kapp, nach der den Verfasser ›dürstete‹ (vgl. GB II, 27f.; vgl. zur Verbindung von Essen und Liebe später Feuerbach (1960a), 59f.), doppelsinniger Scherz.

⁵⁴⁶ Keller imitiert hier das »vornehmste merkmal der volksdichtung« (Olrik (1908), 7, vgl. Lüthi (1979), 30).

hexerisch in den Geschehensverlauf ein.⁵⁴⁷ Den zum Hexen notwendigen Katzenschmer ersetzt ihm das kleine Kapital von »zehntausend Goldgülden« (II, 225), ohne das Pineiß nur eine neue Stufe Seldwyler Fallitentums erklommen hätte. »[M]it aller seiner Kunst« (II, 224) ist statt Hexenkunst Kochkunst gemeint. Im Geruch des Phantastischen stehen nur seine schriftlichen bürgerlichen Rechtsgeschäfte,⁵⁴⁸ während umgekehrt seine Hexenkunst sich auf die Kunstfertigkeit eines gewieften Rechtsverdrehers reduziert, der schriftliches Recht werden läßt, was nicht recht ist. Die »Gewalt der Hexerei und [die Gewalt] meines rechtlichen Vertrages« (II, 224) scheinen identisch.⁵⁴⁹ Der Schreiber scheitert am so simplen wie verblüffenden Naturprinzip, daß er »mit dem Leibe Spiegels dessen Geist immer wieder mit[nährt] [...] und [...] durchaus nicht von dieser unbequemen Zutat loszukommen« (II, 224) ist. Statt Phantastisches rettet Spiegel sein Charakter und Geist,⁵⁵⁰ der ihn sich in Dummheit, Habgier und verdrängte Lüsternheit hineinzusetzen und zu einer Halserzählung befähigt.

Wie Pineiß die Begine: Nachdem die Binnennovelle vom verscherzten Glück schulmäßig motiviert hat, wie ein Liebespaar sich verfehlt, läßt das Rahmenmärchen unbekümmert um die Motivation »alle Dinge so schön zusammentreffen« (II, 243). Größer als der Genuß an der naiven Märchenschönheit ist der an ihrer Unterbietung. Märchentypischer einsträngiger Erzählstil⁵⁵¹ führt die Hilfsmittel des Märchenkaters – Schatz, Hexenbegine und Schnepfengarn –, erst dann ein, wenn sie für das Fortschreiten der Handlung relevant werden.⁵⁵² Aber das Märchenmotiv des verborgenen Goldschatzes erscheint nur in der Form eines höchst diesseitigen unrechten Gutes. Die Transzendenz der Hexe ist als Wiederkehr tabuisierter Sinnlichkeit eine immanente. Im

⁵⁴⁷ Vgl. auch Müller-Nussmüller (1974), 83.

⁵⁴⁸ Hexerei ist hier also nicht nur ein »ganz normales Geschäft« (Graichen (1979), 344) – nicht (volks-)märchenhaft –, ein ganz normales Geschäft wird zur »Hexerei«.

⁵⁴⁹ Vor der Schlachtung bannt Pineiß Spiegel nicht, er »raschelte mit dem Vertrage« (II, 222). Während die mündlichen Versprechen der Hexenbegine, des Kaufmanns und des Katers je nach den persönlichen Umständen eingehalten, gebrochen oder listig unterlaufen werden können, wohnt dem schriftlichen Kontrakt zwischen Pineiß und dem Kater eine absolute, zauberisch bindende Macht inne (vgl. Neumann (1982), 340f.), so daß Spiegel gut daran tut, einen neuen formellen Vertragsabschluß zu verweigern und sich das erste Schriftstück in einer magischen Umkehrhandlung wieder einzuverleiben (vgl. II, 240) – Variante von Merets Zerreißen der Pfarrer-Schriften (siehe Anm. 234).

⁵⁵⁰ Vgl. Müller-Nussmüller (1974), 71, 81, Poser (1979), 35, 37, Klotz (1985), 237, 239f., 243.

⁵⁵¹ Vgl. Olrik (1908), 8.

⁵⁵² Der Irrtum, der dem Hexenmeister versprochene Schatz existiere gar nicht (siehe Anm. 449), dürfte hierauf zurückzuführen sein.

zauberkräftigen Schnepfengarn, mit dem allein sie gefangen werden kann, scheint Phantastisches an entscheidender Stelle den Handlungsverlauf zu bestimmen, kulminiert jedoch die ironische Distanzierung von der Wunderwelt des Märchens. Durch den detailfreudig ausgestalteten Apparat von Bedingungen, der das Phantastische hervorbringen soll,⁵⁵³ nähert sich die Erzählung dem Zaubermärchen nur zur Erzielung größerer Fallhöhe,⁵⁵⁴ da die Bedingungen der Zauberkraft nicht oder nur in ironischen Wortspielen erfüllt werden. Dazu, daß der Verfertiger des Garns in seinem bisherigen Leben noch keine Frau ›angesehen‹ hat, bedarf es keiner Keuschheit, »denn er ist blind geboren« (II, 244). Die tugendhaften Handlungen der Seldwyler sind ebensowenig tugendhaft wie das Seldwyler Phantastische phantastisch: statt Keuschheit, Ehrlichkeit beim Finden fremden Eigentums und Barmherzigkeit gegenüber Tieren – Märchentugenden als Dreizahl mit Achtergewicht – Züchtigkeit bloß aus Geschmacksgründen, unredliche Habgier und Unzucht. Die beiden Motive, die die nur an der Oberfläche märchenhafte Handlung bestimmen, sind auch hier Eros und Ökonomie,⁵⁵⁵ mit Scheinheiligkeit als Fassade davor, die die Märchenparodie durchdringt. Ebensowenig wie Phantastisches findet sich Märchentugend in Seldwyla, wenigstens unter seinen Menschen; gerade dies erlaubt den Tieren, in dieser Gemeinde zu überleben. Daß die Hexenbegine dennoch mit diesem zweifelhaften Garn gefangen werden kann,⁵⁵⁶ unterstreicht, daß an den menschlichen Märchengestalten nichts genuin Phantastisches ist.⁵⁵⁷ Spiegel durchschaut die Dinge auch hier,

⁵⁵³ Das zauberkräftige Schepfengarn muß »von einem zwanzigjährigen Jägersohn [geflochten sein], der noch kein Weib angesehen hat, und es muß schon dreimal der Nachttau darauf gefallen sein, ohne daß sich eine Schnepfe gefangen; der Grund aber hievon muß dreimal eine gute Handlung sein« (II, 244).

⁵⁵⁴ A. A. Fischbacher-Bosshardt (1993), 211, wo die Eulen-Schnurre als Beleg für typische »Märchenelemente« in *Spiegel, das Kätzchen* dient. Doch nicht »schwer einzulösende Bedingungen lösen sich, wenn die Zeit reif ist, von selbst ein« (Fischbacher-Bosshardt (1993), 211), bloß ein Garn ist zur Hand.

⁵⁵⁵ Vgl. auch Klotz (1985), 242, Stotz (1998), 132.

⁵⁵⁶ Die Eulen-Schnurre spiegelt Pineiß im Jäger, der das Tier (vgl. II, 219) für Gold und Frau fahren läßt, mit einer attraktiven und einer abstoßenden Frau konfrontiert wird und im *claustrum* endet.

⁵⁵⁷ Auch die Märchenmotivik in *Kleider machen Leute* (vgl. Böschstein (1977), 63ff., und Richartz (1975), 162ff., 251ff., Anm. 141), macht deutlich, wie es für den Aufstieg des Schneiders zum Grafen keiner Wunder bedarf, »in gegenbildlicher Entfremdung [...], das Prinzip der Umformung ist in der Angleichung ans Alltäglich-Banale zu finden« (Richartz (1975), 167). »Die unbedeutenden Zufälligkeiten, die das erhoffte Wunder ersetzen, weisen hin auf massive Schwächen der ›guten‹ Gesellschaft von Goldach« (Richartz (1975), 168). Zur Funktion der humoristischen Behandlung des Phantastischen in *Spiegel, das Kätzchen* vgl. auch Graichen (1979), 343f..

durchschaut die Dinge auch hier, wenn er feststellt: »es wird gut sein zu unserm Zweck« (II, 244).

Die Kooperation von Eule und Spiegel zitiert die Eulenspiegelei, die die Dinge komisch beim Wort nimmt.⁵⁵⁸ Die Parodie in der Parodie, in der die Reduktion des Märchenhaft-Phantastischen auf (krude) Natur, seine Verschwankung, gipfelt, rundet Charakterdarstellung und Handlungsverlauf ab, indem sie vorführt, was das Seldwyler Märchenpersonal in Wahrheit umtreibt – Fleischeslüste – und wie es dabei interagiert. Der in der Eulenerzählung gipfelnde Mangel an Phantastischem im Handlungsverlauf rückt das gesamte Märchen in die Nähe des Märchenschwanks.⁵⁵⁹ Züge der rationalistischen Gattung finden sich im Ausgang, der, statt einen *lack* zu liquidieren,⁵⁶⁰ ein komisches Talionprinzip⁵⁶¹ ins Werk setzt, im Handlungsschema Ausgleichstyp Revanche⁵⁶² und im Handlungsmotiv des betrogenen Betrügers⁵⁶³ wie in den Wirklichkeitsnovellen.⁵⁶⁴

⁵⁵⁸ Anfängen mit dem Katzenschmer-Sprichwort. Pineiß erhält eine Frau, der er »allerdings in aller Hinsicht zu genügen« (II, 240) scheint, die Hexenbegine erfährt, was »es stinkt herrlich in der Fechtschul« (II, 245) in Wahrheit bedeutet. Spiegel rückt die verkehrte Welt seiner Gegenspieler zurecht, Pineiß' verballhornetes »Jetzt heißt's Vogel friß und stirb!« (II, 224) und der Hexenbegine »Es stinkt in der Fechtschul« (vgl. II, 245; vgl. DWb, Bd. 3, 919), das widersinnigerweise signalisiert, »die Luft [sei] rein« (II, 245). Keller läßt gern sprichwörtliche Redensarten (vgl. die Materialsammlungen von Schreiber (1953) und Mieder (1976)) zur indirekten Charakterisierung oder Vorausdeutung verballhornen. Pankraz' »gedacht, getan« verrät den eine »fixe Idee« (II, 53) verfolgenden, aber kommunikationsunfähigen Träumer (vgl. II, 14f.). Die eigentliche Version eines Sprichwortes bewährt *Romeo und Julia auf dem Dorfe* gegen »jung geheiratet lebt lang« (II, 113). »Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt« (Matth 20, 16; vgl. II, 196) verrät Züs' Verkehrtheit. Die Seldwyler Umkehrung »Leute machen Kleider« (II, 279) entlarvt den falschen Grafen als Schneider, der aber durch Schneidern doch noch zum gemachten Mann wird (vgl. Richartz (1975), 170).

⁵⁵⁹ Vgl. dazu Lüthi (1979), 13f.

⁵⁶⁰ A. A. Klotz (1985), 239.

⁵⁶¹ Vgl. zu diesem Schwankprinzip Bausinger (1956), 41.

⁵⁶² Der häufigste Formtyp des Schwanks, vgl. Bausinger (1967), 126ff., 134ff. Pineiß gewinnt eine ungerechtfertigte Überlegenheit über Spiegel, indem er dessen akzidentielle Schwäche listig ausnutzt. Spiegel revanchiert sich, seinen Gegenspieler »in gleicher Münze wieder bedienen[d]« (II, 243), und stellt die natürliche Ordnung der Dinge wieder her, indem er Pineiß' charakterliche Schwächen listig ausnutzt. Er befreit sich, bringt seinen Gegenspieler in die Gewalt der Hexenbegine und kann den Genarrten abschließend verspotten (vgl. II, 247).

⁵⁶³ Der Betrüger (vgl. II, 217, 241; vgl. auch Irmscher (1971), 327f., Rothenberg (1976), 228, Anm. 77) Pineiß wird jeweils da, wo er das Selbstzweckhafte, Katerleben und Frauenliebe, auszumünzen versucht, durch die »unbequeme Zutat« (vgl. II, 224) von Spiegels Geist oder die »bloße wünschbare Zugabe« (II, 231) der Jungfrau betrogen.

Anders als dort füllt dieses Handlungsschema im Kunstmärchen weder schwank- noch volkmärchenhaft ein Kunstwettstreit zwischen Spiegel, einem Liebeslyriker aus »verliebter Begeisterung« (II, 214), »lebenslustigen und gedankenreichen« (vgl. II, 220) Humoristen und Philosophen sowie Novellisten, der »nicht übel [zu] erzählen« (II, 236) weiß, und Pineiß, einem »kunstreichen Mann« (II, 226), dessen Hexen-»Kunst« (II, 218) in Koch-, Schreib-, Bildender Kunst besteht. Wie das prosaische Schnepfengarn als *deus ex machina* eines blinden Spinners⁵⁶⁵ doch wieder auf den inszenierenden Autor verweist, sind die »Nücken und Finten« im Kopfhaus des Hexers nichts Geringeres als »Tausendsgeschichten« (II, 218). Die Handlung wird da am unwahrscheinlichsten, wo Pineiß dem Kater eine *nature morte* errichtet (vgl. II, 219f.), dieser für jenen aus dem Stegreif eine Renaissancenovelle ersinnt (vgl. II, 227ff.). Parallelisiert ist der Abschluß der beiden Verträge (vgl. II, 216f., 225–227, 236–241),⁵⁶⁶ die einen unfreiwilligen bzw. willentlichen geistesschwachen Hungerleider durch kunstvoll ausgemalte Befriedigung seiner Gier⁵⁶⁷ verführen, und ihr Durchschauen als spätes bzw. verspätetes Erwachen in künstlichen Paradiesen (vgl. II, 219f., 246f.).⁵⁶⁸ Pineiß verlockt den Kater durch den »mit anscheinender Gutmütigkeit« (II, 217) vorgeschlagenen »vorteilhaften Handel« (II, 216) mit einer »freundlichen Mästung« (II, 221) und durch das Schlaraffenland nach allen Regeln der Kochkunst. Spiegel verführt den Hexenmeister durch seine Binnenerzählung vom verstellten, aber besserbaren, scheiternden, aber »besseren Menschen«,⁵⁶⁹ die darum gruppierten retardierenden Aufzählungen der Vorzüge von Ehefrau und Weibergut und die Darbietung der Braut.

⁵⁶⁴ Vgl. Ohl (1969), 224, Irmscher (1971), 324, 327, Kaiser (1981), 328, Neumann (1982), 154.

⁵⁶⁵ Siehe Seite 152.

⁵⁶⁶ Von der Frage der Rechtlichkeit bis zur scheinbaren Reserviertheit des Überlegenen und ängstlichen Hast des geistesschwachen Opfers.

⁵⁶⁷ Vgl. zu Pineiß' Schilderung seines Dachbodens II, 216f., Spiegels Diatriben über Weiber und Weibergut II, 226, 238f., wo der eine dem »mager[en]« (II, 216) oder »dürren« (II, 239) anderen »mit geschwächtem Verstande« (II, 217, vgl. II, 241) »den Mund [...] [immer] wässriger« (II, 239, vgl. II, 217) macht.

⁵⁶⁸ Vgl. Irmscher (1971), 331, Müller-Nussmüller (1974), 58, Cowen (1984), 77 mit Anm. 32.

⁵⁶⁹ Kaiser (1981), 342. Selbst das Fräulein ist nicht »von bösem Gemüt« (II, 227) und macht Pineiß »ganz gelüstig [...] nach einem Weibchen, die so für mich eingenommen wäre« (II, 238), er selbst will den Part des Kaufmanns übernehmen.

Der Wendepunkt »an der Schwelle des Todes« (II, 226) erörtert, was Reden hilft.⁵⁷⁰ Spiegels Variation von Merets Psalmenumsingen in der Schmerkkammer übernimmt geschickter, salomonisch, den scheinheiligen Tonfall⁵⁷¹ des hinter dem Speck herjagenden Bußpredigers, meint es aber wieder anders. Spiegels bibelsprachliche (vgl. Sprüche 31, 10–31) Rede vor dem ›weisen Mann‹ (II, 227) über den »willkommenen Tod« und die »Eitelkeiten« (II, 226) der Welt wie »törichte Weiber« und »irdischen Besitz« (II, 228) schmuggelt Lebenslust, Luxus und Frauenlob ein. Aber diese Frohbotschaft⁵⁷² verkündet wiederum ein »verführerische[r] falsche[r] Prophet« (I, 40) wie Pankraz' Shakespeare⁵⁷³. Ein verklärendes Bild vom ›ganzen Menschen‹⁵⁷⁴ entwirft Spiegels Novelle, die, als »reine Erfindung« (II, 243) mehr Märchen als der auf einer rea-

⁵⁷⁰ Vgl. II, 225f. (»was schwatze ich!«, »Doch was schwatze ich da wie ein Tor an der Schwelle des Todes!«, »Ach, was hilft das Reden jetzt noch«, »aber was hilft Reden!«).

⁵⁷¹ Vgl. I, 225f. (»recht«, »Gewissen«, »ich sterbe gern«, »Unrecht«, »willkommenen Tod«, »Reue«, »müßige Gedanken« »Gewissensbürde«, »gottlosen Stadt«, »Sünde«, etc.).

⁵⁷² »Heruntergekommen« (II, 216), weil die Erben das Kätzchen mit seiner »gute[n] Mitteilung« (II, 215) »gar nicht zu Worte kommen lassen« (II, 215), kommt Spiegel durch Erzählen vor Pineiß wieder auf, doppelt abgesichert: Versteht Pineiß die Novelle recht, läßt er den Kater laufen, mißverstehet er sie oberflächlich, tauscht er ihn ein. In der »gute[n] Mitteilung« (II, 215) des Katers an die »lachenden Erben« (II, 215) seiner Herrin erblickt Müller-Nussmüller (1974), 27, einen frühen Hinweis auf den Schatz, der freilich ein verfluchtes »ungerechtes Gut« (II, 243) darstellt: »Es macht sich also in betreff des Wohltuns« (II, 243). Guttäte den törichten Erben allenfalls eine Warnung vor dem Schatz. Umgekehrt doppeldeutig das scheinbar enttäuschende, in Wahrheit verheißungsvolle »Evangelium« (II, 233) des Fräuleins von ihrer Liebe.

⁵⁷³ *Spiegel* nimmt die Shakespeare-Motive vom Zentrum (nach der ursprünglichen Anordnung) und Anfang des Zyklus auf. Das Märchen aus der Shakespeare-Zeit mit der Binnennovelle im Stil der Vorlage von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (zu Kellers »zehntausend Goldgülden« (II, 233) vgl. die Novellenvorlage in Ser Giovanni Fiorentinos *Pecorone* (IV/1) bei Keller (1851), Bd. 1, 120) teilt das Doppelmotiv der Ausmünzung von Liebe und Leben. Das Fräulein sucht durch Freierprobe einen Mann, der statt des Goldes das geringste, bleierne Kästchen wählt. Dieses birgt enttäuschenderweise – »Goldnes Grab hegt Würmer meist« (II/7) –, ein »Beingerippe, das dem erhofften Bildnis der Schönen »so gar nicht gleicht« (II/9). In der Parallelhandlung läßt sich der edle Kaufmann, ›ihrer Seele Ebenbild‹ (vgl. III/4), von dem auf seinen Vertragsschein pochenden Juden sein Fleisch abhandeln.

⁵⁷⁴ Das Gegenstück zu Spiegels Binnennovelle bildet die scheinbar unintegrierte Eulen-Schnurre (zu Unrecht marginalisiert bei Waldhausen (1911), 37). Beide sind Erzählungen von Tieren, die eigentlich – Pineiß läßt sich in das Garn der »[s]pinnen[den]« (II, 221) Katze einwickeln, die Hexe im Schnepfengarn aus der Zaubermärchen-Parodie – und thematisch die Menschenwelt erfassen, aber gegensätzlich. Die Erzählung der Eule stellt sie so dar, wie Pankraz und Pineiß bei der Enttäuschung ihrer Hoffnung, Literatur leben zu können, ihre Bräute finden: ausmünzende Krämerseelen.

243) mehr Märchen als der auf einer realen Redensart basierende *Spiegel*, frei vom parodierten Phantastischen mit einem oberflächenrealistischen Schein von Glaubwürdigkeit daherkommt,⁵⁷⁵ in dem sich Pineiß trotz durchsichtiger Warnungen Spiegels⁵⁷⁶ »verfängt«

⁵⁷⁵ Da Spiegels Erzählen erst im Verbund mit anderen Erzählungen Gerechtigkeit schafft, ist es stat als »Spott auf Kellers eigene Dichtkunst« (Müller-Nussmüller (1974), 47, vgl. Müller-Nussmüller (1974), 105, andererseits stellt Müller-Nussmüller (1974), 38, den Kaufmann den »ganzen Menschen« von Pan-kraz' Shakespeare gleich), die eher das parodierte Phantastische des Rahmenmärchens repräsentiert, eine nüchterne Reflexion über deren Möglichkeiten (vgl. Neumann (1982), 344ff., Steinecke (1984), 14f.) anhand einer Facette. Nach Cowen (1984), 76f., erzählt Spiegel, wie es »Fontane vom objektiven Dichter verlangt« (Cowen (1984), 77); vgl. dazu auch Richter (1966), 183ff. – Die problematische Rolle von Literatur im Zyklus erörtern Mews (1970), Richartz (1975), pass., allgemein 16ff., 25ff., Hart (1989) jeweils ohne die Wirkung der Binnennovelle auf Pineiß.

⁵⁷⁶ Spiegel übt Verstellung mit einer Ironie (vgl. II, 226 (Spiegels Frauenlob), 240 (eine Gattin, der der Hexenmeister »allerdings in aller Hinsicht zu genügen« scheine)), die nur für Pineiß nicht durchsichtig ist, oder warnt (vgl. II, 237 (Pineiß hat seiner »Frau sein Leben lang in allen Dingen zu willfahren«), 239 (»So tu ichs [betrügen]«)) und moralisiert offen gegen die zweckrationale Verbindung von Hingabe und Erwerb (vgl. II, 238f., Seldwyler Heiratssitten: »je hohler die Köpfe«; vgl. Müller-Nussmüller (1974), 31, Kaiser (1981), 340). Als häufiges Motiv auch der Wirklichkeitsnovellen für Neumann (1982), 341, die »zentrale Thematik im Seldwyla-Zyklus« (vgl. Goetschel (1997)), verbinden sich Eros und Ökonomie im *Spiegel*-Märchen für Fräulein, Stadthexenmeister und im Prostitutionmotiv für die Hexenbegine, sonst für den Werkmeister Regel Amrains (vgl. II, 132f.), die Kammacher und Züs, John Kabys (vgl. II, 300f., 316), Vigg Störteler, der seine Frau literarisch, und Kätter Ambach, die ihn verfressen ausschlachtet. Reichtum behindert die Liebenden in der Binnennovelle des *Spiegel*-Märchens, umgekehrt Armut Sali und Vrenchen, Wenzel und Nettchen sowie Jukundus und Justine. Lydia und Kungolt verdinglichen, wie das kaufmännische Vokabular verrät (vgl. II, 34, 47, 49f., 409, 412, 414f.), Geliebtes und Liebe selbst.

Spiegels Erzählung, deren Fiktionalität die auch im Seldwyla des 16. Jahrhunderts auffällige Form der italienischen Renaissancenovelle, die auktoriale Kenntnis vom inneren Erleben des Kaufmanns und das Märchen, das das Fräulein ihrem Freier aufbindet, verrät, nimmt Pineiß' Los vorweg. Nur rückt der Hausmann statt in die Rolle des Kaufmanns in die des Fräuleins, das mit der gleichen Eigennützigkeit, Verstellung und Rücksichtslosigkeit agiert, deren Opfer zu werden es fürchtet (vgl. II, 228f.; vgl. zu dieser Paradoxie Kaiser (1981), 340). Mit seinen ausgeklügelten Freierproben erreicht es nur, daß es, »welches [...] selbst so große Dinge auf den irdischen Besitz hielt« (II, 228), mit »lauter verstellten, listigen und eigennützigen Freiersleuten umgeben« ist (II, 229) und an den schroffen Feldleutnant gerät (siehe Anm. 594). In der Binnennovelle, wo der »Mensch immer von seinen eigenen Neigungen aus andere beurteilt« (II, 228), stehen die Figuren sich selbst im Wege, auch der wie Spiegel mit sich selbst identische (vgl. II, 230, 231, 234) Kaufmann, »nicht gewohnt« (II, 231), Verstellung zu vermuten, »da er selbst keine Verstellung kannte« (II, 230). Insbesondere das Fräulein verscherzt als eine Lebenskünstlerin (»Geschichte spielen« (II, 230), »Roman« (II, 231), »Komödie« (II, 231), »Erzählung« (II, 232,

(vgl. II, 41)⁵⁷⁷ wie der vom lydischen Löwen literarisch vergiftete Pankraz in der schönen Literatur.⁵⁷⁸

Die erzählerischen Verführungen in vexierende Kunsträume steigern landschaftsbildnerische. Um Spiegel zu mästen, baut Pineiß ihm eine »Landschaft in [d]er Stube« (II, 219), zum Kater in der Schmerkkammer das zugehörige Grün im Innenraum oder Glück unter Glas,⁵⁷⁹ ein Paradies als Grabraum oder Idyll mit einer Leiche. Als ein Lebendig-Begrabener mitten darin findet sich der domestizierte Kater in der »Schlinge« (II, 220) häuslich und textil gefangen. Spiegel meditiert wie Hamlet am Grabe oder Hieronymus im Gehäus⁵⁸⁰ über einem *memento mori*. Seines ist kein Schädel – wie beim Übergriff in Merets Porträt –, aber das vergebens gefüllte »kugelrund[e]« »Mäglein« eines Krammetsvogels. Als ein vom »Mütterchen für ihren Sohn zur Reise [...] gepackt[es]« (II, 220) Proviantstuck-»Ränzchen« (II, 220) ist auch dieses ein innerlich überreicher Wesenskasten voll unaufgebrochener Hülsenfrüchte wie Heinrichs Klappernuß.⁵⁸¹ Auf der Lebensreise kommt nicht weit, wer in eine Kunstfalle geht. Dem Mütterchen handelt zuwider, wer, kaum ausgezogen, in ein Hausmannidyll einkehrt. Pineiß »Landschaft in der Stube«, wo Spiegel Mäuschen aus dem Berg zieht, Fische von unter dem Wasserspiegel angelt und Vögel aus dem Baum pflückt, vereint die Hauptmotive des Wesensschatzes im Innenraum und seiner aufgehobenen Jenseitigkeit, aber nur als »nachgeahmte Jagd« (vgl. II, 219) in einer von außen nach innen umgestülpten verkehrten Welt von *Heimatsträumen*. In Wahrheit wird durch die Nahrungskette, in der Pineiß Spiegel ißt, dem es anders als Meret nicht nur symbolisch an den Speck geht, dieser den Krammetsvogel, dieser Hülsenfrüchte, die nicht

234), »Evangelium« (II, 233)), die sich in ihren »verwickelten und ausgesponnenen« (vgl. II, 231) Ränken selbst verstrickt, sein Glück. Im Wahnsinn zerreißt es seine Kleider (vgl. II, 236).

⁵⁷⁷ Wenn nicht im Schein der Erzählung (laut Neumann (1982), 347, Klotz (1985), 243), so im »funkelnd[den]« (II, 237) »Augenschein« (vgl. II, 237) des Goldes und »weißen Scheine« (II, 242, vgl. II, 247, auch doppeldeutig, II, 240) der Frau.

⁵⁷⁸ Neumann (1982), 344, weist auf diese Parallele hin. Der kurzschlüssige Shakespeare-Leser Pankraz (vgl. II, 41f.) litt an einer schmerzlichen Diskrepanz seiner Welt zur Welt der klugen Frauen und edlen Kaufleute des *Kaufmann von Venedig*, die der »Würzkrämer« (II, 34) *in eroticis*, die unedle und eselhafte Lydia nur in ironischer Wörtlichkeit erneuert.

⁵⁷⁹ Zum Kater zwischen »Spitzgras, grün wie Smaragd« (II, 216f.) auf Pineiß' Dachboden siehe Anm. 120.

⁵⁸⁰ Zu Hieronymus-im-Gehäus-Bildlichkeit im *Grünen Heinrich* vgl. Berndt (1999), 182f.

⁵⁸¹ Zum »Ränzchen« (vgl. I, 650 (Heinrichs »Habersaat«, Wesenspäckchen aus Haferkorn, Mandelkern und Rosine) als Variante der »Freßsäckchen« siehe Anm. 237, zum »Mäglein« als Variante der Körperhöhlen siehe Anm. 339, alles Wesensinnenräume.

aufgehen durften, der süße Wesenskern zutiefst eingeschachtelt. In der Fülle der Innerlichkeits-Kunsthäuser wird gehungert oder beim Schwelgen ein tieferer Hunger nicht gestillt: Man verzehrt sich selbst. All das packt *Spiegel* in ein »Mäglein«. ⁵⁸² Das Tiersinnbild des Krammetsvogel für Spiegel wiederholt »im kleinen abspiegel[nd]« (I, 176) »Spiegelein« als Tiersinnbild für den Leser am Ende des Zyklus und spiegelt im Großen *Das Meretlein* und das anatomische »Forscherlein« in den Körperinnenräumen. ⁵⁸³

Anders als Heinrich unter dem Apfelbaum des Grafenschlosses sein *Et in Arcadia ego* pflückt sich Spiegel in seiner ins Diesseitsbejahende umschlagenden kulinarischen *nature morte* ⁵⁸⁴ vom Baum die Erkenntnis seiner Todgeweihtheit als Aufruf zum rechten Leben oder Aufbruch aus der trügerischen Idylle beim Hausmann. Das Paradies wird erst zur *Vanitas*, dann zum *Carpe diem*. Mit gleicher Münze wiederbedienend, ⁵⁸⁵ vermag Spiegel dem Hexenmeister die Hexenbegine »aufzuhalsen [...] für seine gebratenen Krammetsvögel« (II, 241), eine junge Frau, aus der sich eine knochige alte herauschält, ein Tödlein aus dem Mädchen, in dem, wie der Kater ⁵⁸⁶ im Vogel, Pineiß seiner Lebensverfehlung gegenübersteht. ⁵⁸⁷ Aus seiner zur *carpe diem*-Mahnung umgewerteten schein schönen *vanitas* kommt Pineiß nicht mehr heraus. In seinem Kopf- und Kunstraum befangen, endet diese Pfarrergestalt mit ihrer Muse »unauflöslich« (II, 247) verbunden, ja, wie insgeheim von jeher, eins. Pineiß wird als *staphylla pinnata* »mit höllischen Künsten« mit auf »die Folter gespannt« und muß in einer Räucherammer mit-»braten« (II, 246). Sein »fortwährendes Meerwunder [...] in einer [...] Ehe« (II, 226)

⁵⁸² So bemerkt Jennings (1982), 319, daß die Komik durch Miniaturisierung im Krammetsvogel »one of Keller's more direct confrontations with the idea of mortality and with the conflict between moral principle and bare survival« verbirgt.

⁵⁸³ Siehe Anm. 339.

⁵⁸⁴ Wie II, 898, auf dem Gobel in *Ursula* mit Beere und Vogel am Anfang der Nahrungskette einer *Vanitas*.

⁵⁸⁵ Spiegel läßt sie beim Ausfliegen ins »Schnepfengarn« (II, 245) gehen und plaziert sie als Köder innerhalb einer Naturszenerie. Als Gegenstück zum »rührenden« (II, 220) »hübschen Krammetsvogel« (II, 219) im Baum dient ein »weinende[s] Frauenzimmer [...] unter einem Weidenbaume, von so großer Schönheit« (II, 246) eine »bildschöne« (II, 236) Baumfrucht-Frau. Bei dieser für den sich selbst domestizierenden Hausmann aufgeführten »Lustbarkeit einer nachgeahmten Jagd« (II, 219) reißt Pineiß die »Augen auf«, ohne »die Dinge zu durchschauen« (vgl. II, 219).

⁵⁸⁶ »Jetzt heißt: Vogel friß und stirb!« (II, 224)

⁵⁸⁷ Statt »glänzend« (II, 214, 219, 221) und »rundlich« (II, 240) wie der »Katzmann« (II, 220) endet der »dürre Hexenmeister« (vgl. II, 239) »so fahl und spitzig« (II, 247), wie das Weib, dem er »in aller Hinsicht zu genügen« (II, 240) scheint. Zur jung-alten Frau, zu der das Tier führt, siehe Anm. 516.

gestaltet sich als Dauer-Spuk oder Verewigung des erlösungsbedürftigen Tumults in der Stube.

Bei Keller ist der paktierende Teufel statt hinter der armen Seele hinterm Schmer her und wird statt zauberisch gebannt als Pantoffelheld mit einer »nicht sehr liebenswürdig[en]« (II, 247) »böse[n] und widerwärtige[n] Frau« verkuppelt, »spitzig« (II, 247) wie der »dürre« (vgl. II, 239) Hexenmeister selbst, der vergebens hinter dem Fett hergehascht ist. Der Schreiber kann seine papierne Option auf den Schmer weder gegen Gold und Frau eintauschen – beide eng miteinander und mit dem jenseitigen Wasserbereich verbunden⁵⁸⁸ – noch die »vergoldet[en] [...] Weihnachtsnüsse« (II, 239) knacken und endet statt mit Katzen- oder »Weiberfleisch« (III, 715)⁵⁸⁹ und »-Fell« (II, 425 (Violande), 1157 (Lucia)) mit dem »schneeweiß«-kalten, »steifen« und »spitzigen« Mineralischen und Papiernen der Begine. Keiner paßt besser an die Brust der »schneeweiße[n]« (II, 241, 246) Begine, »so eben und so hart [...] wie ein Brett« (II, 241), bedeckt von »weiß[em]« (II, 241) und »wie aus Schreibpapier gefaltet[em]« (II, 241) Stoff, »so daß man gleich darauf hätte schreiben mögen« (II, 241), als Pin-Eis, *homme de lettres* und Verfertiger von »Federn [...] und [...] schöne[r] schwarze[r] Dinte« (II, 218). Im ans Schreibpapier-Brett der Begine stoßenden Schreiber kommt wie im an der spiegelnden Glasscheibe des Nußbaumhauses durch die jung-alte Frau enttäuschten Heinrich einer auf seiner Lebensreise an, wo er zu Hause ist, abgeschieden⁵⁹⁰ im mütterlichen Kunsthaus der Innerlichkeit, hier als Salon eines Literatenehepaars unter der Fuchtel

⁵⁸⁸ Siehe Anm. 504. Das Fräulein versenkt das Gold im »tiefen und dunkel[n]« »alten Brunnen« im »Garten« »unter verwildertem Gebüsch« (II, 237), erst die Hexe vermag es wieder zu heben (vgl. II, 246). Als die Katze den »begierig[en]« (II, 237) Hausmann Pineiß mit dem »Laternen« (II, 237) das erste Mal in den Garten führt, sieht er »in der Tiefe das Gold funkeln unter dem grünlichen Wasser« (II, 237), läßt sich aber »etwas furchtsam« (II, 237) warnen, daß »Ihr das Gold nicht so ohne weiteres herausfischen dürft! Man würde Euch unfehlbar das Genick umdrehen; denn es ist nicht ganz geheuer in dem Brunnen« (II, 237). In der zweiten Naturszene »vor dem Tore« (II, 246) führt Spiegel den Lüsternen unter die »Weide« (II, 246) zum »Meerwunder« (II, 226) Sexualität im »meerblauen Sammetkleide« (II, 247). Auf sich gestellt, merkt der Frauensucher mit dem »Leuchter« (II, 247) »entsetzt«, daß er nicht überzugreifen vermag. In der ersten Konfrontationsszene hatte Spiegel den spukhaften Eindruck, den die leibliche Begierde auf Pineiß macht (vgl. II, 224), rationalisiert, daraufhin die »allerdurchtriebenste Hexerei« (II, 226) Sexualität ihm sogar verlockend erscheinen lassen. In seiner »Hochzeitkammer« (II, 247) entbehrt Pineiß solchen Zuspruchs.

⁵⁸⁹ Zu Martin – Myrrha siehe Seite 352.

⁵⁹⁰ Pineiß fühlt »Eifersucht und Neideswut auf seine Braut, daß er beschloß, sie vor keinem menschlichen Auge jemals sehen zu lassen. Er ließ sich bei einem uralten Einsiedler mit ihr trauen und feierte das Hochzeitmahl in seinem Hause, ohne andere Gäste« (I, 246).

Literatenehepaars unter der Fuchtel einer Ehefrau-Zensorin.⁵⁹¹ Wie in *Traumbuch* und *Heimatsträumen* erweist die *vanitas* der alten Frau⁵⁹² die Innerlichkeitsseligkeit mit der Narzißmus-Muse als Lebensverfehlung. Pineiß vermag nicht über die Grenze überzugreifen, er bleibt in sich befangen⁵⁹³ und wird von inneren Tumulten überwältigt. Dem materialistischen Märchen geht es nur um Fleischesluste nach dem Schmer, dafür bleibt dieser dem Hungernden zuletzt jenseitig. Die künstlichen Paradiese bergen Leichen, in den goldenen und fetten Reichtümern des künstlerischen Innenraums herrscht der Hunger der Selbstverzehrung.⁵⁹⁴

Spiegels Ordnungsleistung scheint negativisch,⁵⁹⁵ aber *Spiegel* hebt Jenseitigkeit auf, im Schrecken immer noch am überzeugendsten. Das

⁵⁹¹ GB I, 307: »Flugi[s] [...] »Cardenio« habe ich erst in Berlin recht verstehen lernen bei den Geheimeratstöchtern«; vgl. GB II, 42, 46f. Vgl. den Literatenhaushalt von Viggi und Kätter.

⁵⁹² Siehe Anm. 10, Anm. 296 und Anm. 516. Die Heimsuchung durch den Vertreter des anderen Geschlechts im nächtlichen Schlafzimmer, besonders des Mannes durch jung-alte Frauen, zählt zu den der häufigsten traum- und spukhaften Jenseitigkeits-Motiven bei Keller, vgl. III, 65f. (Traum von den jungen und alten Frauen), I, 185f. (Meret-Heinrich), 714f. (Dortchen / Mutter-Heinrich), II, 403 (scheinotter Dietegen-Küngolt), 1011f., 1021f. (Regine-Erwin), 1081f., 1085f. (Kratt-Hildeburg-Oheim / Mannelin), III, 718f. (Marie-Martin).

⁵⁹³ Der blinde Spinner der Eulenerzählung vermag keine Frau anzusehen, Pineiß keine anzusprechen: Er »konnte vor heftigem Entzücken kaum seine Bewerbung vorbringen« (II, 246), nicht er, »Spiegel würzte das [Hochzeits-]Mahl mit den lieblichsten Gesprächen« (II, 247), zuletzt hängt dem Entsetzten vor der Begine »die Zunge heraus« (II, 247).

⁵⁹⁴ Beim »Hochzeitmahl« (II, 246) des Pineiß standen »[d]ie zehntausend Goldgülden [...] in einer Schüssel auf dem Tisch und Pineiß griff zuweilen hinein und wühlte in dem Golde; dann sah er wieder die schöne Frau an« (II, 246f.), hinter der sich die Hexenbegine verbirgt. Das Scheinbild des Glücks korrespondiert der Schlußszene der Binnennovelle, in der die Kokette, im selben Golde wühlend, den »verlorene[n] Geliebte[n] darin« (II, 236) »zu umarmen« (II, 236) wählte »und [...] weder Speise noch Trank zu sich nehmen« (II, 236) wollte. Pineiß dürre Lebensverfehlung an der Schreibpapier-Brust der Begine wiederholt die der Lebenskünstlerin, die sich statt mit dem Geliebten auf einen »harten Klumpen« (II, 234) »kalte[n] Metall[s]« (II, 236) bettete und statt seiner von einem stein-»steif[en] und kriegerisch[en]« Ritter geschreckt wurde, der ihr von einer »Schreibtafel« (II, 235) vorlas: Künstlerleiden.

⁵⁹⁵ Spiegels Frage, »wie soll man drei solche Dinge zusammenbringen in einer solchen gottlosen Stadt: zehntausend Goldgülden, eine weiße, feine und gute Hausfrau und einen weisen rechtschaffenen Mann?« (II, 226f.), bleibt rhetorisch. Die verstellten Seldwyler werden nicht entlarvt (vgl. Müller-Nussmüller (1974), 93, auch 107), wie der Hexenbegine angedroht wird (vgl. II, 245f.). Spiegel ist um eine Erfahrung reicher (vgl. II, 219, II, 243), das Vertragsformular »dünkte [...] ihn [...] die beste und gedeihlichste Speise zu sein, die er je genossen « (II, 240), aber seine Existenzgrundlage gewinnt er nicht wieder (vgl. Richartz (1975), 187).

Rahmenmärchen vermittelt im Gattungsdreieck aus verklärender Novelle und zynischer Zaubermärchenparodie, *histoire tragique* und Schwank,⁵⁹⁶ sein Held im Beziehungsdreieck Mann-Katze-Frau, in dem er selbst wie der Tell der *Heimatsträume* auf der Spiegelfläche steht und zwei einander räumlich und metaphysisch jenseitige Gegenüber ineinanderspiegelt. Die beiden gegensätzlichen Extreme, die einander feindlich »gegenüber«-stehenden (I, 241) und in entgegengesetzte Richtungen auseinanderstiebenden und einander doch entsprechenden Halbheiten der »so verschieden[en]« (II, 226) Geschlechter »unauflöslich« (II, 247) zu verbinden, vermag gerade Spiegel. Denn der Repräsentant des »Mittelzustand[s]« (II, 221), die Katze, der Katzmann oder das Kätzchen, zugleich »Bohemien und Bürger«,⁵⁹⁷ Liebhaber und Jungeselle, verführerisch für den Mann, männlich-ordnende Hand für die Frau, steht selbst auf der Grenze und verkörpert Liminalität. »Im Märchen funktionieren die Dinge«,⁵⁹⁸ in den Lügenmärchen der Dichter sind die Dinge »hübsch beisammen« (II, 41). Die »Dinge zusammenbringen« (II, 226) oder »so schön zusammentreffen« (II, 243) zu lassen, die einander »in aller Hinsicht [...] genügen« (II, 240), verwirklicht Kellers Märchen bezogen auf die Menschenwelt nur als rhetorische Frage, ironisches Zitat oder Kampfgeschehen. Die eheliche Verbindung der Menschen wird nicht glücklich, ihre innere Gespaltenheit nicht überwunden, aber samt ihrer Verstellung in der Erkennungsszene aufgehoben, zugleich im Schrecken verewigt.

Diese Aufhebung von Jenseitigkeit zum Ausgang aus dem Kunst-raum scheint auch wieder nur poetisch möglich. Spiegel reift zum Dichter, überwindet Pineiß, indem er ihn ins Novellen-Garn einer »[s]pinnen[den]« Katze einwickelt, und die Hexenbegine beim Menschenfischen mit einem Netz, das der Kater einem selbst von der Geschlechterbegegnung ausgeschlossenen blinden Spinner verdankt. Spiegels bohemienartige Existenz im Kontrast zum versklavten Hexenmeister und die komische Fallhöhe im Zusammenspiegeln »drei[er] solche[r] Dinge« machen Kellers Schwankmärchen im vollen Sinne zum Kunst-Märchen und dessen Aufbrechen zugleich. Das Schwankmärchen braucht einen *lack* nicht zu liquidieren, der ihm keiner ist, sondern reinszeniert ein häusliches Idyll als Folter eines Paters bei der Mutter. Des Hausmanns nahrhaftes Katzenparadies als Grabraum

⁵⁹⁶ Richartz (1975), 187, sieht im Rahmenmärchen einen radikalen Pessimismus wie im Großmutter-Märchen des *Woyzeck*, der eher die beiden Binnenerzählungen kennzeichnet, während im Gesamtmärchen Poesie vermittelt. Vgl. dazu das Märchen des *Martin Salander*, wo Keller sich auf das zu dieser Zeit ihm bekannte *Woyzeck*-Märchen bezieht (siehe Seite 287).

⁵⁹⁷ Fischbacher-Bosshardt (1993), 212.

⁵⁹⁸ Lüthi (1979).

macht als Verlängerung von Spiegels Mutteridyll auch dieses suspekt.⁵⁹⁹ Das Märchen erspart dem glänzenden Spiegel, anders als Pineiß, der »Verdammung Qualen, / heimlich zu leuchten, ewiglich versenkt« (III, 120). Dem verführerischen Sog der Kunst widersteht der Aufbruch daraus in ein »Leben«, das nur »Furcht, Sorge und Armut und zur Abwechslung ein[...] Sturm verzehrender Leidenschaft« (II, 225) ist, aber »von hinten gelesen« (I, 996) auch eine richtige Gleichung. Ein geglückerteres Erwachsenwerden als das der verewigten toten Kinder in *Spiegel*,⁶⁰⁰ Merets oder Heinrichs, eine, wie im *Grünen Heinrich* oder in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, schmerzhaft Vertreibung aus dem Mutteridyll und neuerlicher ›feiger‹ (vgl. II, 220) Rückzugsversuch ins Schlaraffenland eines Hausmanns, aus dem aber Spiegel sich zu befreien lernt, zeigen, was Reden hilft. Statt als »zu gut [...] für diese Welt« (II, 244) in die Landschaftskunst, den in Scheinnatur aufgeblasenen Kopfraum, zu fliehen, »ohne sich mit schlechten Menschen vertragen zu müssen« (I, 216) oder sie sich durch Spitzigkeit vom Leib zu halten, gehören sie poetisch geneckt.

Was Wortspiele nicht vermögen, deutet sich auch an. Spiegel hebt Jenseitigkeit auf, jeweils in Kämpfen, für Pineiß spukhaft, aber als Übergang in dem Autor nähere bürgerliche Wirklichkeit, für sich selbst als triumphalen Ausgang aus dem Innenraum, der nur ein Kunstprodukt ist. Totalität verteilt sich wieder. Spiegel erfährt ihr Gelingen, Pineiß ihre Unmöglichkeit. Auch der Mittelsmann ist nur halb. Pineiß' Spukerfahrung hat mehr Realität als die Befreiung seines Seelentiers in die Außenwelt. Pineiß erfährt den Schrecken im Innenraum, Spiegel erlangt ein schmerzfreies Draußen. Die Menschen sind am Ende schrecklich statt »hübsch beisammen« (I, 41), aber immerhin beisammen. Das Tier Spiegelein ist als nicht voll »Pineißens künstlichem Gehege« (II, 221) und Kopfhaus Zugehöriger der wahre Hexenmeister, aber ortlos, ein verstiegener Philosoph »auf schmalen Gesimsen und hohen gefährlichen Stellen« (II, 220) in der Lage des Heimatsträumer, ohne die reale Lebensgrundlage, deren Verlust der Ausgangspunkt der Verwicklungen im materialistischen Mustermärchen war. Anders die heimlichen Helden, die auf der Schattenseite den Preis seines Triumphs zahlen müssen: Pi-

⁵⁹⁹ Spiegels mütterliche Herrin erscheint im Text nicht nur in jung-alter Gestalt wie die Begine, sondern hat in der alten auch hexenhaft eine Katze auf der Schulter, ein Haustier wie die Schlange von Kellers Mutter im *Traumbuch*, die sich nach der Decke streckt wie Erikson im Mutterraum, um ihn aufzubrechen.

⁶⁰⁰ Der Krammetsvogel, eine »Sohn[es]«-Leiche (I, 222) in der Schlinge, wie der Kaufmann, ein kindlicher (»arglos und unschuldig wie ein Kind« (II, 229), »köstliche und kindliche Dinge«, »ebenso spröde als kindlich« (II, 231)) Händler in Seide, der spinnende Jägerssohn ein ewiges Kind in der Nachfolge der Textilkünstler, wie Pineiß eines in der Nachfolge der Trödelmännchen im *Grünen Heinrich*.

seines Triumphs zahlen müssen: Pineiß als zum Weiterschreiben gezwungener Berufsliterat⁶⁰¹ und der blinde Gewerbspinner. Dieser,

⁶⁰¹ Der Pineiß-Nachfolger Ratsschreiber Schafürli weist auf diejenige Seldwyla-Erzählung hin, die nicht nur *Spiegel* am nächsten verwandt ist (Phantastik aus »alter Märchenzeit« (II, 402), grundsätzliche Beleuchtung der »Leute von Seldwyla« (II, 391, vgl. II, 393: der Titel mehrfach zitiert) durch symmetrische Konfrontation), sondern auch *Pankraz* (Frauenjäger), *Grafenschloßteil* (irrender Ritter) und *Meretlein* (Titel, dann Untertitel: *Leben aus Tod*). *Dietegen* sollte spiegelsymmetrisch zum Katzenmärchen den Band *Seldwyla II* eröffnen und ersetzt am ehesten (zu Märchenmotiven vgl. Merrifield (1969), 159–161) das hierfür vorgesehene »Märchen« (vermutlich das in der Frühphase der Arbeit am *Grünen Heinrich* entworfene, durch die Werkbiographie spukende, aber ungeschriebene *Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser*, SW VIII, 439, vgl. auch ebd., SW VII, 400, XI, 392, XII, 453f., XX, 180f., vgl. Laufhütte (1973), 327f., Anm. 16, 327f.). Nicht nur in der Konfrontation von Seldwyla mit seiner symbolisch-topographischen »Gegenstadt« (SW VIII, 439) Ruechenstein, der »Hexe« Küngolt mit den Pfarrertypen Dietegen / Schafürli, einem besseren und einem schlechteren Heinrich, ist Symmetrie die Grundlage (vgl. GB III/1, 178; 176; zu *Aus dem Tode Leben*, der blutigen Rettung des Geliebten vgl. Immermann (1983), 715–720) zweier »freundliche[r] Nachbar[n]«, deren es »keine widerwärtigeren« (II, 391; vgl. II, 241, 245, 247 (Pineiß und Hexenbegine) geben konnte, die aber »in Minne« (II, 393) übereinzubringen wären (abgekehrtes Einandergegenüberstehens (vgl. II, 390: Nord – Süd), Schwarz-Weiß-Malerei (vgl. II, 393, wie beim Hausweißer Meierlein und Schwarzhäuser Heinrich, vgl. I, 164, 667), wechselseitige Abstoßung und Ausgrenzung durch Glas- und Wasserspiegel- (II, 391, 397, 398, 413), Dissoziation in Feuer und Eis (vgl. II, 413, wie Pineiß die Begine, vgl. II, 241). Diese schier unmögliche Versöhnung umkreist Kunstmotivik (musikalisch II, 394 (Dissonanz) 421 (einander räumlich oder sozial jenseitige Liebende: »Von den zwei Königskindern«, »Es spielt ein Ritter mit einer Maid«)) und bildnerisch (Keramiken mit Geschlechterbegegnungen von Mann und Wasserfrau, Frau und Ofen-Adam mit Knöpfchen-Auswuchs II, 397–399, 432, 436; II, 404f., vorbildlich versöhnt Leidenschaft und Sitte die mütterliche Textilkunst; Farbsymbolik nicht nur in der »schöne[n] Farbe herkömmlicher guter Sitte« (II, 409)) und die Phantastik (vgl. II, 397 (Seldwyler »Meerwunder«-Frauen in Ruechenstein), 402 (»Märchen«: Wiederbelebung Dietegens durch Küngolt), 407 (Kinderparadies mit Schlange zwischen Küngolt und Dietegen), 415 (»[w]underbar[es]« Erwachen der Geschlechtlichkeit bei Küngolt und Dietegen während der Maifeier), 422 (»spukhafte[s]« »Märchen« im Tanz von Schafürli mit Küngolt, mit Gegenwald der Kampfnatur zum Kinderparadies), 431f. (Besessenheit Schafürlis durch Küngolt und Erscheinung vor ihr auf dem Friedhof)).

Wie bei Pineiß und Begine treiben sich die interdependenten Gegensätze auseinander hervor und schaukeln sich auf (II, 391 (Ruechensteiner Pfarrer vs. Hexen im »Wetteifer«), 392 (Ruechensteiner – Seldwyler – Ruechensteiner übergriffe), 399f. (Entlarvung des sinnlichen Ruechensteiner Tafelgeschirrs – Hinrichtung Dietegens), 409, 413, 419f., 437 (Dietegens Sprödigkeit – Verwilderung Küngolts – Verhärtung Dietegens), 431, 438 (Liebe – Haß Schaffürlis gegenüber Küngolt)), über räumliche bis zu metaphysischer Jenseitigkeit und ihrer spukhaften Aufhebung. Wie Pineiß und Begine sind Ruechensteiner und Seldwyler nicht nur einander »unheimlich« (II, 399, 414), ja

behexend (vgl. II, 394, 427, 431), sondern, speziell der lüsterne Inquisitor Schafürli und die Hexen-Nonne Violande, sich selbst jenseitig, in Gestalt von in Innenräumen (vgl. die Ruechensteiner inneren Unruhen II, 391) weggeschlossenen, oft *anima*-Schätzen (vgl. II, 398 (Nymphen-Tafelgeschirr der Ruechensteiner) vs. 431 (Wasserhexe Küngolt auf den Strömen des Ratsschreiber-Blutes)).

Wortreicher als das Märchenspiel *Spiegel* historisiert *Dietegen* »damaligen Volksglauben« (II, 431, vgl. 392, 427, 431, 438) an »vermeintliche Hexerei« (vgl. II, 438), indem sich das Phantastische auf materielle (vgl. II, 396 (Verfolgung Dietegens), 427 (Verfolgung Küngolts)) und erotische Begierden reduziert. Spukende sind nur von Frauen enttäuschte Liebhaber (Dietegen verhärtet sich zum nur schreckhaften Ritter, Schaffürli muß spuken), »Hexen« (vgl. II, 427, 431, 432 (Küngolt), 417 (Violande)) von Pfarrern verschmähte Frauen im »Beginenhaus« (SW VIII, 479, II, 418: »Ordenshaus«), bloße »Dirnen« (II, 439), vielmehr »Coquetten« (SW VIII, 472), deren eigentlicher Zauberspruch nicht der aus »Froschbeinchen« (II, 425, vgl. 423) und »Hippomanes« (II, 432) ist, sondern ihre Schönheit (vgl. (SW VIII, 423f. (Küngolt), 425 (Violande)).

Völlig gelingt das nicht. Der Titelheld läßt es II, 431, psychologisierend in der Schwebel; das Gegenteil wird evident durch seinen Widerpart, einen »gewalttätige[n] Krumbuckel« (II, 431), in den sich die Erzählung förmlich hineinversetzen kann. Übernatürlich-stark wirken die Liebestränke der Hexen aus der sinnlichen und mißgestaltigen Natur Frosch und Pferd (dem »Hippomanes« oder Stirnanswuchs des neugeborenen Füllen (vgl. Pauly (1979), Bd. 2, 1175f.) im »stark durch die Krümmungen seines [seinerseits mißgestaltigen Ratschreiber-]Körpers strömende[n] Blut [,] von ihrem [Küngolts] Bilde bewohnt und befahren, nach seinem Glauben wie von einer Hexe, welche nächtlich einsam auf einem Strome in dunklem Kahne dahinschieße« (II, 431f.). Der Leib, auf den das Phantastische sich reduziert, erscheint als andere Welt, eine gespenstische Innenwelt, die Reduktion des Übersinnlichen auf das Sinnliche schießt in die bekannte Leibmystik der Körperhöhlen immanenter Jenseitigkeit über (siehe Anm. 339). Dort ruhen die zu hebenden Wesensschätze: Frauengold – eng verwandt der (Seldwyler, Frauen-, Essens-) Sinnlichkeit (vgl. II, 393, 394), ineins bei »Küngold« (vgl. SW VIII, 439, Laufhütte (1973), 328, mit Anm. 19) und ihrer Frauenlade (mit »Regenbogenschüsselchen« (II, 404)), ein Schatz wie die Ruechensteiner Frauen und Violande (vgl. II, 394, 404, 425); Blut wie (eucharistischer, vgl. II, 430, 423 (zur christlich-heidnischen »Johannisminne« vgl. HdA, Bd. IV, 757–760)) Wein – das in den Ruechensteiner Sühne- und Seldwyler Sündenveranstaltungen (vgl. II, 426 (Johannisnacht-Mord), 431 (Friedhofstaufritt Schafürli), gleichermaßen fließt und in dessen Bann die Ruechensteiner »Blutbann«-Herrscher (II, 390) zuallererst selbst stehen. Sie treten zutage im sündigen Gelb und Rot der Kleider – vgl. II, 417, 421 (Violande in »[R]ot«), 425 (Schafürli in »Scharlach«), 437 (der Soldat des »tollen Lebens« Dietegen in »blaßrotem Burgunderdamast«), werden gesüht im »Armesünderhemdchen« (II, 401, 402, 440, 442), kulturnatürlich vermittelt von der Forstmeisterin (vgl. II, 404), gewaltsam zerrissen von Dietegen (vgl. II, 405) als Vorausdeutung auf Küngolts Entschleierung (vgl. II, 440f.) –, oder bleiben ausgegrenzt hinter anstößigen Auswüchsen wie Nase, Mißgeburt-Buckel als geschultertem Kreuz, den Knöpfchen des Ofen-Adam oder des Pelzmachers (einem »Kopf-[...]Gewächs wie ein Hühnerrei, welches Küngolt als Kind schon gefürchtet hatte« (II, 428), die als ein weiblicher Heinrich beim Trödelmännchen (siehe Anm. 149) zwischen diesem und Meret vermittelt) und Gehängen am

obwohl er an der Befreiung der Tiere aus ihren Banden mitgewirkt hat, bleibt selbst gebunden, »zu nichts zu gebrauchen als zum Garnflechten« (II, 244), aber wenigstens dazu. Als unglücklicher Sohn eines grünen Jägers ist er Nachfolger der versponnenen Künstler im *Grünen Heinrich*⁶⁰² und Ausgang einer Reihe von Kunsthandwerkern in den Novellenzyklen.⁶⁰³

3.2 *Ein Haus, in dem es spukt. Männerträume im Sinngedicht*

Am Anfang des *Sinngedichts* öffnet der Naturforscher Reinhart das Fenster seiner *camera obscura* auf eine ›schöne Welt‹ (vgl. II, 936), lange bevor die Wissenschaft darin das Wirken von Darwins »Gesetz der natürlichen Zuchtwahl« (II, 935) erkannte. Das Verständnis des *Sinngedichts* als lichten, harmonischen, ja klassizistischen⁶⁰⁴ Werkes verschaffte ihm erst höchsten, neuerdings, als rückwärtsgewandtem Filigrankunstwerk, minderen Rang im Œuvre.⁶⁰⁵ Dabei ist es auch ein ›Haus, in dem es spukt‹.⁶⁰⁶ Spuke Lebendig-Begrabener in Kunst-⁶⁰⁷ und Innerlichkeitsräumen⁶⁰⁸ durchsetzen die schöne Welt, mehr denn je

Soldatenkörper, die einen wieder sehr real begründeten Schrecken hervorrufen, der auch in der Schlußversöhnung aufgehoben bleibt (Dornenkrone).

⁶⁰² Siehe Anm. 232.

⁶⁰³ Siehe Seite 272.

⁶⁰⁴ Zum ›Klassizismus‹ des *Sinngedichts* vgl. Ermatinger (1950), 540 (»Hier fehlen jene fast allzu üppigen Schosse des Humors, die an früheren Werken Kellers prangen«), Wiesmann (1967), 210 (»völligen Klarheit aller Erzählsituationen«, »Erzeugnis des Epigontums«), umgewertet bei Neumann (1982), 243, 250, 260, 263. Rothenberg (1976a), 274–280, findet scharfe Narrenkritik. Vgl. die geplante Integration der teilweise satirischen *Galatea*-Legenden.

⁶⁰⁵ Zur Forschungsgeschichte vgl. Preisendanz (1963a), 130–132, Brockhaus (1969), 12–20, May (1969), 5–8, Rothenberg (1976a), 256, Anm. 4, Merkl (1986), 1–6, 25f., Scharf und cursorisch Kuchinke-Bach (1992), 39–43, und Amrein (1994), 7–15, 93f., 197–192, 251–253, 277–281, 283–287, 299.

⁶⁰⁶ Vgl. GB III/1, 465 (Verteidigung der Weinteufel-Episode gegen Storm).

⁶⁰⁷ *Das Sinngedicht* als Literatur aus Literatur zu interpretieren benennt als ein Desiderat Brockhaus (1969), 8, 168; aufgenommen von Jeziorkowski (1979).

⁶⁰⁸ Im Zentrum des Zyklus steht das Landhaus der Gespenstergeschichte *Die Geisterseher*, in dem Reinharts Mutter an einem Schreibtisch radierend »geschäftig wie der Teufel« (II, 1186) rumort. Am Anfang wird Reinhart in seiner »Bodenkammer« (II, 937) Rat »durch den Mund« der »Toten« (II, 938; so von Logau und Lessing). Aus diesem Büchergrab gelangt Reinhart in ein zweites, Lucias Bibliothek, wo vor seinem inneren Auge eine Reihe abgelebter Autobiographen »mit stillem Geisterschritt« (II, 957) »rauschten und knisterten« (II, 957) – eine Anspielung auch auf Heinrich Lee, wenn nicht seinen Autor, wie der Schuster am Ende? – und die ihm in der Mitte als ein »nicht ganz geheuer[er]« (II, 1090) Raum, in dem man nicht weiß, was »gilt« (vgl. II, 1094), erscheint. Am Ende enthüllt sich ihm in diesem »Museum, in welchem das

liegen die Liebenden miteinander im Kampf,⁶⁰⁹ Kellers Art, immer besser zu schreiben (vgl. GB II, 150, III/2, 430f.). Die superlativischen Wertungen anderer⁶¹⁰ betonen die formale Glättung. Sollen sie nicht ein Ausschlagen des Pendels nach der anderen Seite provozieren,⁶¹¹ sollte *Das Sinngedicht* statt als Alterswerk als Projekt eines Lebensalters (1851–1881) genetisch-kontextuell untersucht und auf die formalen Charakteristika des gerahmten Novellenzyklus befragt werden.

Binnenerzählerfiktion⁶¹² und Zyklisch reflektiert der Text abschließend als »stückweise« Ganzheit⁶¹³ – auf Vernetzung⁶¹⁴ deutet das

Fräulein ihre Jahre verbrachte« (II, 1161), Lucias Geheimnis, das einer Verstrickung »in ungezwirnter Seide« (II, 1162) und eines lebendig begrabenen Herzens in der Erde. Zuletzt verabschiedet der Zyklus Lektüre und Erzählen (II, 1181: »Wer möchte noch lesen?«, wie II, 282: »Keine Romane mehr!« (II, 292)) und führt aus dem Büchergrab »hinaus ins Freie« (II, 1181). Enden kann er erst an einem »kleinen Hause« (II, 1185), in dem in »eine[r] Art von Tumult« (II, 1185) unter Zersingen eines Goethe-Gedichts Textiles zusammengesponnen wird. Literaten und andere Künstler erscheinen als »sterblich unsterbliche« (vgl. III, 474) oder untote, totenanzende »mürrisch[e] [...] Meister«, wie die Dichter im *Apotheker-Himmel* und der Marienmeister in *Die Jungfrau und der Teufel*.

⁶⁰⁹ Sie töten das Geliebte und lieben das Tote. Männer erdrosseln ihre Frauen. Erwin und Correa knüpfen die ihren auf. Hedwigs erster Mann bringt sie ins Grab, der zweite bindet sie fest. Frauen setzen Männern mit Feuersbrünsten und Spitzigkeiten zu: Hedwig sticht mit einem Messer nach Brandolf, Hildeburg fällt mit einer Hebelstange einen Schrank von Mann, Feniza ermordet ihren ersten Mann und versucht ihren zweiten einzuäschern. Trauernde Witwen verleben ihr Leben am Soldatengrab in einem immerwährenden Fronleibnam

⁶¹⁰ Vgl. z. B. Fränkel in SW XI, 453 (»die kunstvollste Prosaschöpfung der deutschen Sprache«), Kramer (1939), 311 (»the most artistically perfect of Keller's writings«), die Anführungen bei Reichert (1964), 77, sowie diesen selbst für Kellers Œuvre: »Sein eigentlicher großer Wurf war die *Galatea*-Konzeption, die 1881 zum *Sinngedicht* wurde« (Reichert (1963), 131, sowie Reichert (1964), 94f.

⁶¹¹ Vgl. Preisendanz (1963a).

⁶¹² Die einleitende Forderung bei Amrein (1994), 12–15, bleibt bestehen.

⁶¹³ Im Literaturgespräch über autobiographische Wahrhaftigkeit, die dem Werk den Rahmen gibt. Lucias Bibliothek, in der Reinharts Aufenthalte beginnen und enden, ist eine Sammlung von »Lebensbüchern« (II, 1161). Der Stöberer läßt sich zu der indezenten Frage »Was hast du erlebt« (II, 958) hinreißen. Lucia aber hatte sich im *Andreä* diejenige Passage mit einem »Vergißmeinicht« (II, 957) angestrichen, in der Gott selbst zum Schweigen aufrief. Am Ende vermag sie Reinhart ihre verfehlte Jugendliebe zu beichten und mit der »Schlangenbrut« (II, 957, vgl. II, 1082) zu kommunizieren. Voraussetzung dafür ist das Literaturgespräch, wo Reinhart gegen Lucia reklamiert, das Ganze sei mehr als die Summe seiner Teile. Der »ganz wahrhaftige Mensch« (II, 1162) konstituiere sich »stückweise, nach und nach, [...] [wie] die Natur selbst, sogar die heilige Schrift« (II, 1162).

⁶¹⁴ Im Unitarismus-Streit (vgl. Rothenberg (1976a), 256, Anm. 4) betrachtet Preisendanz (1963a), 133, 139, schon wegen der Entstehungsgeschichte (dazu ebensowenig Näheres wie zu Kellers für Ermatinger (1950) grundlegenden »contra

das Phantastische:⁶¹⁵ Gespenstergeschichte des Oheims im Zentrum,⁶¹⁶ *Nero-Sage*, *Taufwunder* und *Weinteufel* in den drei Erzählungen Reinharts – und »Zwischen den Zeilen«-Lesen⁶¹⁷ – Ganzheit im Kleinen, jenseits der Binnenerzählerintentionen,⁶¹⁸ durch scheinbar unintegrierte

»contra Auerbach«-Notiz (statt »contra Darwin«); zum Auerbach-Bezug eingehend Reichert (1964), 81–90, ergänzend Reichert (1963), 103–110) die fünf mittleren Erzählungen als »ganz selbständige Gebilde ohne zwingenden Zusammenhang mit dem Rahmen, auch im üblichen Maße separat veröffentlicht (nicht belegt; für die Literaturlage (neben frühen positivistischen Studien sowie später Matt (1979) und Hart (1996) existieren Einzeluntersuchungen nur zu *Regine*) gilt, obwohl »[n]ach dem *Grünen Heinrich Das Sinngedicht* das bekannteste und am meisten besprochene Werk« (Neumann (1982), 238) ist, das Gegenteil, wie bei den *Galatea*-Legenden). Die zyklische Einheit wurde seit dem Erscheinen angezweifelt (vgl. GB III/1, 54, 460, GB IV, 191f.), von Keller aber behauptet (GB IV, 191f., 275), trotz Diskontinuität bei der Niederschrift (vgl. GB II, 279f., III/1, 51, III/2, 387; dokumentiert ist neben dem Anfang auch der Schluß der Rahmennovelle schon Ende der 50er Jahre, vgl. GB III/1, 10; von Reichert (1963), 104, 106f., gegenüber entstehungsgeschichtlichen »Brüchen« beiseitegewischt; die Beobachtungen von Lemm (1983), zur wechselnden Namensform »Lucia« vs. »Lucie« bieten kaum ein Gegenbeleg).

Die pointierte Argumentation setzt gegen (vgl. Preisendanz (1963a), 130–132; Unstimmigkeiten schon bekannt, vgl. Stopp (1962), 289, Anm. 3, zu *Regine*) Ermatingers Deutung auf Kulturnatur, gefaßt als Errötend-Lachen, Schein und Sein als Zentralthema (teils schon früher, doch wenig beachtet bei Stopp (1962), später Brockhaus (1969)). Dies beleuchtet die Einheit des Zyklus nur neu (für Merkl (1986), 5, in teilweise nicht weniger »beklemmend formelhaftem Verständnis der einzelnen Geschichten« (Preisendanz (1963a), 132) als bei Ermatinger) »die Schwierigkeit, bis zum Grund eines Menschen durchzustoßen« (Preisendanz (1963a), 143), die sich wohl über das Verhältnis von Literatur und Leben wieder bis auf das, nun problematische, Epigramm-Experiment (vgl. Preisendanz (1963a), 132f., 144–151) zurückverfolgen ließe.

⁶¹⁵ Vgl. schon Fränkel in SW XII, 467, zum Männerbesuch bei Regine als »Spuk- und Geistergeschichte« (II, 1009), eine »wohl bewußte Vordeutung auf *Die Geisterseher*«.

⁶¹⁶ Ebenso wenig wie *Die Geisterseher* fällt das andere autobiographische Bekenntnis außerhalb des Erzählduells, Lucias *Herzensgeschichte*, aus dem Zyklus. Trotz ihres Fehlens in der *Rundschau*-Fassung erschien sie Keller als zwingender Abschluß (vgl. GB III/1, 61, III/1, 234, III/1, 328f., III/2, 391, IV, 191, IV, 211). – Eine Sonderstellung wird neben der *Herzensgeschichte* (vgl. Polheim (1976), 558f., Kaiser (1981), 549) den *Berlocken* zugesprochen (vgl. Brockhaus (1969), 109–113, 123f., 154, May (1969), Amrein (1994), 113–118, 223–230), selten den *Geistersehern* (siehe Anm. 906).

⁶¹⁷ So Lucia ergänzend zu Reinhart über Ganzheit im Großen, vgl. II, 1162

⁶¹⁸ Vgl. die zahlreichen Reflexionen über das Erzählen und das Erzählte (kaum nur zur Kaschierung der unrealistischen Erzählsituation im gerahmten Novellenzyklus (so Petriconi (1950)) oder entstehungsgeschichtlicher Brüche (so Reichert (1963), 104–107, Reichert (1964), 87–90)). Zwischen den Seiten von Lucias Büchern findet Reinhart die erläuterungsbedürftige Klosterstickerei, die den glücklichen Ausgang ermöglicht, und die Doppelgeschichte *Don Correa*, aufgrund einer Leserinnenanstreichung, die auf die gegenüberliegende Buchseite abgefärbt hat, »so daß Reinhart nicht wußte, welche der bezeichneten Stellen

Einlagen wie das *Taufwunder* und die *Weinteufel*, oder, wie die *Nero-Sage* in *Regine*, ›Büchlein im Buch‹. Keller nahm die Binnenerzählerfiktion ernst,⁶¹⁹ was biographistische Rückschlüsse erschwert,⁶²⁰ und bedient sich keines der Duellanten als Sprachrohrs, ersichtlich aus Entstehungsgeschichte und Werkkontext: Eugenia-Lucia⁶²¹ ist ein ›Blaustrümpfchen‹ (vgl. II, 534) im »klosterartigen Hause« (II, 959), Vitalis-Reinhart⁶²² ein Mädchenbekehrer, der mit seiner Vitalität nicht zurechtkommt.⁶²³

galt« (II, 1094). Schon im Erzählduell sucht Lucia – gegen Reinharts »ich bitte [...], nichts hineinlegen zu wollen, was hineinzulegen ich nicht die Absicht hatte« (II, 1064) – nach dem, was »zwischen den Zeilen zu lesen sein« (II, 1064) könnte. Keller rechnete die *Sinngedicht*-Novellen dem Typus jener »kurzen Novelle [...], in welcher man *puncto* Charakterpsychologie zuweilen zwischen den Seiten zu lesen hat, respektive zwischen den *Factis*, was nicht dort steht« (GB III/1, 56; vgl. schon GB III/2, 59).

⁶¹⁹ Vgl. GB III/1, 475, III/2, 392 (›Man ist doch in mancher Beziehung geniert und beschränkt durch diese Form, immer muß man daran denken, wer erzählt und wem erzählt wird‹).

⁶²⁰ Dennoch häufig, vgl. Petriconi (1950), Reichert (1963), 104–107, Reichert (1964), 89, Kaiser (1981), 55 und passim (›Deckthemen‹ über dem ›ödipalen Dreieck‹), Amrein (1994) (Reproduktion eines chauvinistischen Geschlechterdiskurses, mit nur rahmenden Hinweisen auf Kellers Kunst, vgl. Amrein (1994), 12–15, 319). Vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf Künstlerbildnisse im Text.

⁶²¹ Lucia ist geprägt »von den berliner Literatursalons, in denen Gottfried Keller zuerst geistreiche Frauen entgegengetreten waren« (Fraenkel in SW XI, 403, wenig beachtet, obwohl noch in der Abschrift 1880 Lucia Romanschreiberin ist (›wie wir ja auch, sobald wir Romane schreiben, nach den Helden beurteilt werden, die wir unseren Idealen gemäß ausstaffieren, und man hat uns schon oft genug darüber ausgelacht‹); vgl. zur Entstehung Reichert (1963), 111–113, 121f., Reichert (1964), 83f., Reichert (1965), 8. Dennoch wird Lucia (die Reinhart erlöse, statt auch durch ihn erlöst zu werden) häufig idealisiert (vgl. Ermatinger (1950), Preisendanz (1963a), 149, Leckie (1965), 106f., im Anschluß an Preisendanz, Neumann (1982), 258–260, Kuchinke-Bach (1992), 56 und pass. Anders Brockhaus (1969), 158f., 167).

⁶²² Der Autor, der das *Sinngedicht* »contra Auerbach« (SW XI, 392), also die Salonliteratur, die Auerbach für Keller nicht überwindet) konzipiert, identifiziert sich schwerlich mit demjenigen Binnenerzähler, den er nach dem »miserablen Reinhard« (III, 920; noch in der *Rundschau*-Druckvorlage gelegentlich mit »d« im Auslaut, vgl. SW XI, 402) der *Frau Professorin* nennt.

⁶²³ Daß Reinharts problematischer Auszug auf Frauen (vgl. Amrein (1994), 48–66) satirisch gemeint ist (vgl. Preisendanz (1963a), 144–149), unterstreichen Parallelen wie Martin Salanders Augenkur durch Myrrha und ähnlich schon die des Lys' (vgl. I, 545, 877, 910). Frauenerzieher sind problematisch seit Merets Pfarrer, dem neben Heinrich Reinhart nachfolgt. Von Reichert (1963), 111–113, 121f., Reichert (1964), 83f., Reichert (1965), 8, bleibt die Einseitigkeit zu subtrahieren, Reinhart habe sich in Lucia ein Blaustrümpfchen zur Ehefrau erziehen sollen (Reichert (1964), 111; feministisch umgewertet bei Amrein (1994), 106–113, 122–124, 128–134, 234f., 271, obwohl schon Preisendanz (1963a), 144–149, die Kritik an Reinharts selbstherrlichen Männerträumen erkannte. Zeittypischer Ge-

Vor Reinharts problematischem Auszug⁶²⁴ – ›elegante‹ (vgl. II, 960) Humanselektion oder literarisch verbrämte »Zuchtwahl« (II, 935),⁶²⁵ Kopfgeburt eines, bei dem im Dachstübchen »etwas nicht richtig« (II, 1077) ist – zog Heinrich⁶²⁶ aus dem Scheidekünstler-Labor

Männerträumen erkannte. Zeittypischer Geschlechterdiskurs bildet das Kritisierte, das Phantastische die Kritik daran. Reinharts Frauenbild, zwischen Selbstherrlichkeit und Ängstlichkeit, dient als zu überwindender Ausgangspunkt. Statt auf Asymmetrie der Geschlechter mit der Frau als ›anderer Welt‹ des Mannes und ihrer Funktionalisierung zur Vervollkommnung des Männlichen (Amrein (1994), 23 und passim) deutet das Phantastische auf eine Problematisierung solcher Männerträumen (Funktionalisierung (»Augenkur«), Aneignung, Herabwürdigung zum Objekt, Fetischismus und Voyeurismus, Zurschaustellungen und Prozessionen mit den Frauen, nicht minder freilich mit Männern) und auf eine symmetrische Jenseitigkeit der Geschlechter zueinander. Darin verteilen sich die verwandten Extreme Natur und Kultur, Hölle und Himmel, wechselnd auf beide Geschlechter. So ist der Wissenschaftler auch Pferdmann, die Tierfrau auch Blaustrumpf (a. A. Amrein (1994), 82–87, 315f.), beide letztlich gleich human (II, 1036: »Was ist der Mensch, [...] was sind Mann und Frau!«). Die vorherrschende Perspektive Reinharts auf seine *anima* gleichen die prominenten Dritten (Weinteufel, Oheim, Rahmenschluß-Schuster) aus.

⁶²⁴ Vgl. Preisendanz (1963a), 144–146, im Anschluß Brockhaus (1969), 125–128.

⁶²⁵ Fortsetzung der Laborexistenz im nun aufgeblasenen Kopfraum, mit »naturwissenschaftlichen Beobachtung[en]« (II, 953) nun statt am Licht an den »Lux«- (II, 1026) Frauen bei primärem Interesse am »Verfahren« (II, 935: »dasselbe zu prüfen«). Das Ganze sollte unter dem Titel *Der Versuch* (vgl. GB III/2, 374) stehen. – Der düstere Darwinismus (»Zuchtwahl«, inklusive Sozialdarwinismus um die Standesgrenzen (Oberflächenthema für Preisendanz (1963a), 139, Kaiser (1981), 526, vgl. aber II, 1084) im lichten *Sinn-gedicht* (bei Preisendanz (1963a) zunächst epistemologisch (›Schein und Sein‹), ergänzt von Rothenberg (1976a) durch brutalen Überlebenskampf in der Natur (*survival of the fittest*)) vertieft die Kulturnatur-Deutung. Sie harmonisiert (dagegen Preisendanz (1963a), 132, Anm. 4, Stopp (1962), 289, Anm. 3, zu Quoneschi und Regine), wo vorgeschützte Spiritualität krude Natur als ›im Umwenden sich berührende Extreme‹ (vgl. I, 727) verbirgt. Das (nicht-utopische) Phantastische deckt dies auf: Die ›Reichsunmittelbarkeit der Poesie‹ dient der Satire auf »Käuze« (GB III/1, 56) statt der Verklärung (auch bei Preisendanz (1963a), 151, für Kunstmotive und gegen die Naturwissenschaft, trotz Ursprungs des *Sinn-gedichts* in der Salonkritik und Rechtfertigung von Reinharts Naturkunde II, 1162, 1182). Keller prägte die Wendung nicht zur Verteidigung des *happy ending* (statt von den Zeitgenossen erst später kritisiert, vgl. Neumann (1982), 261), sondern von Reinharts wunderlichem Auszug.

⁶²⁶ *Das Sinn-gedicht* hängt mit dem *Grünen Heinrich* entstehungsgeschichtlich eng zusammen. Keller erwog, die *Sinn-gedicht*-Novellen in den Schluß des Romans zu integrieren, um auf Drängen Viewegs ein *happy ending* zu ermöglichen (vgl. GB III/2, 74), oder zur »wohl-tätige[n] Abwechslung« (GB III/2, 78) parallel zum vierten Band zu schreiben, »daß ich immer von beiden Manuskript schickte« (GB III/2, 77; Näheres GB III/2, 77, 78f., 81; dann wirklich »Erholungsvergnügen« (GB III/2, 368) nach der Umarbeitung des Romans).

in der Stadt (vgl. I, 128, 120–122, 275) mit (barocken)⁶²⁷ literarischen Konzepten aufs Dorf – Reinharts *Dorfgeschichten* nicht nur eine Auseinandersetzung mit Auerbach oder nicht die erste –, um dort literarisch verformte Liebeserfahrungen⁶²⁸ zu machen. Der auf ›elegante Abenteuer‹ (vgl. II, 960) ausreitende Reinhart erneuert den in seiner Dachboden-Bücherkammer⁶²⁹ überschnappenden neuen Don Quichotte Heinrich (vgl. I, 194). Beide kommen wider Erwarten, aber zu Recht mit ihren erkünstelten Biographien in gebundener oder Zettel-Form bei Salondamen⁶³⁰ an. Anders als der resignierte Oheim neigen die erotischen Duellanten nicht »zum ernsthaften Spielen« (II, 1028),⁶³¹ aber

⁶²⁷ Reinharts literarisiertes Lieben nimmt die Zeitbezüge von Heinrichs Schäferspielen auf. Bei Heinrich vgl. die Schäfer- und Ritterromane aus den Dachstübchen-Bibliotheken und deren Parodie (*Orlando furioso* und *Don Quichotte*), I, 52f., 194, 281, 287, 308, 441–443), erneut auf dem Grafenschloß und am Lebensende (vgl. I, 719f., 764). Bei Reinhart vgl. Logau-Edition im Rokoko-Geist, ritterliche Märchenprinzen teilweise barocker Provenienz (vgl. Kübler (1982) zum Motiv der sozialen Aufsteigerin oder des »Aschenbrödel« (II, 1039); trivialliterarisch der schwarze Graf, Brandolf Drachentöter, Ritter *Don Correa*, mit dem Reinhart vor der Zeitenwende in *Die Geisterseher* ins Historische flüchtet), Lucias Reinhart-Karikatur Thibaut als Gestalt aus dem Rokoko (im Zeichen von »Rocaille« (II, 1144) auf dem Uhrgeschenk der »Dauphine« (II, 1143) mit einem »Amphitritchen« (II, 1143), das die gefährliche »Wasserjungfer« (II, 1151, = »Quoneschi«) birgt; schon Heinrich faßte das Bildnis der Muschelfrau Anna in einen Rahmen aus »Müschelchen«, »wohl siebenzig Jahre alt« (I, 310)). Das Zeitalter eines »spielenden Dasein[s]« (II, 1151) scheint die Kunstperiode zu den Kunsträumen von Kellers ewigen Kindern.

⁶²⁸ Lucias Einblick in das Epigramm wiederholt den Annas in die Berta-Rudenz-Szene (vgl. I, 364). Wiesmann (1967), 214, parallelisiert Judith und Anna mit Brückenzöllnerin und Pfarrerstochter, ein Echo der ursprünglichen (wohl satirischen) Konzeption der *Jugendgeschichte*. Heidelberg ist in der Tochter des »Waldhorns« (das Johanna-Kapp-Haus, vgl. DKV, Bd. 6, 981) mit aufgenommen, zugleich Motive der komischen Nebenhandlung in der *Jugendgeschichte* um die drei Nichten, vgl. I, 282f. – Vollends satirisch wird der stiftbewehrte Auszug aufs Dorf beim Literaten Viggli II, 334, der eine Magd zur Walddämonin macht, aber bei der Salondame Kätter landet.

⁶²⁹ Reinhart öffnet eingangs zweimal das Fenster zur Welt, geht aber beide Male in die Gegenrichtung, zu den Versuchen im Labor und in der Bodenkammer. Zum Dachboden der Phantasten, *camera obscura* wie das Labor, vgl. I, 194, 273–280, 308 (Heinrich) und II, 698–700 (Jacques).

⁶³⁰ Die typische (vgl. Pankraz) Lokalität (Landhaus) und Figurenkonstellation (Künstler, Mädchen, alter Herr) verwirklicht zuerst der *Grafenschloß*-Teil (zur Parallelität vgl. schon Ermatinger (1950), 528f., 530, Stopp (1962), 278). Zum Motiv des Errötend-Lächelns (vgl. I, 744) und des Sinngedichts (Reinharts, Dortchens Epigramme) fügen *Die Geisterseher* den alternden hagestolzen Erzähler seiner spukhaften Konfrontationen mit Frauen wie die Zweitfassung.

⁶³¹ Schlecht Schach spielten Pankraz bzw. Lydia mit ihrem Oberst, Beziehungsschach dagegen miteinander (vgl. II, 31, 33, 43f.). Bretter für solche

zu ernsten Scherzen (vgl. II, 959).⁶³² Erneut drohen sich die Liebenden in einem Kunstgespräch zu verfehlen. Wie der »Märchenerzähler« seiner *Heimatsträume* sich vor Dortchen in den »blauen Dunst« (I, 1090) der Jenseitigkeit innerer Seelenwunder verhüllt, so macht Reinhart Lucia »einige blaue Wunder« (II, 1029) vor. Er erscheint aber nicht mehr (selbst) als Steinritter, damit der Verformer seines Augenlichts in den Lux-Frauen den seiner *anima* in den Meret-Frauen glücklicher fortsetzt.

2.3.1 Zu den *Galatea*-Legenden

Trotz Kellers teilweise abschätziger, auf gescheiterte Planungen deutender Beurteilung seiner »lückenbüßerischen Legenden«⁶³³ erhebt, abgesehen vom unmittelbaren Breiterefolg⁶³⁴ und Lob der bedeutendsten literarischen Zeitgenossen,⁶³⁵ die neuere Kritik⁶³⁶ diese zum Werk-»Zentrum«⁶³⁷ und zur »»Legende« seiner dichterischen Welt«.⁶³⁸ In der ursprünglichen Konzeption⁶³⁹ als Binnenerzählungen

Gesellschaftspiele unter den Kritzeleien der Berliner Schreibunterlage (vgl. SW XXII).

⁶³² Vgl. Stopp (1962), 278.

⁶³³ Jeziorowski (1969), 460 (»kleinen Kümmerling«).

⁶³⁴ Vgl. Jeziorowski (1969), 462.

⁶³⁵ GB III/2, 486 (Mörrike), Zäch (1952), 162 (Meyer).

⁶³⁶ Lange dominierten die Keller wegen des *Grünen Heinrich* verleiteten (Vgl. GB III/1, 380, GB III/2, 274) Fassungsvergleiche (vgl. Schwade (1927)) und die für Keller »schulmeisterliche Stoff- und Quellenfrage« (GB IV, 177) um Kosegarten (durchgehend Meyer (1929) und Stackelberg (1948); zum Kosegarten-Einfluß sonst Beck (1919), 5ff., Stackelberg (1948), 1ff., Goldammer (1958), 321ff., Dörr (1970), 14ff.). Im Anschluß an Henkel (1956) interpretiert man bis zu Renz (1993) (ausschließlich zur publizierten Fassung) Kellers Legenden vom Ende des Werks und seiner Entstehungsgeschichte, von den Schluß- oder Trinitätslegenden, vor allem der Musa-Legende, spezifischer noch deren (telegraphisch dem fertigen Text zum Verlag nachgesandtem) Musen-»Anhängsel« (GB III/2, 229; vgl. Wiesmann (1959), Fehr (1965), Kaiser (1981), Kaiser (1981a); dagegen Martini (1974), 591, vom Standpunkt des Bürgerlichen Realismus), und auf entstehungsgeschichtliche Brüche bis dahin (zum Konzeptionswandel insgesamt vgl. Reichert (1963), pass.; grundsätzlicher zum »tragischen Zwiespalt« insbesondere der Trinitätslegenden zwischen Verlangen nach absolutem Glück und dem Wissen um seine Unmöglichkeit, ja Sterilität Stackelberg (1948), 57ff., Wiesmann (1967), 217f., Kaiser (1981a), pass. zum *Tanzlegendchen* Henkel (1956), 6f., 14, zu *Dorotheas Blumenkörbchen* Dörr (1970), 65, zu *Eugenia* siehe Anm. 714, zu *Vitalis* Seite 169; erörtert wird außerdem regelmäßig Beatrix' Rückkehr ins Kloster, sie bestätigt allerdings nur die Verlagerung vom Kloster- zum Weltzentrum, gegenüber der Knappheit bei Kosegarten (1804), Bd. 1, 117 (Beatrix »ward von sündlichen Gedanken angefochten« »und ergab sich dem gemeinen Leben volle funfzehn Jahr«), durch die Pointe des Söhnebesuchs; zur *Die Jungfrau als Ritter* siehe Anm. 741.

⁶³⁷ Muschg (1980), 73, vgl. Muschg (1980), 75.

⁶³⁸ Kaiser (1981a), 90.

von *Galatea / Sinngedicht*⁶⁴⁰ mit deren Rahmenwirklichkeitsnovelle unmittelbar konfrontiert,⁶⁴¹ sind Kellers Legenden geeignet, seinen Realismus vom Phantastischen her zu beleuchten. Ihre Erstfassung,

⁶³⁹ Vgl. die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte und ursprünglichen Version der *Galatea*-Legenden durch Reichert (1963), Reichert (1964), Reichert (1965). Zu Beziehungen zwischen *Sieben Legenden* und *Sinngedicht* (wie dem übrigen Werk) vgl. Anton (1970), 41ff. Neben dem Errötend-Lachen (das häufigste Motiv im Legendenzyklus laut Wohlfarth (1952), 276; vgl. auch Reichert (1963), 125ff., Bentz (1979), 102f.) schimmert die Geschlechterkonfrontation (vgl. Reichert (1963), 122, Kaiser (1981), 589, Neumann (1982), 179) als Erotisierung des Religiösen in den Legenden ständig durch.

⁶⁴⁰ Vgl. Reichert (1963), 122ff., Reichert (1964), 86–88.

⁶⁴¹ *Sieben Legenden* zeigen die geringste epische Integration unter Kellers Erzählzyklen (vgl. Reichert (1963), 97). Sie gliedern sich in drei Gruppen: zwei um bekehrte Heilige (*Vitalis, Eugenia*), drei mittelalterliche Marienlegenden und zwei Trinitätslegenden (vgl. Polheim (1908), 759) um Bekehrungen zu Heiligen im Christenhimmel. Das Phantastische als zentrales Gattungskriteriums (vgl., etwas einschränkend, Rosenfeld (1982), 10, aber Lüthi (1979), 6, 10, sowie im Zusammenhang mit den *Sieben Legenden* Stackelberg (1948), 15, Reichert (1963), 118, Bentz (1979), 33, Banasik (1986), 283) ist jeweils stark unterschiedlich behandelt. Dennoch werden die Legenden zwar als Novellen behandelt (vgl. etwa Beck (1919), 4, 27f., 31, Stackelberg (1948), 88ff., 94), wegen ihres Gattungsvorwurfs aber vom übrigen Werk abgesetzt. Beides beruft sich auf die Vorrede (vgl. II, 532: »kirchliche Fabulierkunst [...] profanen [...] Novellistik) zu diesem »ganz freie[n] Spiel« (GB IV, 177) zwischen »Novellen« (so der Autor, anders als von den Seldwyler »Erzählungen«, im Poetischen Realismus aber extrem thematisch und formal variabel, vgl. Martini (1974), 24f., auch speziell bei Keller) und Legende (vgl. Reichert (1963), 11f., Dörr (1970), 18ff., 62, Bentz (1979), 16, 19ff., 28ff. (hier auf die These des Autors zugeschnitten)), einer Stoffform, die religiösen (im Unterschied zur Sage) Glauben (im Unterschied zum Märchen, aber auch zur Kellerschen Legende, die dadurch Märchenzüge annimmt, vgl. Bentz (1979), 271ff.) fordert. Gattungsbestimmungen führen in Aporien (vgl. zuletzt Renz (1993), 3ff.). Bentz (1979), 292, 302, 314f., schränkt abschließend den Versuch, die Legenden (selbst *Eugenia*, vgl. Bentz (1979), 116f.) für die christliche Gattung –wie ihren Autor für das Christentum (trotz Wildbolz (1964), 138, Anm. 18 (gegen die »Willkür« der »Umdeutungen des reifen und späteren Keller zum Christen«) und Wenger (1971) –, ja die Möglichkeit einer Gattungszuordnung überhaupt. Ähnlich Dörr (1970), 130, 133, 142, für seine Deutung als (Kosegarten-)Satire (daneben andere Gattungsbegriffe: Märchenhaftes, Idyllisches, Elegisches, Utopisches), die kryptisch (vgl. dazu schon Bentz (1979), 367, 275) und verspätet wäre. Aus der Konzeption für das Erzählduell im *Sinngedicht* verstanden, ist sie scheinhistorisch wie die Meretpfarrer-Satire. Es geht bei dem scheinbar »so zur Seite liegenden Stoff« (GB III/2, 231) und »»plötzlichen« Gegenstand« (GB III/1, 127) um ein, über zeitgenössische Spezialphänomene hinaus (vgl. Rosenfeld (1982), 86ff.), Keller persönlich vertrautes weltenschmerzliches bzw. postrevolutionäres Salonphänomen des »Katholischwerden[s]« (GB III/1, 127 (Vorredenentwurf; GB II, 115 (Gräfin Hahn-Hahn und Liszt), III, 467; Hinweis auf Hahn-Hahn schon bei Bentz (1979), 105).

niedergeschrieben 1857/58,⁶⁴² konzipiert anlässlich einer Kosegarten-Lektüre im Jahre der Niederschrift von *Steinritter* und *Spiegel, das Kätzchen*,⁶⁴³ führt in die Berliner Salonzeit und zu den – ihrerseits scheinhistorischen⁶⁴⁴ – Christenkarikaturen Meret-Pfarrer und Spiegel-Begine,⁶⁴⁵ an die anknüpfend Vitalis und Eugenia in der früheren *Galatea*-Konzeption am offensichtlichsten Reinhart und Lucia karikieren.

Das früheste,⁶⁴⁶ umfangreichste,⁶⁴⁷ selbständigste⁶⁴⁸ und in der Erstfassung »am sorgfältigsten durchgeformte«⁶⁴⁹ Eröffnungstück⁶⁵⁰

⁶⁴² Zur »Frische und Ursprünglichkeit« schon Schwade (1927), 5. Autorisierung durch Vortrag aus der Handschrift (vgl. Jeziorkowski (1969), 455 (1. Oktober 1871 (an Vischer)), geplante Veröffentlichung 1862, die nur an der Honorarfrage scheiterte, sowie, anders als im Falle der vom Autor soweit möglich unterdrückten Erstfassung des *Grünen Heinrich*, Herausgabe des Manuskript an die Öffentlichkeit (Keller (1919)). In die Niederschrift 1857/58 (H₁) trug Keller in den folgenden Jahren Änderungen ein, ein neues Manuskript während der durchgreifenden Überarbeitung (1871) vor der Veröffentlichung 1872 löst sie ab (H₂).

⁶⁴³ Vgl. Bentz (1979), 90; vgl. GB I, 407f. Kaiser (1981), 399, spricht in diesem Zusammenhang von den *Sieben Legenden* als einem Modell für die »dichte chronologische Verwebung des Gesamtwerkes« Kellers. Breitenbruch (1984), 115, formuliert paradox, daß nicht die Niederschrift der *Sieben Legenden* (1857/58), sondern ihre Veröffentlichung einen Durchbruch in Kellers Reifung als Künstler darstellten.

⁶⁴⁴ Die legendarische Einkleidung verbirgt ein Keller näheres literarisches Phänomen. Die Legenden verlängern das eigenwillige Briefgespräch (vgl. GB II, 41–135) zwischen dem Züricher dürstenden Faun und der Berliner zerstörten Galatea (vgl. II, 807f.) Ludmilla Assing. Deren Werke hinterließen zahlreiche Reflexe in der *Galatea*, Literatur gegen Literatur durch Verschwendung.

⁶⁴⁵ Keller erprobt in *Spiegel* verschiedene Erzählformen »formell am fertigsten und reifsten« und versucht, das sich formende Image vom Autor der Schweizer »Dorfgeschichte, die mir wie ein gestutzter Pudel durch das ganze Leben nachläuft« (GB III/1, 248; vgl. entsprechende Äußerungen zur Schlußerzählung von *Seldwyla II*) zu zerbrechen. Der – wie *Der Landvogt von Greifensee* – Zyklus im Zyklus mit einer imitierten italienischen Renaissancenovelle nähert sich dem *Galatea*-Projekt, »ein[em] artige[n] kleine[n] Dekameron« (GB I, 429) aus »Novellchen ohne Lokalfärbung« (GB III/1, 19), die bestätigen sollen, bei diesem Autor sei »das letzte Opus immer das beste« (GB II, 150).

⁶⁴⁶ Vgl. Reichert (1963), 113.

⁶⁴⁷ Ein Drittel, zusammen mit der Gegenerzählung *Eugenia* die Hälfte des Legendenzklus.

⁶⁴⁸ Vgl. Meyer (1929), 16. Für Keller wesentlich (vgl. GB III/2, 229 (»völlig frei geschriebene kleine Novellen«, deren Vorlagen jeweils »kaum eine Seite, auch nur eine halbe Druckseite« lang seien). Besonders *Vitalis* löst eine Episode oder ein Motiv (des heimlichen Heiligen und Hetärenbekehrers) aus einer Kosengarten-Legende (vgl. Beck (1919), 64ff.; daher der unmotivierte Bischof Johannes GL, 30, 45) heraus und gestaltet sie frei aus. Bei Kosegarten fehlen die Löwin-Hetäre, Jole und Maria, neben der verkehrten Bekehrung eines »Narren um Christi willen« (zum Typus vgl. Beck (1919), 67f., Dörr (1970), 29 mit Anm. 1) oder »Heilige[n]

kreist um den für das *Sinngedicht* wie für den *Grünen Heinrich* grundlegenden »Mädchenbekehrer« (GL, 41) als Selbstvergewaltiger. Vitalis macht seine »martyrliche Spezialität« (SW X, 257), am Tage vor der Welt als ein »Wüstling« (GL, 30) aufzutreten,⁶⁵¹ nachts Weltkinder in die »Wüste« (GL, 33) zu schicken, wie die Hexenbegine⁶⁵², nur umgekehrt, zu einer in zwei interdependente, pervertierte und sublimierte Seiten gespaltenen Persönlichkeit, die zu ihrer Öffentlichkeit mit ausgeklügelter Verstellungskunst (vgl. GL, 22) aufrechterhaltenen »schlimme[n] Außenseite« (GL, 30) »im geheimen, in den verschlossenen Kammern« (GL, 22) eine Kehrseite aufweist. Wie die Hexenseite der Begine »liebenswertig[er]« (II, 247) ist die Heiligenseite des Vitalis schlimmer als seine »schlimme Außenseite« (GL, 30). Sie pervertiert⁶⁵³ »seinen guten Namen« (GL, 22) oder seine Vitalität⁶⁵⁴ weniger als die Proselytenmacherei dieses sinnlich-übersinnlichen Freiers⁶⁵⁵ oder Pfarrer-Don-Juans, der in der Nachfolge der Mädchen-

Anm. 1) oder »Heilige[n] [...], welche[r] den Schein großer Lasterhaftigkeit zur Schau trug[...]«, wie Gilgus I, 1059.

⁶⁴⁹ Reichert (1963), 122f., der *Vitalis* ersten Rang einräumt, vgl. Schwade (1927), 17 (»Die beiden Fassungen der Vitalis-Legende decken sich inhaltlich vollkommen«, jedenfalls bedeutend weniger Änderung als bei den Schlußlegenden).

⁶⁵⁰ Nach Reichert (1963), 113.

⁶⁵¹ Vgl. ebd., 158.

⁶⁵² Vgl. Wenger (1971), 157f.

⁶⁵³ Das Natürliche schimmert in doppelter Ironie harmlos durch in der vorgeschützten Selbstverteidigung des Mönchs: »Bildet ihr euch ein, daß Gott den Mönchen nicht auch ein bißchen Freud gönne?« (GL, 22) oder »»Himmel und Erde samt allem, was darin ist, [...] [,] gehören dem Herrn und seinen fröhlichen Knechten« (GL, 24).

⁶⁵⁴ Dabei wörtlich von Kosegarten (1804), Bd. 2, 283. übernommen; zur Namensdeutung vgl. Kaiser (1981), 401.

⁶⁵⁵ Eine Heiligkeit »auf natürliche Art« (II, 597) wie die Eugenias (vgl. GL, 51, 76) und Dorotheas (a. A. Beck (1919), 71): »Liebhaberei, ja Leidenschaft« (GL, 21) unter »inbrünstigem süßem Gebetslispeln« (vgl. GL, 22). Vitalis hält wie die »Stutzer« (GL, 28) Alexandrias mit den »duftenden Locken« (GL, 28), die er verdrängt, »Bart« (SW X, 254; vgl. SW X, 261, GL, 34) und »Locken [...] wohlgepflegt« (GL, 28; Haar sinnlich wie bei der Löwin selbst (siehe Anm. 668) oder Guhl und Maus (vgl. II, 560ff.), von Vischer moniert (vgl. GB III/1, 137f. (»Schweinereien«); vgl. Bentz (1979), 290, Muschg (1980), 79, Kaiser (1981), 404, Loewenich (2000), 143). Er geht »verschämt« (GL, 21) und »schneller als ein Verliebter« (GL, 27) zu seinen Rendezvous, wohnt seinen Opfern »mit Inbrunst« (GL, 22) und immer »leidenschaftlicher« (GL, 36) bei und ist nach vollbrachter Tat »fröhlicher, als wenn er das lieblichste Glück genossen hätte« (GL, 28). Die stattliche Löwin »reizte« (GL, 25) ihn, obwohl seine frommen Bemühungen hier nicht zum ersten Mal scheitern (vgl. GL, 24f.), »über alle Maßen« (GL, 25), »weil große schöne Menschenbilder immer wieder die Sinne verleiten, ihnen einen höheren menschlichen Wert beizumessen als unansehnliche Gestalten« (GL, 25).

Diaristen Meret-Pfarrer, Heinrich, Lys und als Spiegelung Reinharts mit dem Frauenrezept⁶⁵⁶ sein Hurenverzeichnis⁶⁵⁷ im Herzbüchchen aufs Papier und unter das Glas eines Amethysts zwingt.

Die Grundlage dieser mönchischen Umtriebigkeit ist ins Künstlerische sublimiert und Sadistische pervertiert. Vitalis erscheint als Schreib- und Redekünstler, der seine Buchführung freilich schon an die Löwin abgibt und dem es vor den beiden Frauen immer wieder die Sprache verschlägt,⁶⁵⁸ und als Frauenvergewaltiger,⁶⁵⁹ dessen ›besonderen Geschmack‹ (vgl. GL, 23)⁶⁶⁰ die Löwin, »als ob sie ihn mißverstanden hätte« (GL, 27), wie jeden andern Kundenwunsch nachtaus, nachtein, ohne daß Vitalis Tag und Nacht übereinzubringen vermöchte,⁶⁶¹ gegen angemessene Gebühr befriedigt, um ihn »wirklich von innen heraus [...] [zum] Märtyrer« (GL, 30) zu machen. Die *imitatio*⁶⁶² des Herkules mit

⁶⁵⁶ Die Aushändigung dieses Zettels an Lucia (vgl. II, 951) eröffnet die Konfrontation der Geschlechter, seine Verbrennung durch Lucia (vgl. II, 961) ihr erzählerisches »Duell«. Reinhart mit seiner polygamen Vergangenheit verrät sich durch die Aushändigung und gibt sich Lucia gefangen.

⁶⁵⁷ Ausgestaltet gegenüber »Er zeichnete sie sämtlich auf«. Das Namenverzeichnis der Hetären, das auch den Alexandrias Sündern gute Dienste leisten würde (vgl. GL, 21), bewahrt Vitalis an seinem »Busen« (GL, 21), um es »unzählige Male« (GL, 21) hervorzusuchen und darin »zu zählen und zu berechnen« (SW X, 247). Der Schreiber (siehe Anm. 509) steht hilflos vor der Natur in Gestalt von Mädchen oder Katzen wie Vitalis' Löwin und dem Kätzchen Jole, wie der Pfarrer Meret mit dem Gesangbuch, Pineiß Spiegel mit dem Vertrag. – Gebizo opfert seine Frau für ein Buch (vgl. II, 550), König David kommt Musa gelehrt mit »Bibelstellen« (II, 604).

⁶⁵⁸ Siehe Seite 171.

⁶⁵⁹ Mit »grobe[n] Worte[n]« (GL, 38), »Maulschelle[n]« (GL, 28) und »Rippenstößen« (vgl. GL, 37) oder »[a]us[...]schlagen[d], wie ein junges Pferd in der Schmiede« (GL, 25; eine der Verlesungen von Wohlfarth (1952), 278, sieht hierin einen Beleg für die »Gier der Sinne« der Löwin; zum Pferd als Triebsymbol im *Sinngedicht* vgl. Brockhaus (1969), pass., und Brockhaus (1969a), 136ff.; einschränkend dazu, doch nicht auf Vitalis anwendbar, Rothenberg (1976), 146ff.). Vgl. Kaiser (1981), 410, Neumann (1982), 184f.

⁶⁶⁰ Für Dörr (1970), 39, nimmt Vitalis' Martyrium »schon fast den Charakter einer Perversion« an, vgl. Frank (1974), 138.

⁶⁶¹ Jole schläft nachts (vgl. GL, 32, 37), Vitalis nicht (vgl. GL, 29, 36), bis Jole ihn zum Beischlaf verführt (vgl. GL, 44). Vitalis' nächtliche Bekehrungen der Löwin halten dem Tageslicht (vgl. GL, 27, 29) nicht stand. Das Weinen der scheinbar bekehrten (vgl. GL, 26, 28) Hetäre, »als die Sonne aufging« (GL, 26), verfehlt ohnehin Joles Errötend-Lächeln, mit dem der Tag in der nächtlichen Kammer anzubrechen scheint (vgl. GL, 37). Tag und Nacht begegnen sich für den Mönch zunächst einzig in Maria, der Vitalis regelmäßig »beim Morgengrauen« (GL, 23) huldigt (vgl. 29, 39).

*imitatio*⁶⁶² des Herkules mit der Ölbaumkeule⁶⁶³ scheidet nicht erst an Jole, sondern schon an einer nemeischen, halb »[I]öwin«- (GL, 26, 33, vgl. 34), halb menschengestaltigen und, im hellensierten Alexandria, halb griechischen, halb ägyptischen Sphinx.⁶⁶⁴ Deren Rätsel spiegelt den Fragenden⁶⁶⁵, wie der schollende lydische Löwe den Eiseiligen Pankraz oder Spiegel Pineiß. Vitalis kommt zur und verfällt der Löwin⁶⁶⁶, indem er sich seines Innersten entäußert, des Namensverzeichnisses der Hetären, die die namenlose⁶⁶⁷ Löwin in sich vereint, das Vitalis im Silberbüchsen unterm »nächtlichen Amethyst« (vgl. GL, 39) an seinem »Busen« (GL, 21) oder »in seiner Kappe« (II, 574) ängstlich verschachtelt hielt.

Eine zierliche Parallelgestalt zur Löwin mit zahlreichen Meretlein-Diminutiven und -Motiven –außer dem Tumult – ist das »Kätzchen« (GL, 34), »Ungeheuerchen« (SW X, 269) und schwarzäugige[...] Höllenbrätchen« (GL, 34) Jole. Die Leitfarbe der »kleine[n] Hexe« (GL, 35) ist dieselbe wie die der »wildten roten Löwin« (GL, 33), dieses rot »schimmernden Satan[s]« (GL, 25), changiert aber vom Bestialischen der feurigen Löwin im »rötliche[n] Haar [...] gleich einer Löwenmähne« (GL, 24)⁶⁶⁸ ins Morgenrot der schamhaften *Sinngedicht*-Rosen. Wie Vitalis große Menschenbilder (vgl. GL, 25) überschätzt, unterschätzt er diese Diminutiv-Frau. Jole und Löwin präfigurieren die Zerlegung des schrecklichen Mädchens Meret in Musa und Musen und wiederholen die

⁶⁶² Vgl. Jolles (1958), 35ff., der 57ff. die einfache Geistesbeschäftigung der Legende ins Heidnische zurückverfolgt; vgl. »die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik« (II, 532).

⁶⁶³ »Ölprügel« (GL, 26). Vgl. Preller (1966), Bd. II/2, 442. Kaiser (1981), 401. Herkules ist der erste der den "Heiligen [an die Seite zu stellenden] rechtschaffenen Heiden" (II, 929).

⁶⁶⁴ Zu ägyptischen und griechischen Sphinx-Mythen vgl. Roscher (1965), Bd. 5, 1298ff., zur viktorianischen Sphinx und Frauenfurcht vgl. Gay (1986), 222–224, Vogt (1986). Zu Kellers Katzen Rothenberg (1976), 136f., für die Legenden Bentz (1979), 232f., in bester (naturalistischer) Gesellschaft (*Nana*).

⁶⁶⁵ Vgl. neben Haarmotiv und Verstelltheit die haßvollen »Feuerbrände[...], mit denen die Löwin Vitalis] aus dem Hause [zu] stäuben« (GL, 24) droht, und das sinnliche »Fegefeuer« (GL, 26) ihrer »höllischen Umschlingung« (GL, 25), das dem »schwärmerischen Feuer« (GL, 36) in den Augen des Heiligen korrespondiert. Vitalis »dünkte [zurecht] [...], als ob seine eigene Seligkeit gerade von der Besserung dieser einen Person abhängt« (GL, 30), eines cherubimischen (vgl. Roscher (1965), Bd. 4, 1387) Wächters vor einem irdischen Paradies, dessen »Hölle« (GL, 23) sein »Fegefeuer« (GL, 23) vor dem Egehimmel auf Erden wird.

⁶⁶⁶ Daß Vitalis in der Löwin mit seiner eigenen Sinnlichkeit konfrontiert wird, bemerkt Wenger (1971), 58.

⁶⁶⁷ Vitalis »schrieb den Namen der Sünderin nicht erst auf sein Verzeichnis« (GL, 23), der Leser erfährt ihn nicht.

⁶⁶⁸ Siehe Anm. 653.

in Anna und Judith. »[I]m Schutz der Legenden«⁶⁶⁹ kann Judith dermaßen zur Hure entarten, daß die Unschuld auch ein Gran Sinnlichkeit mehr als gewöhnlich aufweisen kann. Daß Jole die Gegensätze zur Ganzheit vereinigt, die dem Mönch abgeht,⁶⁷⁰ zeigt das *Sinngedicht*-Motiv Errötend-Lachen (vgl. GL, 37), das hier den Wendepunkt und die Wandlung des Mönchs markiert, und die Dämmerungsmotivik korrespondierender innerer und äußerer Natur um Jole und Maria⁶⁷¹, die Tag und Nacht übergreift und den »Schatten« (GL, 31)⁶⁷² zu Jole hinzieht, »daß die Nacht nicht so schnell der Dämmerung [folgte] als Vitalis hinter Jole« (SW X, 269).

Seinem Namen gemäß ist Vitalis statt Beter ein Tatmensch, der seine Abenteuer auf eigene Faust besteht⁶⁷³, ohne Maria je um Hilfe anzurufen (vgl. z. B. GL, 27), Heros wie Herkules, den Jole, die seine Heiligtugenden nur ›der Ehre des weiblichen Geschlechts abträglich‹ (vgl. GL, 29) findet, aber als Ehetugenden⁶⁷⁴ umfunktioniert, zum Ehe-

⁶⁶⁹ Muschg (1980), 77.

⁶⁷⁰ ›Schamhafte Schelmin‹ (vgl. GL, 34) von einer »sittigen Weltlichkeit« (GL, 42), deren »Reiz gesetzlich und erlaubt in die Welt« (GL, 41) sieht, Verbindung der »Kraft des Teufels [...] mit der Kraft der Unschuld« (GL, 35f.), gleichzeitig Geschöpf des »Weltteufel[s]« (GL, 43) und »Engel« (GL, 42) oder vielmehr weil dieser sich der »Melancholie [hingebende] Engel« (GL, 42) selbst in sich zweideutig ist, indem er auf den (in *Die Jungfrau und der Teufel* ausgestalteten) Mythos vom Himmelssturz des Luzifer verweist (vgl. GL, 85f.); aber weder Hure noch Nonne. Das selbst von der wie um ›Schlimmheiligwerdung‹ bedrohte höhere »Töchterchen« im Kunsthause des Vaters, der »den Plato« (GL, 31) studiert, wie bei Eugenia (vgl. GL, 47) Vorstufe zum Christentum, eine Himmelsguckerin, die »ihren lebhaften Gedanken keinen Ausweg [wußte] und [...] unruhig in den Himmel und in die Ferne [guckte], wo sich eine Öffnung bot« (GL, 31, wie Musa II, 605, und die anderen Büber im Kunstraum, siehe Anm. 109; eher eine Dorothea als ein Dortchen, mit dem sie Loewenich (2000), 144, vergleicht), wendet sich zu einem anderen Loch des Transzendierens: statt aus der in die Welt und mit aus »Teilnahme [...] und [...] Zorne [ge]kreuzte[n]« (GL, 31) gemischten Gefühlen zum Nachbarhause mit der »stattliche[n] Gestalt« (GL, 31) des Vitalis.

⁶⁷¹ Bei Joles Errötend-Lächeln scheint es, »als wenn der nahende Tag schon darauf [auf ihrem Gesicht] zu sehen wäre« (GL, 38), umgekehrt bei der Juno-Maria-Statue, auf der »ein rötlicher Frühschein« (GL, 39) bzw. »rötlicher Schein vorüberziehender Frühwolken« (SW X, 266) sich spiegelt, dies ein Errötend-Lächeln. Dieselbe Korrespondenz um ›Lux‹-Lucia (zur Namensform vgl. SW XI, 141f., sonst SW XI, 26, 120, 143; die zuletzt der »Morgenröte« (SW XI, 379) verglichen wird) und um andere Vorbildgestalten und Wunder, siehe Anm. 1243.

⁶⁷² Schattenmotivik auch um ›Eugenius‹ vgl. GL, 54.

⁶⁷³ Im Gegensatz zu Kosegarten (1804), Bd. 2, 285, wo eine Attacke auf den Mönch durch höhere Gewalten gerächt wird.

⁶⁷⁴ Vgl. GL, 34. Vgl. Brandolfs Bekehrung der Hedwig-›Nonne‹ (II, 1035): »die starre Entbehrungskunst (...) nur für die erkrankte Form eines sonst kerngesund gewesenen haushälterischen Sinnes« (II, 1048).

›Heiligen‹⁶⁷⁵ ›bekehren‹ kann. Phantastisch erscheint die Welt der Erzählung allerdings aus der Perspektive des Mönchs. Ihn verfolgt die ver-teufelte Sinnlichkeit in tumultuarisch verstörten Innenräumen in Gestalt der Löwin als wie teuflische⁶⁷⁶ trotzig-⁶⁷⁷ stehaufmännchenhaft⁶⁷⁸, um »mit wechselnden Künsten und Erfindungen den armen Mönch zu äffen« (GL, 30) und »von innen heraus« (GL, 30) zum Märtyrer zu machen. Ausgerechnet das natürliche heidnische Relikt⁶⁷⁹ Jole⁶⁸⁰ erscheint Vitalis sogar ›unheimlich‹⁶⁸¹. Sie ist »das unbewußte Werkzeug der bereits einschreitenden Himmelskönigin« (II, 852), steht aber schon vor dieser verkehrten Restitution des Legendarisch-Phantastischen in der Zweitfassung nicht im Gegensatz zu Maria.⁶⁸² Wie Jole und Juno ist auch Maria ist nur ein »Frauenzimmer« (GL, 39), dem Vitalis' Heiligkeit der »Ehre [...] ihres Geschlechts« (GL, 31) abträglich scheinen muß. Als heidnisch-christlicher Synkretismus aus Maria und Juno,⁶⁸³ Himmel und Hölle – letzterer Raum der Juno wie der »schöne[n] Frau Venus« (GL, 34) und Musen (vgl. SW X, 291, 294) – eine Ganzheit wie Jole, die, wie die Löwin nicht ohne marianische,⁶⁸⁴ nicht ohne junonische Beziehung ist.⁶⁸⁵ Maria selbst wird für Vitalis zum ausgeprägtesten (Statu-

⁶⁷⁵ Jole wendet die Bezeichnung ›Heiliger‹ in weltlichem Sinne auf Vitalis an (vgl. GL, 46, 41), der Erzähler vergleicht den Gatten- sogar mit dem »Märtyrer«-Status (GL, 45).

⁶⁷⁶ Instrument des »Bösen, der in dem Weibe steckte« (GL, 27), »Satan« (GL, 25).

⁶⁷⁷ ›Trotz‹ (vgl. GL, 24) kennzeichnet nicht nur hier (vgl. GL, 85, SW X, 293) die Haltung der Sündhaft-Höllischen gegenüber den Heilig-Himmlischen, die die gründliche ›Unzufriedenheit‹ (vgl. GL, 81) mit dieser in der Konfrontation von Mönches und Hure gefaßten Dissoziation so sehr teilen, daß ein »unendliches Seufzen [...] durch den Himmel« (SW X, 293) rauscht.

⁶⁷⁸ Nächstens »umgekehrt« (GL, 30), am Tage immer wieder in der alten Lage.

⁶⁷⁹ Vgl. des »Griechentöchterlein[s]« (Beck (1919), 72) Vaterhaus und Beziehung zur zweckentfremdeten Maria-Juno-Statue (vgl. GL, 38).

⁶⁸⁰ »Teufelsspuk« (GL, 38), ein vom »Teufel ihm [...] [gestelltes] Netz« (GL, 38, vgl. 35, 43).

⁶⁸¹ Vgl. GL, 35, 38, so nicht einmal für die Löwin.

⁶⁸² Joles Meinung, Maria »etwas ins Handwerk zu pfuschen« (GL, 32), scheint angesichts ihrer Verschmelzung mit der Maria-Juno-Statue am Wendepunkt (GL, 39) ebenso irrtümlich wie Vitalis nur konjunktivisch referiertes marianisches Glaubensbekenntnis (vgl. GL, 23), das seine (Stief-)Mutter(-gottheit / -gottes) mißversteh.

⁶⁸³ Ein Ding der Unmöglichkeit wird der Synkretismus in den antiken Anspielungen von *Die Jungfrau und der Teufel* (Charon, Titan, Lucifer, Hades – Venus, Olymp) und im musenlosen Himmel des *Tanzlegendchen*. Zu antik-christlichen Synkretismen in den *Sieben Legenden* vgl. Beck (1919), 73ff., Stackelberg (1948), 52, Goldammer (1958), 322f., Anton (1970), 61ff., 73, Kaiser (1981), 407ff.

⁶⁸⁴ Die cherubimische Sphinx-Sendbotin der beleidigten Ehegöttin Juno (vgl. Roscher (1965), Bd. 5, 1342) ist auch eine ›trotzig(-)widerspenstige‹ Maria »Magdalena« (GL, 26; Berndt (1999), 231f., sieht das Meret-Porträt in der Tradition der

für Vitalis zum ausgeprägtesten (Statuen-)»Teufelsspuk« (GL, 38), als vexierbildartig die höllisch-heidnische Göttin und Jole selbst durch die Marienstatue durchbrechen und damit wieder einmal eine alte Frau aus einem Kirchen- und Kunstraum treibt, diesmal zu einer jungen.⁶⁸⁶ Das scheinbare Statuenbelebungs-wunder (vgl. GL, 39),⁶⁸⁷ ein Reflexions- und Projektionsphänomen,⁶⁸⁸ halluziniert der liebeshungrige Mönch freilich nur, um sich den noch unbewußten⁶⁸⁹ Wunsch seines Gebets zu erfüllen,⁶⁹⁰ dessen falsch gestellte Frage (Jole fliehen oder bekehren?) richtig beantwortet wird. Die Umkehrung der christlich-religiösen Projektion von Maria zurück auf Jole⁶⁹¹ ist eine spukhaft aufgehobene

Tradition der Magdalenen-Ikonographie) oder von starker Hand bekehrte Maria Aegyptiaca (vgl. Voragine (1993), 287–289) mit dem Löwen als Attribut (vgl. LThK, Bd. 7, 1342). Die ›höllische Umschlingung‹ (vgl. GL, 25) der Löwin wird für Vitalis zu einem »Fegefeuer« (GL, 25), das die Sinnlichkeit entflammt wie die elektrisierenden Fußtritte (vgl. GL, 37) nach Jole, für die die Löwin Vitalis ›ermüdet‹ (vgl. SW X, 269), wie in der erneuerten kämpfenden Umarmung GL, 85f., der Teufel die Heilige Jungfrau.

⁶⁸⁵ Namentlich das Mittel, mit dem die beleidigte Ehegöttin Juno sich an Herkules rächt (zur Vorstellung vgl. Joles Vater über die verliebte Tochter: GL, 40: »Hast du Cytheren Übles nachgeredet?«). Vitalis' Interpretation des Marien- »Werkzeug[s]« (SW X, 258) als vom »Weltteufel« (GL, 43) gelegtes »Netz« (GL, 38) unterstreicht die Identität.

⁶⁸⁶ Siehe Anm. 10.

⁶⁸⁷ In der Zweitfassung, trotz Federführung der »Schutzpatronin der Heiratslustigen« (GB I, 268) im Hintergrund (vgl. II, 582), unverändert (vgl. II, 588) keine wirkliche Statuenbelebung wie in den Marienlegenden.

⁶⁸⁸ »ein rötlicher Frühschein über den Marmor« (GL, 38), »ein rötlicher Schein vorüberziehender Frühwolken über den Marmor« (II, 588). Die Ausgestaltung des *Flötenwunders* in der Zweitfassung des *Grünen Heinrich* (vgl. Lee (1980), 189ff.) beschränkt sich auch auf derartig Reflexives. Zu Kellers Reflexionswundern inneren wie äußeren Lichts siehe Anm. 1243.

⁶⁸⁹ Daß Keller in den *Sieben Legenden* das Wunder oder »Irrationale gelten« lasse (Fehr (1965), 146, 148, im Anschluß Bentz (1979), 96, 212, für den (vgl. Bentz (1979), 65f., 212) der Wunderglaube auf Figurenebene (der hier freilich gegen den Strich gebürstet wird) wie im *Vitalis* (vgl. Bentz (1979), 96, auch 130) eine ›Legende‹ konstituiert), wurde schon bei Meyer (1929), 63, mit dem von Aquilinus ersonnenen »Abt als Dämon« wenig überzeugend belegt. Dagegen beklagt Reusse (1963), 1117, daß das »Mysterium des Heiligen [...] fast als Gegenwelt des irrationalen Seelengrundes« erscheint.

⁶⁹⁰ Zum Wunder als Wunscherfüllung vgl. Feuerbach (1960d); zum Wunder in den *Sieben Legenden* vgl. auch Stackelberg (1948), 66, 112, Wiesmann (1959), 1201f., Wiesmann (1967), 215, Wenger (1971), 150, Bentz (1979), 129ff., 212, Muschg (1980), 75, Neumann (1982), 189, 197f., 200.

⁶⁹¹ Feuerbachs ironische, gleich widerrufenen Hymne (Feuerbach (1960c), 195ff., 201ff.) auf Marias »nur sekundäre« (ebd., 205), »Schein«-hafte (ebd., 206) Positivität, im Jenseits das Sinnliche zu repräsentieren, weil sie es im Diesseits negiere, unterscheidet sich von der Marienkonzeption Kellers (a. A. Goldammer (1958), der nur die positive Seite der an sich unpoetischen (Feuerbach (1960c), 204) Gestalt übernimmt und ins Antichristliche steigert (Kai-

Jenseitigkeit – Epiphanie welcher Göttin auch immer⁶⁹² –, die verkehrterweise aufs Diesseits⁶⁹³ verweist.

Vitalis' »Redekunst« (GL, 41) ist – wie Pineiß' Hexerei, eher Kochkunst – ohne Bedeutung für den Handlungsverlauf, in der »eigentümliche[n] Lebensweise« (GL, 43) oder Diät des »langen« (GL, 37), »bleich[en] und schmal[en]« (GL, 30) Asketen eine orale Sublimation, die vor dem Unsublimen der Löwin (vgl. GL, 27) wie Joles zunichte wird.⁶⁹⁴ Zuletzt »stillt«⁶⁹⁵ Jole den wie in »seine[n] Kinderjahre [...] als kleines Knäbchen zärtlich von seiner Mutter gefüttert[en]« (GL, 44) Mönch mittels eines »Körbchen[s] mit Backwerk und einigen Früchten« (GL, 44),⁶⁹⁶ ein Abendmahl,⁶⁹⁷ in dem wie in den verkehrten Taufzeremonien das frühchristliche Liebesmahl ins Weltliche zurückgewendet ist, und bei dem das eigentliche »Bonbon« (I, 746) Jole parallel,⁶⁹⁸ alle Rollenspiele⁶⁹⁹ durchbrechend, mit ihrer »wahre[n] Geschichte« (GL, 43) aufwartet. Das ironisch so genannte »wahre Wunder« (vgl. GL, 43, II, 591) dieser »Legende« ist die »seltsame Verwandlung« (GL, 43) nicht der Marienstatue, sondern des Vitalis nach

(Kaiser (1981), 696f., Anm. 1, auch schon Dünnebier (1913), 104; zu Feuerbach in den Legenden vgl. Dünnebier (1913), 103ff., Beck (1919), 12f., Goldammer (1958), 313ff., 321ff., Fehr (1965), 148, Wenger (1971), 153f., Bentz (1979), 155f., 204f., 245f., 280ff.).

⁶⁹² Nach dem Durchsichtigwerden der »kirchliche[n] Fabulierkunst« auf »Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust« (Herkules hinter dem Heiligen, Juno hinter Maria) (II, 532) bieten die gleichzeitig in der »aufgehenden Sonne spielen[den]« antiken Gemmen von Joles Vater in ausgleichender Gerechtigkeit mit Amor bei Luna, Minerva bzw. Vestalin heidnische Präfigurationen von Maria mit dem Christkind (vgl. Kaiser (1981), 408; schon Heinrich malt auf eine Oblate »ein Osterlämmchen mit einem Amor, der darauf reitet« (I, 332)), was freilich den bloß mythologischen Rang eines feuerbachisch anthropomorph gesehenen Christentums (vgl. Stackelberg (1948), 52, Goldammer (1958), 322f.) noch unterstreicht.

⁶⁹³ Zur Diesseitigkeit der Legenden vgl. Dörr (1970), 47, Bentz (1979), 260, für Neis (1930), 80, schon ihr »Realismus«, für Rothenberg (1976), 230, eine »Entrealisierung«.

⁶⁹⁴ »unfähig, ein einziges Wort hervorzubringen« (GL, 35), »ohne ein Wort zu sagen« (GL, 38), »Redekunst von selbst in seinem Halse stecken blieb« (GL, 42, vgl. GL, 43), »[a]nstatt ein zorniges Wort hervorzubringen, lauschte er« (GL, 43).

⁶⁹⁵ Vgl. Muschg (1980), 80.

⁶⁹⁶ Pendant zu dem Dorotheas (vgl. GL, 87), das nicht sättigt und in den Innenraum der Ungeborenen verlockt, aus dem Jole vertreibt.

⁶⁹⁷ »Last Supper« (Frank (1974), 140) für Vitalis als Mönch.

⁶⁹⁸ »Höllnbrätchen« (GL, 34), »Pastetchen« (GL, 40) »Nektarbecher« (GL, 43) oder »Milchbecher« (II, 590; vgl. GL, 94: Mariens Kuß als der »Himmlischen [...] Zuckerzeug«), während Jole, statt seine »Buß- und Reueknochen« (GL, 34) der Selbstverzehrung anzunehmen, lieber den Mönch »mit den Augen verschlang« (GL, 43).

⁶⁹⁹ Zu Rollenspielen vgl. Bentz (1979), 293f., 296f.

seinem Kleiderwechsel⁷⁰⁰, ein *Kleider machen Leute*-Wunder.⁷⁰¹ Die als eine ins Weltliche transponierte Taufzeremonie mit Kleidertausch und -verbrennung, die den ›alten Adam‹ ablegt,⁷⁰² verkehrt nicht nur die Bekehrung,⁷⁰³ sie macht auch nur eine innere Wandlung des Mönchs⁷⁰⁴ sichtbar, die am novellistischen Wendepunkt im psychophysischen ›Errötend-Lächeln‹ der Galatea-Konzeption begründet war, das sich zur Maria-Juno-Statue und weiter zu Jole⁷⁰⁵ zurückverfolgen läßt.

Am Ende der im ursprünglichen Titel angesprochenen verkehrten Bekehrung ist der Titelheld »[e]in anderer Vitalis« (GL, 41). Den unnatürlichen Schlafverweigerer Vitalis (vgl. GL, 29, 36) beginnt endlich seine »Märtyrtätigkeit [...] sehr zu ermüden« (SW II, 590) und bringt Jole zum Beischlaf, ein Heilschlaf,⁷⁰⁶ den ein Erweckungserlebnis zu einer zum Glück nicht ganz schmerzfreien Welt beschließt. Der obskure Mönch wird aus der »hintersten Ecke« (GL, 22) seiner nächtlichen »verschlossenen Kammern« (GL, 22) ans Tageslicht geführt und aus seinem Kloster (*claustrum*) ausgestoßen (vgl. GL, 45); durch eine »Öffnung« (GL, 44) gelangt er »mit Glanz« (GL, 44) »ins Freie« (GL, 44), um seinerseits Jole zu freien, die so auch die ersehnte »Öffnung« (GL, 31) auf Erden findet. Der Wiedergeburt nach der Regression zur »Mutter« (GL, 44) fehlt das Erschrecken (GL, 44) nicht ganz, zumal nicht bei der Austreibung mit »Kreuzen, Besen, Gabeln und Feuerzangen« (GL, 45) oder »Kochlöffeln« (II, 592) aus dem Kloster als einem himmlisch-höllischen, weibisch-kochkünstlerischen Raum. Wie der Naturforscher Reinhart aus seiner Dunkelkammer zur »menschliche[n] Gestalt, und zwar nicht in ihren zerlegten Bestandteilen, sondern als Ganze[m]« (SW XI, 4) oder zu Lux-Lucia findet (vgl. GL, 38, 43) Vitalis zur Eos-Jole, statt im Morgenlicht Maria

⁷⁰⁰ Vg. zu diesem ›Wunder‹ Dörr (1970), 46f.

⁷⁰¹ Ähnlich sarkastisch nur noch Aquilinus' Erfindung eines Legendenwunders (vgl. GL, 61; vgl. dazu Dörr (1970), 59f.) um Eugenias Kleiderwechsel (vgl. GL, 61; vgl. Polheim (1908), 756), die Rückkehr von der Verirrung, Mönchskleider anzulegen, auch sie nach der inneren Wandlung.

⁷⁰² Vgl. Kaiser (1981), 400f.

⁷⁰³ Vgl. generell zu Kellers Legenden Dörr (1970), 102 (›Verkehrung‹) zum *Vitalis* Denzler (1989).

⁷⁰⁴ Bereits vor dieser letzten Begegnung mit Jole stieg »[e]in anderer Vitalis [...] die Treppe hinauf, als in der Frühe heruntergestiegen war, obwohl er selbst am wenigsten davon verstand« (GL, 41).

⁷⁰⁵ Joles Liebesgeständnis als Wendepunkt schon bei Stackelberg (1948), 89, hin; a. A. Bentz (1979), 151f.

⁷⁰⁶ Wie beim ›Mönch Eugenius‹ (vgl. GL, 62, vs. GL, 52, 53, 55; vgl. schon Polheim (1908), 755), auch Bertrade und Zindelwald (vgl. GL, 83, 93; vgl. Bentz (1979), 240); wesentlicher wie bei Vitalis ist das Erwachen zum Ausgang aus den Verstrickungen in Kunsträume, das Theophil und Dorothea versagt bleibt (II, 601).

anzubeten, um was er bisher im Jenseits in Maria hatte, im Diesseits in Jole zu haben.

In die Nähe des Legendenschwanks⁷⁰⁷ rückt *Vitalis* neben dem Mangel an Phantastischem das ›niedere‹ Atmosphärisch-Stoffliche⁷⁰⁸ – Sexualität, Essen und Trinken »wie ein Drescher« (GL, 44), Rauflust, Charakter- und Situationskomik⁷⁰⁹ – sowie der Geschlechter-Wettkampf,⁷¹⁰ in dem der Schein-Sünder seine Bekehrungsoffer betrügt und der »Ehre [...] ihres Geschlechts« (GL, 31) schadet, dafür⁷¹¹ von einer Scheinbekehrten und einer Scheinsünderin betrogen wird,⁷¹² oder in »zwei einleuchtende[n], einprägsame[n] Bilder[n]« mit innerem Zusammenhang⁷¹³ vor der Löwin bzw. Jole zweimal an Frauen scheitert. *Vitalis'* Glück ist nicht frei von Abstrafungsmomenten. Wie Reinharts Eugenia⁷¹⁴ bleibt Lucias⁷¹⁵ Jole auch in der Ehe eine ›Emanzipierte‹,⁷¹⁶ auf die »Ausdauer« (GL, 36) und »Selbstverleugnung« (GL, 36) prädestinieren, »in dem Besitz des Mannes« (GL, 40)⁷¹⁷ oder – bei einer

⁷⁰⁷ Als einer profanierend-parodierenden Möglichkeit jeder Gattung, vor allem aber so ernstgemeinter (vgl. Strassner (1978), 4, 9, Lüthi (1979), 15) wie der Legende; auf die Schwankhaftigkeit des *Vitalis*-Stoffes haben schon Beck (1919), 68, und Martini (1974), 591, hingewiesen.

⁷⁰⁸ Vgl. Strassner (1978), 4.

⁷⁰⁹ Hier auch auf der Ebene der Charaktere und des Geschehens: *Vitalis* ein verlachter ›Humorist‹ (vgl. GL, 25, 27, 28).

⁷¹⁰ Zum Agon im Schwank vgl. Bausinger (1967), 125, Strassner (1978), 7; im *Vitalis* schon bei Meyer (1929), 19.

⁷¹¹ Frauen mit den eigenen Waffen zu schlagen mißlingt dagegen *Vitalis*, als er »den Weltteufel endlich mit seinen eigenen Waffen zu Paaren zu treiben« (GL, 43) will, ein freilich doppeldeutiger Vorsatz.

⁷¹² Zum häufigsten Schwanktypus ›Ausgleichstypus Revanche‹ vgl. Bausinger (1967), 126f., 129ff., 134.

⁷¹³ Strassner (1978), 7, ähnlich dem ›Steigerungstyp Übermut‹ des Schwanks, in dem eine schon unterlegene Gestalt in einem zweiten Anlauf vergebens ihre Situation verbessern will.

⁷¹⁴ Der überraschenden Rückkehr zur Legende am Schluß von *Eugenia* hat Keller in den verschiedenen Überarbeitungsphasen immer wieder seine Aufmerksamkeit gewidmet. Für Beck (1919), 44, »eine willkürliche Rückkehr zur christlichen Legende«, für Meyer (1929), 13, positiv, für Dörr (1970), 61, 105, und Wenger (1971), 148, Hinweis auf die Verkehrtheit der traditionellen Legende. Für Bentz (1979), 100, Locher (1985), 159, endet Aquilinus als Betrogener; für Anton (1970), 68ff., der auf den Narzißmus des als Rückkehr zur Natur gedeuteten Statuenkusses Eugénias hinweist (vgl. Anton (1970), 49), fortgesetzte Verspottung von Aquilinus' Androgynieideal und Deifikation einer irdischen Geliebten, wie alle Legendenschlüsse (vgl. Anton (1970), 73), »Enthüllung des Widerstreites von ›Verklärung und Desillusion««. Vgl. Shaw (1968), 369f., 370.

⁷¹⁵ Vgl. Reichert (1963), 113.

⁷¹⁶ Vgl. Joles Einfluß auf ihren Vater, der »gewohnt war, ihr in allem zu willfahren« (GL, 40, vgl. GL, 32).

⁷¹⁷ Eher *genitivus objectivus* (vgl. GL, 45) als *subjectivus*, wie der Vater in seiner auch sonst unangemessenen Auslassung annimmt.

Damenwahl gegen Reinharts Brautwahlprojekt⁷¹⁸ – »Erwählten« (GL, 40). Wie der unbesiegbare Herkules an den Frauen Deineira, Jole und Juno, scheitert Vitalis an Löwin, Jole und Maria-Juno die einander in die Hände arbeiten.⁷¹⁹ Während der sterbende Herkules sich auf seinem Scheiterhaufen wie zu Tisch bettet,⁷²⁰ wird bei Vitalis' Tafeln seine Kutte »feierlich« (GL, 44) verbrannt, statt der »sterblichen Hülle« das heilige Mönchsgewand.

Von Jole bemuttert,⁷²¹ scheint Vitalis zwar zu einem »großen Herrn« (GL, 45) zu werden, geradezu »um einen Kopf« (GL, 43) zu wachsen. Er wird aber zugleich zum »kleine[n] Knäbchen« (GL, 44) und Knecht im geliehenen Glanz einer Livree mit, wie beim Zuhälter der Löwin, den Farben seiner *purpurea Aurora*.⁷²² Vitalis begibt sich nur noch ins Freie, um Joles »Willen (GL, 45) zu »erfüllen«, ⁷²³ die ihn im Konkurrenzkampf mit seiner Kirche einfach in ihrem »Schoß« »festhält« (vgl. GL, 45). Wenn Vitalis all das, was er in Maria jenseitig hatte, in Jole diesseitig hat, so auch die »Meisterin« (GL, 38), Herkules als Pantoffelheld,⁷²⁴ im Sinne des Mottos⁷²⁵ »Meide den traulichen Umgang mit einem Weibe« (II, 574) in der nicht mehr von Lucia erzählten Zweitfassung.

⁷¹⁸ Vgl. Lucia über die Damenwahl in den *Geistersehern*, eine für den Mann nicht mehr ganz behagliche Kontrafaktur von Joh 15, 16, II, 1090, neben II, 1064 (Brandolf – Hedwig).

⁷¹⁹ Nachdem die Löwin erschöpft, Maria-Juno den Flüchtigen auf Jole zurückverwiesen hat, kann diese ihn trunken machen und einlullen.

⁷²⁰ »quam si conviva iaceres/ inter plena meri redimitus pocula sertis« (*Metamorphosae*, IX, VV. 236f.).

⁷²¹ Vitalis gefällt es, von Joles »Liebeseifer sich kleiden, speisen und tränken und liebkosen zu sehen« (SW XI, 256), wie Correa von Feniza, die als eine sich nur »in Rot und Schwarz [...] gefallen[de]« (SW XI, 247) »Tigerkatze« (SW XI, 274) an sich eher an die Löwin erinnern muß, andere Züge aber mit Jole teilt, beide wie Heinrich von Dortchen. Wie Vitalis im Zeichen des Herkules steht Correa in dem des Odysseus, wie Heinrich vor Nausikaa. (geplant eine Brandan-Legende, vgl. Baechtold (1895), Bd. 3, 222, als »Mönchsodyssee« (Beck (1919), 18)). Das Motiv der Bekleidung des Mannes durch die Frau (vgl. I, 685f., 711–713) wurzelt in Heinrich von Dortchen als nackter Odysseus vor Nausikaa (vgl. I, 686) (siehe Seite 251). Anders als Vitalis wird Correa, obwohl von seiner Herrin wie ihre übrigen Lakaien eingekleidet (vgl. II, 1097, 1102), den »himmlischen« (vgl. II, 1101–1104) braunen »Bettlermantel« (II, 1008) zurückbehalten, an dem er sich in die Freiheit zurückhangelt (vgl. II, 1113).

⁷²² Ovid (1974), 50 (*Metamorphosae* II, V. 112); vollkommene Farbidentität vermeidet die Zweitfassung durch Änderung des edlen Purpurs (vgl. noch GL, 23) in das aggressive »Scharlach« (II, 576).

⁷²³ Zur biblischen Anspielung Dörr (1970), 47 (als Legendenkontrafaktur).

⁷²⁴ Vgl. Reusse (1963), 112, (»unterm Mantel bürgerlicher Wohlanständigkeit ein Restchen säkularisierter Askese«), Kaiser (1981), 410, Kaiser (1981a), 87.

⁷²⁵ Als rein ironisch bei Beck (1919), 70f.; a. A. Bentz (1979), 156f.

Zu Vitalis' Glück muß die Löwin in die Wüste geschickt werden, eine bloße Fiktion, außer für Vitalis, wie sein Statuenwunder. Beider unversöhnlicher Liebeskampf wiederholt neben dem des ›Eugenius‹ mit der Buhlerin – Homoerotik als Selbstliebekritik – der zentrale⁷²⁶ zwischen Teufel und Maria. In einer Vorwegnahme des Maria-Musenanhängsels durch die Urfassung scheitert überraschenderweise Maria daran, »den überlisteten Teufel vor den Himmel zu tragen und ihn / dort in all seinem Elend zum Gelächter der Seligen an einen Türpfosten zu binden«, bringt es dafür mit dem Teufel zu einem jener unentschie-

⁷²⁶ Kellers nachträgliche Anordnung des Manuskriptfassung (vgl. Keller (1919)) gemäß der veröffentlichten verrät sich dadurch, daß wo *recto Eugenia* endete, der das Pendant *Vitalis* demnach vorangehen mußte, *Die Jungfrau und die Nonne verso* folgt. An *Die Jungfrau und der Teufel* knüpft inhaltlich *Die Jungfrau als Ritter* an. *Das Tanzlegendchen* scheint schon Reicherts Rekonstruktion Schlußstück, der aber der *Jungfrau und die Nonne Dorotheas Blumenkörbchen* folgen läßt. Dieses ist dem *Tanzlegendchen* ebenso eng verwandt wie beide den Einganglegenden und potenziert zusammen mit ihm die Erzählduell-Spiegelungsstruktur zu einer Vierergruppe von *Vitalis / Eugenia // Dorotheas Blumenkörbchen / Das Tanzlegendchen* (Heidentum und Christentum, verkehrte / traditionelle Bekehrungen durch Frau / Mann / Frau / Mann (Pfarrer David)), dem Rahmen für die andersartigen Marienlegenden (vgl. die Titel, Mittelalter, Statuenbelebungs-wunder um Maria, die im *Vitalis* und *Tanzlegendchen* nur am Rande eine Rolle spielt). Im offenbar dritten Erzählungspaar führt Maria als Nonne eine Frau (regelmäßigen Erzählerwechsel gibt es auch im *Sinngedicht* nicht: *Regine, Arme Baronin*), als Ritter einen Mann in die Welt; wiederum leicht abgesetzt zentral dazwischen *Die Jungfrau und der Teufel*, offenbar nicht nur unter den drei Marienlegenden (gerade als Fortsetzungsgeschichte unter den Erwidierungsgeschichten, a. A. Reichert) das überzählige Stück in einem Erzählduell. Für Reichert soll sie das Schlußstück die Streitenden durch einen Dritten versöhnen lassen – im *Sinngedicht* geschieht das unter Ausschluß der Dritten (Oheim, Schuster), vgl. II, 1163, 1182) – mittels negativer *exempla* (die in der publizierten Fassung mangels Rahmengespräch die Himmelsanhängsel explizieren) wie *Berlocken* und Lucias *Herzensgeschichte* (parallel zum *Tanzlegendchen* Bekehrung eines Mädchens durch einen verführerischen älteren Mann, der sie um ihren Lohn betrügt). Eine Sonderstellung unter den auch dort noch sieben Stücken nehmen statt dessen *Die Geisterseher* ein (die Reichert (1964), 94, gegenüber den »sechs Binnenerzählungen« an den Rand rückt). Mit einer neuen phantastischen Variante des Geschlechterkampfes im Zentrum des Zyklus bildet die Gespenstergeschichte innerhalb von Novellen eines erzählerischen Geschlechterkampfes dessen Zusammenfassung wie *Die Jungfrau und der Teufel* (vgl. Begegnung von Maria / Teufel, Lucia / Reinhart an Statuenbrunnen mit Nymphenstatuen als Verweis auf die titelgebende *Galatea*, Wassergeist und Pygmaliongeliebte (siehe Anm. 967) die Konfrontation zweier überirdischer Prinzipien (öfter unter den Legenden hervorgehoben, in der Zweitfassung wegen Erstauftritt Mariens, Dörr (1970), 80, Renz (1993), 11ff.) innerhalb von ›Legenden‹ um Bekehrungen zwischen Menschen / Mensch und Jenseitigem.

unentschieden-vexierbildhaften Liebeskämpfe⁷²⁷ unmöglicher aufgehobener Jenseitigkeit. Maria belebt die Teufelsstatuen im allzuschönen Kunstgartenraum als Verlängerung ihres Autors, eines Schöpfers sich belebender Marienstatuen,⁷²⁸ der sowenig vom Aufbrechen des Kunstraums⁷²⁹ profitiert wie der von »gründlicher Unzufriedenheit« (II, 550) erfüllte Teufel zu diesem mürrischen und unlieblichen Marienmeister.

Lucifer⁷³⁰ erscheint wie das Prostiuiertenteufliche als »ganz menschlich« (GL, 85) statt als legendarisch⁷³¹ »böse« (vgl. GL, 84)⁷³² und als natürlich, in den typischen Männerrollen Schiffer (vgl. II, 549f.) und Reiter-Ritter⁷³³ wie Reinhart, ja als »Meerkatze« (II, 128) mit »Feuer aus seinen dunklen Augen« (II, 550), Wald- und Wassergeist⁷³⁴ einer eher heidnischen Unterwelt, der den Wasserspiegel zu überwinden versucht.⁷³⁵ Naturgegeben scheint freilich auch die spiegelbildliche Identität

⁷²⁷ II, 553: »qualvollen Umarmung«. Vgl. in *Die Jungfrau als Ritter* »kleinen Seitensprung« (II, 560) auf das »Schwanzende« (II, 559) des noch immer »verliebt[en]« Teufels, der wieder in »ordinärster« (GL, 86) Gestalt des »geschwänzte[n]« »[L]eibhaften« (II, 554) abziehen muß, da diese Maria, wie früher Juno, einen Pferdefuß in sich aufgenommen hat.

⁷²⁸ Der »arme« »mürrische und unliebliche« »verachtete Meister [...] [einer Marienstatue] als Feierabendarbeit zum Dank« (II, 551), hineingeheimnißte Stifterfigur (als Autorselbstbildnis bei Fehr (1965), 147, Muschg (1980), 76), hebt die Zentralliegende zusätzlich hervor.

⁷²⁹ Statuenbelebung ist Inbegriff des Glücks in den *Sieben Legenden* und Basis der optimistischen Marienlegenden, deren mittlere das Gegenbild »verführerische[r]« (II, 553) »verdächtige[r] Kunst« (GL, 85) zu Statuen erstarrter Dämonen im Ästhetengarten mitaufnimmt.

⁷³⁰ Beliebter Gegenstand postaufklärerischer Privatmythologien (vgl. Osterkamp (1979), 208–211, 246f.), Keller mögen neben *Dichtung und Wahrheit* Immermanns *Merlin* und Tiecks (*Der Hexen-Sabbat*) bekannt gewesen sein.

⁷³¹ Vgl. Bentz (1979), 47f., 50, Dönni (1991).

⁷³² Eher Gebizo ein »egoistische[r] Materialist« (Ermatinger (1924), 460); vgl. Meyer (1929), 26, 30, und Stackelberg (1948), 49f., 60; dagegen schon Frank (1974), 135) als Kellers Teufel, der über den Wert dieses »Schatz[es], der größer ist als alles, was du verloren hast« (GL, 81), belehrt, Bertrade-Maria regelrecht den Hof macht, ihr die Macht verheißt, »Gutes und Böses [zu] wirken [...] nach Belieben« (GL, 85) bzw. »Gutes zu tun und Böses zu hindern, soviel es dich freut« (SW X, 210), und auch in der folgenden Legende in Bertrade »noch immer verliebt« (II, 559) ist, »[n]ur die Minne eines guten irdischen Weibes [...] das Paradies vergessen« (II, 553) läßt.

⁷³³ Vgl. II, 552, vor dem »nicht einmal die Pferde Unheil zu wittern [scheinen], denn sie blieben ruhig« (II, 552).

⁷³⁴ »Da der See klein / und leicht zu überblicken war, so konnte Gebizo nicht begreifen, wo der Fährmann auf einmal herkomme« (II, 549f.), ehe der Teufel wieder »im Wasser versank« (II, 550).

⁷³⁵ Siehe Anm. 8.

Identität und Geschiedenheit⁷³⁶ von Teufel und Marie, Hölle und Himmel, mit dessen ganzer Kraft Maria ficht (vgl. GL, 85), der aber nur halb ist, im Gegensatz zu beider »qualvollen Umarmung« (II, 553)⁷³⁷ aus der die Geschlechter »mit großer Gewalt« (GL, 86) wieder auseinanderfahren,⁷³⁸ naturgesetzlich wie die Elemente, kein ungeschiedener, wenigstens ein unentschiedener Kampfausgang.⁷³⁹

Während in der *Jungfrau als Ritter*, Kellers ›optimistischstem Stück Literatur,⁷⁴⁰ abzüglich dreier Reiter-Ritterleichen im Keller, ein ›träumender und säumender‹ Sohn (vgl. I, 654) mitsamt seiner auf dem Dach gefährdeten Mutterwitwe (vgl. I, 644) an die Frau kommt – Schrecken und Wunder verteilen sich hier einmal auf zwei alte Frauen⁷⁴¹, verschärft *Dorotheas Blumenkörbchen* das Glück-›Verscherzen‹ zwischen Dortchen und ihrem Schreiber auf dem Landgut, das auch Reinhart und Lucia droht. Die zweite Dorothea fällt gegenüber der ersten ab wie Musa gegenüber der ersten tanzenden Heiligen Meret. Nach der Psychologisierung von Liebe und Religion in *Vitalis* und *Eugenia* sowie, gegenüber der relativ holzschnittartigen bis grotesken Psychologie der

⁷³⁶ Im *locus terribilis* verhüllt der »Abglanz der himmlischen Luft«, ein »Widerschein der hellen Frühlingswolken aus dem Abgrunde« des Teufelssees »wie schwacher und schadhafter Goldgrund [Zitat des ursprünglichen Werktitels, vgl. GB III/1, 127] eine unheimliche Schwärze [...], welche noch tiefer darunter bebte« (GL, 80), wie im melancholischen Himmel des *Tanzlegendchens*. Deifiziertes Weib und gefallener Engel gleichen »Venus, [...] [dem] schöne[n] Abendstern, [und] Luzifer, [...], [dem] helle[n] Morgenstern« (GL, 86), identisch, aber oppositorisch.

⁷³⁷ »auf der dunklen Heide ein Leuchten [...], als wären die Himmel selbst heruntergestiegen« (GL, 86); davor: »Kaum berührte ihr [Marias] Fuß die Heide« (GL, 84), »welche wie die leere Hand des Bösen sich ausdehnte« (GL, 84; vgl. den Fußtritt auf den Teufelsschwanz II, 560), verwandelt sich diese in einen Paradiesgarten (vgl. Banasik (1986), 287) oder Welt mit Hand und Fuß bei gleichzeitigem heidnisch-christlichem Synkretismus (Maria / Olympierin Venus, Lucifer / ›Titan‹ (vgl. GL, 86)).

⁷³⁸ Vgl. II, 242 (Pineiß – Begine), 620 (Jacques – Jugendgeliebte).

⁷³⁹ In der Anordnung der publizierten Fassung scheint Maria erst durch die Umarmung mit dem Teufel bei diesem ihrem ersten noch konventionelleren Auftritt als Himmlische zur ›Schutzpatronin der Heiratslustigen‹ zu werden, ehe sie im *Tanzlegendchen* wieder als asketische Himmelsjungfrau (vgl. Wenger (1971), 154) vergebens Höllische in den Himmel zu bringen versucht.

⁷⁴⁰ Neumann (1982).

⁷⁴¹ *Die Jungfrau als Ritter* betont, selbst verglichen mit der etwa gleichzeitigen mild-ironischen Bechstein-Fassung (*Neues Deutsches Märchenbuch*, Nr. 20), die Statuenverlebendigung, die zum Verlassen des Kunstraums und zum Wirken in der Welt führt. Demgegenüber drängt die Legende das in der Stofftradition zentrale Wunder des Entrückungsschlafes kritisch zurück und psychologisiert es: Ein – ohne Vorbild in der Stofftradition – Problematiker verträumt seine Lebenszeit in der Kirche wie vorher im Mutterhaus. Maria, die ihm zur Frau verhilft, setzt das Werk seiner androgynen Vaterersatz-Mutter fort, die ihn aus dem Mutterhaus ausgetrieben hatte (siehe Anm. 10).

Marienlegenden, in ihnen selbst⁷⁴² brauchen die Schlußlegenden das Wunder nicht mehr rationalistisch aufzulösen.⁷⁴³ Sie führen nur »mit den süßlichen und heiligen Worten Kosegärtchens« (GB I, 269) in den Himmel⁷⁴⁴ und bieten Wunder nach dem Geschmack der Heinrich-Pfarrer. Liebende werden unter Glas gebracht und Tanzende stillgestellt. Ästhetische Jenseiterserscheinungen verführen aus der Natur (GL, 73–75, 98, 101f. (»Laube«)), in der die rechten Bekehrungen von Vitalis und Eugenia gipfelten (vgl. GL, 45, 63 (»Landhaus«, neben schon 51)), über Blütenwunder, zu denen kein Martyrium notwendig wäre – bei der Begegnung von Himmel und Erde durch ein Loch (vgl. GL, 102) wie bei der von der Hand des Teufels mit Mariens Fuß (vgl. GL, 84f.) –, in einen Himmel als allenfalls immanent-transzendenten⁷⁴⁵ Kunst- und Innerlichkeitsraum, wo sich »alles, was je auf grüner Wiese gegangen oder gelegen« (II, 607), wieder zurücksehnt.⁷⁴⁶ Salis und Vrenchens Tanz aus Trennung und Wiederfinden im »Paradiesgärtlein« (I, 117) der Antiheiligen spiegeln Theophil und Dorothea in den Himmel hinüber. Die *Paradies-spelunca* der Ausgeschlossenen und der Himmel der Eingeschlossenen korrespondieren bis zur unselig seligen Vereinigung unter Wasser- und Glasspiegel. Letztere enden im Glashaus-Sarg in allzu schöner Zwillingsidentität unter dem »Herzen ihrer Mutter« (II, 601), den schon die Hyazinthen-Zwillinge als Lamnbraten in der Märtyrerpfanne (vgl. SW X, 364) kommentieren: ein Tod im Tode als Lebensabklatsch oder einer umgekehrte Geburt am Ende eines verkehrten Lebensgangs, zugleich eine Warnung für den Kristallerforscher mit der Luxfrau. Nur so scheint die Vereinigung stellarer Zwillinge wie des Morgen- und Abendsterns möglich. Die nicht

⁷⁴² Mißverständnisse, Eifersüchteleien, Haßliebe und Zaudern. Dorotheas Eltern »dachten [...], ein religiöser Menschenquäler [wie Fabrizio] sei jederzeit auch ein schlechter Herzensbefriediger« (II, 594), bei Dorothea »begab [es] sich nun auf natürliche Art, daß sie [wegen Theophilus] Trost suchte in dem neuen Glauben ihrer Eltern« (II, 597) und dessen verkehrten »Glaubens- und Ausdrucksweisen« (II, 597), die ihre erotischen nur wiederholen, bis in die Jenseiterscheinung als Kommunikationsmittel einander jenseitiger Geliebter.

⁷⁴³ Als Durchsetzung der Gattung gegenüber ihrem Parodisten Bentz (1979), 202.

⁷⁴⁴ Nach der Analyse und Umkehrung der Feuerbachschen religiösen Projektion des Menschlichen vom Menschen weg in den *Vitalis* und *Eugenia*-Legenden, der Umkehrung als »Legende« in den Marienlegenden schließt Keller wie Feuerbach mit dem Himmel als »Schlüssel zu den innersten Geheimnissen der Religion« (Feuerbach (1960b), 211).

⁷⁴⁵ Vgl. Dünnebier (1913), 106f., Wiesmann (1959), 1212, Fehr (1965), 199, Wiesmann (1967), 220, Frank (1974), 144f.fo; vgl. auch Kaiser (1981), 405f., 418, Kaiser (1981a), 78ff.

⁷⁴⁶ Der zweite jenseitige Paktant David »begehrte« (GL, 100) seines »irdischen Weibes« (GL, 85) wie der erste, höllische, und foppt sie wie seine Putti ihre stillgestellten Ebenbilder (vgl. II, 604).

zur Welt gekommenen Paare haben das Leben, das sie hätten bestehen sollen, bloß in Kunsträumen durch- und verspielt. Hat Dorothea mit dem ersten Nebenbuhler, Fabrizio, in ihrem Theophil ein bißchen den Wüstling ans Licht gebracht, kommt sie ihm mit dem zweiten, Christus. Hat sie ihn dadurch zum Heiligen gemacht, bleibt wieder Fabrizio aus dem Himmel außen vor wie die trotzigsten Musenmädchen aus dem Musas, die Maria sowenig darin integrieren kann, wie den Teufel hineinschleppen. Die Unmöglichkeit von Ganzheit in den erweiterten Schlüssen der Trinitätslegenden präfiguriert werkgeschichtlich und zyklisch in der Urfassung die Kosmologie von *Die Jungfrau und der Teufel* als Nabe eines Windmühlenrads, das die Heiligen der Schwanklegenden unsanft auf die Erde setzt, die der Trinitätslegenden in den Himmel schleudert. Aufgehoben werden kann die Geschiedenheit nur in unentschieden ausgehenden Kämpfen wie in den zentralen *Geistersehern* oder am Anfang von *Dorotheas Blumenkörbchen*, wo das Glas zwischen den Liebenden zerbricht, Ineins von Scheitern und Begegnung. Der negative Ausgang der beiden letzten *Galatea*-Legenden mag wie der der beiden letzten *Sinngedicht*-Novellen Reinhart und Lucia zusammengeführt haben, im Schuster-Schluß aber doch wieder nicht mehr als in den erweiterten Schlüssen der Trinitätslegenden und in *Die Jungfrau und der Teufel*.

2.3.2 Reinharts Erzählungen

Womit der selbstherrliche Reinhart in Form einer Gespenstergeschichte konfrontiert wird, spukt, obwohl »man oft nicht merkt oder nicht erkennt, was einen am nächsten angeht« (II, 1089),⁷⁴⁷ schon in seinen eigenen Erzählungen, in Form anstößiger⁷⁴⁸ Erzähl- oder »erratische[r] Blöcke« (GB III/1, 56f.) vor der Weinteufel-Episode, an der sich die Leserschaft mit Vorzug gestoßen hat. Die scheinbar unintegrierten satirischen Ausfälle des Autors⁷⁴⁹ im klassizistisch

⁷⁴⁷ Reinhart resümiert sein Erzählen: »Wenn man immer in Bildern und Gleichnissen spricht, so versteht man die Wirklichkeit zuletzt nicht mehr und wird unhöflich. [...] Es ist Zeit, daß ich abreite, sonst verwickle ich mich noch in Widersprüche und Torheiten mit meinem Geschwätz, wie eine Schnepfe im Garn« (II, 1157). Wie Heinrich erliegt der augenkranke Optiker dem Prinzip, über dem Splitter im Auge der anderen den Balken im eigenen Auge zu übersehen.

⁷⁴⁸ Das Phantastische bietet Freiräume, wo es dem Autor unmöglich wird, »in der Sprache [...] auf dem Niveau der guten Gesellschaft« (GB III/1, 58) zu stehen, bereits »Schoß« (SW XI, 231), »Kamel«, »schwanger« (GB III/1, 58) und »Den Teufel hoffst du!« (GB III/1, 328f.) sind nicht *bienséant*.

⁷⁴⁹ Vgl.: Kramer (1939), 46, Anm. 21 (zu den *Weinteufeln*: »piece of drastic poetic justice«, »unessential to the love story of the Baroness and Brandolf«), Ermatinger (1950), 530 (zu Parzen und Malerin als »Emanzipierten, die Keller auf das grimmigste haßt«), 531 (zu den drei Übeltätern an Hedwig in der *Armen Baronin*:

durchgestalteten Zyklus steigern dessen vielbeklagte »Unwahrscheinlichkeit« (GB III/1, 57) zum Phantastischen, unter dem Vorwand ethnologischer oder historistischer Dokumentation. Die *Nero-Sage* in *Regine* und das *Taufwunder* in *Don Correa* referiert vordergründig Reinhart vor und gegen Lucia, doch bleibt zu entwirren, wer was sagt in diesen »Tumult[en] in der Stube« (II, 1185).

2.3.2.1 Wenn Christus der Erwin Altenauer wäre. Die *Nero-Sage* in *Regine*

Die »mittelalterliche[n]«⁷⁵⁰ »gewisse[n] sagenhafte[n] Begebenheiten [von Neros »Gelüste nach der Geschlechtsänderung« (I, 996) und dem Kindergebären] [...] welche ein Gymnasiallehrer, wenn er auf Prima die Geschichte des einen oder des anderen der römischen Kaiser zu lehren hätte, mit Stillschweigen übergehen würde«,⁷⁵¹ dienen Reinhart als Lehrstück bei der Mädchenerziehung. Sie sind nur scheinbar ungeeignet *ad usum* der »Dauphine« (II, 1143) – sie selbst eine nicht jugendfreie Wasserfrau,⁷⁵² *Aphrodite anadyomene* oder Kratt-Kröte –, und nur vordergründig gegen die ihr Geschlecht verleugnende Parzen-Malerin,⁷⁵³ kaum weniger vordergründig gegen die emanzipierte

Baronin: »ihn [Keller] zwang gerade sein sittliches Feingefühl, hier die Flamme seiner Menschen- und Naturliebe zu grandiosem Zorne auflodern zu lassen«, 534 (zu *Don Correa*: »Die Jesuitenepisode ist aus des Dichters altem Haß gegen diese Störenfriede freisinniger Bildung hervorgewachsen«, Elema (1949), 97 (zur *Nero-Sage* in *Regine* als unintegriertem »Angriff auf verschiedene, dem Verfasser ohne Zweifel in tiefster Seele verhaßte, Auswüchse der Gesellschaft«, Stopp (1962), 285 (»Keller's dislike of the Jesuits prevents him from devising a more probable motivation for the temporary loss of Zambo, as his detestations of the painter all but obscures the manner in which the Fates and their doings reflect, albeit distortedly, the fault of Erwin«, Wiesmann (1967), 197 (zu *Regine*: »Keller benutzt die Gelegenheit, der von ihm gehaßten vorlauten Frauenemanzipation eins zu versetzen«, 199 (zur Bestrafung der drei Übeltäter in *Die Arme Baronin*, »da Keller viel von der ausgleichenden Gerechtigkeit innerhalb des dichterischen Kunstwerks hielt«, 202 (zu *Don Correa*: »Mit seinem ganzen Jesuitenhaß, der von der Zeit der Sonderbundskämpfe noch in ihm lebt, dichtet Keller der Gesellschaft Jesu eine Intrige an«).

⁷⁵⁰ II, 996. Zu Kellers Quelle SW XI, 464f., zur Tradition Ohly (1940), 85f.

⁷⁵¹ Eine *Sinngedicht*-Rezension, zit. nach Zäch (1952), 89.

⁷⁵² Siehe Anm. 967.

⁷⁵³ In der Tradition satirischer Schreckgemälde von Blaustrümpfen wie Schillers *Berühmter Frau* und Hoffmanns Gräfin Mathilde, die aber bei Keller zu Vexierbildern werden, die George-Sand-Karikatur in *Regine* nicht minder als die in den *Mißbrauchten Liebesbriefen*. Deren Literatursatire verflucht mit der durchsichtigen Emanzipiertenkritik an George Sand die am männlichen Künstler Vigg Störteler / Georg Nase / Gottfried Keller, deren Schreiben, nicht anders als das der Emanzipierten, »dem Geschlecht das Genick umdreht« (vgl. II, 350), im Falle Viggis seine Frau Gritli erst dazu zwingt. Die Literaten scheinen wie Heinrich (siehe Anm. 200) im Bett angesiedelt, wo sie sich narzißtisch-

Salondame Lucia gerichtet.⁷⁵⁴ Reinhart glaubt sich seiner Sache sicher, aber die »Erzählungskunst [...] [fällt ihm] wie ein Dachziegel auf den Kopf« (II, 1029).

masturbatorisch selbstbefriedigen oder besudeln (vgl. II, 328). Sie streben nach dem androgynen Vollkommenheitsideal eines monströsen »vierbeinige[n] zweigeschlechtige[n] Tintentier[s]« (GB II, 154 (Stahr-Lewald-Pärchen)) alias »Kurt-Alwino, wache auf« (II, 348)«. Als Sprachrohr dient ein ehemals schriftstellernder »Kellner« (II, 327), der neben Kellers eigenen literarischen Jugendsünden (wie der Heine-Parodie, vgl. II, 330) den Namen der George Sand übernimmt (zu Kellers Verehrung noch wenige Jahre vor dem ersten Ansatz zu *Regine* vgl. SW XII, 105, 242; vgl. Viggis sozialromantische Studien II, 347; zu Kellers Kritik an der französischen Kurtisanenromantik GB II, 70). Das homonyme französisierte Palindrom seines Namens »George d'Esan« (II, 329) ist als Pseudogynym nach einem Pseudandronym eine Spiegelung der Emanzipierten im Artisten und als Umdrehung der phallischen (vgl. II, 390–392, 561, 1154, 1156) »Nase« dem »Umdrehen des Geschlechtsgenicks« (vgl. II, 345: »Isidora oder Alwine«) analog.

⁷⁵⁴ Siehe Anm. 805. Bei der Interpretation der *Nero-Sage* wird schon dies nicht zur Kenntnis genommen. Ihre Marginalisierung im klassizistischen *Sinngedicht* gipfelt im Mißverständnis, die *Nero-Sage* der Malerin in den Mund zu legen. In der mißdeuteten Textpassage, die der Sage vorangeht bzw. sie einleitet (II, 996: »Sie trug [...] daß sie [...] konnte, [...] fand sie nicht [...] ersann sie«) beziehen sich das erste und zweite »sie« auf die Malerin, das dritte und vierte dagegen auf »die Sage«, wie der letzte Satz von Reinharts Referat »die Sage« zum Subjekt macht (II, 996: »sie knüpfte an das Märchen den Untergang des Tyrannen«). »Die Sage« verselbständigt sich hier nicht nur grammatisch, über den Kopf des Binnenerzählers hinweg.

Das Mißverständnis, wer hier erzählt, begegnet zuerst beiläufig in einem mir nicht mehr gegenwärtigen älteren Aufsatz und belegt in den beiden neuesten Monographien zum *Sinngedicht* (Merkl (1986), 202f., und Amrein (1994), 183–185 (ohne Bezug auf den / die jeweiligen Vorgänger) affirmative oder feministisch-umgewertete Interpretationen von Kellers Emanzipiertenhaß. Demnach gewähre entweder mit dem »hämischen Vortrag« »[d]ie Malerin [...] unabsichtlich Einblick in ihre Narrheit [...] [und] ihre eigene Verwirrung«, »die Geschichte ihrer eigenen unseligen »Schwangerschaft« als Mannweib [...], die nur Entstelltes, Zwietracht und Tod auszutragen imstande ist« (Merkl (1986), 203). Oder aber sie »rebelliere«, »indem sie sich über den Mann mokiert, der auch noch »Mutter und Domina« [...] sein will, gegen die Rolle der Frau«, was ihr Keller freilich mithilfe seines Sprachrohrs Reinhart verweise, indem er die Sage »gegen die Malerin selbst« kehre. (Amrein (1994), 183). Die hinsichtlich des Geschlechterdiskurses »[v]öllig unreflektiert[e]« (Amrein (1994), 189) Literatur zum »literarischen Text« reflektiert hier den Text besser (vgl. Amrein (1994), 119, wo Zambo schwerlich funktionalisiert die »Sprache« (II, 1141) des Mannes bereichert, sondern er sie zu Wort kommen läßt), die Forderung nach besserer Berücksichtigung der erzähltechnischen Komplexität eines gerahmten Novellenzyklus als in feministischen Vorläuferstudien (vgl. Amrein (1994), 12–15) bleibt aber berechtigt. Der Reproduzent des Geschlechterdiskurses hinterfragt diesen, jedenfalls soweit es um Schreckgemälde geht, in der Tat, wie das Schlußwort eingesteht (vgl. Amrein (1994), 319), in der *Nero-Sage* wie im *Taufwunder*, in dem Amreins Interpretation ihr Zentrum hat, wo freilich die Rolle der jesuitischen Patres Correas Vaterrolle gegenüber Zambo nicht nur andeutet, sondern problematisiert (siehe

Reinhart geht bei seiner Emanzipiertenkritik den scheinbaren Umweg,⁷⁵⁵ seine Kritik an der Frau als Mann in eine am Mann als Frau einzukleiden. Reinharts Fabel zielt auf ›den‹ Maler als »Wahrzeichen [...] [d]es Geniewesens« und der »Schwärmereien« (II, 995), der Parzen, wie er meint, trifft jedoch auch seinen Freund Erwin, zunächst namenspielerisch. Die ›Ausreutung‹ des »poetischen Hauch[es]« (II, 996) im femininen Suffix ›-in‹ ist problematisch, nicht minder, überhaupt Poetisches im Frauennamen zu suchen.⁷⁵⁶ Was ›dem Maler‹ abgeht, hängt ›Erw-in‹ an.⁷⁵⁷ Auch Erwin hat Regine als sein »Kind«, ⁷⁵⁸ ja ›Königskind aus alter Fabelzeit‹ (vgl. II, 977). Auch er verliert sein Geschöpf über einem selbstgefälligen Triumphzug,⁷⁵⁹ über Brücken,⁷⁶⁰

sondern problematisiert (siehe Seite 192). – Harnisch (1995), 155f., dagegen löst sich abschließend von der Oberfläche der Emanzipiertenkritik, vermutet jedoch eine Aufwertung der Malerin: »Kellers Realismus reproduziert nicht nur die kulturelle Norm seiner Zeit, sondern fordert diese gleichzeitig heraus. Die Fabulierkunst des Erzählers setzt die Figuren von Transvestiten – anders als andere Diskurse der Zeit – derart in Szene, daß sie tatsächlich disruptiv wirken« (Harnisch (1995), 156f.; entgegen dieser Zusammenfassung scheint sich der geführte Nachweis auf die Reproduktion zu beschränken).

⁷⁵⁵ Die Hinrichtung Maria Stuarts ist nicht, wie Regine meint (vgl. II, 1010), Vorausdeutung auf die ihres Bruders, sondern auf die eigene.

⁷⁵⁶ Siehe Anm. 933.

⁷⁵⁷ Ein Kunstname in der romantischen Androgynen- (Eichendorff) und Ästhetik-Tradition (Solger), wie Viggis wiederum verweiblichte »Alwine« (II, 345). Zunächst als »Erhart« (vgl. SW XI, 402, 424) näher an die ›miserablen Reinhart/ds‹ gerückt, in männerbündischem Einverständnis (siehe Anm. 822), Variation des Androgynie-Vorwurfs. Aufschlußreich die »Personenverwechslung« (Fränkel in SW XI, 429) der *Rundschau*-Fassung, wo Lucia *Regine* mit den Worten resümiert: »Aber auch so bleibt sicher, daß es dem guten Herren Reinhart [Buchausgabe: Altenauer] eben unmöglich war, seiner Frauenausbildung den rechten Rückgrat zu geben« (SW XI, 139, mit 429). Es ist nicht immer klar, wer in *Regine* spricht, (vgl. Polheim (1976), 553), Reinhart zumeist nur Sprachrohr Erwins, von dem er einen Gutteil der Geschichte erst erfahren hat (vgl. I, 1010), einmal sein »Mitwisser« (II, 990).

⁷⁵⁸ II, 992, 995, vgl. II, 977; so auch sein Erzähler Reinhart (vgl. II, 994, 1005). Leitmotiv des ›miserablen‹ Reinhard bei Auerbach (o. J.), Bd. 11, 73, (»Nicht Kind sagen,« bemerkte Lorle«), 88, 95 (»Ich bin kein Kind, das hab' ich dir schon hundertmal gesagt [...]«).

⁷⁵⁹ Dem »siegreiche[n]« »Einzug in das Vaterhaus zu Boston« (II, 1018) mit der vollends Ausgebildeten als »sein[em] Triumph« (II, 991; siehe Anm. 873), wofür er Regine alleinläßt, »gegen drei Vierteljahre« (II, 995) oder neun Monate, Zeit genug, mit einer Kröte schwanger zu gehen. Erwins Erziehungsprojekt zielt auf das möglichst perfekte »Werk« einer »liebevoll bildenden Hand«, seiner »Erziehungskunst«, und auf eine triumphale »Heimführung [...] [dieses] Bild[es] verklärten deutschen Volkstumes über das Meer [...], das sich sehen lassen dürfe« (II, 991). Dieser »sein Triumph [durfte] durch keine kleinste Unzukömmlichkeit gestört« sein. Erwins ›Ängstlichkeit‹ (vgl. II, 991) hierin kommentiert die vorgeschützte Angst vor den »Gefahren der Meerfahrt« (II, 994), Sorge statt um Regine um sein »Bildungswerk« (II, 994) aus »Eitelkeit« (II, 994).

zuletzt auf einem »Kärrchen gezogen« (II, 1017). Auch Erwins Kunstprodukt verselbständigt sich im Venus-Porträt als ausbrechend-widerständige Wassernatur, die ihn mithin abzuziehen droht.⁷⁶¹ Anders als Nero hat Erwin seinen Wassergeist auf dem »Kärrchen« »mit Stricken festgebunden«,⁷⁶² Vorwegnahme des Endes der »mythische[n] Heroenfrau an der seidenen Schnur« (II, 1025). Erwin bändigt die *Aphrodite anadyomene* zur Nonnengestalt, die Kröte zum Exponat und Präparat unter dem »Fenster«-Glas (vgl. II, 1020):⁷⁶³ »bescheiden hockte ein lebendiger Frosch in einem Glase und harrte seines Stündleins« (II, 935).

Wie die Malerin⁷⁶⁴ ist Erwin Künstler, oder Dilettant wie Nero. Als »etwas Neronisches« (II, 977) gilt⁷⁶⁵ statt Gebären die Opferung des Le-

Konsequenterweise endet Regine »[w]ie der Ertrinkende am Grashalm« (II, 1024).

⁷⁶⁰ »Regenbogenbrücke«, »Brücklein« (II, 993).

⁷⁶¹ Indem Erwin »die Augen an dem Bild haften [ließ], indessen es vor denselben in einem Nebel zerfloß und sich wieder herstellte, abwechselnd, man könnte sagen, wie Aphrodite aus dem Dunst und Schaum des Meeres [...], [...] war es ihm zumut wie einem Ertrinkenden« (II, 1014). Vor dem Venus-Porträt der Malerin im Besitz des Grafen kreuzen sich Erwins Verdachtsmomente, die künstlerische Konkurrenz der Malerin und Parzen und die erotische des »schwarzen Grafen« (II, 1009, auch nur ein Märchenprinz wie Erwin), genährt durch einen mysteriösen nächtlichen Männerbesuch bei Regine (ihr Bruder; vgl. II, 1016f.),

⁷⁶² Bei Erwins Umzug beobachtet Reinhart scherzende Arbeiter mit einem »Kärrchen, auf welchem die Venus von Milo stand« »So geht es, wenn schöne Leute unter das Gesindel kommen! Ich glaubte, die Regine selbst dahinschwanken zu sehen« (II, 1017). Das Arbeiter->Gesindel« handelt wie die Parzen in Erwins Auftrag.

⁷⁶³ Schattenseite seines Schutzes: Während Erwins Abwesenheit erblickt Regine sich als begrabenes Grün: in einer Parkanlage eine »flache goldene Schale, aus welcher das Wasser über ein großes Bouquet frischer Blumen [...] herabfiel [...], als ob die schönen Blumen unter einer leise fließenden Glasglocke ständen«, einer »lebendige[n] Kristallglocke, die so treu die Rosen schütze [und] [...] die Gedanken der Frau nur wieder auf den Mann« (II, 1003) zurückwenden.

⁷⁶⁴ Bereits Fränkel versteht die Malerin »als Pendant [...] zu Lorles Ehegemahl, dem Maler Reinhard« (SW XII, 393). Damit muß sie auf dessen primäres Pendant Erwin verweisen. – Gegen einen »Bruch« zwischen Kellers bürgerlichem Kulturoptimismus, der Erwins Erziehungsbemühungen ursprünglich gutheiße, und der Tragik später Resignation (vgl. Reichert (1963), 104–107, Reichert (1963), 89), die diese Erziehungsbemühungen durch Zufall und Schicksal (die »Parzen«, dieser Übernahme allerdings denkbar ironisch II, 995), argumentierten zuerst Autorinnen (vgl. Kramer (1939), 87–93, Elema (1949), pass.; fortgeführt bei Stopp (1962), 282–285 (auch *Regine* eine didaktische Moralität, 283); vgl. Rothenberg (1976a), 262–264 (263: *Regine* »erste[s] Glied in einer Kette von Demonstrationsstücken«), konsequente Autorintention bei Elema (1949), 99, und Polheim (1976), 545f., Brockhaus (1969), 150, 164 (mögliche Ironisierung Reinharts, jedoch nicht als Erzähler der *Nero-Sage*, vgl. Brockhaus (1969), 168). – Der »Bruch« wird zum Kniff bei Elema (1949): Parzen, Malerin und Graf, deren Verschulden zu Lasten des Frauenerziehers Erwin

Lebens für die Kunst. Neros »Eitelkeit« (II, 996) trifft mehr als die Malerin Erwin, mit dem sich der Vorwurf der »Eitelkeit« (II, 994, 1024) »um jeden Preis« (II, 994) zweimal verbindet.

Das Lieben des deutschstämmigen Amerikaners⁷⁶⁶ ist eine literarische Kopfgeburt wie die Reinharts, eine Flucht ins östliche Märchenland wie die des Pankraz, wo einen die Realität in Gestalt von Überfeinerung und Bestialität schnell einholt. Die »Spuk- und Geistergeschichte«, die in *Regine* gegen alle vordarwinistischen »Naturgesetze« (II, 1009) Reinharts, mehr noch gegen alle Naturromantik Erwins spielt, der mysteriöse nächtliche Männerbesuch bei der Ehefrau als »Gespenst in einem [Kunst-]Hause [allzu]gebildeter Leute«, ⁷⁶⁷ ist die deutsche Realität, in Gestalt eines lumpenproletarischen Verwandten. Der vermeintliche gräfliche Nebenbuhler entbehrt der in ihn hineingelesenen trivialliterarischen (vgl. II, 1014: »schwarzäugigen Romantik«) Verruchtheit. Statt dessen interferiert, was Erwins Romantisieren sehend-blind ignoriert. Im vielbeschworenen deutschen Wald hausen keine »Urmütter« (II, 975) – Erwin vermag ihn nur noch als Wald »im Saale nachzuäffen« (II, 1012)⁷⁶⁸ –, sondern wird man bei der Arbeit »durch einen fallenden Waldbaum verstümmelt« (II, 982) oder verstümmelt andere (vgl. II, 1023, 1082), der Wald der darwinistischen Kampfnatur.⁷⁶⁹ Erwin gestaltet seine Beziehung zu Regine künstlerisch-pedantisch. Eher noch als ein *Neuer Pygmalion*⁷⁷⁰

zurücktritt (ohne daß auf sie näher eingegangen wird), seien unintegrierter »Angriff auf verschiedene, dem Verfasser ohne Zweifel in tiefster Seele verhaßte, Auswüchse der Gesellschaft« (Elema (1949), 97) und eine Notlösung, um den Konfliktausbruch zu beschleunigen (Elema (1949), 99, 102. Hinweise zu einer schlüssigeren Spiegelung der scheinbaren Gegner bei Stopp (1962), 283f., Rothenberg (1976), 263, Kübler (1982), 32), gebündelt in der *Nero-Sage*.

⁷⁶⁵ Vgl. zur Stoffgeschichte im 19. Jahrhundert Frenzel (1983), 549.

⁷⁶⁶ Zu Erwins Enge allgemein vgl. Ortheil (1986).

⁷⁶⁷ Erotischer Kröten-Spuk im Salon begegnet wieder in den *Geistersehern*, wo sich Hildeburg der Verkünstelung entzieht, Mannelin ie Verschleierte befreit und Untote wiederbelebt, während Erwin, dem schrecklichen Pygmalion-Glück nicht gewachsen, Regine zur »dicht verschleierten« (II, 1017) Beterin (vgl. II, 1020f.) abtötet.

⁷⁶⁸ Bei Regines Ausbildung zur »Matrone einer vergangenen Zeit« (II, 993): »wie über eine leichte Regenbogenbrücke [...] vom Wunderhorn in dieses lichte Gehölz maigrüner Ahornstämmchen [von Goethes Jugendliedern] hinüber« (II, 993).

⁷⁶⁹ Vgl. II, 981 (»den Gedanken groß zog, sich hier aus Dunkelheit und Not die Gefährtin zu holen«), 241 (»macht Euch bereit, recht verliebt zu sein«), 183 (»er fand er den Gedanken, sich zu verlieben«). Nach Brockhaus (1969), 27, 115–118 und passim, schlägt auch im Sinngedicht die geplante Liebe durchweg fehl.

⁷⁷⁰ Vgl. zu Immermann Anton (1970).

seiner Galatea ist er ein Schreiberliebhaber,⁷⁷¹ Kanzlist,⁷⁷² Dilettant, der Lektüreerfahrungen erleben will,⁷⁷³ schriftgelehrter Pharisäer in der Entscheidungssituation⁷⁷⁴ und selbstgerechter Pfarrer,⁷⁷⁵ während Regine sich erhängt. Zusammen mit Parzen und Malerin⁷⁷⁶ ficht Erwin einen Schulstreit unter Pedanten über »Taktfrage[n]« (II, 1011) als ›Geschmacksfragen‹, zwischen der »›Neue[n] deutsche[n] Schule« (II, 1010) der Malerin und Erwin ›Altenauers‹⁷⁷⁷ »altdeutsche[r]« (II, 1035),⁷⁷⁸ die, statt mit »schäbige[n] Filzhütchen« (I, 996) oder »schwarzgefärbt[en]« »Stroh Hüten« (II, 1002) zu provozieren, »nur neue Hüte [trägt], aber stets so, als ob es alte Hüte wären« (II, 976),⁷⁷⁹ und statt Venus- »Nonnenkopf«-Porträts produziert.⁷⁸⁰ Nichtsdestotrotz

⁷⁷¹ Wie sein Freund Reinhart mit der Zettel-Rezeptur. Das erste Kapitel schließt: »Er hatte die artige Vorschrift auf einen Papierstreifen geschrieben, wie ein Rezept, und in die Briefftasche gelegt« (I, 938). Erwin erzieht Regine »nicht als ein Schulmeister« (II, 953), laut Reinhart, der selbst einer ist (vgl. II, 947).

⁷⁷² Vgl. das Briefsiegeln zur Besiegelung der Liebe II, 980f., und das Küssen des teuren Abschiedsbriefes II, 1023.

⁷⁷³ Regine »im Tone deutscher Volkslieder [...] von einem romantischen Schimmer übergossen« (II, 979), ist dem Gatten wie »ein schlechtes Liedchen armer Landsleute so fern von der Heimat [...] einer vornehmen Menschheit« (II, 992). Vgl. den Kult des Volkslieds unter Gebildeten bei Auerbach (o. J.), Bd. 11, 86, 89, u. ö. Zur Kritik der Volksliedromantik siehe Anm. 1112.

⁷⁷⁴ II, 1015: »kein Jota davon abgehen«.

⁷⁷⁵ »Christus [...] hat nicht gesagt, daß er mit ihr [der Ehebrecherin, vgl. Joh 8] leben würde, wenn er der Erwin Altenauer wäre« (II, 1021). Auch hier wird kein Jota vom ertötenden Buchstaben abgewichen.

⁷⁷⁶ Erwin selbst hatte Regine ihnen anvertraut, »deren Umgang ihrem Manne zweckmäßig für sie geschienen hatte, da sie im Rufe einer großen und schönen Bildung standen« (II, 995, beiseitegeschoben von Brockhaus (1969), 32). Erwins Spiegelfechtereien oder »Narrengefecht[e]« (I, 858) zwischen Feder- und Pinselritter wie zwischen Heinrich und Lys gipfeln in der *Nero-Sage*.

⁷⁷⁷ ›Alt‹ häufig um Erwin (und um seinen Freund Reinhart, vgl. II, 1001), vgl. II, 973, 975, 976, 977, 990.

⁷⁷⁸ Derselbe ›altdeutsche‹ (vgl. II, 1066) Kunstbereich wieder bei den Minnespielen der *Geisterseher* (vgl. Handschriftenvariante zu *Regine* SW XI, 463: »Minneleuten zu alter Ritterzeit«), wo die Frauen kinderlos hysterisch oder Kratt-Kröten großgezogen werden; in Lucias Büchergrab das »Altdeutsch[e]« (II, 958) an erster Stelle.

⁷⁷⁹ Das Hut-Symbol für Amrein (1994), 210, Anm. 7, »einer eigenen Abhandlung wert« (»als phallisches Zeichen«); zum zur Schau getragenen Kopfraum siehe Anm. 201.

⁷⁸⁰ Bei Regine und Hedwig gegensätzlich die ersten Treppenbegegnungen (vgl. II, 978, 1029) und die Nonnenköpfe am Anfang bzw. Ende (II, 1020, 1035), ›Bilder‹ der »kummertgewohnte[n]« (II, 1035), »dicht verschleierten« (II, 1017, vgl. II, 1035, sowie II, 1029, 1032), nonnenhaft-beterischen (vgl. II, 1020, 1035) Frauengestalt, einer unnahbaren »freiwillige[n] Gefangene« (II, 1019) hinter dem Glas eines Bilder- oder Fensterrahmens. Reinharts enttäuschte Nonnengestalten verweisen auf seine Gastgeberin im »klosterartigen Hause« (II, 959, vgl. Lucias Biographie mit einer eigentlichen Nonne (vgl. I, 1164, 1173, 1174, 1175f.),

gefallen sich auch die Männer vor Regine, wenn Frauen sie verkünsteln, in kunstkritischen Betrachtungen,⁷⁸¹ ja empfinden einen »blitzartigen Eindruck von Lust«. ⁷⁸² Erwins ästhetisierendem Blick auf die Frau als Kunst entspricht Reinharts forschend-detektivischer auf die Frau als Natur,⁷⁸³ eine »auf die Tortur gespannt[e]« (II, 936), »zuck[ende]« (II, 1010) Kreatur, voyeuristisch und als *bystander* aus der Distanz und Masse heraus,⁷⁸⁴ verborgen aus »[s]einem dunklen Winkel« (II, 1010) oder hinterrücks (vgl. I, 1003), wie Erwin pikant von hinten über den

beinahe Namensvetterin (»Klara«), die zur Entsagung rät). – Daß Keller eine Konversion der Venus zur Nonne in *Regine* im Gegensatz zu den *Sieben Legenden*, alterspuritanisch, gutheiße (vgl. Neumann (1982), 247f.), macht aus der entstehungsgeschichtlichen Verwobenheit der beiden Zyklen eine Abfolge von Publikationsdaten (*Regine* vor den *Sieben Legenden* konzipiert, zum Teil niedergeschrieben, siehe Anm. 805). Entschleierung und Befreiung der Nonnengestalt aus dem *claustrum* ist durchgehend Aufgabe im *Sinngedicht* (vgl. neben Regine und Hedwig Hildeburg als verschleierte Kratt, Zambo in den Fängen der Jesuiten, Lucia im »klosterartigen Hause« (II, 959)). Andererseits erscheint schon in den frühesten der *Sieben Legenden* das Heidentum der Löwin im *Schlimm-heiligen Vitalis* und der Buhlerin in *Eugenia* dämonisch, mit dem freilich schon dort nur die Pfarrer- und Nonnengestalten Vitalis und Eugenia konfrontiert und in Ringkämpfen zusammengezwungen wurden, während die es in sich versöhnenden kulturnatürlichen Tugendbolde flach wirkten (vgl. II, 542 (Aquilinus)). Die Dissoziation in sich im Umwenden berührende Extreme scheint in *Regine* und *Don Correa* (Venus und Maria; Pendant zur Argumentation von Neumann (1982) die Identifikation der Maria mit Kellers Ideal, siehe Anm. 818) noch (oder schon) dieselbe: »die menschliche Gestalt [...] in ihren zerlegten Bestandteilen« (II, 937) dank künstlerischer (Studienkopf – Venusleib) oder forschender Sektion.

⁷⁸¹ Vgl. I, 998, 1010f., 1011f. (»Erwin betrachtete die edle Gestalt [der Venus von Milo], die übrigens in ihrem trockenen Gipsweiß die Farbenharmonie des Saales störte« (I, 1012)), 1012 (Erwin zu der – angeblich – der Venus-Statue »durchaus verwandte[n]« Erscheinung der Regine vor dem Toilettenspiegel: »Welch ein Anblick! hat er später noch gesagt. Freilich weniger griechisch als venezianisch, um in solchen Gemeinplätzen zu reden«).

⁷⁸² II, 1011 (Studienkopf), 1012 (Regine als Venus im Schlafzimmer: »Welch ein Anblick, hat er später noch gesagt«), 1014 (Venus-Bild beim Grafen als erotisches Verschlingungserlebnis wie in *Seemärchen*), 1022 (die Tote als »Puppe« wieder in Erwins geliebtem altdeutschem Magdkleid, das sein »starrendes Auge reizte«).

⁷⁸³ Vgl. I, 977f. (Regine auf der Treppe), 1003 (Regine im Park), 1010 (Regine im Theater), 1017 (Regine-Venus auf dem Karren).

⁷⁸⁴ Reinhart verrät sich, er befand sich selbst in der Horde angeheiterter Studenten, die der ausgesperrten Regine zusetzten (vgl. II, 977), wie Freund Erwin, »der dem Spiel schon ein Weilchen ganz erstaunt zugesehen« (II, 977), aber erst »hilft«, als Regine es abbricht, indem sie sich selbst hilft, eine ausbrechende »Löwin« (II, 977) vor der ausbrechenden Kröte.

Spiegel vermittelt,⁷⁸⁵ ohne den Augenblick der Geschlechterbegegnung.⁷⁸⁶

Die weiblichen Frauenbildner pfuschen den männlichen ins Handwerk und beleuchten sie karikierend, den Volksromantiker Erwin⁷⁸⁷ wie den Naturforscher Reinhart.⁷⁸⁸ Den »nicht [...] im gemeinen Sinne eifer-

⁷⁸⁵ Vgl. Reinhart und Lucias Mägde II, 955.

⁷⁸⁶ Vgl. den Spuk der *Geisterseher*. Umgekehrt am unheimlichen Höhepunkt der *Regine*, als Erwin sich »mit klopfendem Herzen« (II, 1021) in Regines Zimmer umsieht: »Erschrocken und noch mehr verlegen kehrte er sich und schaute sich um, ob sie nicht vielleicht dennoch im Zimmer hinter ihm stünde« (II, 1021).

⁷⁸⁷ Regine als »geheimnisvolle Frau« (II, 997) – Liebhaber Erwin sucht vor allem ein »süße[s] Geheimnis« (II, 975, u. ö.); Regine als »regina« im »Hermelin« (II, 998) – Erwins »Königskind« (II, 977); Regine als Venus – Erwins Geliebte, irgendwo zwischen Abbild und Urbild (Reinharts Correa phantasiert sich die Frau selbst zur Venus zurecht, vgl. II, 1101, eine Künstlermarotte seit dem *Grünen Heinrich*, vgl. I, 445, 537, 875); Regine in »Katzenpelz« (II, 998) – Reinharts »Löwin« (II, 978) oder Erwins »gescheuchte Katze« (II, 984) – Regine in »Möbelplüsch« (II, 998) gepackt – Komplettierung eines »altvornehmen Hausrat[s]« (II, 973), Stutzer-Nippes auf dem Möbelkärrchen; Regine wie ein »käuflisches Malermodell« (II, 1011) – von ihrer Familie freigekauft, ein Markten mit Frauen (vgl. II, 972, 1064), letztlich mit der »Sklavin« (II, 1121, u. ö.) als Gattin; Regine veropert im »theatralisch[en]« (I, 998), ja »komödienhafte[n]« (I, 1011) Studienkopf-Gemälde mit dem »Theatermantel« (I, 998) – Reinhart betrachtet Regine im Theater durchs »Opernglas« (II, 1010) und findet ihre Darstellung von »Seelenangst« (II, 1010; Regines »Zucken« und Schwanken, »daß der Graf sie einen Augenblick lang aufrecht halten mußte« (II, 1010)) überzeugender als die »kümmerlichsten Faxen« und das »ungeschickte[...] Umpurzel« des Leicester-Darstellers auf der eigentlichen Bühne, »weshalb ich auch meine Blicke von ihm abgewendet hatte« (II, 1010), Wiederholung des Laborversuchs, wo Reinhart im »verdunkelten Raum« »durch eine Röhre« (II, 936) am »sorgfältig auf die Tortur gespannten« Lichtstrahl seine sogenannten stofflichen »Komödien« (II, 937), das »große Schauspiel [der Natur] mit genoß« (II, 937). Erwin zieht am Ende den »Vorhang« (II, 1022) vor einer toten »Puppe« (II, 1022) auf (wie wieder Correa vor Feniza (vgl. II, 1101), die er zuerst bei einer Theateraufführung erblickte (vgl. II, 1103f.). Zur Veroperung bis Verpuppung der Frau vgl. *Die Berlocken*, wo Thibauts »Naturfrau« Quoneschi eher ein Rollenfach, »Colombine« oder »Papagen« (vgl. II, 1151), dahinter Krämerin (vgl. II, 1152f.), und Lucias Verirrung in eine »Phantasieliebe« zu Schillers Max Piccolomini und dessen würdigem »Nebenbuhler« Leodegar (vgl. II, 1166, 1170).

⁷⁸⁸ Regine als Objekt von »Studien« der Malerin – Reinharts »objektive« »naturwissenschaftliche Beobachtungen« (II, 953) an Regines Grün unter Glas / Wasserspiegel im Park, an Regines Leiden durch das Opernglas im Theater, wie der heimkehrende Erwin statt Regine ihr Bild im Spiegel (vgl. II, 1012), seine Mutter Regine über den Hof durchs Fensterglas (vgl. II, 1020) beobachtet: ein Leben unter Glas wie Reinharts Labor-Frosch (II, 935) oder Heinrichs »hinter Glas und Rahmen gebrachte« (I, 457, SW V, 87) tote Anna; Regines Sektion in »Studienkopf« und Venus-Torso mit fremdem Gesicht (vgl. II, 1014) durch die Malerin – die Sektion der »Lux« »in ihren zerlegten Bestandteilen« (II, 937), wie der Geliebten durch die Maler Heinrich und Lys (siehe Anm. 258). Regines Ende (nicht das ihres Bruders) präfiguriert die Enthauptung einer vom Mann im Bildnis ge-

eifersüchtig[en]« (II, 1014) Erwin kümmert es nicht, daß die Malerin des Aktes nur »ein Frauenzimmer« (II, 1013) ist, der Graf nur im Besitz dieses Aktes, überdies eines gesichtslosen – was Reinharts Beweisführung durchkreuzt, es gehe dem Wahlherrn nur um »das Gesicht⁷⁸⁹ –, und der Studienkopf vielleicht nur »einen allgemeinen Frauentypus« (II, 1011) zeigt. Es kommt ihm doch »vor /, als ob das [Bild] seine Frau wäre« (I, 1011f.), das »Bild verklärten deutschen Volkstumes« (II, 994), die »mustergültige deutsche Frauengestalt« (II, 973), nach der er ausging, eine Idee – wie Reinharts Zettel –, das »Original« (II, 1010) oder sein »Werk«.⁷⁹⁰ Derartige bloße »Verliebtheit«, ein »einseitige[s] Wirken der Einbildungskraft«,⁷⁹¹ die narzißtische Künstlerliebe zum Fernidol,⁷⁹² verfehlt permanent Regines Individualität »als Ganzes« (II, 937).⁷⁹³

Erwins erste Verwechslung von Regines Bruder mit ihrem Liebhaber begründet seine Liebe zu einem Fernidol, »so recht im Tone deutscher Volkslieder«,⁷⁹⁴ die zweite bringt sie zur Erfüllung: durch Regines Tod.⁷⁹⁵ Dieser erscheint als eine Rückkehr von der Venus vor dem Spiegel unter dem Einfluß der Malerin zu Erwins »Bild der armen Magd« (II,

geliebten und verratenen gesunkenen *regina* (vgl. II, 1010; Schiller, *Maria Stuart*, V/10; zur Fernidol-Liebe dort vgl. auch ebd., II/9, VV. 1162f.). Feniza ist nicht die einzige, die die *Sinngedicht*-Männer hinrichten, (II, 1116: »aufgehungen«), sublimierte Ruechensteiner Scharfrichter »an den grünlichen Glasscheiben [...], um die ungewohnte Erscheinung bloßer Frauenhäse zu beobachten« (II, 397). Regines Kunstwerke sind stets ominös auf »Nacken« und »Schnüre« fixiert (vgl. II, 998, 1012, 1014, 1017). Regines Kunstwerdung ist ihr Tod, und umgekehrt.

⁷⁸⁹ Matt (1979) lobt das Gesichtsmotiv, Preisendanz (1963a) problematisiert es.

⁷⁹⁰ II, 1025 (Lucias Resümee); vorher in Erwins Liebesbeziehung, vgl. II, 981, 991, 994. Typisch für die »nicht gemeine« Eifersucht die Äußerung »Wer hat sie das gelehrt?« (II, 1012) und der Eifer, die Abbilder seiner Frau an sich zu bringen, II, 1011, 1013.

⁷⁹¹ »es sind schon Leute verliebt gewesen, ohne den Gegenstand der Neigung gesehen zu haben« (II, 971).

⁷⁹² Im *Sinngedicht* ist bewußte Frauensuche und -wahl zum Scheitern verurteilt (vgl. Brockhaus (1969), 27, 77, 97, 115–120, 153, 158).

⁷⁹³ Das gebildete Lieben aus Literatur hat statt die Person mit Gesicht (vgl. Lucia, Hildeburg) untreue Leiblichkeit. Derartiges Lieben macht das Gesicht unsichtbar (vgl. II, 1022). Im Gegensatz zur Erzählintention des Binnenerzählers erliegt Reinharts Erwin der Unpersönlichkeit, ja förmlichen Gesichtslosigkeit der Fernliebe nach Vorlagen und Rezepten (vgl. *Geisterseher* mit ihren Maskenspielen Lucias *Herzensgeschichte* II, 1166). Im Zeichen der Gesichtslosigkeit stand Heinrichs / Fausts literarisches Lieben von Objekten statt Personen (vgl. I, 130, 442).

⁷⁹⁴ »Trauer des Ausgeschlossenenseins [...] an einem offenen Paradiesgärtlein geht der Mensch gleichgültig vorbei und wird erst traurig, wenn es verschlossen ist« (II, 979).

⁷⁹⁵ Affirmativ dazu Ermatinger (1950), 530.

Magd« (II, 977),⁷⁹⁶ ist ansonsten aber der ersten Schlafzimmerszene nachgestellt,⁷⁹⁷ mit einer für die Partner – außer in der programmatischen Briefschreibeszene⁷⁹⁸ – ungewöhnlichen Intimität, aber ›nicht in gemeinem Sinne‹. Die Frau fungiert als »Puppe« im Reizwäsche-Kostüm,⁷⁹⁹ das eine sich Opfernde dem Gatten zuliebe anlegt,⁸⁰⁰ die sich

⁷⁹⁶ Das Wiederanlegen ›ihres‹ Magdkleides gilt als Kritik Regines an der Bürgerwelt ihres Mannes (vgl. Elema (1949), 101, Kübler (1982), 31, 32). Aber Regines Verformung zur Beterin (»Die Person müsse sich hängen, vorher aber beten und ein anderes Hemd anziehen«) enthält schwerlich einen positiven Sinn. Eher ergibt sich Regine Erwins Volkssentimentalität. Eine bürgerkritisch-pessimistische Haltung schon in *Regine* würde den angeblichen Kontinuitätsbruch zwischen *Sinngedicht* und *Martin Salander* (vgl. Muschg (1980), Kaiser (1981), Neumann (1982), 246–248) schwerlich überbrücken können, schon wegen der frühen Konzeption und Datierung der Handlung, was umgekehrt ältere Wurzeln der Kritik im *Martin Salander* vermuten läßt. Mit einer »ordentliche[n] Leidenschaft« »hätte er [Erwin] sich durch solche Schwächen, die dem braven Bürgertum hie und da ankleben, nicht vertreiben lassen« (II, 976; hier spricht nicht Reinhart, der sich später Erwins Ausfällen gegen die »Neue deutsche Schule« voreilig anschließt). Erwin durchlebt erotische »Romane« (II, 976) und endet, wie er ausging, als Antiquar beim Studium von Urkunden »älterer Geschichte« (II, 976). Die Kritik ist Salon-, Dilettantismus- oder Lebenskünstlerkritik.

⁷⁹⁷ Parallel: der eilig heimkehrende Mann (»die Nacht über gefahren, um schneller da zu sein« (I, 1011), »wie er war, in den Reisekleidern und vom Rauche des nächtlichen Schnellzuges geschwärzt« (II, 1021)), die Frau überrascht bei einem schwermütigen Tun in Gedanken an und für ihren Gatten, eine Göttin bzw. »mythische Heroenfrau« (II, 1025), die laut Lucias spöttischem Resümee den »Wahlherr[n]« (II, 1025) aufs schönste, wenn auch auf eigene Unkosten bestätigt (»Der Wahlherr hat diesmal wirklich auf Rasse zu halten gewußt« (II, 1025), vgl. II, 1021, Erwins Mutter nach ihrer ›Bildbeschreibung‹ der Beterin: »Ich habe noch nichts Schöneres gesehen auf dieser Welt«).

⁷⁹⁸ Lächerlich pedantisches Gegenstück zu Reinhardts Annäherung an Lorle bei deren Porträtierung (vgl. Auerbach (o. J.), Bd. 11, 45–50), die auch ohne das Urbild auskommt: Reinhard vollendet sein Frauenbild an Hand einer mit Kleidern behängten »Gliederpuppe« (Auerbach (o. J.), Bd. 11, 55, 58). Frau als Kostümpuppe des Mannes kritisiert schon I, 80 (Meret im Porträt), 339 (Anna auf dem Tellfest), 512 (Agnes auf der Mummenschanz).

⁷⁹⁹ Angesichts ihres Schlafhemd auf dem Bett glaubt Erwin, Regine wieder nackt vorzufinden, und reagiert »erschrocken und verlegen« (II, 1021); auch das Magdkleid ist eines, »das sein starrendes Auge reizte« (II, 1022), selbst an einer Toten.

⁸⁰⁰ Mit ›ihrem‹ Magdkleid beschied sich Regine zuliebe der Familie (II, 982: »deshalb so ärmlich gekleidet [...], weil es alles hergab, was es aufbrachte«, vgl. 983); mit dem Venuskostüm, für Regine »eine wahre Pflichterfüllung, eine Gewissenssache« (II, 1010), zuliebe der Malerin und, vermeintlich, ihrem Gatten (II, 1013: »das erste Anrecht, sie so zu sehen, wenn es denn doch etwas Schönes sein sollte, gehöre ihrem Mann, und darum habe sie sich schon seit ein paar Tagen daran zu gewöhnen gesucht«). Mit dem Magdkleid trifft die Selbstmörderin dessen Geschmack (II, 1022: »daß sie ein Köfferchen mit einigen ihrer alten

in die ihr, wie Meret, Anna und Agnes, aufgedrungene Rolle als Kunstwerk ergibt, eine Rückkehr zu den verfehlten Anfängen statt tragische Peripetie.⁸⁰¹ Mit dem schönrednerischen »Rätsel der ewigen Natur selbst, wo jegliches Ding unerschöpflich zahlreich geboren werde und in Wahrheit doch nur ein einziges Mal da sei« (II, 1023) – »große Worte« (vgl. I, 875), die keine Kinder machen –, ist der hinterbliebene Antiquar etwas zu schnell bei der Hand,⁸⁰² der vor der Individualität seiner Frau versagt hat.⁸⁰³

Regines Tod erfüllt die geheimsten Wünsche der Frauenstillsteller, -regisseure, und Naturverformer. Als eingesponnene »Puppe« (II, 1022) »an der seidenen Schnur« (II, 1025, vgl. II, 1022), in einem Kokon nicht allein der »drei Parzen« (II, 995), die »jeder Sache, deren sie sich annahmen, schließlich den Lebensfaden abschnitten« (II, 995) und mit Erwin und Reinhart⁸⁰⁴ am gleichen Strang ziehen, wenn auch in ver-

Kleidungsstücke jederzeit mit sich geführt, [...] hatte [...] [Erwin] wohl leiden mögen«).

⁸⁰¹ Vgl. Austausch von Zärtlichkeiten über pedantisches Briefschreiben (II, 981, 985; II, 1022: »Hastig küßte er den Brief«; zu Lebzeiten Kuß beim Literaturstudium II, 993), und Geheimtun *in eroticis* (mangels »süße[n] Geheimnis[ses] eines Pärchens« (II, 975) wendet sich Erwin von bürgerlichen Frauen ab, »das bewahrte Geheimnis, die Heimlichkeit« gibt Regine den »Charakter einer Liebschaft« (II, 984), vollendet im »heilige[n] Geheimnis der Gattenliebe« (II, 1022)).

⁸⁰² Vgl. Kellers Kritik an »ästhetischen Sündern [...], die aus eigener Haltlosigkeit und Gehaltlosigkeit unglückliche Ehen [mit Frauen unter dem eigenen Stand] produzieren und dabei munter und guter Dinge sind« (GB I, 434).

⁸⁰³ Vgl. Reinharts Verbrämung seiner frivolen Ausfahrt (»Wie voll ist doch die Welt von schönen Geschöpfen und sieht keines dem anderen ganz gleich« (II, 945)), Lys' Versagen vor der einzigartigen Rosalie (der er wie Erwin Regine das Motiv der gesunkenen Königstochter aufdrängt, siehe Anm. 832; »Sie sei das Weib der Weiber, die göttliche Frau, die immer nur einmal in der Welt sei, schön und hell und heiter, wie der Stern der Venus« (I, 875), ein bloßes Kostüm beim Maskenball, der vorbei ist, was nur Salomon-Lys noch nicht merkt), Heinrichs Versagen vor dem »einzigem Dortchen« (vgl. I, 717, 722, 737, 743).

⁸⁰⁴ Neros Kröte ist hinter der Erwins auch die Reinharts mit dem »Frosch in einem Glase« (II, 935). Wie das Erwins (vgl. II, 1003, siehe Anm. 763) ist Reinharts Frauenideal die Glasfrau. Im Narrengefecht mit der Malerin verbessert der harmonisierende Engelmacher selbst das schon »ideale« (vgl. II, 1001) »angelische« Selbst-»Bildnis der Angelika Kaufmann« (II, 1001), »indem ich sie begeistert an die Glasharmonika setzte« (II, 1001). Amrein (1994), 186f., kritisiert dies, Keller auch: Reinharts Kaufmann ist vom Schlag der »neuen Nonne« »Gräfin Ida Hahn-Hahn« (III, 467), »[a]m Spinettlein« (III, 467), ihr Urbild Heinrichs frisch aus dem Pensionat entlassene Anna als »heilige Cäcilie« (I, 294) an der Orgel. Reinharts lichte Lux-Frau unter Glas ist ein Anna-Ideal, der Traum eines dilettantischen und mörderischen Verkünstelers am äußeren und inneren Leben (vgl. I, 270, 310, 457f.). Gegen Reinhart besteht das Glück der *Armen Baronin* in der Befreiung der Frau nicht nur aus dem »durchsichtigen« Nonnenbildnis (vgl. II, 1035), sondern auch aus ihrem Museum von

auch in verschiedene Richtungen, endet Regine in Marionettentheater, Glyptothek und Menagerie, die Erwin mit ihr wie Reinhart mit seinem »gut angebunden[en]« »entfärbte[n] und heruntergekommene[n] Schmetterling [...] [am] Faden« (II, 937) oder als Regisseur des »große[n] Schauspiels« (II, 937) der Elemente unterhält. Diese Kehrseite der »Kehrseite« (II, 989) von Reinharts Erzählung »gegen den gebildeten Frauenstand« (II, 989) verrät die *Nero-Sage*. Sie spiegelt im Kleinen das meistdiskutierte Problem von *Regine*, die Diskrepanz zwischen Binnenerzählung und Binnenerzählerintention, die dem Autor unterlaufen sein soll⁸⁰⁵, aber kalkuliert ist, dessen phantastische

»Glassachen« und sonstigen »Zerbrechlichkeiten« (II, 1033, durch den Verkauf »vor allem des Porzellans und Glas mit den unzähligen Wappen« (II, 1053)).

⁸⁰⁵ Auf Kosten ihrer Integration in die Rahmennovelle soll *Regine* erst bei der Ausarbeitung einen »tragischen« Schluß erhalten haben (vgl. Ermatinger (1950), Reichert (1963), 104–107, 129, Reichert (1964), 97, Neumann (1982), 248). Ein Gesprächszeugnis von 1880 zum Einfluß des Chorals *Nun danket alle Gott* (wie auf das Musen-»Anhängsel« (GB III/2, 229) des *Tanzlegendchen*, auch Regines »Gebet« (II, 1020) wird nur ein ungnädiger Erwin-»Christus« (II, 1021)) spricht nur von einer Todesart als einem »Motiv« (vgl. Elema (1949), 101) zu einer »bereits fertigen Erzählung« (Baechtold (1895), Bd. 3, 272). Den unglücklichen Ausgang (als einzigartige tragische Vertiefung aufgrund von Altersresignation Reichert (1963), 105f., 129, Reichert (1964), 87–90, 97–101, begrüßt; Reichert (1963), 98f., 104–107, Reichert (1964), 86–90, 97f., begründet die These von einer Konzeptionswandlung am überzeugendsten) teilt *Regine* mit den gänzlich oder zur Hälfte scheiternden Paarbeziehungen der übrigen Binnenerzählungen (moralische Exempel *ex negativo* für Bracher (1909), 41, 122, Stopp (1962), 282–285, Preisendanz (1963a), 142), Rothenberg (1976a), 262–264; vgl. die Auswirkung der beiden letzten *Galatea*-Legenden auf die Rahmennovelle), mit der ihrerseits empörenden Ausnahme *Die Arme Baronin*. Von der ursprünglichen Konzeption des *Sinngedichts* ist wenig bekannt (vgl. das Paralipomenon in SW XI, 392). Fränkel (SW XI) deutet auf eine extrem frühe Konzeption der meisten Binnenerzählungen in den frühen 50ern, etwas später legen Ermatinger (1950), Reichert (1963), 99, 102, 107, Reichert (1964), 89. Eine Urfassung nur aus den beiden ersten Binnennovellen (vgl. Reichert (1963), 103, im Gegensatz zu 98, 102f., Reichert (1964), 86, 110) mit glücklich endender *Regine* (vgl. Reichert (1963), 105, Reichert (1964), 86, unter apodiktischer Deutung des »contra« in »contra Auerbach«, dessen »Novelle« (»obige Novelle contra Auerbach«) statt *Regine* (so noch Ermatinger (1950) und anscheinend auch Fränkel in SW XI, 393f.; anders bereits Reichert (1963), 101, Reichert (1964), 86) die Rahmennovelle (vgl. GB III/2, 80, u. ö. ähnlich für den Rahmen der *Züricher Novellen* GB III/2, 252) mitsamt ihren Binnenerzählungen meinen dürfte, in der ja Auerbachs Namen »Reinhard« und »Bärbel« wiederbegegnet) scheint unwahrscheinlich (vgl. neben Fränkels Überlegungen zum frühen Quellenfund für die *Berlocken* »Husarentasche« auf dem Notizblatt von 1851, aus der »30 Jahre später« *Die Arme Baronin* geworden ist, sowie Angaben zum Umfang GB III/2, 112, 116, 169). Ungesichert ist die Fortsetzung der Niederschrift gerade bei Erwins Heiratsantrag (und einem Todesomen: »wie eine Tote« (II, 986)) sowie ein »Stilbruch in *Regine*« (Reichert (1963), 105). Jenseitigkeit der Fernidole und Schreiberlichkeit der Liebesbeziehungen kritisiert Keller von jeher.

Binnenerzählungen vom *Meretlein* bis zum *Salander*-Märchen sich ihren Binnenerzählern entziehen, gerade wo sie sich ihrer Sache ganz sicher glauben.

2.3.2.2 Von Gottes Nase. Das Taufwunder in *Don Correa*

Reinharts Erzähltes ist am Ziel, lange ehe der Erzähler seinem letzten Helden Correa selbstkritische Äußerungen in den Mund legt, die sich auf Erwin zurückbeziehen lassen.⁸⁰⁶ Das *Taufwunder* in *Don Correa* funktioniert wie die *Nero-Sage* in *Regine*. Reinhart identifiziert sich mit Correa,⁸⁰⁷ dem kompensatorischen Wetteiferer mit »ältere[n] Männer[n]« (II, 1095; Erzähler der *Geisterseher*). Aber seine Erzählung ist auch eine des gegnerischen Geschlechts, eine der rätselhaften, beim Nadelstechen zutage tretenden Anstreichungen von Frauen in Lucias

Keller von jeher. Keller: »Die ersten 70 Seiten [der Buchausgabe] sind im Jahre 1855 in Berlin geschrieben. Genau an der abgebrochenen Stelle fuhr ich hier auf dem ›Bürgli‹ im Dezember 1880 fort, *als ob inzwischen nichts geschehen wäre*« (GB II, 279f.). Reichert (1963), 107, unter Berufung auf Fränkel: »Die Bruchstelle in *Regine* liegt auf 79 unten (Bd. 11 der *Sämtlichen Werke*)« (das »als ob« sei freilich nicht »für bare Münze« zu nehmen; vgl. Reichert (1964), 87–90). Fränkel in SW XI, 402, notiert »unverkennbare Merkmale einer Abschrift [...] Typische Abschreibfehler« »bis ungefähr Seite 80« seiner Ausgabe, was eine Festlegung gerade auf »wie eine Tote« kaum stützen kann, zumal der Umkehrschluß, daß die Handschrift genau hier abbrach und nicht noch einige Seiten weiterreichte, problematisch scheint (Fränkels (freilich nicht vollständiger) Apparat nennt derartige Fehler für 5, 22, 33, 34, 37, 49, 51, 66, 70, 74, 75, also nicht auf jeder Seite). Nach weiteren zwei Seiten unterbricht der Rahmen *Regine* (vgl. II, 988), mit einem Motiv, das Lucia »noch nicht ganz losgelöst von den berliner Literatursalons« erscheinen läßt (SW XI, 403: daß »wir Romane schreiben«) im *Rundschau*-Manuskript, dann darin wieder gestrichen (analog eine frühere Anspielung auf Napoleon III. vgl. SW XI, 397). Dieser Zug scheint ebenfalls dem Urmanuskript zu entstammen, und damit die Rahmenunterbrechung, ohnehin ein natürlicherer Einschnitt für den ersten Ansatz zur Niederschrift. Die Vorausdeutung auf den unglücklichen Ausgang von *Regine* im Rahmen vor Beginn der Erzählung kann nachträglich eingefügt sein; eine Rahmenunterbrechung scheint nur bei unglücklichem Ausgang nötig (vgl. II, 989: »daß die guten Kinder die Kehrseite oder den Ausgang ihrer Geschichte mit anhören«, dazu aufkeimende Zweifel Reinharts am Beweiswert seiner Erzählung). – Kaiser (1981), 517f., 525f., nutzt die Diskrepanz als Einstieg durch die ›Deckthemen‹ hindurch in Kellers ödipales Problem, Reinharts Zwiespalt verrate den Kellers gegenüber dem ödipal-inzestuösen Akt. Hier geht es um den Text, soweit der Autor ihn als ›verräterisch‹ im Hinblick auf den Binnenerzähler einsetzt.

⁸⁰⁶ Vgl. II, 1113, 1130f. Vgl. Polheim (1976), 559f., Kaiser (1981). Für Kramer (1939), 58–61, 155 (die Lucias abschließende Stellungnahme nicht als ironisch versteht) ist Correa von vornherein ein besserer Erwin, aufgrund einer Reifung Reinharts, gegen eine solche Preisendanz (1963a), 143.

⁸⁰⁷ Der Mitwisser nun nicht Reinhart zu Erhart, aber Page »Luis« (II, 1131, vgl. »Ludwig« (II, 1028) Reinhart) zu Correa.

Bibliothek. Die Spiegelung im Buch (vgl. II, 1094) reflektiert die Spiegelung der beiden Teilgeschichten um Feniza und Zambo, eine Permutation von Unglück / Glück mit der niedrigen / hohen Frau Regine und Hedwig, und für Reinhart eine Karikatur⁸⁰⁸ von und ein Modell⁸⁰⁹ für Lucia. Auffällig⁸¹⁰ parallel sind *Regine* und Zambo-Teil insbesondere in den ›äußeren‹ Widerständen Salondamen / Jesuiten und dem Phantastischen im Zeichen des Kopfes als Bildes der intrinsischen, Reinharts Antwort auf die durch die gespiegelte Anstreichung aufgeworfene Frage, »was die verschollene Dame so pikierte« (II, 1094).

Auf den Autor bezogen, gilt Gottes Marien-»Wunder« (II, 1125) wechselnd als unintegrierte Satire⁸¹¹ – wie die antiemanzipatorische *Nero-Sage*, hier antiklerikal – oder als zweifelhafte⁸¹² Utopie – unter Bezug auf eine utopische Maria der *Sieben Legenden*, ob ödipal oder chauvinistisch. In die wiederholten Spiegelungen *Taufwunder*-Gott – Jesuiten – Auftraggeber Correa – Erzähler Reinhart – (optischer) Naturwissenschaftlertypus – Pfarrertypus und *Taufwunder*-Maria – Zam-

⁸⁰⁸ Mittels der in Klosterfrömmigkeit erstarrten Männermordenden mit dem komischen Dieneranhang reinszeniert Reinhart seine Konfrontation mit Lucia: »Was hast du erlebt?« (II, 958) bzw. »»Was bist du für ein Weib?«« (II, 1109).

⁸⁰⁹ In Wahrheit Lucia verwandt, laut der *Herzensgeschichte* selbst eine von den *patres* bedrängte Kindfrau mit und als Marienstatuette, die sich »gegen den Kuß [eines Pfarrer-Liebhhabers sträubt]« (II, 1171). Lucia dient den Nonnen »als eine Art lebendiger Puppe [...], mit welcher sie spielten« (II, 1164; wofür sie wiederum ein »Gottesmütterchen« (II, 1164) erhält) und als »kleine Frau« (II, 1165) den *patres*, die ihr »Vater und Mutter« (II, 1167) zugleich oder Neronachfolger sind, und, hinter dem 'Maler'-Pendant »Fräulein Hansa« (vgl. Amrein (1994), 166–194), erneut das eigentliche Ziel der Androgynenkritik.

⁸¹⁰ Andere Parallelen bei Stopp (1962), 285f., Brockhaus (1969), 77–81, 86–88, 98–100, Polheim (1976), 559f.

⁸¹¹ Vgl. Ermatinger (1950), 534, Stopp (1962), 285, Wiesmann (1967), 202, Brockhaus (1969), 91f. – Seit Heinrichs Kritik am Meretpfarrer scheint man bei Keller Pfarrer immer auch seiner selbst. Auch die Jesuiten-Darstellung im *Grünen Heinrich* (vgl. I, 593f.) war um zwei Klassen dialektischer (I, 593: »Was dies heißen will, darüber soll jeder im vorkommenden Falle nachdenken«), lehrhafter Hinweis auf den ›Jesuiten in uns selbst‹ und Omen des *Steinritters*.

⁸¹² Verhaftet dem viktorianischen (vgl. Kaiser (1981), 537), patriarchalischen (vgl. Amrein (1994), 141–146, 308) und imperialistischen Zeitalter (vgl. Muschg (1980), Amrein (1994), 104–113, vs. Reichert (1964), 100, Hart (1996), 136). Die »racial overtones« (Jennings (1958), 16) in Kellers meist schwarzen Groteskgestalten ließen sich allenfalls als kritischer Bezug auf die Rassismen seiner Zeit lesen. Die ›Überlegenheit der weißen Rasse‹, wie des Mannes über die Frau, paßte schlecht zur bekannten (vgl. Preisendanz (1963a), Rothenberg (1976a)) Wendung gegen den (Sozial-)Darwinismus. Die ältere Forschung, die die Kritik an den Jesuiten von Correa isoliert, trägt bei, daß kritisiert wird, die neuere, die die Jesuiten mit dem Helden Correa parallelisiert (vgl. Amrein (1994), 308), was kritisiert wird.

Zambo-Maria – Zuhörerin Lucia – Nonnentypus gestellt, dekuviert sie dagegen Correa als Äquivalent der Pfarrer, letztlich Wilden.

Nicht nur im *Taufwunder*, hier den Sittenwächtern entgangen, verschränkt das *Sinngedicht* von den wartenden Jungfrauen und göttlichen Bräutigamen Übersinnliches und Sinnliches,⁸¹³ letzteres im Zeichen der Nase und anderer *noli me tangere* am Kopfraum.⁸¹⁴ Wie Gott für den Liebhaber steht Maria für die Geliebte. Maria ist in einem Werk »contra Auerbach«⁸¹⁵ Inbegriff der Frauenopfer im Nonnenporträt.⁸¹⁶ Sie war schon in den Gottesmacherschwänken der Zweitfassung des *Grünen*

⁸¹³ Vgl. Lucias Stickerei von »himmlische[r] und [...] irdische[r] Liebe« (II, 1176, 1162), die erotischen Spuke in *Regine* und *Geistersehern*, Thibauts erotische Tauschgeschäfte, die »törichte Jungfrauen« (I, 283; Matth 25; Waldhorntochter) und die klugen (die lampenhütende Regine vgl. Brockhaus (1969), 37–39, Kaiser (1981)) sowie einen nicht ganz »irdischen Bräutigam« (I, 283) oder das irdische Glück ausgesprochen störenden »himmlischen Bräutigam« (II, 598) mit dem Anspruch des Erlösers oder Richters (II, 1021 (Caesar Erwin = Christus), umgekehrt von Lucia II, 1090 (Joh 15, 16)).

⁸¹⁴ Phallisch erscheinend, doch nicht nur an Männern, wie Kopf- (Hut) und Herzbehältnisse die leibhaftige Grenze zur anderen Innerlichkeit bei Geschlechterbegegnungen (vgl. buckliger Staatsschreiber vor Küngolt, Steinritter mit der Herzbüchse vor Dortchen) als Teufelsauftritt, Traum oder Spuk. Im *Sinngedicht* vgl. die »drei [g]ehörnten« (II, 1062) Weinteufel (für Amrein (1994), 247, betrogene Ehemänner, wie Viggì mit der »noli me tangere«-»Hornbüchse« (II, 351), der als Phantast sich vielmehr selbst betrogen hat) und die unter Fraueneinwirkung anschwellende Nasen-»Rübe« (II, 1154) im Traum Thibauts, den ein »Kornett« auf »Trophäen« (II, 1144) ausschickt, die zuletzt die »Nase« (II, 1156) des Donnerbär peitschen, scheinbar eine Replik Lucias auf, eher eine Fortsetzung von Reinharts Nasenwunder. Bei Frauen neben Lucia selbst als begrabene »Rübe« (II, 1161) und die »schreckliche Nase« unterm »Nasenklemmer« (II, 1081) im Kratt-Spuk. Vorweggenommen ist das *Taufwunder* bereits durch die Beklemmung der »Nase« von Reinharts Pferd im »Strickkorbchen« (II, 943) der Pfarrerstochter, die beider Kuß spiegelt und die die Pferde-Verstrickung beim Einreiten in Lucias »Schöngeist«-Areal (vgl. II, 951) wiederholt. Sie symbolisieren Reinharts Drängen in fromme Idyllen und künstliche Paradiese oder schrecklich-schöne Kunsträume, aus denen sein Seelentier wieder ausbricht. Der Störenfried ist dem *pater familias* (vgl. II, 942) befreundet, dessen »himmelblaues« (vgl. II, 943, 1092) Kunstprodukt kommt ihm mit einer »andächtig zur Erde« bzw. auf ihren »rundlichen Busen« zeigenden »Nase« (II, 943) entgegen und sendet ihn mit einem Brief zu Lucia, der seinem eigenen Epigramm gleicht, im Zeichen von »Bibel, Kelch und Kreuz« ein Flehen um »Rettigsamen« (II, 952).

⁸¹⁵ Vgl. Auerbach (o. J.), Bd. 11, 19 (»[d]as Epitheton für das Mädchen [Lorle] [...], das Urwort, [...] *marienhaft!*«), 45, 46, 49 (Verlobung bei der Porträtierung Lorles als »Madonna [...] [mit dem] Kind«, worauf Lorle das Unglück zurückführt).

⁸¹⁶ Vgl. Lucias »Gottesmütterchen«, ein Spielzeugpüppchen wie die Nonnen-»Puppe« (II, 1164) Lucia selbst. Das Naturkind Zambo, die zu Recht Maria »zum Opfer gebracht [zu] werden befürchtet« (II, 1126), vermittelt zwischen den nonnenhaften Regine und Hedwig und der Nonne Lucia.

Zweitfassung des *Grünen Heinrich* eine Warnung für die an Lys verzweifelte Agnes vor der nonnenhaften oder androgynen Selbstgenügsamkeit.⁸¹⁷ In *Sieben Legenden*⁸¹⁸ fungierte Maria zwar, wenn auch nur polemisch, als eine wörtlich genommene Feuerbachsche Ironie. Selbst dort mußte sie, um als Utopie zu dienen, erst das heidnisch Junonische oder den teuflischen Pferdefuß aufnehmen und wurde in den Schlußlegenden wieder beschränkt, deren Konversions- und Trinitätsmotivik⁸¹⁹ das *Taufwunder* teilt. »[G]rößer« als die Frau – ein

⁸¹⁷ Die Erörterungen über die notwendige Umkehrung der Feuerbachschen Projektion bei der Abwendung des »Gottesmacher[s]« (I, 540) von Marienverehrung und Statuenliebe zu Agnes (vgl. I, 554–558) ersetzt die Zweitfassung durch die Schwänke mit weiteren »schwarzbraunen« (I, 883) Madonnenstatuen nach der schwarzen Mond-Madonna an Agnes' Hause (vgl. I, 485, 833, 905). Sie kommentieren kritisch die Androgyniemotivik der *Jungfrau als Ritter* (I, 883: Maria »als streitbarer Soldat«, ihre »ungeheure Allgemeinheit, [...] wie die Natur selbst«) und bestätigen die Entlarvung des »Mönches« Eugenia »mit entblößtem Oberkörper« (I, 886; gegenüber der Erstfassung ist die Lüftung des »Brustgewand[s], daß der kleine pochende Busen offen leuchtete« (I, 542), in die Binnenerzählung zurückgenommen). Die Schwänke handeln vom (des »Storch[es]« (I, 882) und anderer phallischer Zeichen leiblich) bedürftigen Gegenteil »der vorzüglicheren« (I, 883) Frauen, vom Sich-selbst-im-Wege-Stehen und von der Selbstzerfleischung, einem phantastischen Essen, das wie Dorotheas Blumenkörbchen-Früchte nicht sättigt (vgl. I, 882), und statt von Natur von »Kunst« (I, 884), »Genie« (I, 884) und »Spiel« (I, 885). Aus »Gewächshaus« (I, 541) oder Wintergarten-»Orangerie« (I, 879) – einer allzuschönen »Landschaft in der Stube« oder Grün unter Glas, die »halb verborgen« und jenseits des »Lärm[s] der Welt« (I, 882) ist, d. h. sich nur beengt »um sich selber« (I, 887) dreht – vertreibt diese unfreiwillige »Bank der Spötter« (vgl. I, 471–473, I, 816–818) »grauslich[...]« (I, 885) und »schauerlich« (vgl. I, 886), aber befreiend. So hatte Agnes' Begegnung mit Heinrich bei der ersten Heimführung ein in sich allzu »selig trauriges Märchen« (I, 858), Kopf an Kopf, pikant aufgeweckt. Das Gebet zur Venus-Maria oder Mond-Maria hilft nicht, erst ihre Verschwendung, eine zur verführerischen Kunst-Volksliedromantik (vgl. I, 858, 880) gegensätzliche Äußerung des Volksgeistes, befreit die von Lys enttäuschte Agnes aus ihrer verzweifelten Selbstgenügsamkeit. Die Binnenerzähler wissen davon nichts: Der Bergkönig ist als Künstler, der über Religion spekuliert, weil er mit seiner Arbeit nicht vorankommt (vgl. I, 883), einer Kreuztragungsgruppe, Pendant des arbeitsscheuen Spekulanten (vgl. I, 824f.) Heinrich, der hier die Dornenkrone trägt und später die selbstgenügsamen Silesius-Mysterien auslegt (vgl. I, 726–729, vgl. I, 1063–1067).

⁸¹⁸ Als Pendant zur Venus (siehe Anm. 780) gilt die Jesuiten-Maria als Kellers Frauenideal bei Kaiser (1981), im Sinne der triumphierenden »Allmutter« einiger Legenden, im Anschluß feministisch kritisiert als »christliche Ehefrau« durch Amrein (1994), 127, 147).

⁸¹⁹ Sohn – Vater – »Geist« (II, 1125), beider inniges Verhältnis oder »»das Band der Liebe« oder »die Liebe« [...], in der Vater und Sohn sich in ihrer Wesenseinheit lieben«, »personaler Hauch der Selbstliebe« (LThK, Bd. 5, 112, vgl. ebd., 111, NHdbthG, Bd. 2, 46–48), die Offenbarung im Wunder bei Taufe (Mk 1, 10f.), Spracherwerb (Apg 2) und Sohnesgeburt (vgl. LThK, Bd. 5, 110), wie im *Taufwunder*; vgl. pneumatische »Winde« (II, 1141).

kleineres Objekt, um sich vergrößernd selbst zu bespiegeln, und ein Kunstraum, der ihn freilich nur beengt –, scheint Reinhart-⁸²⁰ Correas *Taufwunder*-»Christus [...] ein bißchen eitel« (I, 1011) wie der Erwins,⁸²¹ die Trinität der oberste frauenfeindliche Männerbund.⁸²² Das erste Kind, das sich in die Enge von Mutter-, »Wohnung«-, Kunst- und Kopfräumen (im Gegensatz zur Frauenkröte aus dem Kopf: hinein-) spiegelt, um sich darin künstlerisch selbst zu zeugen und zum Gott (Vater der Mutter)⁸²³ aufzublasen,⁸²⁴ war Heinrich. Das erste spiegelnde Mutterbehältnis, in dem einer die Frau zu suchen schien, aber nur sich selbst sah, war sein Kunsthaus der Innerlichkeit in den *Heimatsträumen*. Schon Heinrichs Monstrositäten waren Monstranzen, in Kunst begrabene und auferstehende Herrenleiber.⁸²⁵ Correas Frau als »Ruhebett« ist wie Heinrichs verlockendes mütterliches Lotterbettchen ein »Tortur«- (II, 935) Prokrustesbett, das gesprengt werden muß, der Weg in den Kunstraum ein Irrweg.

⁸²⁰ Reinhart hat beim Freien den »Spiegel in der Tasche« (II, 947).

⁸²¹ Vgl. II, 1021. Correa benutzte Feniza für den eigenen »Glanz« (vgl. II, 1103, 1107, 1108, 1113), gipfelnd in ihrer Präsentation vor der Flotte; Erwin ging es um den »glänzenden Abschluß seines Bildungswerkes« (II, 994), wie »[d]ie Parzen [sich] bespiegelten [...] in dem Bewußtsein, aller Augen auf sich gerichtet zu sehen« (II, 1010). Geschlechterspiegelung als narzißtische Selbstbespiegelung des Mannes SW XXII (*Berliner Schreibunterlage*: Betti-Spiegel, Spiegelanski etc.), I, 128 (Gretchen – *Hexenküchen*-Heinrich), III, 718 (Myrrha – Martin).

In *Regine* ergänzt Reinhart seine Kritik an der Geschlechtlichkeit der Malerin durch eine an der der Parzen: am »[l]üsternen« (II, 1012) Selbstkult der Hausfrauen im »Kultus d[...]es ernstesten Schönheitsbildes« der *Venus von Milo* auf den »Hausaltären«. Auch diese Kritik trifft Erwin, dessen Bildnereitelkeit der Umzug mit Regine / Venus als »Hausrat« verrät. Der *Taufwunder*-Altar ist Correas »Selbstaltar« zur Feier der eigenen »nackte[n] Person« (II, 1095). Ihre Vorläufer sind das »pomphafte Bildnis [von Agnes' Mutter] [...] an einem altarähnlichen Platze« (I, 485; vgl. I, 527) und Lys-Salomons Selbstbildniskult, die beide kooperieren, Agnes zu erdrücken.

⁸²² Geistliche Fraternitäten, soldatische Kameradschaften, Ritter-Pagen-Dienstverhältnisse oder Stammtischrunden (Drogo und Freunde, Reinhart und schwarzer Graf, Rittmeister und Brüder, Brandolf und Vater, Oheim und Manne- lin, Thibauts Pagenrunde) agieren selbstgenügsam und über den Kopf der Frau hinweg, analog zum Einverständnis des Helden mit der anderen Androgynen (Erwin – Malerin, Parzen, Correa – Annachinga, Leodegar – Fräulein Hansa). Für Amrein (1994), 96–99, 166–197, ist im *Sinngedicht* Androgynie nur Frauen verboten. Hier geht es um die verdächtige Beziehung der weiblichen Androgynen – bloße Nebenfiguren – zu den männlichen Hauptfiguren. Schon Landolt ärgert seine Exgeliebten mit der Alternative, Mannweib oder Page zu heiraten (vgl. II, 794–800).

⁸²³ Vgl. III, 867: Gottfried als Knabe mit Schulfreunden gegenüber dem traurigen Ersatzvater im Fenster des Mutterhauses, als Erwachsener selbst im Fenster des Mutterhauses sehnsüchtig Schulmädchen gegenüber, kein Glückszustand.

⁸²⁴ Vgl. I, 94, Margrets Spuk des sich aufblasenden Männchens.

⁸²⁵ Siehe Anm. 237.

Die *Taufwunder*-Maria – ergänzungsbedürftige Halbheit, Objekt narzißtischer Selbstbespiegelung ohne den Augenblick der Geschlechterbegegnung und von der Trinität bedrängte Kunst-Nonne – scheint keine ›reichsunmittelbare‹ Verklärung, zumal sie das Glück Zambos und Correas beinahe scheitern läßt. Die Vermengung von Übersinnlichem und Sinnlichem erfaßt neben Gott dessen Diener. Wie die *Nero-Sage* die Malerin / Parzen und Erwin parallelisiert die Wunderepisode die scheinbaren Gegner Jesuiten und Correa. Correa handelt zumindest konsistent,⁸²⁶ wenn er, wie Erwin Regine den Parzen, Zambo zur Erziehung »in geistliche Hände gibt, bloß irrtümlicherweise in die untauglichsten, die der Jesuiten«,⁸²⁷ mit denen er als Zambos »Beschützer« (II, 1126) nach dem *Taufwunder* zum Schein kooperiert⁸²⁸ oder als der, »in welchem sie ihren Beschützer sah« (II, 1125), zum Schein konkurriert.⁸²⁹ Zambo wandert aus den Händen der einen Frauen-›Hüter‹ (vgl. II, 1126) und -›Eroberer‹ (vgl. II, 1126) in die des andern (vgl. II, 1127). Daß die Kontrahenten am gleichen Strang ziehen, wenn auch in verschiedene Richtungen, verraten wieder die Namensbezeichnungen. Patres und Pate echoen einander⁸³⁰ und Neros Krötengeburt, auch beim Frauenverkünsteln. Die jesuitische *pia fraus*, Zambo sei eine *regina*, die unter das »Gesindel« (II, 1017) geraten sei – fragt sich, welches: Wilde, Jesuiten oder Correa? –, und Nachfahrin der Königin von Saba – einer vom Manne Belehrten (vgl. 1 Könige 10, 3, 2 Chr 9, 2) – greift Correa mit seinem Frauenporträt »in der Tracht einer Königin von Saba« (II, 1130) gern auf,⁸³¹ ein Männertraum von uralter östlicher Vorzeit wie bei Erwin.⁸³²

Reinhart, der Fachmann auf dem Gebiet der Optik, erklärt das jesuitische »Wunder« (II, 1125) als Hohlspiegelungsphänomen, rückt so aber nur näher an die Pfarrer, ja »Hexenmeister« (II, 1118). Die paternalistische Selbstbespiegelung des Mannes auf der »Wange« (II,

⁸²⁶ Ein »guter Katholik« (II, 1099; vgl. II, 1132), den schon Fenizas Frömmigkeit anzog (vgl. II, 1098f.), deren Bedienstete (vgl. II, 1096f., 1099) er vertrieb, (II, 1104f.), der er aber den ›Beichtvater‹ beließ (vgl. II, 1096).

⁸²⁷ Wiesmann (1967), 202.

⁸²⁸ »Er werde das Nötige schon besorgen« (II, 1126).

⁸²⁹ »zunächst sei die Person noch sein Eigentum und sein Patenkind« (II, 1126).

⁸³⁰ Der ›große Patrizier‹ ›Adam‹ Litumlei kann nicht »Patriarch« (II, 317; vgl. II, 308, vgl. II, 309, 310) werden, weil impotent, ein »winziges« »Kind«, ja bloßes »Das« und »[E]s« (II, 304), es sei denn durch die Kunst.

⁸³¹ Zuletzt überwunden (vgl. II, 1140). Dennoch positiv für Ermatinger (1950), 534.

⁸³² Oder bei Lys, dem Autor des Salomon-Saba-Gemäldes, einer Selbstidealisierung und feindseligen Geschlechterbegegnung (vgl. I, 470f., 815.), und Träger der Salomon-Maske, der in Rosalie eine gesunkene *regina* erheben möchte (I, 867: »die himmlische Güte und Schönheit in Dunkel und Dienstbarkeit niedergestiegen«), darüber Agnes zur »in die Sklaverei geratene[n] Königstochter« (I, 876) macht.

1125) des Frauen-»Bildwerks« (II, 1125) karikiert nur Correas erste Begegnung mit Zambo. Parallel war dort der erste Kuß des »wie von einem Zauber oder einer Offenbarung bewegt[en]« (II, 1125) Mannes auf die »Wangen« des »schöne[n] Bildwerk[s]« (II, 1122) unter der »Weidenkrone« (II, 1122) einer aufgezwungenen *imitatio Christi*, die Correa zuallererst wieder für das Frauengeschlecht interessieren konnte. Erstmals angedeutet wurde dort die Vaterschaft, das Bild »in den Besitz der christlichen oder menschlichen Freiheit und des Selbstbewußtseins zu setzen« (II, 1122), und der Besitzanspruch. Denn mit diesem Kuß »zeichnete er [wie⁸³³ die Pater zum Paten, die Zambo durch Wundmale verstümmeln und als »heilige Blutschwitzerin« (II, 1132) ausgeben wollen, ja das wilde Mannweib zum Weibmann, das Zambos »modegerechte Aufstutzung« (II, 1124) plant, letztlich, wie die Statuenliebe,⁸³⁴ künstlerisch]⁸³⁵ es sänftlich als sein Eigentum« (II, 1123). Als solches erscheint Zambo zwischen Correa und Annachinga bzw. den Jesuiten (vgl. II, 1126), deren Eigentumsanspruch die zweite paternalistisch-joviale Wangenberührung der verängstigten Kindfrau begründet, wie bei Erwin, Brandolfs und Reinharts Experimenten mit den Frauen-»Wangen« (II, 942).⁸³⁶ Das phantastische optische⁸³⁷ Phänomen an der »durchsichtigen«, »leuchtenden« (II, 1126) »glänzenden« (II, 1126) oder Lux-Frau verweist auf Correas erste Begegnung mit Feniza, die Spekulationen eines »Sternkenner[s] und Astrolog[en]« (II, 1101) in einer Grotte vor dem künstlichen Himmel

⁸³³ Für Amrein (1994), 126f., bleibt der Männertraum, dem weiblichen Körper Herrschaftssymbole einzuzichnen, unwidersprochen.

⁸³⁴ Reinhart und sein Held loben und lieben »starr[e]« (II, 1097) Frauen Zambo befürchtet, einer Statue »zum Opfer gebracht [zu] werden« (II, 1126), Reinhart lobt Annachingas »Unbeweglichkeit« (II, 1118: »von welcher manche große Frau des Okzidents hätte lernen können«), die Jesuiten verehren Statuen, Correa fühlt sich von der »starre[n]« (II, 1097) Feniza angezogen, läßt sich von der unbeweglichen Annachinga beeindrucken und verliebt sich in eine zum Ruhestuhl erstarrte Zambo. Die (scheinbare) Statuenbelebung ist hier eine der Christkind-, nicht der Frauenstatue (a. A. Kaiser (1981), Amrein (1994), 144–146, 150f.), und in die Gegenrichtung oder in den Kunstraum der Mutterstatue hinein. Siehe Anm. 967.

⁸³⁵ Vgl. Correas Fabulieren (»wie die Dichter sagen« (II, 1101)) vor Feniza. Als bloßes Makeup karikiert die Kriegsbemalung des Donnerbär das gesuchte Erröten.

⁸³⁶ Wangen- und Kinnberührung stehen für einseitige Übermacht im Geschlechterverhältnis, vgl. II, 979 (nach der Rettung Regines vor den Studenten), 994 (Erwins eigensinniger Abschied von Regine), 1047 (Hedwigs Wiedergeburt unter Brandolf), 1104 (Correas eigenmächtiger Abschied von Feniza), 1171 (Brandolf über Lucia bei der Konversionsforderung).

⁸³⁷ Längste Belegliste zum Lichtmotiv bei Kramer (1939), 180–235. Die Lichtszenen um Grotte und Marienstatue werden dort gegen die beteiligten Frauen gedeutet (vgl. Kramer (1939), 215f., 222), ohne daß der Mann in Betracht kommt.

seines durchlöcherten Mantels (vgl. II, 1101): *claustrum*, *camera obscura*, Lichtforscher, jenseitige (Venus, wie Regine, Gegenstück zur Zambo-Maria) Frau unter Wasser oder Glas, eingesponnen im Textilien, hinter dem Vorhang, von wo sie der Mann theatralisch auftreten läßt, formieren das Leitbild seiner ersten Beziehung, offensichtlicher, aber nicht anders als das *Taufwunder* eine Scheinverheißung. Der Himmels-gucker durch die Brille der »Wassertropfen wie [...] Glaskügelchen« (II, 1101) auf die Frau, der eine himmlische Zukunft voraussieht, ist statt »Benavides« augenkranker Spekulant wie sein Erzähler.⁸³⁸ Diesem begegneten wir zuerst in einem Phantasten-Kopfraum als Dunkelkammer mit Löchern in der Wand (vgl. II, 936), aus dem er von Lichtforschungen zur Luxphantastik auszieht, deren Experimente mit der Gesichtsveränderung der Galatea, eines Schauplatzes für den männlichen Auftritt, das *Taufwunder* mitkritisiert, das die Patres verzückt, die Frau aber verschreckt.

Das *Taufwunder* parallelisiert Correa mit den gegnerischen Jesuiten, diese mit den Medizinmännern. In *Regine* kommen die Stände nicht zueinander, dabei sind die höheren auch nur »Gesindel« (II, 1017),⁸³⁹ in *Don Correa* Wilde, und umgekehrt: »*tout comme chez nous* auch jenseits des Wassers« (GB I, 263),⁸⁴⁰ schon vor den *Berlocken*, aber hinter Reinharts Rücken. Die »Hauptfeinde und Brotneider« (II, 1118) sind einander verwandt. Vor dem *Taufwunder* lernen die Jesuiten – Variationen des »[a]frikareisende[n]« (II, 1158) »Reiseprediger[s]« Reinhart auf der Suche nach »Rothäuten« – mit der »wissenschaftliche[n] Aufmerksamkeit gebildeter Männer [...] den törichten Heiden ruhig ab, was zu lernen war« (II, 1118). Danach erinnern Zambo die Zeremonien der »Schwarzen« an die Menschenopfer in den »schwarzen Königreichen« (II, 1126).⁸⁴¹ Die jeweils im »Dutzend« (II, 1118, 1125) auftretenden »Fetischträger« (II, 1118) Annachingas und Götzendiener Correas erläutern das *Sinngedicht*-Motiv Frau als ein »Kleinod« (II, 1038, 1043)

⁸³⁸ »Nach Baechtolds Mitteilung hat Keller in Reinhart einen Berliner Bekannten geschildert; man hat also wohl an den Astronomen Adolf Hirsch zu denken« (Ermatinger (1950), 528, anders Essl (1926), 9–11, 41f., 45). Erotischer Katasterismus der Himmels-gucker um ihre jenseitigen Geliebten schon in den *Sieben Legenden* (vgl. II, 538, 599f.) und im *Grünen Heinrich* um Rosalie und Dortchen.

⁸³⁹ Wie in der *Nero-Sage* »Kaiser« und »Scheusal« (II, 996) eins waren.

⁸⁴⁰ *Caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt*, gilt für Kellers Reisende seit dem *Grünen Heinrich*, für seine Fernreisenden seit *Pankraz*, wo Barbarei Kolonialherrenkultur ironisch spiegelte (siehe Anm. 522). Jenseits des Wassers stoßen sie auf das in ihnen selbst Jenseitige.

⁸⁴¹ Für Amrein (1994), 147, spricht sich »in Zambo-Marias Schreckvision ein implizites Wissen um die Bedingungen und Konsequenzen ihres Übertritts in die [männlich-]christliche Ordnung« aus, das aber »als heidnischer Aberglaube abgetan werden kann«, freilich nur von Reinhart.

1038, 1043) des Mannes, seine Begierde, die Frau »sein⁸⁴² nennen zu dürfen, wie [...] ein [...] Kleinod« (II, 1038), die Frau als Trophäe eines Naturbeherrschers oder Raubtiers. Kunsthandwerk und Barbarei sind sich im Umkehren berührende Extreme.⁸⁴³

Die Analogisierung Europas und Afrikas⁸⁴⁴ erfaßt sogar Correa und Annachinga. Letztlich verursacht Correa selbst durch die Demütigung der einen Frau, Annachingas, die der anderen, Zambos. Bereits die durch Annachinga war eine Verdinglichung zum »Sitz« (II, 1119), Verstatuierung zur »Sphinx« (II, 1119) und Vertierung zum zu domestizierenden Käfigvögelchen (vgl. II, 1124). Annachingas Selbstbehauptung »durch Mut und kluge Beredsamkeit« (II, 1117) macht das Machtweib sympathisch,⁸⁴⁵ mit ihrer Mißhandlung Zambos steht sie zumindest nicht allein. Correa verrät sich wie gegenüber den Jesuiten im adressatenorientierten Sprechen »in dem Tone, mit welchem ein Fant sich nach der Nahrung eines geschenkten seltenen Vögelchens erkundigt« (II, 1124), in »sportsmäßiger« (vgl. II, 1124) Kameradschaft mit der Androgynen hinter dem Rücken und über den Kopf der weiblichen Hauptfigur hinweg. Correa erhält die Frau aus der Hand der Androgynen so, wie er sie will – daher auch hier »ein blitzartiger Eindruck von Lust« (vgl. I, 1011) –, der »Ruhebett«-Sucher (II, 1136) einen »Ruhesitz« (II, 1118), auf dem er thronen, wie im *Taufwunder* einen »liebliche[n] Pavillon« (II, 1126), in dem er wohnen kann, ein »[G]rößer[er]«, der in einer ausgesucht Kleineren seinen eigenen *valor* (*Berliner Schreibunterlage*) aufblasen kann, Variationen von Erwins Frau als »Hausrat« (II, 973).

Das *Taufwunder* bündelt kritisch Correas Motive, eine Frau zu »erwerben« und sie aus »Selbstgefühl« (II, 1095) »nur seiner nackten

⁸⁴² Possessivpronomina in Liebesbeziehungen verkünden bei Keller nicht nur im *Sinngedicht* Unheil.

⁸⁴³ Im »spezielle[n] *Pendant* zum »Don Correa« endet Thibauts fetischistischer Manneschmuck, sein »Gehängsel« (II, 1153), unter Trophäen (ihrerseits »Quincaillerie« (II, 1155)) an der Nase eines Wilden. Lucia fühlt sich sogar unmittelbar wie Leodegars »ägyptische[r] Scarabäus« (II, 1168 und f.). In der »Nutzbarkeit« (II, 1064) für Reinharts Augenkur sind »Weibsbilder« und »Goldstücke« (II, 959) gleich. In *Regine* handelt ein Geschäftsreisender »Rheingold« (II, 973) in Frauengestalt einer Familie ab, um damit seinen »altvornehmen« (II, 973) Hausrat zu komplettieren. Correas »Goldenes Vließ« (vgl. II, 1114) (für Amrein (1994), 161, eine Wendung Kellers gegen die gefährliche Frau) ist auch nur ein Fell von mißlungener Integration des Barbarischen wie Thibauts »Berlocken« soviel wie die »Skalp[s]« (II, 1153) des Donnerbär.

⁸⁴⁴ Für Amrein (1994), 96–98, sieht *Don Correa* in den »Schwarzen« nur den vom Manne zu kolonisierenden Natur- und Frauenraum.

⁸⁴⁵ Für Amrein (1994), 98f., geht es um Kritik »an den doppelgeschlechtlichen Mannweibern« und Nachweis der männlichen Überlegenheit.

Person zu verdanken« (II, 1095). Reinharts kolonial-chauvinistischen Traum von der »Sklavin« (II, 1123, 1124 u. ö.) als Frau moniert nicht nur Lucia (vgl. II, 972, 1064), auch der Autor läßt ihn nicht zu. Der im Gegensatz zu *Regine* glückliche Ausgang ist nicht Reinharts⁸⁴⁶ Helden zu verdanken, einer etwas kläglich ausfallenden Selbstidealisierung,⁸⁴⁷ Feniza ist auch Opfer,⁸⁴⁸ Zambo nicht schwach.

Correas maskuline Protzereien mit kultiviertem (vgl. II, 1130) oder »barbarischem Pompe« (II, 1118) wirken nur auf die Gefolge (vgl. II, 1109f., 1112, 1117, 1125f.) aus Bediensteten, Wilden oder Jesuiten, nicht auf die Frauen (vgl. II, 1109f., 1111f., 1125f.) Feniza, Annachinga und Zambo. Die Widerspenstigkeit des sanften »Naturkind[es]« (vgl. II, 1125) – das den Spiegel nicht kennt, Gegenstück zum Sündenfall Regines vor dem Spiegel, die ursprünglich »sich selbst nicht kannte« (II, 985) – gegen die »durchsichtige Frau« (vgl. II, 1125) – vs. Regine unter

⁸⁴⁶ Die Diskrepanz zwischen Erzähltem und Binnenerzählerintention verraten Reinharts hastige Selbstkorrekturen bei Correas zweimaligem Scheitern angesichts der widerspenstigen Feniza (II, 1107: »mit völligem Schrecken [...], wenn bei einem Manne seiner Art das Wort angewendet und nicht eher mit dem Ausdruck äußerstes Erstaunen zu ersetzen ist«) und beim Verschwinden Zambos (II, 1130f.: »wenn der Ausdruck bei einem solchen Herrn und Kriegsmann überhaupt angebracht ist, schmerzlich«).

⁸⁴⁷ Auch dieser »Benavides« »mit seinen scharfen Augen« (II, 1100) – eher ein sehend-blind »im Dunkeln tappend[er]« (II, 1107, vgl. II, 1136f.) Narr, »der immer in der besten Meinung lebte und arglos guter Laune war« (II, 1104), »nichts wußte« (II, 1103) und »von allem nichts [merkte]« (II, 1102) – verkennt die Frau in seiner Dunkelkammer (vgl. II, 1101f.) und muß sich darin demütig von der Lichtfrau erlösen lassen (vgl. II, 1136f.). Ob bei künstlichen Heiratsprojekten oder als Politiker und Militär gibt er vor Frauen eine eher klägliche Figur ab (vgl. II, 1119–1121). Der »Mann, der Land und Leute zu erobern gewohnt war, [...] [ist] außer stand, das unschuldigste und bescheidenste Heiratsprojekt auszuführen« (II, 1131), zuletzt »durchaus ohnmächtig« (II, 1131).

⁸⁴⁸ Feniza rückt in die Nähe der verschmähten Frauen im *Sinngedicht*, da sie nicht glaubt, daß der verschwundene Correa »wieder käme« (II, 1115). Vor ihrem Richter wird sie zu einem zitternden Tödlein: »ärger zerbrochen als die Schulterknochen ihres Buhlgesellen. [...] Das weiße feine Kinn, das einst so vornehm auf dem Halskragen geruht hatte, zitterte fahl und schlaff ohne Unterlaß, [...] und die Perlenzähne klapperten beinahe vernehmlich« (II, 1115). Eine der abgründigsten *Sinngedicht*-Frauen scheint »sich [...] nur in schwarz und rot zu gefallen« (II, 1097), die »höllischen Farbe[n]« (II, 392) Asche und Feuer, zugleich die der Waldhornwirtin »Salome«, beide »Teufel im Mieder« (II, 947). Deren Austreibung ist nicht weniger problematisch als die der männlichen Gegenstücke, die partielle Selbstbildnisse sind: *Dietegen*-Ratsschreiber, Schwarzer Geiger (vgl. zu deren Farben II, 422, II, 90f.) und Kellers vulkanische Kunstschmiede kommen ebenfalls in diesen Farben einher: »rot und schwarz gekleidet wie Feuer und Kohle« (I, 496, vgl. I, 499). Zur »verkappten« Waldhorn-Tochter (siehe Anm. 628) ist Feniza, die »Phoenixin« (it. *Fenice*, Spitzname Bettys), ein Feuervogel mit dem Meret-Potential des Wiedererstehens aus der Räucherammer, als schwarzes Käfigvögelchen.

dem Glas der Trinität – verurteilt den Paten. Sie erlöst ihn aber auch aus eigener Initiative – im Gegensatz zur »freiwillige[n] Gefangene[n]« (II, 1019) Regine – durch zweimalige Flucht im *Taufwunder* und am *happy ending*, das den *Sinngedicht*-Schluß (II, 1185: »Reiche frei mir deine Hand«) vorweg-, die einseitige erste Begegnung mit Correa zurücknimmt.

Die Analogisierung der »überlebten und verfeinerten Welt« (II, 1153) mit den Wilden wie in den »Quincaillerie[n]«- (II, 1155) Trophäen des Donnerbär unterkellert den auffälligen⁸⁴⁹ Gegensatz von »Hexe« (II, 1098) und »Heiliger« (vgl. II, 1132), dekadenter Europäerin und edler Wilden, Domina und Sklavin. Die »für furchtbar geltenden Negerfürsten« und »schreckliche[n] Tyrann[en] und Wüstenlöwe[n]« Afrikas sind Variation des »zahmen Spießbürgerleins in Europa« (II, 1117). Umgekehrt lernen die jesuitischen »Schwarzen«, von den »schwarzen Hexenmeistern« (II, 1118) »Blutrünstigkeiten« (II, 1132) gleich dem »[b]lut[igen]« (II, 1120) Kannibalismus,⁸⁵⁰ träumen die Kolonialherren, mit der »Peitsche« (II, 1124) zur Frau zu gehen, sie malerisch zurechtzuschminken (vgl. II, 1124, 1132), bildnerisch stillzustellen, fetischistisch zu benutzen und zu opfern, ob Annachinga und ihre Hexenmeister oder Correa und seine Jesuiten. Im Feniza-Teil erfährt Correa diese Abgründigkeit an der Frau, deren Orthodoxie, statuarische Starrheit und Künstlichkeit ihn »geheimnisvoll reizte« (II, 1097), doch, wie er zu seinem »völligen Schrecken« (II, 1107) erfahren muß, eine »Bestie« (II, 1115) birgt. Im Zambo-Teil verfällt er selbst dieser spöttischen Analogisierung.

Die »koloniale Grenze«⁸⁵¹ wird gewahrt, indem Correa keine »Negerin« (II, 1131) zur Frau nimmt, im moralisierenden Erzählerkommentar kritisiert⁸⁵² und in der Figurendarstellung unterlaufen: Die Wilden benehmen sich wie die Zivilisierten und umgekehrt, im Umwenden sich berührende Extreme. Auf der kulturnatürlichen Grenze⁸⁵³ steht Zambo⁸⁵⁴ die sich der Zerlegung in

⁸⁴⁹ Vgl. Neumann (1982), 254f.

⁸⁵⁰ Auf dem Taufgemälde halten statt der »Schwarzen« »zwei Mohrenkönige« Zambo »das Taufbecken« (II, 1130).

⁸⁵¹ Neumann (1982), 254.

⁸⁵² Correa war »gegen Sklaven und farbige Menschen gleichgültig und verhärtet wie die ganze gebleichte Welt« (II, 1122).

⁸⁵³ Für Amrein (1994), 124, 166, geht es um die Überführung der Frau ins männliche Territorium ohne »neutralen dritten Ort«, der aber in den Leitmotiven Fenster, Treppe, Brücke, Wasserspiegel, Ufer aufscheint.

⁸⁵⁴ Keine Wilde, nur unter die Wilden gefallen, analog unter die »Zivilisierten«; im Zeichen von Dämmerung und Mythensynkretismus (Abstammung »von Sonnenaufgang her« (II, 1124), Verlobung bei Konjunktion von Sonne und Mond, Maria und Selene (vgl. II, 1128), Lokalisierung am Ufer (Herkunft von »Häuser[n] an

»brünstig[e]« (GB III/1, 55 (Heyse)) »Venus« (II, 1101) und nonnenhafte »Maria« (II, 1125) durch den phantastischen Lichtforscher entzieht.

2.3.2.3 In Gottes Hand. Brandolfs *Weinteufel* in der *Armen Baronin*

Reinharts mittlerer Erzählung fehlt die phantastische Einlegearbeit. Für ihn⁸⁵⁵ macht die vergleichsweise glatte *Arme Baronin Regine* wett. Reinharts glänzendster Held⁸⁵⁶ findet eine von anderen verkünstelte Frauenamphibie unter Glas vor.⁸⁵⁷ Aber auch dieses »Aschenbrödel« (II, 1039)-Märchen endet blutig, in einem »Spuk« (II, 1062). Brandolfs Strafgericht über die *Weinteufel* lenkt zum Ausgangspunkt zurück⁸⁵⁸,

»Häuser[n] an einem Wasser« (II, 1124), Verlobung am Ufer, Ende auf dem Wasserspiegel). Sie vergleicht sich mit dem von den pneumatischen Winden bewegten »Meer« (II, 1142; siehe Anm. 967) des »Schöpfer«-Gottes (II, 1128) bzw. Seehelden nur ironisch und beweist so ihren Geist.

⁸⁵⁵ Und für viele Interpreten: Unproblematisch ist *Die Arme Baronin* für Preisendanz (1963a), 135f., Leckie (1965), 101, 109, Brockhaus (1969), 47–66, 118, 123, bes. im Vergleich mit *Regine* Brockhaus (1969), 58–66, Rothenberg (1976a), 259–261, 276f. (Läuterung der Partner und Abstrafung der Narren) und Kuchinke-Bach (1992), 59. Zum auffallenden Anstoß bei den zeitgenössischen Lesern (vgl. u. a. Zäch (1952), 89) passen Deutungen der *Weinteufel* als ödipale Gewagtheit besser, siehe Anm. 883.

⁸⁵⁶ Ein »etwas wähliger reicher Muttersohn« (II, 1040) und »reicher und unverheirateter studierter Mensch [, der] sich nach Belieben den Hafer könne stechen lassen« (II, 1032), ähnelt dem Pferdmann aus dem Rahmen, der Brandolf sein Epigramm erfüllen läßt (vgl. II, 1047). Keller vergleicht Brandolfs *Weinteufel* mit der nicht minder kauzig-unwahrscheinlichen »Ausfahrt Reinharts« (GB III/1, 57), was, wie die Rechtfertigung von Hildeburgs Flüchen durch die Spukfingierung (vgl. GB III/1, 328f.) oder von Correas zweitem »wunderlichen Heiratsstreich« (II, 1132) durch seinen ersten (vgl. Ermatinger (1950), 534), beide problematisch macht. – Keller hat Brandolf, Reinhart und Hildeburg als »Absonderling[e]« (GB III/1, 57), »Sonderling[e]« (GB III/1, 465), »Käuze« (GB III/1, 57) oder »Original[e]« (GB III/1, 328f.) bezeichnet und läßt Reinhart Brandolf »narrisch« (II, 1038) nennen, wie seine Gegner »Käuze« (vgl. II, 1031): noch mehr »Narrengefechte«.

⁸⁵⁷ Vgl. II, 1053 (»Kunststück«). Hedwigs Ansammlung von Glassachen ist eine museale Variante von Reinharts Labor (vgl. II, 935), in dem nun Brandolf experimentiert. Brandolfs forschendes »Beobachten« (II, 1035) geht über in Bildbeschreibungen eines Voyeurs (vgl. II, 1035 (Nonnenkopf beim ersten Anblick), 1038 (erwachende Liebe)), daneben Literarisches (II, 1046 (»Schauspiel«), 1049 (Reinharts Epigramm)) und Spiegelungs-Motiv (vgl. II, 1049, wie 1012 (Regine als Venus), 1125 (Zambo vor Maria), 955 (Lucias Bediente vor dem Spiegel)), während sich am Schluß die »Geliebte« vom »Spiegel« (II, 1184) abwenden und dem Mann »[e]inen Blick« (II, 1185) schenken soll.

⁸⁵⁸ Zur Zirkelstruktur vgl. die Zeitstruktur, ein Jahreskreis (vgl. II, 1055f.; der Winterzug sollte sich ursprünglich »in den Schwanz beißen« (vgl. SW XI, 403)).

seiner spitzigen Konfrontation mit Hedwig auf der Treppe. Die Pikantereien sind hier zwar an den Rand gedrängt, aber rahmen. Dazwischen wird Brandolfs »Höflichkeit« (II, 1045), ja Delikatesse gegenüber der mißhandelten und erkrankten Frau (vgl. II, 1040, 1042f., 1043, 1045, 1048, 1049, 1053) betont, zumindest nach seiner Abkehr von den ursprünglichen Plänen,⁸⁵⁹ an die aber Rückblicke (II, 1044 (»Drachen«), 1047 (»sehr lieben Stich«, »strafen«), Parallelhandlungen (II, 1046 (Justizbeamter)) und Vorausdeutungen⁸⁶⁰ erinnern. Brandolfs und Hedwigs Glück, Ausgleich »eine[r] jener langen Rechnungen über Lust und Unlust, die unsere modernen Shylocks eifrig dem Himmel so mürrisch entgegenhalten« (II, 1055), folgt als eigentliches Ziel⁸⁶¹ ein Satyrspiel, das die Shylock-Tragödie einbegreift. Reinharts Entgegenkommen gegenüber Lucia, daß sich hinter der Schlangenfrau (Hedwig, Lucia) eine männliche Bestialität (Lohäuser, Schwendtner, Leodegar) verbirgt, von der man sich durch autobiographisches Erzählen vor einem Mann (Brandolf, Reinhart) befreit,⁸⁶² verfällt wieder in »Scherz[e]« (II, 1031) nach Art des anfangs geplanten »Drachen«- (II, 1032, 1044) Kampfs mit Hedwig, auf die »die Frau des Hauses nicht geneigt war, [...] einzugehen« (II, 1031).

Brandolfs Inszenierung bei der Hochzeitsfeier und Weinlesefest, die zu fahrenden Musikanten heruntergekommene Verwandten Hedwigs verkleidet als »drei Teufel im Triumphe rücklings über den Schauplatz zu schleppen« (II, 1060), basiert auf Vegetationsbräuchen.⁸⁶³ Als

⁸⁵⁹ Vgl. II, 1031: »Es käme nur darauf an, die Dame in ihrem eigensten Wesen an der Kehle zu packen und ihr den Kopf zurechtzusetzen!«

⁸⁶⁰ Brandolf »empfand sogleich eine sonderbare Eifersucht gegen den Unbekannten [Hedwigs ersten Mann] und eine zornige Straflust, nicht bedenkend, daß er den Mann am Ende auch noch pflegen müßte, wenn er denselben in die Hände bekäme« (II, 1045).

⁸⁶¹ A. A. Brockhaus (1969), 55, der konsequenterweise auch die Eingangsszene marginalisiert (vgl. Brockhaus (1969), 47, auch Kaiser (1981), 527), obwohl einzigartig »wie ein gezielter Novellist« (II, 1029).

⁸⁶² Neben der Entschleierung der Nonne geht es wie in *Regine, Don Correa* und *Geistersehern* darum, die Frau, hier eine von »arg verschämter Armut« (II, 1043), »zum Sprechen zu bringen« (II, 1040; vgl. II, 1030, 1032, 1038, 1040), was in Hedwigs autobiographischem Erzählen vor Brandolf (vgl. II, 1049–1053) gelingt. Brandolfs Weinfestinszenierung verurteilt dafür die drei Männer zu ohnmächtigem Schweigen: »das böse Gewissen ließ sie [...] den Mund nicht öffnen [...]. Sie knirschten und stöhnten und ballten die Fäuste« (II, 1061).

⁸⁶³ Ähnlich den Fastnachtsbräuchen um »Buz« und »Bär« II, 714–716 (siehe Anm. 1417), obwohl sich Keller hier nicht wie GB III/1, 420f. (*Dietegen, Kleider machen Leute*) gegenüber seinen Kritikern von der Warte des *bienséance*-Realismus auf »oberdeutsche« Gebräuche berief. Vgl. Vegetationsbräuche um Dämonen vor allem des Kornes, aber auch der Weinreben, als Kinderschreck (»In der Schweiz lauert der Hänselima in den Reben, auch der Rebhansel [= Reb-Teufel], das Trubemänli, Trübelmändli« (HdA, Bd. 5, 266, vgl. HdA, Bd. 5, 260),

Gärtnerfrüchte stehen die Weiteufel neben Hedwig. Das Auerbach-Motiv⁸⁶⁴ Mann als »edler Gärtner« (II, 970) der Frau gelingt Reinhart / Brandolf mit Hedwig, nicht den⁸⁶⁵ und mit den drei Männern als Wein-Allegorien.⁸⁶⁶ Brandolfs »sonderbare Eifersucht« (II, 1045) im Gärtnerischen gemahnt an Erwins ungemene (vgl. II, 1014) im Frauenbildnerischen,⁸⁶⁷ partielle Nachfolger des »edlen Gärtners« und Akademie-Malers Reinhard wie Reinhart selbst, der »Zuchtwahl«- (II, 935) Züchter mit Frauen wie mit »Lilien« und »Rosen«. Reinharts Brandolf verkörpert den Traum maskuliner Gärtnerschaft in problematischer Vollendung, das »Behagen eines Gärtners, der [in Hedwig] ein verkümmertes Myrtenbäumchen sich neuerdings erholen und im frischen Grün überall die Blüten erwachen sieht« (II, 1049), und die »Verachtung« (II, 1060) für die drei Männer als »verwilderte[s]« (II, 1056) »Kleeblatt« (II, 1058) und »Elend eines schändlichen Weines« (II, 1060). Statt der »aus einem quälenden Traum erwacht[en]« (II, 1053) Frau werden nun Männer in einen Alptraum versetzt.⁸⁶⁸

Reinharts Traum und Lucias Alptraum (vgl. II, 1025) vom selbstherrlichen Umgang der Männer mit der Frau, »das Reis einer so schönen Rebe an den Stab zu binden und gerade zu ziehen« (II, 970), verwirklicht Brandolf nicht nur an Männern als gebundener Allegorie

die bei Kornernte und auch Weinlese mit Stroh puppen in Menschengestalt hantieren oder Menschen (säumige Arbeiter) dadurch verspotten, daß diese geschwärzt (vgl. HdA, Bd. 5, 311f.), in Tierfelle (Kuh, Ziege (vgl. HdA, Bd. 2, 887, Bd. 5, 299f., 310f.) gehüllt, mit Hörnern versehen (vgl. HdA, Bd. 2, 887) und in Stroh gebunden bzw. mit Strohleinen- oder -schwänzen versehen (vgl. HdA, Bd. 2, 887, Bd. 5, 310–312) an der Leine geführt und »vertragen« werden (vgl. HdA, Bd. 5, 298, 310). Die Kellerschen Vegetationsdämonen gehen von Meret in den Bohnen aus (siehe Anm. 61).

⁸⁶⁴ Vgl. Auerbach (o. J.), Bd. 11, 87; zur Auerbach-Anspielung schon Fränkel in SW XII, 393.

⁸⁶⁵ Die Rede ist von der unterschiedlichen »Dankbarkeit des Bodens [...], in welchen eine [Frauen-]Seele verpflanzt wird« (II, 1063).

⁸⁶⁶ Vegetabile Vergleiche und Metaphern häufig um Reinhart-Brandolfs Hedwig, vgl. II, 1032, 1033, 1038, 1041, 1049, 1056, 1063, gipfelnd aber erst in den drei Männern, die Brandolf zur Pflanzen-Allegorisierung zwingt, vgl. II, 1058, 1059, 1060f.

⁸⁶⁷ Wie der glänzende Brandolf auch der kleinliche Erwin Frauengärtner, Weinkenner unter Rebenfrauen (vgl. II, 974) bzw., wie Brandolf, vor der Frau als »Paradiesgärtlein« (II, 979, vgl. II, 1032). Regine umgibt vegetabile Bildlichkeit (vgl. II, 979, 1002).

⁸⁶⁸ Talionisch für ihren Umgang mit Hedwig, aber auch wie Regines Behandlung durch Erwin. »[W]ie träumend[en]« (II, 1061) Teufeln entspricht der »Zustand von Unseligkeit [...] zweier verlornen Schatten auf den Wassern der Unterwelt [...], wie es die Traumbilder alter Dichter schildern« (II, 1018). Hier wie dort gleich sind die Wahnsinns motive (vgl. II, 1061, 1018 (»krankhaften Laune«), 1019 (»verwirrten kranken Personen«)).

des Weins. Brandolf verhält sich zu Mann oder Frau ökonomisch,⁸⁶⁹ ästhetisch,⁸⁷⁰ experimentierend,⁸⁷¹ erzieherisch⁸⁷² und zuletzt strafrichterlich. Seine »Prozession« (II, 1061) mit den Weinteufeln wird zum Prozeß wie Erwins⁸⁷³ und Correas⁸⁷⁴ Prozeß-Prozessionen mit der

⁸⁶⁹ Nicht nur Ex-Gatte und Brüder münzen Hedwig aus (Brockhaus (1969), 54–57). Brandolf mietet Hedwig (vgl. II, 1032) wie die Weinteufel (vgl. II, 1058f., 1061f.), jeweils mit Hintergedanken, um seine Opfer zu überlisten. Männer wie Frauen behandelt Brandolf als »Sache« (II, 1053), Hedwig im Hinblick auf ihre »Nutzbarkeit« (II, 1064), die Weinteufel als Nutztiere.

⁸⁷⁰ Brandolfs Weinfestaufführung ist eine theatralische, musikalische und »male-
risch[e]« (II, 1060) Inszenierung am lebenden Objekt, das »Zauberbild« (II, 1061) Hedwig eingeschlossen. Brandolf spielt mit seinen Mitmenschen, macht sich einen »Hauptspaß« (II, 1044) mit ihnen oder über sie »lustig« (II, 1044) und liebt wie Erwin und Correa Mystifikationen, ob vor den Weinteufeln, die nicht »wußten, was vorging« (II, 1059), oder vor Hedwig (»sie wußte nicht, wen sie vor sich sah« (II, 1061)).

⁸⁷¹ Brandolfs Führen der Weinteufel am Narrenseil (vgl. I, 520) wiederholt das Motiv des Experimentators mit dem Leben an der Schnur. Der Marionettenspieler mit Puppe am Faden kreuzt Naturwissenschaftler und Künstler. Statt der »Heren-
frau an der seidenen Schnur« (II, 1025) werden nun Männer erdrosselt. Aber vor den am »Heuseil« (II, 1060) gezerrten Männern träumte auch Brandolf davon, Hedwig als Kind am »seidenen Faden« (II, 1054) zu gängeln. Dank Gottes »Weltregierung« (II, 943) scheint Reinhart Hedwig »von der gleichen unsichtbaren Hand gebändigt und geordnet wie die Wucht der goldenen Ähren, die jetzt in tausend Garben auf den Feldern gebunden lagen« (II, 1056). Unschönere Parallele zu der Weinteufelinszenierung, wie der Experimentator als Marionettenspieler die gedungene Hedwig als Puppe am Faden durch Zug am »Klingelband von grünen und goldenen Glasperlen [...] mit Macht« (II, 1036) »[w]ie ein Wettermännchen« (II, 1034) zum Dienst herbeizerrt. Die »gewisse Grausamkeit« (II, 1036) dieser Experimente nimmt »die unbarmherzige Kraft des Seiles« (II, 1061) in der Schlußinszenierung auf.

⁸⁷² Auch gegenüber Hedwig verhält sich Brandolf paternalistisch wie die anderen Helden Reinharts; zu Hedwig als Brandolfs Kind vgl. II, 1042, 1046, 1054: »Die Hedwig sei ihm als Schützling lieb, wie wenn sie sei Kind wäre, aber er könne sie auch als sein Frauchen lieb haben«. Zu Hedwigs (Wieder-)Geburt unter den Händen Brandolfs vgl. II, 1046, 1049, 1056; positiv gewertet bei Brockhaus (1969), 50f., gegen den Autor gewendet bei Amrein (1994), 299f.

⁸⁷³ Neros Prozession mit der Kröte auf dem Wagen verwies auf Erwin (siehe Anm. 759). Ehe Erwins »siegreicher Einzug« (vgl. II, 1018) wie der Neros mißlingt, wurde er zum Strafprozeß, beim Gang »vor das Tor« (II, 1015) eine »traurige Gerichtsverhandlung sozusagen unter allem Volk« (II, 1015) über die »imaginierte« Frau »unsichtbar neben sich«, wie üblich *in effigie*. Statt im Triumphzug auf dem Wagen »unendlichen Würdenträgern, Priestern und Kriegern« (II, 996) zur Schau gestellt wird beim Umzug eine unter das »Gesindel« (II, 1017) geratene Venus auf dem Wagen festgebunden zur Hinrichtung abgekarrt. Der »Austrag des schmerzlichen Prozesses« (II, 1018) endet mit einem Todesurteil über die Frau. Beim Gericht schwankte Erwin noch schuldbewußt: »wer ist der Richter« (II, 1015), zuletzt vergottet er sich zum »Christus« (II, 1021).

⁸⁷⁴ Auch Correa erscheint gegenüber der Frau als Künstler, Richter und Gott. Reinhart amüsiert sich über die Aufzüge der dominanten Frauen Feniza und

Frau als *res / rea*,⁸⁷⁵ Schaustellung eines verdinglichten Gegenübers zu Selbstdarstellung⁸⁷⁶ und Gericht, verschoben von der Frau auf die Weinteufel,⁸⁷⁷ bis hinein in den polizeilichen Abtransport der »drei Landstreicher, festgemacht auf einem Leiterwagen« (II, 1062), wie der auf dem »Kärrchen« »festgebunden[en]« Venusstatue (vgl. II, 1017), so gut Zeugnis der von Brandolf gern reklamierten⁸⁷⁸ »Liebe und

Annachinga (vgl. II, 1106–1108, 1117f.) mit ihren »persönlichen Vasallen« (II, 1118; für Amrein (1994), 98, 193, dient Annachingas wie Neros Prozession allein zur Kritik an Frauen). Aber auch sein Held will eine »Sklavin« (II, 1123, 1124 u. ö.) als Frau. Wie Brandolf plant Correa hinter dem Rücken seiner Frau eine Hochzeits-Mystifikation, die Ahnungslose im Triumph auf sein Schiff zu führen, und wird darüber zu ihrem »Höllengericht« (II, 1115), freilich ein »Mitschuldiger« wie Erwin (II, 1115: »[W]ar sie [Feniza] schuldiger, weil das Geschöpf den wahren Menschen in ihm nicht geahnt hatte, als er, dem es mit der Bestie in ihr gerade so ergangen war?«). Nichtsdestotrotz bringen beide ihre Frauen an den Strang, der »richtende und vernichtende« (vgl. II, 1014) Erwin im übertragenen, Correa im eigentlichen Sinne. Sein »Gericht [...], welches das traurige Rätsel [...] lösen würde« (II, 1013), hat »das Wesen und die Seele der Feniza selbst nicht weiter aufgeklärt« (II, 1115). Nur kommt die (schon formalrechtlich dubiose) »Gültigkeit dieser letzten Verhandlung [...] nicht mehr in Frage, weil die Feniza Mayor von Cercal gleich nachher [...] aufgehängt wurde« (II, 1116). Der zweite Erzählungsteil projiziert das Prozessionsmotiv auf »äußere« Widersacher: Annachinga, die Correa Zambo im Rahmen ihrer Prozession überträgt, und die Patres, die ihm Zambo nach dem *Taufwunder* in einer »Prozession« (II, 1126) durch die Menge verschleppen. »Zambos scharfes Auge« (II, 1128) durchschaut dabei das Prinzip aller Reinhartschen Prozessionen, »daß zum Opfern bestimmte Menschen so umhergeführt« (II, 1126) werden. Zambos Verschleppung, Inkarzeration und Verstümmelung zur »heilige[n] Blutschwitzerin« (II, 1132) wäre eine andere Hinrichtung der Frau.

⁸⁷⁵ Vorläufer die Künstler-Prozessionen mit den Geliebten im *Grünen Heinrich*, Heinrichs mit dem Bild der »Kirchenheiligen« (I, 311) Anna beim Namenstag des Schulmeisters und mit dem wie Meret von ihren Verfolgern aufgeputzten Urbild beim Tell-Fest (I, 339), Ferdinands mit der als Diana »geschmückt[en]«, »wie in Silber gegossen[en]« (I, 512) Agnes. Mädchen den »Process« (I, 79) zu machen, teilt Heinrich mit dem Meret-Pfarrer (vgl. I, 111f., 744).

⁸⁷⁶ Brandolf »erhöht seine Hochzeitsfreude durch den Strafakt« (GB III, 57).

⁸⁷⁷ Brandolf plante ursprünglich in Hedwig einen »Täter« (II, 1031) zu »überführen« (II, 1031) und ein »Unrecht« (II, 1031), einen »ungerechten Drachen« (II, 1044) zu »strafen« (II, 1047); daneben pfarrerliche Terminologie (vgl. II, 1031: »Verstocktesten«, »Sünder«).

⁸⁷⁸ Für Brockhaus (1969), 47, 52, zusammenfassend 56, *Die Arme Baronin* die Geschichte eines Philanthropen (»von allen Helden der Binnenerzählungen [...] wohl [...] der ethisch Höchststehende«, Brockhaus (1969), 118), wobei unentschieden bleibt, ob Brandolfs Weinfestaufführung marginalisiert oder, im Hinblick auf den (freilich erst aufgrund von Leserkritik hinzugefügten) Besserungseffekt integriert werden kann (vgl. Brockhaus (1969), 55–57). Von »Menschlichkeit« (II, 1034, vgl. 1029f., 1031) ist auffallend häufig die Rede, wie der Sucher nach einem »Frauentypus« (II, 1011) sich über Regines Individualität erging. Tatsächlich behandelt Brandolf seine Mitmenschen als Tiere, Pflanzen oder »Sachen«. »Es ist doch ein Elend mit uns Menschen! [...] täglich sprechen wir

Humanität« (II, 1023) wie von Erwins »Humanität und Freisinnigkeit« (II, 991). »Gesindel« (II, 1053) unter schönen Leuten geht es nicht besser als »schöne[n] Leute unter [...] Gesindel« (II, 1017).

Leitmotiv in Brandolfs Frauenbehandlung (vgl. II, 1031, 1045, 1046, 1048, 1053, 1054f., 1055) ist Gottes »unsichtbare Hand« (vgl. II, 1056), die in die Frau »eingreift«, ⁸⁷⁹ Variation der »um jeden Preis« (II, 994) bildenden Hand des Schöpfers Erwin (vgl. II, 991, 994) und der »mit der Peitsche dressieren[den]« (II, 1124) »Hand [des] [...] Herrn«-Menschen (II, 1138) Correa (vgl. II, 1122, 1126, 1128, 1129, 1138). Von der Kulturnatur des Gärtnergottes (vgl. II, 1056) ist Reinharts Meinen vor Lucia zu subtrahieren. ⁸⁸⁰ Der herrische Eingriff in ein »zitterndes« (II, 1033, 1048, 1055) Leben ist pfarrerlich seit Meret-Pfarrer und Heinrich. Die Kehrseite zu Reinharts Überhöhung des fürsorglichen Gärtnergottes der Frau fügen die mythensynkretistischen, ganzheitlichen Rahmenszenen: auf der Treppe mit Hedwig als Schlange und Brandolf als Menschensohn mit der »Achillesferse« (II, 1129, Gen 3, 15) und mit Brandolf als gottgleichem Gegenspieler seiner Weinteufel. ⁸⁸¹ Die Kehrseite der Handmotivik offenbaren Brandolfs ursprüngliches Vorhaben, diese »Dame in ihrem eigensten Wesen an der Kehle zu packen« (II, 1031), und die abschließende Erfüllung seiner grimmigen Sehnsucht, daß er die Männer »in die Hände bekäme« (II, 1045) und »sie am Tage der Hochzeit zur Hand zu haben, ohne daß sie wußten, was vorging« (II, 1059), wie Hedwig selbst, ihrerseits ein spitzgeschwänzter (vgl. II, 1029) »saurer« (II, 1032, vgl. II, 1035) »Teufel« (II, 1031, 1043). Die Schlußinszenierung entschleiern (vgl. II, 1045) und befreit die eine, verummmt und bindet die andern, weißt ein »rußige[s] [...] und [...] rauchiges Antlitz« (II, 1039) und schwärzt die andern an,

wir von Liebe und Humanität und täglich beleidigen wir auf Wegen, Stegen und Treppen irgend ein Mitgeschöpf! Zwar nicht mit Absicht« (II, 1029), manchmal zum Überfluß doch.

⁸⁷⁹ Vgl. II, 1047.

⁸⁸⁰ Gottes Gebinde Hedwig variiert die Pfarrerstochter, »ein fein ausgearbeitetes Kunstwerk seiner [Gottes] Weltregierung [...], durchsichtig und klar wie Glas« (II, 942). Wo Reinhart nicht erzählt, wird der Typ deutlich ironisiert. Reinhart selbst läßt ihn hinter sich, auch nach der Hildeburg-Erzählung führt kein Weg zu ihr zurück (vgl. II, 1091–1093, 1160). In den *Geistersehern* dient die Handreichung von Mann und Frau als Symbol gelungenen Ausgleichs (vgl. II, 1075; siehe Anm. 222) oder wird nicht einseitig, sondern von beiden Geschlechtern davon abgewichen: der Übergriff des Mannes (auf ein Gespenst) schrecklich, das Angebot Hildeburgs gewagt (II, 1087: »sie trage ihm [...] Herz und Hand an«). Am Schluß greift die Frau furchtsam auf die Schlange über (vgl. II, 1182) bzw. »Reich[t sie] frei mir deine Hand« (II, 1185; vgl. II, 1186, sowie schon II, 1142).

⁸⁸¹ Vgl. I, 511, den von Satyrn angeführten »Zug des Bacchus« (vgl. Num 13, 17–27).

lockt eine »aus der Höhle« (II, 1034) und stößt die anderen in die Hölle. Brandolfs verwirklicht sein Vorhaben mit dem einen »Teufel und Unhold« (II, 1030) an dem anderen »Unhold« (1052) und »Teufel« (II, 1060). Die schön gebändigte Ährengarbe (vgl. II, 1056) und die durchs »Heuseil« (II, 1060) brutal Gebundenen verweisen aufeinander. Dem Gott als Frauengärtner entspricht der Gärtner dieser Weinteufel als ein sich selbst Vergottender,⁸⁸² auch gegenüber seiner Frau, Bindeglied zwischen dem Mann als Vater und Kaiser der Frau in der *Nero-Sage* und dem Mann als Paten und Gott im *Taufwunder*.

Nach der Korrespondenz zwischen Brandolf und seinem Vater über die Frage, wer von ihnen Hedwig heiraten solle (vgl. II, 1054f.)⁸⁸³ – einem Göttergespräch über den Kopf der Frau hinweg – heiratet Hedwig, indem der Sohn die Frau bekommt, den Vater aber für sich werben läßt (vgl. II, 1054), beide Männer und hat den Vater auch als Gatten und den Gatten als Vater, Erfüllung von Erwins, Correas und Brandolfs⁸⁸⁴ Traum, die Frau als »Kind« zu haben. Die hinter dem Rücken der Frau bedenklich einmütige Pluralität von Männern, wie in der eben noch gebrandmarkten »Affenliebe« (II, 1050) der drei Männer, verfehlt die personale Liebe.⁸⁸⁵ Die Pluralität von Männern um die passive »Zauberbild«- (II, 1061) Frau im Hochzeits-»Tempelchen« (II, 1060) »aus Efeugeflechten« (II, 1060) verweist auf *Taufwunder*-Trinität in und um die wundertätige Marienstatue als des »Herr[n]« »irdische Wohnung, [...] sein liebliches Pavillon und Sommerhäuschen« (II, 1125) aus »Palmen« (II, 1126). Zambo beängstigt die hineingesteckte Nase, Hedwig entgeht die eingrei-

⁸⁸² Der alttestamentarische Gärtnergott richtet über seinen Weinstock Israel (vgl. Jes 5, 1–7, Jer 2, 21, Offb 14, 18–20, Joh 15, 1–8), der neutestamentarische opfert seinen Sohn als »Christus in der Kelter« (vgl. Lurker (1991), 106). Vgl. den ursprünglichen *Sinngedicht*-Schluß mit eucharistischem Weinkeltern in der Kirche (siehe Anm. 1107).

⁸⁸³ Ödipale Konkurrenz für Muschg (1980), Kaiser (1981), 527–529, Amrein (1994), 239–243, 249f., entsprechend die Weinteufelinszenierung mit Schwendtners ein verschobener Vätermord. In der *Rundschau*-Fassung leitet Brandolfs Vater noch gemeinsam mit dem Sohn im Efeutempelchen der Hochzeitsfeier die Zurschaustellung der Weinteufel vor der Frau (vgl. SW XI, 425). Kaiser (1981), 528, deutet »Schwendtner« auf »Verschwender«. Damit wäre er dem Autor näher als der Jurist Brandolf, aber auch eher ein vom Vätererbe abfallender Sohn als Väterrivale eines neuen Ödipus. Die tierisch-teuflischen Familienverhältnisse, mit denen der gutbürgerliche Brandolf sich einläßt, gleichen denjenigen Landolts, der Geschichte einer antichristlichen Deklassierung (II, 733: »Mit verkehrter Schrift stand darunter das Wort »Amen!«), mit der er eine Spießerin, Salome, verschreckt (eine zweite, Thumeyden, mit Pferdebildern, deren letztes »ungewöhnlich groß« den »Morgenstern« Lucifer (II, 774) zeigt). Keller gab sich die Schuld am Sitzenbleiben seiner Schwester.

⁸⁸⁴ Vgl. II, 1042, 1046, 1054: »Die Hedwig sei ihm als Schützling lieb, wie wenn sie sein Kind wäre, aber er könne sie auch als sein Frauchen lieb haben«.

⁸⁸⁵ Siehe Anm. 822.

Hedwig entgeht die eingreifende Gärtnerhand, aber sie scheint auch in ihrer zweiten Ehe wie Zambo »ängstlicher Beklemmung« (II, 1051) durch Männer ausgesetzt.

Brandolfs Aufführung mit den gleich Pferden »sozusagen angeschirrt[en]«, »störrisch[en]« (II, 1060), gehörnten und geschwänzten Teufeln, auf die mit der »Peitsche seines Kutschers [...] einzuhaue[n]« (II, 1058) ihn gelüstete, vor dem »Zauberbild« der Frau im Tempel⁸⁸⁶ reinszeniert die peinliche Begegnung zwischen teuflischem Pferdmann und statuenhafter Frauenheiliger, wie bei Reinharts und Lucias erster Begegnung am Brunnen (vgl. II, 951f.) oder bei der von Hölle und Himmel in *Die Jungfrau und der Teufel*. Brandolf selbst versuchte zunächst als ein Herr der »Roßfliege[n]« aus dem »Pferdestall« (II, 1034), den »der Hafer sticht« (vgl. II, 1032), mit »schlechtem Tabak« und »schwarzseidene[r] Zipfelmütze« die Sauberfrau Hedwig zu düpiere[n]. Das Fenster, das Brandolf hier aufstieß (vgl. II, 1034), ist keines zu einer »schönen Welt« (II, 936). Alle Männer begegnen an den traurigen Höhepunkten ihren Frauen vom höllischen Rauch der Weinteufel geschwärzt, neben dem Tabak qualmenden Brandolf Correa als vulkanisch-chthonischer Feuerwerker und Erwin, »vom Rauche des nächtlichen Schnellzuges geschwärzt« (II, 1021). Erwin kommt zu spät zu einer Toten. Mit seinem Schnellzug kann er Jenseitigkeit nicht überwinden. Durch die schöne Welt des *Sinngedichts*, zu der die Techniker anscheinend nur das Fenster aufzustoßen brauchen, gehen »gewisse Risse« von Jenseitigkeit.⁸⁸⁷ Brandolf kann sie auch nur auf Dritte abwälzen, von sich als »Brand-olf«-Pferdman[n] und von der »Loh-hausen«-Schlangenfrau, von der er nur das »Frauchen« (II, 1054) kriegt, auf geschwänzte pferdartige Höllengestalten. Bei beiden Begegnungen mit Brandolf umgibt die Weinteufel, wie sonst die Frauen, Bildlichkeit von Grenze, Ausschluß und halb räumlicher, halb metaphysischer Jenseitigkeit. Sie erscheinen unter Glas- und Wasserspiegel⁸⁸⁸ oder textil eingesponnen im Schnurkostüm und als ein-

⁸⁸⁶ Einem Heiligenbild am Hedwigstag? Vgl. zur heiligen Hedwig, der schlesischen Parallele zur nährenden heiligen Elisabeth von Thüringen, und ihrem Herbstfesttag LThK, Bd. 5, 53f., HdA, Bd. 3, 1684ff.

⁸⁸⁷ Der Krebsgang der drei Männer, gezerrt »hinter ihrem Rücken [...], ohne zu wissen, wohin sie / kamen« (II, 1060f.), und ihre überraschende Umwendung vor der Frau zählt zu den *Sinngedicht*-Umwendungen zum Augenblick mit der anderen Seite (Welt, Geschlecht), bei Erwin als Umkehrung ins Leere, der Kunst und Toten zu (vgl. I, 1012, 1014, 1021), bei den Geistersehern im Spuk (vgl. II, 1081, 1086) und gelingend-mißlingend um *Mit einem gemalten Bande* (vgl. II, 1185: die Geliebte wendet sich vom Spiegel dem Mann zu, der Sänger wendet sich nicht von der Arbeit ab und dem Paar zu).

⁸⁸⁸ Wohlbehalten im Gasthaus, aus dem die drei vertrieben wurden, ja genüßlich schaut Brandolf »an einem Fenster des Posthauses [...] und durch das an demselben herabrieselnde Regenwasser nach den drei grauen Brüdern hinaus[...]« (II, 1058).

eingesponnen im Schnurkostüm und als eingewickelter Wesensschatz.⁸⁸⁹ Sie tragen die Hörnerkappen der Innerlichkeitsgrenze,⁸⁹⁰ und spielen »Geistertöne [...] unheimlich über den Wald her, hinter welchem sie verborgen saßen« (II, 1059).

Der am Faden zerrende Brandolf verhindert die Vereinigung von vergöttlichter Frau und verteufelten Männern und bricht die Inszenierung aufgehobener Jenseitigkeit zuletzt ganz ab. Sein Aufräumen im momentanen tumultuarischen Durcheinander von antiken und christlichen Mythen ist Scheidekunst. Brandolfs Abräumung der Höllischen wiederholt Erwins gottgleichen Auftritt gegenüber der in die »Unterwelt« (II, 1018) zu verbannenden Regine und den Correas als »Höllensrichter[s]« (II, 1115) über Feniza. Die (namens-)verwandten »traurige[n] Musikanten« (II, 1057)⁸⁹¹ aus der Hölle, die, zur Abrundung der Feier ins Paradies geladen, dort störend, ja »trotzig« (II, 607)⁸⁹² dissonant aufspielen, variieren *Das Tanzlegendchen*. Nun kommen die Wüstlinge statt der Musen-Mädchen für einen Augenblick in den »Himmel« (II, 1044). Wieder aber werden sie ins Exil jenseits des Wassers zurückverbannt⁸⁹³ und die Dissonanzen gewaltsam harmonisiert. Der Wiedereinzug des Pferdmannes ins vom Frauendrachon bewachte »verschlossene Paradies« (vgl. II, 1032, 1029) schließt wieder ein Animalisches aus. Der kulturnatürliche Gärtnergott birgt eine Trinitätsfiguration, hier nicht nur gegenüber den Männern, wie im *Tanzlegendchen* nicht nur gegenüber den Musen. Anders als die Frauengestalten in *Regine* und *Don Correa*, deren Problematik auf die

⁸⁸⁹ Ludwigsgold, »drei Louisdors, jeden in ein Papierchen gewickelt, [...] wie [...] Nüsse« (II, 1062).

⁸⁹⁰ »Wie träumend griffen sie an ihre Hörner, dann hinten an die Schwänze, wo sie sich gebunden fühlten« (II, 1061). Betont wird der Gegensatz von äußerer Behandlung und (etwas überraschendem) innerem Wert (II, 1060: (»gutes Herkommen und adliges Blut«), 1061 (»mit dem Stolze der früheren Tage«)).

⁸⁹¹ Bindeglieder sind der die Himmelsinstrumente (»Glocken« (II, 550), »Orgeln und Cymbeln« (II, 552)) zweckentfremdende Teufel in *Die Jungfrau und der Teufel*, der Schwarze Geiger und die übrigen »unterweltlichen« Seldwyler »Falliten« (vgl. II, 23f., 80f.).

⁸⁹² Vgl. den ersten Auftritt, als die zu Unrecht aus der Gastwirtschaft hinausgeworfenen drei Männer im Regen, »wahrscheinlich um sich zu rächen, ihre Instrumente zur Hand [nahmen]. Aber sie begannen eine so gräßliche Musik hören zu lassen, daß in der Stube das Publikum zu fluchen anhub« (II, 1057).

⁸⁹³ Erwin wird vom Familienanhang Regines eingeholt, Brandolf kommt dem zuvor. Ursprünglich dehnte der »Philanthrop« die Rettung nicht auf die Weinteufel aus. Die trivial-versöhnliche Besserung als scheinbarer Zweck zum Mittel ihrer Vergewaltigung wurde erst später hinzugefügt, wegen äußeren Drucks (vgl. SW XI, 421f.; unberücksichtigt bei der Entproblematierung durch Brockhaus (1969), 56f., und Kuchinke-Bach (1992), 59) und, nach dem blassen, konjunktivischen »allen gehe es gut« (II, 1063) zu urteilen, anscheinend nicht aus Überzeugung.

Helden zurückverwies, scheinen die Weinteufel nicht rettbar. Dafür sind sie zähneknirschend und fäusteballend ausgeschlossene⁸⁹⁴ *Bajazzi*⁸⁹⁵ und, als Äquivalent der mißhandelten Puppenfrauen,⁸⁹⁶ Strohmänner⁸⁹⁷.

⁸⁹⁴ Vgl. verwandte Meldungen aus der Hottinger Idylle GB II, 87.

⁸⁹⁵ Der unterbürgerliche, der bürgerlichen Gesellschaft zum Affen dienende arme Spielmann aus der frührealistischen Literatur (Grillparzer (vgl. GB III/1, 161), Immermann) ist eines der Leitbilder bei Keller: Während andere »nur Könige, Feldherren und Helden brauchen« können, »verschwendet« er unbeirrt seine »Gabe des Stiles [...] an allerlei Lumpenvolk« (GB III/1, 471 (C. F. Meyer)). Die Schilderung der drei Männer durch Brandolfs Brille – einen zum Fensterglas verhärteten Wasserspiegel (vgl. II, 1058) –, vermittelt durch Reinhart, verschleiert, daß der »traurige Musikant« (vgl. II, 1057), Vorläufer des traurigen *clown*, nicht nur dem Malerdichter Hadlaub (vgl. II, 668) zum Selbstbildnis dient. Als »Zitherspieler« (III, 300) singt er im *Spielmannslied* von sich als einem verlorenem Samenkorn. Als schlecht die »Gitarre« spielender »Schlangenfresser« im »Fegefeuer« (I, 774) stellt ihn die Zweitfassung des *Grünen Heinrich* dem glücklicheren Protagonisten zur Seite. Den hitzig »dörpernden« Hadlaub, der sich selbst als »Fiedler« »zu [...] Füßen« (II, 668) des Throns porträtiert, versöhnt eine bürgerlich-realistische Künstlerkarriere; sein »Singmännlein« (II, 679) aber muß unter groben Bauern musizieren und das Leben lassen. Der enterbte »graue Spielmann« (II, 679) ist ein sympathischer Vorläufer (?) zu den »drei grauen Brüdern« (II, 1058) in der *Armen Baronin* und eine gereifte und gemilderte Variante des überscharf als vulkanischer Köhlergehilfe gezeichneten Schwarzen Geigers. Ihn begraben die beiden Kinder, während ihre Väter in Gestalt eines Ackers sein Erbe mitsamt seiner Individualität unterpflügen, in Gestalt eines »[t]önenden« »Haupt[e]s« (II, 66). Im *Grünen Heinrich* vertreten den Figurentypus die »mißhandelten Fratzen« auf dem Tell-Fest, die nicht wie die Weinteufel rückwärts schreiten, aber auf einer Selbstfeier der Bürgergesellschaft – »jeder Akt der Kultur ein Akt der Barbarei« (Benjamin) – »den Rückschritt und die Verkommenheit« (I, 346) repräsentieren, nebst dem Habenichts Heinrich, der mit Arrivierten um Anna zu konkurrieren versucht. Die sich stellvertretend entblößenden armen Würstchen verdienen sich »derbe Püffe und Stöße mit Schwertknäufen und Partisanen«, aber »Anna empfand Mitleiden mit ihnen« (I, 346) wie mit den Insassen der *Heidenstube*. Sie stehen in der Reihe der lächerlich-monströsen maskulinen Meret-Nachfolger. Als Trommler des Gretchen-Spuks (vgl. I, 130) rückte Heinrich selbst in die Rolle des vor der Frau lärmenden Musikanten.

Ein gegenüber diesen derb-sinnlichen bis animalischen Figuren etwas bürgerlich verbesserter Typus – bis hinauf zum »Possenreißer« Landolt mit seinem Affen alias »kleinen Landvogt« (vgl. II, 784) – bildet der Leierkastenmann, der eine dressierte *anima*-Bestie zur Schau zu stellen hat. In der Rolle des armen Spielmanns sieht sich der Autor (vgl. GB I, 436 (Geiger), III/2, 360 (Zitherschläger), 404, IV, 364 (Dudelsackspieler)), der sich für C. F. Meyers Kritik am *Sinngedicht* als für einen »aufmunternden Handwink [...] in meiner Not, da ich mit dem Orgelkasten und dem Affen auf dem Markte stehe« (GB III/1, 328f.), bedankte. Seit den frühen Tagebüchern stehen »die Künstler und die Besitzer von Merkwürdigkeiten« (III, 890; vgl. III, 875f. (»Lebensschiff« als »Raritätensammlung«; GB IV, 177f.) auf Jahrmärkten Seite an Seite. Urbild ist Heinrich als Hüter und Schausteller seiner Menagerie (vgl. I, 118), erneuert in Pankraz, als würdiger hagestolzer Oberst Vorgänger des *Sinngedicht*-Oheim. Der Erzähler mit und vom lydischen Löwen, den er auch in sich selbst erlegt hat, erscheint als der letzte ei-

Aus Brandolfs Perspektive gelten die *Weinteufel* wechselnd als calvinistische Altersprüderie⁸⁹⁸ oder ödipaler Wunschtraum,⁸⁹⁹ aus der der

erscheint als der letzte einer Reihe von Schaustellern mit Tieren (vgl. II, 18–20), ein Elender, wie er im Selbstgespräch eingesteht, und Don Quichotte, der, um nicht selbst wie ein Tier im Käfig heimzukehren, mit einem erlegten ankommt. Brandolf, Reinharts über die Seldwylertypen erhabener Held, bringt es nicht zu der Erkenntnis, daß die »Kreatur« (II, 1183), die er quält, ein »Mitgeschöpf« (II, 1029) ist, sonst in Frauengestalt (vgl. II, 1015, 1115, vgl. II, 1029). Anders am *Sinngedicht*-Schluß die ausgehaltene Dissonanz und versuchte Inklusion des animalisch und gesellschaftlich Niedrigen in Schlange und Schuster (siehe Seite 244).

⁸⁹⁶ Reichert (1964), 83, meint, »daß sich Gottfried Keller in den Berliner Salons ähnlich deplaciert ausnahm wie Lorle unter den Klatschtanten der Auerbachschen Provinzresidenz«. Vgl. »Lorle Auerbach!« (GB I, 416).

⁸⁹⁷ Vgl. Gilgus mit einem »mannshohe[n] Korn sack« (I, 1055), den zur Freude des Pfarrers die Bauern als »heidnischen Wassermann einmal aufzufischen und mit Haferstroh trocken zu bürsten« (I, 1060) planen, Schneck, den Ursula mit der »Heugabel« (II, 900) aufspießt und entblößt, Wenzel Strapinski, dessen Aufstieg eine himmelsstürmende Fortuna-»Stroh puppe« auf einer bürgerlichen Lustbarkeit spöttisch kommentiert, welche dem »Ziegenbock«, »Bügeleisen« und anderen »landläufige[n] Anspielungen auf das Schneiderwesen« (II, 277) nicht entkommen kann, oder den Schwarzen Geiger, dessen Auftritt aus dem »Korne« (II, 91) das Begräbnis einer »Kleie«-Puppe vorweggegangen war (vgl. II, 66f.). Die Vegetationspuppen Strapinskis und des Schwarzen Geigers sind weiblich, wie Heinrichs Meret und andere *animae* der Künstlergestalten. Brandolfs Verfahren kommentiert das Reinharts, beim verlogenen »schäferlich[en]« (II, 1000) Fest der Parzen den feststörenden apfelfressenden »Unhold« unterm »schwarzgefärbten« »Strohhütchen« (II, 1000) zu »verscheuchen« (II, 1000), Malerei »weißer« Frauen gegen schwarze (vgl. II, 1000, 1001), mit Efeukränzen (vgl. »Efeutempelchen«) gegen einen »Kranz von Schnittlauch«, dissoziative Schwarz-Weiß-Malerei und Scheidekunst.

In der Nachfolge des Christkinds demütigend auf Stroh gebettet lagen schon im *Grünen Heinrich* die weiblichen Märtyrer (vgl. I, 130, 656, vgl. II, 429 (Küngolt)) und Heinrichs eigenes Wesensgold (vgl. I, 135, 137), Büberinnen und *Bajazzi*. »Strohkränze« drücken die Pfarrer den gefallen Mädchen (vgl. II, 391, 442f.), das bürgerliche Publikum den Dilettanten für ihre unfreiwilligen Parodien aufs Haupt (vgl. II, 451, GB IV, 151). Die dornengekrönten Antiheiligen als Anti-Heilige, *noli me tangere*-Unberührbare, sakral im höchsten und niedrigsten Sinne, variieren den dornengekrönten Hofnarren aus dem *Mummenschanz* des *Grünen Heinrich*. Auch in dessen *Grafenschloß*-Teil läßt sich das Ressentiment erfüllen, als ein auf Stroh gebetteter (vgl. I, 1049) Unberührbarer (vgl. I, 514) oder nur mit spitzen Fingern Anzufassender (vgl. I, 850f.) der guten Gesellschaft bloß als Unterhalter zu dienen, eine »Stroh puppe« (GB II, 140 (Keller gegen Dunckers)). Erst das Singmännlein des *Hadlaub* hat sich »wie [...] unter einem Strohdach« (I, 679) wohnlich eingerichtet.

⁸⁹⁸ Vgl. Neumann (1982), 250.

⁸⁹⁹ Siehe Anm. 883. Amrein (1994), 243–249, weist – ohne zu berücksichtigen, wer dies erzählt – auf die Gewaltsamkeit der Hochzeitsinzenierung Brandolfs auch gegen Hedwig und die bloße Ablenkung der ursprünglichen Straftentionen auf die drei Männer hin, trotz der behaupteten Geschlechterhierarchie im *Sinngedicht*.

der »armen Teufel« (II, 1061) mit ihren »ungebärdigen armen Späßen« (II, 1061), in die sich die Erzählung förmlich hineinzusetzen vermag,⁹⁰⁰ scheinen sie ein Alptraum leider nicht aufzuhebender Jenseitigkeit. Wo sich der Binnenerzähler zum »sieghafte[n]« (I, 1031)⁹⁰¹ Juristen-Helden⁹⁰² einer »blutlose[n] Gerechtigkeit«⁹⁰³ zurückwendet und selbstgerecht das »Gesindel« (II, 1053) verurteilt, fällt ihm der »Dachziegel [der »Erzählungskunst«] auf den Kopf« (II, 1029) und wird die selbstgewisse Kritik umgelenkt, durch einen Mittler, der, statt Steine zu werfen, »nachdenklich [...] schreibt«.⁹⁰⁴ Die Vereinigung von Jurist und Frauchen über einen ausgeschlossenen Dritten, Pferdman und nun nicht Spielmann, nur hagestolzen Erzähler, wiederholen *Die Geisterseher*.

2.3.3 *Die Geisterseher des Oheims*

Das Aschenbrödel⁹⁰⁵ Hedwig, an der »nicht die leiseste Spur von Koketterie und Schlaueit [...] zwischen den Zeilen zu lesen sein« (II, 1064) solle, hat der »Märchenerzähler« (I, 1090) am Frauentisch laut Lucia »wie ein Kinder- und Hausmärchen herausgestrichen« (II, 1064). Nach den »erratischen Blöcken« vertieft der Oheim, um Lucia »etwas Hilfe [zu] bringen« (II, 1064), Reinharts Märchenwelt. Die zentrale⁹⁰⁶

⁹⁰⁰ Vgl. II, 1062: »innere Zerstörung«, »verletzte ihnen das Herz«, »die Not ihres Inneren«. Dagegen blieb das Erzählen von Hedwig auf Mutmaßungen angewiesen (Lucia spricht dies anschließend an).

⁹⁰¹ Beinahe gleichlautend für Erwin (vgl. II, 1018), Brandolf (vgl. II, 1031) und Correa (vgl. II, 1125).

⁹⁰² Auch dies ein gemeinsamer Zug von Erwin (vgl. I, 1013), Brandolf (vgl. I, 1029, 1040, 1046) und Correa (vgl. II, 1113–1116). – Vgl. Amrein (1994), 232–234. Amrein (1994), 233f., ironisiert die wichtige, doch vage Berufstätigkeit, freilich nicht von Kellers, nur Reinharts Helden.

⁹⁰³ »welche aus dem Vaterunser die Bitte weggestrichen hat: Und vergib uns unsere Schulden, wie auch wir vergeben unseren Schuldern!« (II, 172).

⁹⁰⁴ Vgl. II, 472, wo die von Erwin entstellte »hamletartige Szene im Johannesevangelium« herausgestellt wird.

⁹⁰⁵ Kübler (1982) untersucht das Motiv der sozialen Aufsteigerin in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts, darunter das *Sinngedicht*, als Variationen des Aschenputtel-Plots. Zu solchen Märchenprinzen in Reinharts Erzählungen vgl. Brockhaus (1969), 25, 62. In *Regine* deutet der schwarze Graf auf den trivialliterarischen Charakter dieses Männertypus. Brandolf läßt Reinhart als ritterlichen Drachentöter in die Höhle des Hausdrachens Hedwig eindringen. Vor der Zeitenwende in *Die Geisterseher* zieht sich Reinhart mit seiner Erzählung vom Ritter *Don Correa* historisch zurück.

⁹⁰⁶ Die Erzählung des Phantastischen ist auch im *Sinngedicht* innerhalb der Wirklichkeitsnovellen exponiert und mit ihnen konfrontiert. Sie ist die mittlere der sieben des Erzählduells, wie vermutlich *Die Jungfrau und der Teufel* in der *Galatea*. Sie wird von einem neutralen Dritten erzählt und markiert einen Fortschritt auf dem Weg zur autobiographischen Beantwortung der Frage »Was

Liebesgeschichte, untertitelt »die Geschichte von Hildeburgs Männerwahl« (II, 1089), ist die Gespenstergeschichte *Die Geisterseher*, ein spuk- und »Alp«-traumhaftes (II, 1082) Gewähltwerden durch eine Frau, die wie Hedwig eine »wunderliche Dame« (II, 1043) oder »wunderliche Wirtin« (II, 1042) der Männer und wie die drei Übeltäter der *Armen Baronin* ein Teufel ist.

Eine in der »Zeit des Spiritistenunfuges« publizierte »darf keine ernstliche, wenn auch pur mythologisch gemeinte Geistergeschichte« (GB III/1, 474 (1882)) sein. Die Parodie der Gespenstergeschichte⁹⁰⁷

hast du erlebt?«, zumal sie wie Lucias Geschichte die eines Verschmähten ist. Zusätzlich wird sie hervorgehoben durch die sich anschließende Unterbrechung des Erzählduells, damit Reinhart sein Brautschauprojekt überdenkt (zur Sonderstellung vgl. außerdem Brockhaus (1969), 73, 100, Amrein (1994), 179f., 272). Dennoch ist »[d]ie Novelle ›Die Geisterseher‹ [...] literaturwissenschaftlich kaum untersucht«, resümiert Matt (1979), 19; ähnlich Wilpert (1994), 331; siehe aber auch Dick (1910)). Im Unterschied zu *Regine* und, aufgrund von Komposition oder ›typischem‹ Geschlechterdiskurs, *Don Correa* (vgl. Brockhaus (1969), 77–104, May (1969), Amrein (1994), 23, 94–113, 119–164 und pass.) findet die zentrale Erzählung »nur als Motivträger im Gesamtzusammenhang des ›Sinngedichts‹ flüchtige Erwähnung« (Matt (1979), 19). Überdies steht sie außerhalb des Erzählduells zwischen Reinhart und Lucia, dessen innere Dialektik Reichert (1964) ohne *Die Geisterseher* erörtert.

⁹⁰⁷ Als typisches Beispiel für Kellers Phantastikkritik bei Ermatinger (1950), 532 (es siegt, »ganz im Sinne von Kellers Weltanschauung, die hellsehende Klarheit«), 537 (»In den *Geistersehern* erlangt derjenige Bewerber die Geliebte, der in dem kritischen Geisterexperiment seinen natürlichen Verstand walten läßt«), Wiesmann (1967), 201 (»Gegenromantische, aufgeklärte Absichten bestimmen die Erzählung«). So auch in den beiden Einzelstudien. Dem Quellenfund von Dick (1910) liegt dieser Ansatz zugrunde. Matt (1979) beschreibt *Die Geisterseher* als Fingerübung oder »technisch eindrückliche Routinearbeit«, die »nicht an der Zeit« war (Matt (1979), 3), freilich auf dem Hintergrund einer Gattungsgeschichte (vgl. Matt (1979), 3–8, im Anschluß an Todorov (1972), die auf das Aufklärungskritische und damit Moderne der Form hinweist: »Die phantastische Literatur [...] rüttelt an dem einzigen Mythos der Neuzeit: dem Glauben an die universale Vernunft« (Matt (1979), 18), und dient der »krisenhafte[n] Steigerung eines Zweifelszustandes als einer ebenso extremen wie signifikanten Befindlichkeit des modernen Menschen« (Matt (1979), 6; vgl. Wilpert (1994), 64). Kellers »didaktisch eindeutig[e] und eindeutig didaktisch[e]« (Matt (1979), 8) Parodie dagegen restituieren bloß »einen kleinen [realistischen und anti-phantastischen] Mythos von der Unzerstörbarkeit d[...es] schönen Gesichts. Es verschwindet hinter der Maske des vergreisten Gespensts und taucht makellos wieder hervor. Seine Beständigkeit steht für die Wahrhaftigkeit der erscheinenden Welt überhaupt« (Matt (1979), 14). Matt (1979), 16f.) beleuchtet den Gegensatz der beiden Männer, der »das spezifisch Phantastische [des Oheims] als eine Grundgestalt menschlicher Verkehrtheit« (Matt (1979), 16f.) vorzuführen habe, und interpretiert das Erleben des Spuks, nicht die Spukfingierung. Mannelin wird rechtgegeben, obwohl er irrt, wenn er das Erleben des Oheims für bloße »Halluzinationen« (II, 1084) erklärt. Nach der Frau als der die beiden Erfahrungen in sich vereinenden Gestalt wird nicht gefragt.

scheint freilich älter als die Gattung selbst. Die enge Beziehung des Übersinnlichen zum Sinnlichen ist schon etymologisch begründet⁹⁰⁸ und auffällig im Typus der Verliebten Gespenster, als die unglücklich Liebende um(zu)gehen (scheinen),⁹⁰⁹ oder bei der beliebten Verwechslung des Gespensts mit einer vertrauten, womöglich geliebten Person durch den Heimgesuchten.⁹¹⁰ Das parodistische Motiv, daß ein angeblich Übersinnliches ein Materiell-Sinnliches zu kaschieren hat, in Friedrichs Erzählung aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (auf die Lokal und Epoche der *Geisterseher* anspielen) als Heiratswunsch zurückhaltend in der Schwebelassen, benutzen schon Antike⁹¹¹ und Renaissance⁹¹² kraß. »[W]enn die Geister weiß gehen, so pflegen die Mägd wie man sagt zu Weibern zu werden«⁹¹³ wird sprichwörtlich. *Northanger Abbey* und *Nightmare Abbey* repräsentieren beispielhaft die beiden Enttäuschungen des Gespensterglaubens durch Ökonomie oder Erotik.

So wenig neuartig die Parodie der Gespenstergeschichte ist, so unterschiedlich das literarische Niveau. Mögliche Vorlagen,⁹¹⁴ wie das

Hildeburg beleuchtet das Claudius-Motto »Schön menschlich Antlitz« (Matt (1979), 3, vgl. 11), obwohl Hildeburgs anderes Gesicht, die Kratt, zu »eine[r] der längsten [Geister-Erscheinungen] in der deutschen Literatur« (Matt (1979), 9) ausgestaltet ist. Bleibt die Frage, ob das Claudius-Motto oder die Formulierung »das prächtigste Frauengesicht« (Matt (1979), 14) auch nur das Gesicht hinter der Kratt-Maske angemessen beschreibt, wie es der Wirklichkeitsrahmen des *Geisterseher*-Spuks schilderte (vgl. II, 1068f.), und ob Reinharts Lob des Gesichts (vgl. II, 971f.) unwidersprochen (a. A. Lucia II, 972; bereits Preisendanz (1963a), 143–149, hatte Reinharts Gesichts-Studien problematisiert) als das Kellers reklamiert werden kann. Dabei ist von dem als »sophistisch« (Matt (1979), 18) gleich wieder eingeschränkten Resümee, Keller vermöge »über die scharfe Kritik an phantastischer Literatur / [...] [diese] erzählend noch einmal zu verwirklichen« (Matt (1979), 18), auszugehen. Matt (1979), 17f., schließt mit Betrachtungen zum Rest der Parodie, die Mannelin als Spießer problematisieren und auf Inkongruenzen von Gesicht und Wesen im *Sinngedicht* hinweisen. Dagegen ist die Deutung der *Geisterseher* als Lob »praktischer Lebenstüchtigkeit« bei Wilpert (1994), 334, ganz dem Bild von der »diesseitig-antimetaphysischen, bürgerlichen Solidität« (Wilpert (1994), 331) des »Realisten Keller« (Wilpert (1994), 334) verpflichtet, dem »alles Gespenstische« »so fern liegt« (Wilpert (1994), 331), obwohl der Kontext des Phantastischen in Kellers Werk *Die Geisterseher* aufwertet und die Frage nach ihrer Bedeutung für die »schöne Welt« des *Sinngedichts* aufwirft.

⁹⁰⁸ Zu »Gespenst« vgl. Kluge (1989), 263.

⁹⁰⁹ Vgl. Gryphius, *Das verübte Gespenst*.

⁹¹⁰ Vgl. Grillparzers *Ahnfrau*.

⁹¹¹ Vgl. Plautus' *Mostellaria*.

⁹¹² Vgl. Aretinos *Kurtisanengespäche* (1. Teil, 2. Tag).

⁹¹³ Grimmshausen (1975), 552 (*Continuatio*, Kap. 15).

⁹¹⁴ Eine Bezugnahme auf Schillers Romanfragment (vgl. Neumann (1982)) kann der zu gängige Begriff im Titel von Kellers Gespenstergeschichte kaum belegen. Außerdem siehe Anm. 984.

Fragment aus dem Leben dreier Freunde in Hoffmanns *Serapionsbrüdern*,⁹¹⁵ *Die Schwarze Kammer* im *Gespensterbuch* von Apel und Laun⁹¹⁶ oder auch *Die Wunder im Spessart* aus Immermanns *Münchhausen*,⁹¹⁷ gehen didaktisch glatter auf als die nicht wegzu erklärende Beunruhigung durch die Erscheinung der Hildeburg als Kratt. Das Materiell-Sinnliche, Ökonomie und Eros, Berechnung und Kinderzeugen, werden selbst unheimlich,

Worauf Keller die Gespenstergeschichte reduziert – oder wofür sich ihm eine Gespenstergeschichte anbietet⁹¹⁸ – ist zunächst eine Salongeschichte.⁹¹⁹ Der Salon, das wirklichkeitsnahe Kunsthaus, ist am ent-

⁹¹⁵ Hoffmann gilt als wichtigste Anregung (vgl. Ermatinger (1950), Fränkel in SW XI, 472, Matt (1979), 16, Wilpert (1994), 332), wie *Die Geisterseher* zugleich Liebes- und Spukgeschichte. Das romantisch Phantastische des von Alexander eingangs berichteten Spuks (seiner Tante, einer an ihrem Hochzeitstag sitzengelassenen alten Jungfer) wird von den beiden anderen, Marzell und Severin – Phantasten, Trinker, bramarbarsierende Haudegen wie der Oheim – in das eigene Lieben übertragen. Dafür werden sie unsanft auf den Boden der Realität der Frau zurückgeholt, und, nach einer vorübergehenden Flucht ins Soldatenleben, zu einem vernünftigeren Lieben gebessert. Alexander dagegen, der mit ihnen um die Frau konkurriert, bringt eine Ehe zustande, worauf das Gespenst dankbar sein Wirken einstellt. Ottmar, der Phantastikkritiker unter den *Serapionsbrüdern*, mit dessen malträtierten Phantasten sich Motive anderer, glücklicherer Helden Hoffmanns verbinden, wie des Anselmus im *Goldenen Topf*, stellt den Spuk selbst nicht in Frage, erlöst ihn aber durch Stiftung einer bürgerlichen Ehe (dem Brautvater aus der Zeit vor Aufklärung und Romantik zu verdanken). *Die Geisterseher* lösen den Spuk sogar auf. Schon Hoffmann schildert die Enttäuschung der Phantasten durch die triviale Frauenrealität im Stile eines Spukschocks, nachdem einleitend die Hineinverwebung des »Gemeinmateriellen« in den Spuk der Tante diskutiert worden war. Das Spukhafte der Braut als solcher ist nicht Hoffmanns Thema.

⁹¹⁶ Eine Quelle schon Hoffmanns, das erfolgreichste unter einer Reihe von sog. »Gespensterbüchern«, dank des (zu viel versprechenden) Titels erste Anlaufstelle für alle an der Gespenstergeschichte Interessierten, mit einer den *Geistersehern* ähnlichen Gestaltung des Spuks am Schreibtisch im Schlafzimmer des Mannes.

⁹¹⁷ Immermann (1981), 482–505 (3. Teil, 5. Buch), keine Gespenstergeschichte, aber Konkurrenz zweier gegensätzlicher Freunde um eine Frau in mittelalterlichem Milieu, bei der der eine die Frau im unheimlichen Wald durch einen bloßen Kuß zu entzaubern versteht, während der wundergläubige andere gelehrte Umwege geht und sein Leben versäumt. – Zu Immermanns antiromantischer Phantastik vgl. Engel (1995).

⁹¹⁸ Siehe Anm. 591.

⁹¹⁹ Die Konzeption der *Geisterseher* – vermutlich in der biographischen Lücke nach der Rückkehr aus Berlin (zu ihrer literarischen Fruchtbarkeit Laufhütte (1973)) (vgl. GB III/2, 387 (1881): »vor zwei Dezennien«, vgl. Reichert (1963), 102, 107, Reichert (1964), 89) – kann wie andere *Sinngedicht*-Novellen (vgl. etwa Ermatinger (1950), 535; siehe Anm. 1072) durch Ludmilla von Assing (Assing (1857); eingetroffen bei der Arbeit an den *Galatea*-Legenden und enthusiastisch aufgenommen, dazu GB II, 56–58, 60f.) beeinflusst sein, Kellers wichtigste Verbindung von Zürich zu den Berliner Salons. Assings »Elisa von Ahlefeldt« (spukhaft ge-

am entschiedensten ein Haus, in dem es spukt. *Die Geisterseher* verweisen so deutlich wie nur Rahmen und Anfänge (*Von einer törichten Jungfrau, Regine*) auf den entstehungsgeschichtlichen Ursprung des *Sinngedichts* im Umkreis des *Grünen Heinrich* und der Berliner Salonwelt und steigern den Gegensatz Salon und Dorf zu hoher Minne und unterleiblicher Hysterie, die sich »im Umkehren« berühren,⁹²⁰ ein »unnatürliches Naturspiel« (II, 1070), erfaßt in einem parodierten, übersinnlich-sinnlichen Spuk.

Heinrichs und Dortchens Kunstgespräche auf dem Grafenschloß werden von denen Reinharts und Lucias im Landhaus reinszeniert,⁹²¹ diese von der Zentralnovelle, distanziert zu einer Geschichte der Väter,⁹²² deren einer an der eigenen Vaterlosigkeit scheitert,⁹²³ im überspannten literarischen Salon der Spätromantik, der einen Spuk gebiert, in dessen »Höllenhumor« (II, 1080) die Salonscherze gipfeln.⁹²⁴ Die Liebesgeschichte konstituiert sich im Salon eines Bankiers, wo gescherzt und berechnet wird, Neuauflage des *Hadlaub*, wo man zugleich »an der Stadt bei Handel und Wandel und [...] auf Hofburgen und in Zaubergärten« lebte, am Ende des »Übergang[s] aus dem spielenden Dasein in das, was nachher kam« (II, 1150f. (*Berlocken*)). Während man Kriegsgewinne einheimst (vgl. II, 1073), werden kulturelle Spiele aufgeführt (vgl. II, 1066, 1068). Dabei drohen sich Liebende in ernstesten Scherzen zu verwickeln und zu verlieren.

Die Dreiecksbeziehung resultiert aus »Späße[n]«, in denen Hildeburg in einem Minnespiel den Oheim »zu ihrem Marschall und den Mannelin zu ihrem Kanzler« (II, 1068) erklärte, und »scherzhaften Bemerkungen« (II, 1068), die mit Ernst vermischt die auf den Spuk hinführenden Konfrontationen mit der unglücklich liebenden Frau

Ahlefeldt« (spukhaft gebunden an einen Befreiungskrieger schon in Immermanns *Epigonen*) und Kellers »Else Moorland« teilen zeitgeschichtlichen Hintergrund, Zerrissenheit zwischen Soldat und Schreiber und Gefahr, im Salon sitzengelassen zu werden, der sich die Frau bei Keller, der Assings Idolatrie weiblicher Märtyrerinnen zu verspotten pflegte, resolut entzieht.

⁹²⁰ Vgl. Thibaut und Donnerbär.

⁹²¹ Der »hochzuverehrende Herr« und das »hochzuverehrende Fräulein« (vgl. II, 1064) sollen nicht »Fräulein Hildeburg« sagen, sondern »du lieber Kerl«.

⁹²² »[D]ie Zeit der Befreiungskriege in ihrem ganzen Umfange fiel mit seinen [Rudolf Lees] Wanderjahren zusammen« (I, 55).

⁹²³ Mannelin ist, weil »schon von seinem Vater her ein geübter Kantianer« (II, 1067), gegenüber der Geisterwelt gefeit, dem Vater verdankt er Braut und eigene Vaterschaft. Die Sehnsucht des vor dem Spuk ratlosen Oheim nach einem »Beichtvater« (II, 1083) verweist auf fehlenden Vater und Vatersuche, die versäumte Einführung kindlicher Phantasten in die Welt der Vernunft (zu diesem Aspekt des Vater-Problems vgl. Hörisch (1983)).

⁹²⁴ Siehe Anm. 591.

bestimmen.⁹²⁵ Diese ersten Scherze sind literarische. Die in Befreiungskriegen und Hochromantik angesiedelten *Geisterseher*, die von den Gegenwarts- zu den historischen Novellen überleiten, stehen auch zeitlich im Zentrum des *Sinngedichts*. Mittelalterbegeisterung und Erneuerung des Rittergedankens machen mehr noch als sonst⁹²⁶ die Atmosphäre zu einer künstlich »altdeutschen« (II, 1068).⁹²⁷

Die Romantikkritik der *Geisterseher* ist eine Kritik am Spielen, Variante des Experimentell-Artifiziellen in eroticis, das die zwischenmenschlichen Beziehungen bestimmt, lange bevor es in einer Spukfingierung gipfelt. Verspielt wirken die Männerfreundschaft⁹²⁸ und die Dreiecksbeziehung insgesamt, ein Kampfspiel vom »[Wort-]Gefecht« (II, 1068) im Salon über das Kriegsglück als Gottesurteil bis zum Geschlechterkampf des Spuks. Ein verscherztes Glück droht nicht nur wegen Hildeburgs Wankelmut, der »zwischen Stuhl und Bank« (II, 970) fallen läßt, sondern auch wegen der Möglichkeit für die Männer, zu entwischen.⁹²⁹ Das Minnespiel erniedrigt

⁹²⁵ Bei der Verabschiedung der Männer kokettiert Hildeburg mit ihrem geteilten Herzen (vgl. II, 1069). Das Rollenspiel »komische[r] Verlegenheit« (II, 1069) im gesellschaftlichen Milieu erweist sich privat als eine »tragische« (vgl. I, 1071) Verfassung. Bei der Rückkehr des Oberst wechselt »die bittere Trauer« (II, 1074) über Mannelins vermeintlichen Tod mit wetterleuchtendem Lachen, »fast wie wenn sie besessen wäre« (II, 1074). Im Spuk als Verzweiflungstat verschmelzen beide Komponenten (»Eben das Possenhafte war ja selbst schreckhaft mit seinem Höllenhumor« (II, 1080)) zum ersten Scherz. Die lachende Leiche (den Belegen zu Erröten und Lachen im *Sinngedicht* bei Kramer (1939), 112–175, hinzuzufügen) mit einem Gesicht aus »Leichenwachs«, in dem »alles grinste« (II, 1081), variiert Kellers tanzende Tödlein.

⁹²⁶ Siehe Anm. 778.

⁹²⁷ Die Decknamen »Mannelin« (II, 1066) und »Hildeburg« (II, 1068) und die Funktionsbezeichnungen »Kanzler« und »Marschall« halten die Erinnerung daran ständig wach.

⁹²⁸ Zwei Jurastudenten befreunden sich in Hörsälen und in dem Bankhause, wo sie ihre »Wechsel vorzuweisen hatte[n]« (II, 1067). Aufklärer und Romantiker lieben aneinander »das Widerspiel« (II, 1068). Gegenüber dem Oheim wird Mannelin nicht zum »Spielverderber« (II, 1066), spielt vielleicht selbst mit ihm Experimente zur »Menschenkenntnis« (II, 1067), deren Kosten denen des Freierprobenexperiments ähneln (»einige Flaschen Bier oder Wein« (II, 1067), »mehrere Gläser starken Punsch« (II, 1079)): der Mensch als Posten auf einer Berechnung.

⁹²⁹ Zum Spielen der Männer widersprüchlich Brockhaus (1969), 74f., 97, 115. Die Nebenbuhler bleiben beleidigenderweise gute Freunde, wie der Erzähler zu betonen nicht müde wird (vgl. II, 1068, 1070, 1071, 1073, 1074, 1075). Verschiedentlich gibt er dem Freund den Vorzug vor der Geliebten, wie vor dem Spuk. Die Ernsthaftigkeit der Männer ist fraglich (»die gemeinsame Verehrung diente sogar dazu, unsere Freundschaft zu befestigen« (II, 1170), und »das Empfinden der Tragik [hilft] über die gegenseitige Verlegenheit hinweg« (II, 1071)), zumal der Erzähler eingangs verrät, daß »ja ohnehin von ernsthaften Folgen für uns noch jahrelang nicht die Rede sein konnte« (II, 1068). Wie Hildeburg »an festlichen

die »Diener« (II, 1068) der »Herrin« (II, 663) und erhöht die Frau, aber vergewaltigend, verkünstelt, zum Spielzeug verdinglicht und zum Fernidol distanziert. Ihre Bild-»Beschreibung« (II, 1069) »wie der schwarze Zobel auf den alten Wappenschilden« (II, 1068) ist eine Verbildung in Adelsfiktionen.⁹³⁰ Die Namensfiktion »Hildeburg«,⁹³¹ durch die die Männer – hinter dem Rücken der Frau – das Minne-Spiel fortspinnen,⁹³² literarisiert und distanziert die Geliebte und läßt Liebesbeziehungen scheitern.⁹³³ Hier bricht sie stattdessen zusammen,

Hildeburg »an festlichen Tagen [mit] ein paar kleine[n] Brillantsterne[n] wie Leuchtwürmchen« (II, 1069) – weibliche Berlocken wie die *Galatea*-Novellen als »Papilloten« (GB II, 57) für Betty Tenderings Haar – schmücken sich die Jäger auf der Intarsie mit »Dreieckhütchen« (II, 1082), nach Art der programmatischen »alte[n] Hüte« (II, 976) des Frauenverkünstelers auf der Suche nach den »Urmüttern«. Der Lebenskünstler Lys meint über seine Kunst-Natur-Figur Agnes, »er könne doch nicht ein Naturspiel heiraten« (I, 836). *Hadlaub* verrät, daß »man nicht freite, wo man minnte« (II, 683, vgl. II, 688), sondern schwärmerisch ohne Hoffnungen verehrt wie Hadlaub oder »einen geheimen, verwegenen und süßen Frauendienst« (II, 688) sucht wie Graf Wernher, Flirt oder Abenteurer, eine »süße Entscheidung« (vgl. II, 1079).

⁹³⁰ Wie bei den Fernidolen von Reinharts Helden: Erwin und Correa spinnen Mythen um ihre Naturkinder als gesunkene Königstöchter, Brandolf befreite Hedwig aus einer solchen Wappenwelt und reintegrierte die schlangenhafte Adlige im Glaskasten als ländlich-bürgerliche Hausfrau, wenn auch mit Abstrichen für die männlichen Lohäuser, Wechselfälscher wie Hildeburg (vgl. II, 1057). Die Adelsfiktion um Frauenfernidole, Variante der verklärenden Tötung durch Kunst, geht bis auf Dortchen (vgl. I, 704–710) und Meret (vgl. I, 79–81, 84) zurück.

⁹³¹ Keine glückliche Wahl der Männer, da in der Reihe der männerverschlingenden »Brunhilde«-Maria (II, 559), »Mechthildis« (II, 623) und Hörselberg-»Hulda« (I, 971).

⁹³² »Hildeburg« soll wie »Mannelin« (II, 1064) Reinhart über die Identität der Protagonisten im unklaren belassen. Daher sprechen in der Erzählung vor Reinhart die Männer Hildeburg so an (vgl. II, 1074). In Wirklichkeit wurde Else Moorland »Hildeburg [...] nur von Mannelin und mir genannt, wenn wir am dritten Orte von ihr sprachen« (II, 1089).

⁹³³ Namensspiele von Männern mit Frauen oft negativ: Eine pfarrerliche Umtaufe der Frau liegt allen Streitereien der Rahmennovelle zugrunde, auch wenn Reinharts Gegnerin »[d]er Name Lucia [...] gelassen« (II, 1175) wurde. Die kolonialistische Umtaufe zur »Zambo-Maria« belegt für den Binnenerzähler (und für Amrein (1994), 127–129) die gelungene kulturelle Überformung eines »Naturkind[s]« (II, 1129) wie des »Naturspiel[s]« (II, 1071). Entgegen Reinharts Verständnis (vgl. II, 1094) ist Zambo sowenig »namenlos«, wie der »namhafte« Correa seinen Namen zurecht trägt (ein sehend Blinder den Namen »Benavides«), und droht die Taufe, die ins Kloster führt, das Paar zu entzweien. Namensmanipulationen stehen zwischen Landolt und seinen Geliebten (vgl. II, 791) oder zerstören die Ehen von Kabys (vgl. II, 300f.) und Viggli, der in seinem literarischen Minnespiel Gritli umbenennt. Die quasi-androgynen Namen »Isidora oder Alwine« (II, 345) kennzeichnen vor der Unnatur schreibender Frauen die des Pygmalions selbst, der in seinem Geschöpf statt der Frau narzißtisch sich selbst liebt und nur einen »Kurtalwino« (II, 348), Titel seines literarischen Bastards, zu zeugen ver-

erst ins Gegenteil einer gemeinen Kratt-Kröte – die auch in den *Geistersehern* Männer und Frauen gemeinsam aus-›brüten‹ (II, 1076) –, dann in bürgerliche (Namens-)Folgen,⁹³⁴ die das Minnespiel nicht hätte haben können.

Die Konfrontationen mit und Freierproben durch Hildeburg steuern aus dem Salon ins Ehegemach und aus der überspannten Wirklichkeit in den zu durchbrechenden Spuk. Hildeburgs wunderliche Aufführung – vor Salonpublikum im Gegensatz zur intimen Gartenszene danach – beschließt die Zuckerherzprobe – für den Oheim eine Frauen-Eucharistie von Zuckerbrot und Wein beim letzten Abendmahl, wie der ›Wechsel‹ des Garten-Gelübdes für ihn eine ›Verheißung‹ – mit dem Stoßseufzer »komische[r] Verlegenheit« (vgl. II, 1069) »Mag mir der Himmel helfen!« (II, 1069), aus dem sie im Garten Ernst macht, da mit dem Kriegsglück ein Gottesurteil als Freierprobe dienen soll. Der Abschied von Hildeburg, als Eröffnung im »Pavillon«-, (II, 1070) *papillon-* oder *psyche*-Raum der Frau erste Vorwegnahme des Spuks,⁹³⁵ macht mit Angefaßt- und Geküßtwerden der Männer durch die Frau eine Rechnung auf, die im Spuk nur Mannelin zu begleichen vermag. Bei der Rückkehr wird Hildeburg durch den verummten (vgl. II, 1073) – aber erkannten – Oheim, »träumerisch erschreckt« (II, 1073), wie er im Spuk durch sie »[a]lp«-traumhaft (II, 1082). Hier ist der Überlebende ein unliebsamer Wiedergänger. Sie kehrt aber die Situation sofort um, indem sie sein Spukerleben⁹³⁶ mit einer lebendigen⁹³⁷ »Erscheinung, wie sie mir

Bastards, zu zeugen vermag, ein »vierbeinige[s] zweigeschlechtige[s] Tintentier« (GB II, 154 (über Lewald und Stahr) wie Erw-in.

⁹³⁴ »Else Moorland, später Frau Professorin Reinhart« (II, 1089).

⁹³⁵ Parallel sind hektischer Atem (»[A]n der »Natur unserer Atemzüge« (II, 1070) kann Hildeburg die »ernster[e] und leidenschaftlicher[e]« (II, 1069) Haltung der Männer ablesen, übernommen als hysterisches Keuchen im Spuk (siehe Anm. 987), das nur Mannelin durchschaut), Selbstbefreiung der Frau (Fensteraufstoßen wie im Spuk zwecks Durchzuges und ›schauerlicher‹ Atmosphäre), Erniedrigung (»nicht sehr gehoben« (II, 1070), »wie vom Himmel gefallen« (II, 1070), auf dem unsicheren Boden eines Moorlandes mit kaum »gangbar[en]« (II, 1069) Wegen) und Lähmung (II, 1070: »[wir] vermochten uns nicht zu regen«) der Männer, ein unerhörtes Ereignis (»ich habe weder im Krieg noch im Frieden eine ähnlich verzwickte Lage wieder erlebt« (II, 1070), bzw. »Ich war in Kartätschenfeuer geritten, das mir wie Zephirsäuseln vorkam gegen die Schauerlichkeit, die mich jetzt übernahm« (II, 1082f.)), aus dem freilich statt Kunstwerklein wie tragische Novelle oder Gespenstergeschichte eine Parodie wird.

⁹³⁶ Parallelen für den Oheim das unvergeßliche Gesicht, Zurückweichen, Verstummen, Wankelmut hinsichtlich des eigenen *valor*, »Beklemmung« (II, 1075, vgl. 1080), »Seufzer« (II, 1075) bzw. Stoßseufzer »Die alte Kratt!« (II, 1082).

entgegentrat« (II, 1073), vorwegnimmt. Wie der Oheim die zweite Erscheinung nicht anzufassen vermag, bleibt es der ersten überlassen, ihn »bei der Hand« (II, 1075) zu nehmen. Dagegen bedeutet die nicht geschilderte⁹³⁸ Rückkehr Mannelins, ein *je ne sais quoi* gelungenen Ausgleichs, schon eine Vorentscheidung: »ein fröhliches Menschenpaar: Hildeburg, welche einen preußischen Infanterieoffizier, oder mein Freund Mannelin, der das Fräulein Hildeburg an der Hand führte; ich konnte in der Überraschung nicht erkennen, welches von beidem der Fall war« (II, 1075).

So bauen Elemente der Geschlechterkonfrontationen im Wirklichkeitsrahmen den »mit merkwürdiger Phantasie« ausstudierten Kratt-Spuk. »[D]as verhexte Liebeswesen« (II, 1072) um die Hildeburg-»Erscheinung« (II, 1073) drückt ein Spuk am angemessensten aus. Im Unterschied zu Märchen oder Legende bricht in der Gespenstergeschichte das Phantastische in eine Alltagswelt ein. *Die Geisterseher* unterlaufen diesen gattungsgegebenen Gegensatz durch eine wechselseitige Annäherung beider Bereiche. Sie verflachen das Phantastische zur Fingierung und vertiefen den Wirklichkeitsrahmen, der von Anfang an auf den Spuk zusteuert. Spuk reduziert sich auf Wirklichkeit, Wirklichkeit wird spukhaft. Der Spuk ist bloß Konfrontation mit einer Salondame und deren Freierprobe, wirft aber seine »dunklen Schatten« (II, 1083) auf die Konfrontationen mit Hildeburg und deren Freierproben im Wirklichkeitsrahmen.

Der Spuk dient als Freierprobe zur Lösung des bei Keller häufigen Problems Liebhaber zwischen zwei Geliebten, zur Abwechslung⁹³⁹ weiblich besetzt, aber aus der Perspektive des Mannes erzählt, den nicht weniger als die Frau Wankelmut und Zerrissenheit kennzeichnen und der wieder »zwischen Stuhl und Bank« (II, 970) fällt. Das Personal ist auf das erotische Dreieck reduziert, die grotesken Nebengestalten der anderen *Sinngedicht*-Erzählungen fehlen oder rücken mit dem Phantasten und der Frau als Gespenst ins Zentrum. Die Figurenkonstellation hat schulmäßigen Anstrich, aber der triumphierende Aufklärer Mannelin bleibt ein Muster ohne poetischen Wert. Zentral sind Erzähler und Phänomen Frau, Phantast und Parodistin, die gleichwohl das, was sie parodiert, selbst inszeniert, und, unter dem Vorwand der Parodie, eine der »beklemmendsten« (vgl. I, 1080) Gestaltungen des Geschlechterkampfes.

⁹³⁷ Parallelen für Hildeburg Wandeln im Landhaus, Blässe, Klagen / Stöhnen, flammende Augen und zwielichtig-wetterleuchtende Mimik überhaupt sowie das hysterische Gelächter.

⁹³⁸ Im Unterschied zu anderen Begegnungen zwischen Mannelin und Hildeburg, bei denen der Erzähler nicht zugegen war.

⁹³⁹ Verwiesen wird auf den Graf-von-Gleichen-Stoff (vgl. II, 1071).

Die zentralen Charaktere sind nicht nur durch literarisches Pseudonym und theatralische Maske wie der Spuk-Schreibtisch zur Doppelbödigkeit vertieft. *Die Geisterseher* zählen am entschiedensten zum Typus der »kurzen Novelle [...], in welcher man *puncto* Charakterpsychologie zuweilen zwischen den Seiten zu lesen hat, respektive zwischen den *Factis*, was nicht dort steht« (GB III/1, 56; vgl. schon GB III/2, 59). Überdies prägt sie eine Atmosphäre von Ungewißheit und Zweifel. Diese resultiert teils aus der Gattung, die das Phantastische durch die Hintertür des Zweifels wiedereinführt; sie erfaßt darüber hinaus auch den Wirklichkeitsrahmen, durch die beschränkte autobiographische Erzählperspektive⁹⁴⁰ eines Unterlegenen, wenn nicht Ausgebooteten. Ein übriges tut die »Charakterpsychologie«. »Trau, schau wem« (II, 1069), Zusammenfassung der zwielichtigen Hildeburg im Zeichen des *Sinn-gedicht*-Leitmotivs Sehen, könnte als Motto dienen, zumal der Oheim Hildeburgs abschließende Belehrung, »doch nicht mehr so leichtgläubig zu sein« (II, 1088), nicht nur auf die »Verheißung« (II, 1072) spukender Frauen anwendet. Verwurzelt sind die Zweifel im intellektuell und ethisch defizienten Oheim. Obwohl die zerrissene Hildeburg »noch tragischer als wir gestellt« (II, 1071) sei, wird vor allem er Opfer der tragischen Ironie. Er mißdeutet, teilweise in konstruierter Ambiguität der Wortwahl, ob im Wirklichkeitsrahmen⁹⁴¹ oder im Spuk.⁹⁴² Dies gipfelt vor dem zentralen Spukrequisit, einem »gemütliche[n] Möbel« oder We-

⁹⁴⁰ Schon Reinhart sah sich in *Regine*, an deren Geschehen er beteiligt war, dem Zweifel über eine erotische »Spuk- und Geistergeschichte« (II, 1009) um eine Frau (für Fränkel in SW XII, 467, eine »wohl bewußte Vordeutung auf *Die Geisterseher*«) ausgesetzt. Die Erzählsituation im Novellenzyklus mit Binnenerzählern komplizieren die autobiographischen *Geisterseher* noch. Wahrheit eines nicht auktorialen (vgl. II, 1068 (Mannelins Inneres), 1071, 1082f. (Hildeburgs Inneres) und vergeßlichen (vgl. II, 1079), sehend blinden, teils bewußtlosen Erzählers und Wahrhaftigkeit eines von einem »schmählich[en]« Erlebnis Berichtenden sind zweifelhaft. Der Oheim übernimmt Reinharts poetische Lizenz, zu »redigieren« (vgl. II, 1064, 1065). Der gebesserte Bramarbas gibt zu, er habe sich später »wieder an das Schreien und Rufen gewöhnen« (II, 1076) müssen. Konkret beschönigt er seine Schwäche vor dem Spuk (siehe Anm. 999).

⁹⁴¹ Hildeburgs Unruhe vor der zweiten Abreise des Oheims deutet statt auf Sorge um seine Person auf den Wunsch, vor einem weiteren Aufschub zu einer Entscheidung zu gelangen. Hildeburgs Sorge über seine Prahlerei, dem Hausgespenst mutig entgegentreten zu wollen, »wie wenn sie befürchtete, es möchte am Ende etwas Wahres aus der Sache werden« (II, 1078), fürchtet einen Erfolg des Oheims statt um seine Person. Hildeburgs »vor Gespenstern würde ich mich wohl nicht genieren« (II, 1077) verrät, daß der Spuk Freierprobe ist. Statt einer »süßen Entscheidung« (II, 1079) plant Hildeburg vor der Spuknacht ein bitteres »Auseinanderlösen« (vgl. II, 1070) des erotischen Dreiecks.

⁹⁴² Angefangen beim Gesicht der Kratt als »wie in blühendem Leichenwachs ausgeprägt« (II, 1081) – tatsächlich eine »Wachsmaske« (II, 1086) – bis zu den Refle-

»gemütliche[n] Möbel« oder Wesenskasten, der einen Blick in Hildeburgs Gemüt gewährt, mit einer Intarsie, die, anscheinend »idyllisch und unverfänglich«, die erotische Dreiecksgeschichte mitsamt ihrem für den Oheim tragikomischen Ausgang zusammenfaßt,⁹⁴³ eine »Landschaft in der Stube«, die ihren Betrachter als Leiche im Keller spiegelt. Wo der Oheim ausnahmsweise einmal das Richtige trifft, ob im Wirklichkeitsrahmen⁹⁴⁴ oder beim Spuk,⁹⁴⁵ deutet er um. Seine Neigung, sich umstimmen zu lassen, nach der Einsicht in Hildeburgs Liebe nur zu Mannelin bei der Heimkehr (vgl. II, 1075) und nach dem Abreisebeschluß vor der Spuknacht,⁹⁴⁶ bricht ihm den Hals. Anders als dem Kanzler Mannelin⁹⁴⁷ geht dem Marschall der Minnespiele die

Reflexionen scheinbar über den Spuk, in Wahrheit über seine eigene Befindlichkeit. Die Kratt stiehlt wirklich ein »Lebensglück« (II, 1084; vgl. Kaiser (1981)), das des Oheims. Er scheint »durch die Schrecken der Ewigkeit um Gesundheit und Leben [zu] kommen« (II, 1082). Durch das immer wieder in der »Erinnerung aufleben[de]« (II, 1065) eigene Versagen und den »Reu und Ärger« (II, 1065) darüber endet er als Gezeichneter, der »vom Diener gestützt und mit einer Krücke versehen« auftritt (II, 1027) und dem »das Heiraten für immer verging« (II, 1065). Ihn selbst kennzeichnet die »endlose[...] Unruhe einer Seelensubstanz, für die sich, wenn dies Landhaus einst lange vom Erdboden verschwunden sein wird [vgl. II, 1090], dasselbe stets wieder aufbaut« (II, 1083) – nicht zuletzt in seinem Erzählen. Denn er erscheint als ewiger Wanderer wie auf der Intarsie oder gehetzter Reiter wie im Eingangsbild, angefangen mit der Flucht nach eigenen Niederlage (II, 1087: » das raschere Pferd«). Die »furchtbare Existenz und Fortdauer in der bloßen Vorstellung « (II, 1083) reduziert das Phantastische psychologisierend, restituiert aber den Schrecken. Die durchgehend zweideutige Rede des Oheims vom Phantastischen läßt sich auf das Erleben der Frau auflösen. »Erlebnisse auf nächtlichen Schlachtfeldern« (II, 1078) werden für ihn brutale Wirklichkeit, die »Nachtseiten« (II, 1078) der Wirklichkeit erweisen sich als die nächtliche Seite Hildeburgs, das »Stück der andern Welt« ist eines des andern Geschlechts, die »jenseitigen Geheimnisse« (II, 1078) sind die einer jenseitig-unerreichbaren Geliebten.

⁹⁴³ Die von Keller beschriebenen bildenden Kunstwerke zeigen häufig epische, insbesondere heilsgeschichtliche Vorgänge naiv simultan (vgl. neben II, 1082, I, 824, II, 436, 650, 898), passend für Zusammenfassungen der eigenen Texte.

⁹⁴⁴ Vgl. II, 1067 (Verdrängung der Kritik an Mannelins Freundschaft), 1072, 1074 (eingeredete Gewissensbisse über Mannelins Tod).

⁹⁴⁵ Der Oheim deutet den Spuk zweimal (vgl. II, 1082, 1083). Die spontane Kritik am Zufälligen, Ungerechten und »Possenhaften« (II, 1080) erfaßt Hildeburgs Freierprobe als ein zweifelhaftes, womöglich abgekartetes Spiel, die morgendliche Reflexion über die Nemesis und den Ernst des Geschehens dessen Unkosten für den Oheim. – Zum einleitenden Geräusch siehe Seite 240.

⁹⁴⁶ Vgl. II, 1079, im Gegensatz zu Mannelin, dem Hildeburg abrät, eine Nacht in dem Spukzimmer zu verbringen, »Mannelin blieb aber bei seinem Vorsatze« (II, 1085) und macht so sein Glück.

⁹⁴⁷ Mannelin mit den »treuen blauen Augen« (II, 1074) agiert »treuherzig« (II, 1078), auch in überraschenden Zusammenhängen. Hildeburg resümiert so den Ausgang der Zuckerherz- und Spukprobe, die neben Intellekt Moral testen (vgl. II, 1070, 1087).

ritterliche ›Treue‹ ab, er gleicht Kellers unerwachsenen,⁹⁴⁸ mit ihrer Schwäche kokettierenden Halben⁹⁴⁹ und Wankelmütigen wie Zwiehan, den die wiederholten Umdeutungen seines geisterhaften Traumes ins Verderben führten, und dessen Urbild Heinrich,⁹⁵⁰ ein Spieler, der, wie Reinhart, willkürlich ein *Placet experiri* mit dem Trödel der Epoche lebt,⁹⁵¹ selbst beim Flirt.⁹⁵² Dabei ist es mit dem Rittertum dieses Reiters nicht besser bestellt als bei ähnlichen »arme[n] Kerl[en]« (II, 562) wie

⁹⁴⁸ Erziehungsobjekt des Freundes (vgl. II, 1069, 1076) und, im Spuk, der Frau, im Gegensatz zu Reinharts Traum von der Frauenerziehung.

⁹⁴⁹ Beide Männer scheinen halb, Hildeburgs Damenwahl so schwierig, »weil die Natur / Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte« (*Torquato Tasso*, III, 2, VV. 1705f.; vgl. Kaiser (1981)). Jedoch kommt Mannelin ganz gut ohne den Oheim aus, wie schon die Kriegsfreierprobe zeigt, in der er sogar »was das Äußere betrifft« (II, 1076), gewinnt – einziges Argument des Oheims für seine Prädestination auf Hildeburg (vgl. II, 1068). Dem Oheim dagegen ist Mannelin »vonnöten« (II, 1066) und »ein Bedürfnis« (II, 1067), wie einem, »der durch einen verrufenen Wald geht und auf seine Furchtlosigkeit pocht, im stillen aber sich auf das gute Schießgewehr verläßt, das ein Begleiter mit sich führt« (II, 1067) – erste Vorausdeutung auf den Spuk als Geschlechterkampf, wo das Motiv von Bewaffnung und Jagd im Wald des Lebens (zum Motiv der erotischen Jagd im *Sinngedicht* vgl. Amrein (1994), 200–204, 212f., 215f., gehäuft wiederbegegnet (vgl. II, 1080 (»Kartätschenfeuer«), 1082 (Intarsie mit Entenjägern), 1086 (»wie der Jäger, von einem Tier überrascht«)). Das Herbeizitieren des Freundes als Nothelfer vor (vgl. II, 1079: »Mannelins guten Verstand«) und bei (vgl. II, 1082: »Vernunft«) der heimlich-unheimlichen Zweisamkeit mit der Geliebten wiederholt das im Wirklichkeitsrahmen, wo der Oheim als erster Rückkehrer »ungeduldig das Ende herbeiwünschte« (II, 1075) und nach der Rückkehr des Nebenbuhlers »ein Gefühl der Zufriedenheit über die Herstellung des früheren Zustandes zwischen den drei Personen« (II, 1075f.) verspürt.

⁹⁵⁰ Vgl. das Scheitern des »wankelmütig[en]« statt »treugesinnten Herzen[s]« (I, 746) Heinrich an Dorotheas Körbchenfingierung.

⁹⁵¹ Der Oheim ist Mannelins »Widerspiel« (II, 1068), dieser kein »Spielverderber« (II, 1066). Die Verteidigung der Geisterwelt gegen Mannelin ist ihm nicht ernst, als es ihm »mehr um den Schlaf als um ein Abenteuer zu tun war, verließ ich mich unbedenklich wieder auf Mannelins guten Verstand« (II, 1078), den Spuk findet er »außer dem Spaß« (II, 1080), »da ich keine Wahl mehr hatte« (II, 1083).

⁹⁵² Vgl. seine Kritik an Hildeburgs »unhöflicher« (vgl. II, 1087) Anrede »Du lieber Kerl!« (II, 1087) und am anschließenden Tête-à-Tête, bei dem Hildeburg auf Mannelins »Schoß« (SW XI, 430; in der Buchfassung in vorausgehendem Gehorsam gegenüber der Prüderie »auf seinen Knieen«, vgl. SW XI, 231) Platz nimmt: »Ich will nicht untersuchen, ob es nicht anständiger gewesen wäre, wenn sie einen zweiten Stuhl herbeigeht hätten« (II, 1087). Hier enden in der schlafzimmerlichen Intimität der »einsame[n] Nachtstille« (II, 1087) mit dem Spukspiel auch die Salonspiele. Bei der Zuckerherzprobe geht der Oheim im Spielen der »Zeichen seines Liebeshungers« (II, 1069) auf, Mannelin »spielt [nur] scheinbar [mit seiner Herzhälfte], bis er sie unbeobachtet in die Tasche schieben konnte« (II, 1069). Spielverderben tut not (siehe Anm. 385), der Oheim aber scheint lebenslanglich aufs Spielen beschränkt (vgl. II, 1028 (Schachspiel); siehe Anm. 631).

dem Bellopheron Heinrich, ausschlagenden Silen Vitalis, berittenen verliebten Teufel, Guhl dem Geschwinden und Maus dem Zahllosen, Mazeppa-Kabys, Ritter Wernher, den gezäumten Weinteufeln oder St. Martin (Salander). Es reicht nur zum *miles gloriosus*,⁹⁵³ den ein Männchen und »bescheidener Fußgänger« in der »preußische[n] Infanterie« (II, 1069) – sein »Gegenteil« (II, 1066) auch hierin⁹⁵⁴ – und eine starke Frau⁹⁵⁵ entzaubern, der freilich doch als – allerdings frauenloser – »Ritter und Kreuzfahrer« endet.

Der Geistreiche auf dem durchgehenden Pferd ist »bald mehr ein aufgeklärter Mystiker, bald mehr ein gläubiger Freigeist« (II, 1066) oder ein Feuerbach-Silesius. Ein durchaus Sinnlicher versteht sich »ganz« nur auf »die körperlichen Übungen« (II, 1066) und ist auf leidenschaftliche Eroberungen aus,⁹⁵⁶ dilettiert aber im Spirituellen,⁹⁵⁷ Geistersehen, Fatalismus⁹⁵⁸ und Katholizismus,⁹⁵⁹ in denen er zur Strafe befangen

⁹⁵³ Zum Topos vgl. III, 932.

⁹⁵⁴ Vgl. Kaiser (1981). Der topische Gegensatz zwischen berittenem und Fußsoldaten wie in Kellers Lieblingsbüchern (*Orlando furioso* und *Don Quichotte*) sowie der Schwankliteratur (vgl. Grimmelshausen (1975), 237ff. (Drittes Buch, 9. Kapitel).

⁹⁵⁵ Wie *Die Jungfrau als Ritter*, die als »Brünhilde« (II, 559) dem Schwächling Zendelwald die nebenbuhlerischen *Miletos gloriosi* rasiert (vgl. II, 561, 562) und als impotente »[H]inken[de]« (II, 562) fürs Leben gezeichnet zurückläßt, oder Mechthildis, die für Hadlaub Graf Wernher erledigt (vgl. II, 693), oder Landolts Husarin, die mit dem Haushaltmesser einen säbelrasselnden *miles gloriosus* als Nebenbuhler und störenden Dritten zugunsten des geliebten Studenten aus dem Feld schlägt (vgl. II, 723).

⁹⁵⁶ Vgl. die Zuckerherz-Probe, in der Essen als Kürzel für die Lebensweise steht.

⁹⁵⁷ Ironischerweise vermittelt der Spirituosengenuß, der zu »[E]mpfindsam[keit]« (II, 1066) führt, die »die moralischen Leiden der Zeit« (II, 1066) mitleidet, und auch das »Geistersehen« begünstigt (vgl. II, 1080).

⁹⁵⁸ Vgl. II, 1068 (auf Hildeburg »prädestiniert«), 1072 (nach Hildeburgs Gelübde das »Schicksal unserer ungewöhnlichen Liebesgeschichte sich selbst [zu] überlassen«), 1083 (Spuk als Nemesis über die Kratt im Jenseits, in Wahrheit von sich im Diesseits orakelnd, »nun, da ich keine [Frauen-]Wahl mehr hatte«). Der Spuk ist Werkzeug »der willkürlichsten Manneswahl einer übermütigen Jungfrau« (II, 1089), dahinter »das Traurigste, was es gibt, der Zufall« (II, 1088), Hildeburgs Losziehen (vgl. II, 1088). Zum untragischen (a. A. Ermatinger (1950), Reichert (1963), 104–107, Reichert (1964), 87–91, 98, 100, auch Stopp (1962), 285, meint nur: »Contingency and character are subtly but certainly interrelated«) Zufall vgl. Polheim (1976), 541–554, bes. 545f., 550f., (*Regine*), Brockhaus (1969), 39f., 67, 72, 120f.

⁹⁵⁹ Wie den Fatalisten das Schicksal in der Verfallsform Zufall, den Geisterseher der fingierte Spuk holt den Katholisierenden, der vor der Gegenwartsmisere ins »[H]alb-katholische« (vgl. II, 1066), vor dem Spuk in ein »Heimweh wie nach einem Beichtvater« (II, 1083) flüchtete, die Religion in lächerlicher Form ein (»fromme Miene zum bösen Spiel« (II, 1088), Tempelpilger auf der Intarsie, »Passionsweg« (II, 1088) als »halbschurig[er]« (II, 1071) Sündenbock, auf den Hildeburg ihre Problematik abwälzt).

bleibt. Hildeburgs sinnlich-übersinnlicher Freier gehört in die Reihe von Meret-Pfarrer, Pineiß und Vitalis. Er sublimiert verspielt, bis zum Spiritismus, eine beträchtliche maskuline Vitalität und erscheint doppelzünftig und gespalten. Sehende Blindheit und Zweifel sind Probleme mit der Wirklichkeit, insbesondere in weiblicher Gestalt, wie bei jenen Männergestalten, die Phantastisches zu erblicken wännen, wo die von ihnen mißhandelte Natur aufbegehrt, vor der sie versagen. Auch hier sucht den Sublimierer der *anima* die Frau als Schreckbild von Bosheit, Häßlichkeit und sexueller Zumutung wiedergängerisch heim.

Hildeburg steht freilich eher in der Nachfolge der jung-alten Begine mit dem Seelentier als in der Merets und Joles und ist eher als die bessere Hälfte ihres Gegners ihm ebenbürtig.⁹⁶⁰ Sie prägt künstlerische Verspieltheit und Animalität in disharmonischer Spaltung⁹⁶¹, sichtbar an Doppelnamen, Doppelliebe des geteilten Zuckerherzens, Androgynie⁹⁶²

⁹⁶⁰ Wie der Oheim als Umdeuter seiner Träume (vgl. I, 792) variiert Hildeburg mit den beiden Männer- und Augen-»Leuchtwürmchen« (II, 1069) im Haar Zwiehan (vgl. I, 797; siehe Anm. 310). Die Repräsentanten der Epoche, im Gegensatz zum »Kantianer« (II, 1066) Mannelin, verbindet äußerliche Ähnlichkeit zwischen wilder Krötenfrau und »wilde[m]« (II, 1069) Pferdman, beide vom dunklen Typus (vgl. II, 1068, im Gegensatz zum blonden und blauäugigen (vgl. 1068, 1074) »Tag oder Nacht« übergreifenden Aufklärer), Paradoxie (vgl. II, 1066, II, 1068f.) und Unfähigkeit, »[V]erworrenes« (II, 1066, 1082) »auseinander [zu] lösen« (II, 1070), künstlerisch »bewegliches Wesen« (vgl. II, 1084) in wechselnden Rollen, willkürlich-tastende Verspieltheit auch im Metaphysischen (Schicksalsglauben), aus dem sie ins Niedrigste verfallen.

⁹⁶¹ Im Gegensatz zu der von Reinhart gesuchten, aber selbst vernichteten Lux-Frau, der »menschliche[n] Gestalt [...] nicht in ihren zerlegten Bestandteilen, sondern als Ganzes, wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohl lautende Worte hören läßt« (II, 937).

⁹⁶² Hildeburg ist nicht nur blaustrümpfig (oder »Notarius publicus« (II, 1081) im Spuk), sondern amazonenhaft. Zu Hilfe kommt die Mode der Epoche (*Empire*; vgl. GB III/1, 137, den Geschlechterkampf der *Jungfrau als Ritter* als angebliche Allegorie auf den Reichseinungskrieg), daß »die Frauensleute unter den Armen gegürtet waren« (II, 1066), oder die Frisurmode des »Tituskopfes« (II, 1068); vgl. weiterhin Hildeburgs Einführung als, studentensprachlich, »patenter Kerl« (II, 1068), »sogenannte Herrin« (vgl. II, 663) in den Minnespielen, die die Männer »immer ins Gefecht« (II, 1068) bringt, ihr »soldatisch[es]« »herrisch[es]« (II, 1074) Duzen der Männer, »beinahe wie der Herr mit dem Diener oder der Offizier mit dem Soldaten sprach« (II, 1074)), die Umkehrung des Motivs »Mann zwischen zwei Frauen« und *Graf von Gleichen*-Stoffs (vgl. II, 1071), das Geküßtwerden des Mannes (vgl. II, 1070), die Freierprobe als Geschlechterkampf und »Hildeburgs Männerwahl« (II, 1089), in der sie Mannelin »Herz und Hand an[trägt]« (II, 1087). Anstelle des Stoßseufzers »Mag mir der Himmel helfen!« (II, 1069) hilft die romantische Emanzipierte sich lieber selbst und hat am Ende alles »so schlau angestellt« (II, 1087), daß den Männern nicht ganz geheuer sein kann, Reinhart eingeschlossen, zu dessen Frauenideal »Hilflosigkeit« (II, 1064) und »nicht die leiseste Spur von Koketterie und Schlaueit« (II, 1064) zählt.

und zwielichtigem⁹⁶³ Zerfallen in Tag- und »Nachtseite[n]« (II, 1078) in wechselnden Rollenspielen. Wie ihre Notlage und deren Lösung durch den Spuk ist sie selbst ein »unnatürliches Naturspiel« (II, 1170, vgl. 1171), ›Parzen‹-Dame und Waldweib in einem, mit einem Fuß im Salon, mit dem anderen in der ungangbaren Natur, ein amphibisches Naturwesen im Kunstraum vom Schlage der Agnes, das schon im Wirklichkeitsrahmen (elementar)geisterhaft wirkt. Die literarisierte ›Hildeburg‹ der Tischgesellschaften und Salons, Schreibtische und Bibliotheken, Notariats- und Bankgeschäfte, Minnedichtung, Wechsel-Verträge und »technisch untadelhaften« (II, 1088) Versuchsanordnungen birgt als dissoziiertes anderes Extrem eine »rauhe Else«,⁹⁶⁴ wilde Frau des Waldes⁹⁶⁵ und ›Meerminne‹ oder eine der verschlingenden Wasserfrau⁹⁶⁶-Galateen.⁹⁶⁷

⁹⁶³ Spannungsvoller als das erotische Dämmerungsmotiv, gebündelt im »warmen Glanz der dunklen Augen« (II, 1069), der trotz ihres Dunkels »tief aufflammenden« (II, 1074) und ›funkelnden‹ (vgl. II, 1074) Augen wie in dem »dunkle[n] Feuer der doch unkenntlichen Augen« (II, 1081f.) der Kratt, deutlichster Hinweis auf deren wahre Identität und auf die Furcht des Oheims nicht nur vor der spukenden, sondern vor der wirklichen Frau. Die Augenblicke zwischen den Liebenden, die den Oheim abschrecken und verstummen lassen, während es mit Mannelin zum Gespräch der Augen kommt, nimmt die Spukfreierprobe auf, wo es gilt, »im rechten Augenblick« (II, 1087) standzuhalten.

⁹⁶⁴ Else Moorland wird den Elisabeth-Mutterfrauen zugerechnet (vgl. Kaiser (1981)) und ödipal gedeutet, hier als Vertreiberin aus dem Kunstraum). Erst während der Korrektur an der Rundschaufassung findet Keller aus unbekannter Quelle den Namen »Hiltepurg« nebst »Mannelin« (vgl. Fränkel in SW XI, 397). Im *Wolfdietrich* begegnen eine Hildeburg neben einer ›rauhem Else‹, der dem Wald- und Wasserbereich zugehörigen, halb tierhaften und (wie alle Meerweiber, vgl. DWb, XIV, 263f.) rauchen wilden Frau. Mit ihr wird Wolfdietrich bei seiner Aventure-Fahrt (vgl. II, 1065, 1079, 1086: »Abenteuer«) nach »Lamparten« (»Lombardei« (II, 1072)) nächtens konfrontiert und muß sie, vergeblich Ausflüchte suchend, heiraten, nach Namenswechsel, Enthaarung und Verjüngung zur »Sigminne«, einer Erlösung als ›Sieg der Minne‹. Vgl. zur Typologie der »der höfischen Dame des klassischen Artusromans [...] gegenübergestellt[en]« wilden Frau in der mittelhochdeutschen Epik Schleissner (1991), 68, die auch auf das Vorbild »alpenländische[r] Sagenfiguren« (Schleissner (1991), 71) hinweist. – Zu Kellers »rauhem und rauchen« Frauengestalten zählt neben der »rauh[en] und räucherig[en]« (II, 796) Husarin Landolts insbesondere Else Moorland, deren Haare dem Rauchwerk eines Zobels verglichen werden (vgl. II, 1068).

⁹⁶⁵ Hildeburg hat enge Beziehung zur nächtigen Frauen- und Natur-Seite des Geschlechter- und Überlebenskampfes in »Wildnis« (II, 1079), der sie verglichen wird, und »verrufene[m] Wald« (II, 1067), in den sich ihre Freier versetzt finden, eine »Tochter des Urwaldes« (II, 1153) wie nicht nur die Frauen der exotischen Erzählungen *Don Correa* und *Berlocken*, sondern – »lucus a non lucendo« (GB II, 202) – auch Lux-Lucia im »Vexierwald« (II, 1090, vgl. II, 949f., 958,

1142), in dem sich der verwirrte Reinhart nach den *Geistersehern* wiederfindet; siehe Anm. 1089.

- ⁹⁶⁶ Ihr Raum sind »Rheingegend« (II, 1072; das »Rheinland« der Betty-Elisabeth, vgl. *Berliner Schreibunterlage*, SW XXII), ein Garten mit kaum »gangbar[en]« (II, 1069) Wegen, in den sie die »wie vom Himmel gefallen[en]« (II, 1070) und »nicht sehr gehoben[en]« (II, 1070) Männer verführt, Landschaft mit »See« (II, 1082) und Wasser-»Schloß« (II, 1082; möglicher Verweis auf die Hilde-Burg nach Amrein (1994), 210) sowie das »Moorland« (II, 1089).
- ⁹⁶⁷ Wasserfrau, -mann (vgl. II, 1058) und -tiere (rahmend II, 935 (Frosch unter Glas), 1182 (Schlange aus dem Wasser)) sind Leitmotiv im *Galatea*-Projekt (insbesondere mit Glasscheibe als verfestigter Variante des Wasserspiegels, wie II, 1003 (Regine), 1058 (Weinteufel)). Wasserwesen repräsentieren die andere Seite als phantastisches Jenseits oder geographische andere Welt jenseits des Wasser(spiegel)s, mit der es in Kontakt zu treten gilt, wie mit der sich an Land werfenden Schlange II, 1070. Fast alle *Sinngedicht*-Frauen sind im Unterwasser-, Unter-Glas- oder Ufer-Bereich verortet (vgl. z. B. II, 939 (Brückenzöllnerin), 942f. (Pfarrerstochter), 951, 1172f. (Lucia am Brunnen und aus dem Hades-Kloster von jenseits des Wassers), 1014 (Regine), 1041, 1043 (Hedwig), 1115 (Feniza), 1142 (Zambo), Quoneschi (II, 1151: »das heißt Libelle oder Wasserjungfer«)). Die Kratt (= Kröte) ist es schon dem Namen nach. – Das vielfach untersuchte Wasserfrauenmotiv im *Sinngedicht* erstreckt sich auch auf den *Geisterseher*-Spuk, ist zusammenzusehen mit Wassermanntypus und Unter-Glas-Motivik von Künstlern oder Naturwissenschaftlern und verbildlicht die künstlerische Jenseitigkeit, dargestellt in der Welt- als Geschlechterbegegnung. Der Versuch von Kuchinke-Bach (1992), Kellers *Galatea* allein als Wasserfrau statt auch als Pygmalionstatue (vermutlich Kellers Vorliebe für das Motiv der Statuenbelebung läßt ihn GB II, 71, das Märchen aus Gisela von Arnims *Trost in Thränen* verteidigen) zu deuten, bringt nichts Neues (vgl. Kuchinke-Bach (1992), 47ff.), erfaßt wesentliche Teile des Novellenzyklus (vgl. Kuchinke-Bach (1992), 58ff.) und die hinabziehende Seite der Wasserfrau nicht, geht auf die Ergebnisse von Reichert (1963), Reichert (1964), Reichert (1965) zur Rolle der *Sieben Legenden* für die *Galatea* (vgl. Kuchinke-Bach (1992), 45) und von Anton (1970) zur Pygmalionmotivik nicht ein und übersieht die Äquivalenz von Pfarrer, Naturwissenschaftler und Künstler seit dem *Grünen Heinrich* (vgl. Kuchinke-Bach (1992), 57, 59; siehe Anm. 1063). *Galatea* als Wasserfrau und Pygmalion-Statue sind zwei Seiten einer Medaille. Schon *Winternacht* und *Gefrorener Christ* verbinden Aquatisches und Statueskes, Eisdecke- oder Glasscheiben-Wasserspiegel und Verhärtung zur Statue. Heinrich vor Judith im Bade und Erwin vor Regines Porträt (vgl. II, 1014) verbinden Statuenbelebung und Auftauchen. Die Grundverheißung ist dieselbe: Ausgang aus Kunst und Künstlerinnerlichkeit als Liminalität. Wenn Kellers Gestalten sie nicht positiv zu erleben vermögen, spricht das gegen sie. Besser noch wäre es, die Jenseitigkeit und Tötung, die der Vorstellung von Statuen- und Wasserfrauen inhäriert, überhaupt zu verabschieden; daher der lächerliche Charakter gelingenden und begrüßten Auftauchens und Belebens bei Kellers (siehe Anm. 834). – Amrein (1994), 23, 141–146, 282–314, 316f., und pass., betont die *Galatea* eines für Keller angeblich unproblematischen Pygmalion als Erfüllung chauvinistischer Männerträume von der verfügbaren Frau (vgl. Amrein (1994), 94). Amrein (1994), 25, 30f., 69f., 84, 86, 210, 289f., verabschiedet aber die Wasserfrauen-Galatea nicht, außer für Zambo (Amrein (1994), 84), die aber vom Meeresufer stammt (vgl. I, 1124), sich dort verlobt (vgl. I, 1128) und deren

Auf der Intarsie erscheint das Gegenüber der Männer als Tier und verschlossener Hilde-Burg-Innenraum hinter dem Wasser. Hildeburgs Spuk als eine für Mannelin schöne, für den Oheim schreckliche Grenzüberschreitung zur anderen Seite. Er kreuzt eine Reihe von Motiven Kellerscher Jenseitigkeit: die religiös-metaphysischen (Lebender und Tote, Träumer im Himmelbett vor einer Höllischen, zugleich nonnenhaften Schleierträgerin, einer teuflischen Märtyrerin), die räumlich-physischen (schauerlicher Anhauch von draußen, Wasserbereich und Tiernatur als andere Seite, Kampf mit dem anderen Geschlecht), schließlich die künstlerisch-innerlichen (textiler Schleier der Frau und Theatervorhänge am Himmelbett des Mannes, Schreibtisch mit schein-idyllischer Intarsie, Schreiben statt Sprechen, Vertragsverstrickung). Auch die vertrauten Motive ihrer Aufhebung fehlen nicht (aufständische Auferstehung, aufstörende Öffnungen im Träumerschlafzimmer⁹⁶⁸ und Kunst- und Wesenskasten,⁹⁶⁹ Loch umschreibenden Radierens,⁹⁷⁰ Dissonanz eines Poltergeists und hektischer Totentanz,⁹⁷¹ Mannelins Übergriff zum Geschlechterkampf).⁹⁷²

Die ›rauhe und rauche‹ Hildeburg bricht als Höllenerscheinung schlimmer denn »Kartätschenfeuer« (II, 1082) aus einem »Ofenloch« (II, 1088, vgl. II, 1087), wie der Meret-Teufel aus der Räucherammer, und sprengt als nicht mehr nur »heraldische[r] schwarze[r] Zobel« (II, 1068) ihren Wappenrahmen, um als *incubus*-»Erscheinung« (I, 185) einen Autobiographen, der der Lebenszumatung nicht gewachsen ist, im Schlafzimmer, »Nase« (I, 185) an Nase mit »hastigen Atemstößen« (I, 185), aufzustören, wie der Meret-Marder.⁹⁷³ Hildeburgs Wappen- und Seelen-Tiere⁹⁷⁴ sind Ausbrütungen (vgl. II, 1076) des Moorlands, neben

Geschichte im Vergleich der Frau mit dem Meer gipfelt (vgl. II, 1141f.). *Don Correa* überwindet die Jenseitigkeit der Frau als Wasserfrau durch Ufer- oder Spiegelstellung beider Geschlechter. Schon bevor Zambo die Zuordnung der Frau zum Wasser ironisiert, hieß es von Feniza: »Der Vergleich [...] mit der blauen stillen Oberfläche eines Gewässers, auf dessen Grunde häßliches Gewürme im Schlamm krecht, und dergleichen, hätte zu nichts geführt« (II, 1115). Siehe Anm. 854.

⁹⁶⁸ Zur den Mann im nächtlichen Schlafzimmer heimsuchenden Frau siehe Anm. 592, zum Aufwecken der Träumer siehe Anm. 200.

⁹⁶⁹ Zur sich auftuenden Wesenslade siehe Anm. 408.

⁹⁷⁰ Zu Löchern im Kunstraum siehe Anm. 109.

⁹⁷¹ Zum Totentanz derjenigen, die sich nicht ausgelebt haben, siehe Seite 30.

⁹⁷² Siehe Seite 243.

⁹⁷³ Siehe Seite 53. Der Marder ist Merets Seelentier, das »Wieselchen« (I, 236) das Annas, und Heinrichs, beide Mädchen sind seine verformte *anima*.

⁹⁷⁴ Vom Kratt-Spuk wird der Mann »wie der Jäger, von einem Tier überrascht« (II, 1086). Das (Enten-)Jagd-Motiv auch auf der Intarsie.

Zobel / Marder / Wiesel Ente,⁹⁷⁵ und Schlange⁹⁷⁶ vor allem die Kröte. Die »Kratt« (II, 1078, 1082, 1084), wie man das Gespenst »nennt« (II, 1078), eine keuchend und hustend wie von ›Geistern in der Brust‹ Bedrängte, spukt mit dem sogenannten ›Frosch‹ oder der ›Kröte / Krot / Krat im Hals‹,⁹⁷⁷ mit der Halskrankheit ›Kratt‹.⁹⁷⁸ Das »Naturspiel« und »Opfer eines heillosen unnatürlichen Naturspiels« (II, 1170), ein Geist mit Geistern in Brust, die mit der Krat behaftete ist selbst eine.⁹⁷⁹ Wie der als Steinritter spukende Heinrich braucht sich die Moorland, die den »Charakter der Gespensterrolle mit merkwürdiger Phantasie ausstudiert« (II, 1088) zu haben scheint, eigentlich »gar nicht zu verstellen« (I, 744), nur zu entstellen. Die Tierbilder um Hildeburg – erdverhaftete, niedrig-unreine Tabu-Tiere,⁹⁸⁰ Tiere der Nacht und des bösen Blicks⁹⁸¹ und die klassische Triade der unheimlichen ›Seelentiere‹⁹⁸² – verstreben Wirk-

⁹⁷⁵ Zu den Entenjägern auf der Intarsie verweist Amrein (1994), 218–223, auf *Stilles Abenteuer*. Unter Kellers Kritzeleien findet sich als zweifach jenseitiger Kopffüßler, von den Toten und von hinter dem Wasserspiegel, ein Totenkopf mit Entenfüßen (vgl. Jennings (1958), 9).

⁹⁷⁶ »[D]as schöne schlanke Naturspiel« (II, 1070) wird im Wirklichkeitsrahmen dem »heraldische[n] schwarze[n] Zobel« (II, 1068), der »schlank[en]« (II, 1090, vgl. II, 1075, 1083) Marderart, im Spuk der »schlau[en]« (II, 1088, vgl. II, 1064) »Schlange« (vgl. II, 1086) verglichen.

⁹⁷⁷ Vgl. DWb, Bd. 11, 2419.

⁹⁷⁸ Vgl. DWb, Bd. 11, 2419. Vgl. Kaiser (1981) (Kratt = Halskrankheit), Kaiser (1981a) (»Kratt (= Kröte)«).

⁹⁷⁹ ›Krat‹ Variante zu ›Kröte‹ im oberrheinischen Raum, in dem die *Geisterseher* angesiedelt, und im alemannischen, in dem sie geschrieben sind; vgl. DWb, Bd. 11, 2414f. Der mühsame und klatschende Gang (vgl. II, 1080) bestimmt auch die Vorstellung von der Kröte (vgl. DWb, Bd. 11, 2415), generell HdA, Bd. 5, 608–633, Hirschberg (1988), eine der häufigsten büßenden (vgl. HdA, Bd. 5, 612, 627, besonders im Alpenraum) oder verwunschenen (vgl. KHM, Nr. 1, 64, DWb, Bd. 11, 2417, HdA, Bd. 5, 627) Geister in Tiergestalt (vgl. HdA, Bd. 5, 625), giftiges (vgl. HdA, Bd. 5, 607), Tier der Hexen, (vgl. DWb, Bd. 11, 2417, HdA, Bd. 5, 611, 613, 625f.), insbesondere *incubi* (vgl. HdA, Bd. 5, 626), aber auch Schatzhüter (vgl. DWb, Bd. 11, 2417f., 2419, HdA, Bd. 5, 610f., 612) und Hausgeist (besonders in der Schweiz, vgl. HdA, Bd. 5, 627); zu ihrer Unterleibsbeziehung siehe Anm. 987. Schon im unmärchenhaften *Froschkönig*-Märchen birgt sich die Zumutung der aus dem Wasser nachdringenden Kröte »Laß mich in deinem Bettchen schlafen« eine Chance, die sich erst nach brachialer Antwort eröffnet.

⁹⁸⁰ Vgl. Gen 3, 14 von der Schlange, so im Volksaberglauben auch von der Kröte (vgl. HdA, Bd. 5, 610), sowie Lev 11, 29, 41–43 (von Wiesel und Kröte, den »Scheusal«-Tieren (vgl. II, 1082)).

⁹⁸¹ Der Marder bringt im Volksaberglauben seine Beutetiere allein durch seinen Blick zu Fall. Die Kröte findet wegen des dunklen Glanzes ihrer faszinierenden Augen in der Magie Verwendung (vgl. DWb, Bd. 11, 2418). Der sein Opfer lähmende (vgl. II, 1082) Blick der Schlange ist sprichwörtlich. – Zu Hildeburgs faszinierenden Augen vgl. II, 1069, 1074, 1082f.

⁹⁸² Vgl. HdA. Bd. 8, 790.

Wirklichkeitsrahmen und Spuk. Die »gemütliche« Schreibkommode gewährt einen ungemütlichen Einblick in Hildeburgs Inneres, die Naturbildlichkeit einen in über- und unnatürliche Natur oder Pathologie. Die Kröte ist Uterussymbol, dort beheimatet und ausschlüpfend, Verursacher und Namensgeber der populärmedizinisch dort lokalisierten Frauenleiden.⁹⁸³ Traditionell reduziert die Gespenstergeschichtenparodie das Übersinnliche auf Eros und Ökonomie, bei Keller nähern sich beide darüber dem Unheimlichen immanenter Jenseitigkeit an.⁹⁸⁴ Im Kratt-Spuk erscheint die Hinterseite⁹⁸⁵ der »schönen Welt« (II, 936), eine lebensverfehlende Lebendig-Begrabene, und die nicht salonfähige Kehrseite des Leidens am geteilten Herzen, die Liebeskrankheit (vgl. II, 1069) oder Hysterie.⁹⁸⁶ Dies und andere⁹⁸⁷ pathologische Motive an

⁹⁸³ Vgl. Hirschberg (1988), 79, 81, 90, 91ff., 102 und pass; spezifischer auch die Vulva. Weibliche Hysterie ist die »Herzkröte« (HdA, Bd. 8, 791). Das Erd- und Wassertier Kröte symbolisiert Fruchtbarkeit (vgl. Hirschberg (1988), 22f., 84, 88, 108, 120, mit Reflexen im Liebeszauber (vgl. Hirschberg (1988), 66, 105). *Dietergen* (vgl. II, 423, 425) zitiert dies im Zauber mit dem Frosch, neben dem Hippomanes vom Leitmotivtier des Oheims. Die eigentlich bezaubernde Wirkung liegt rationalistisch in der den Trank kredenzenden Frau; nichtsdestotrotz resultiert mit dem Liebeswahn des Ratschreibers wieder Spukhaftes daraus (siehe Anm. 601).

⁹⁸⁴ Der wenig beachtete (nicht bei Matt (1979), 16, 19, und Wilpert (1994), 331f.) Dick (1910) deutet auf eventuelle (zur Austen-Rezeption vgl. GV, Bd. 11, nur englische Ausgabe 1875, wichtiger eine französische Übersetzung, Austen am Rande bei Martino (1990), 435, nicht bei Keiser (1962)) Parallelen zu *Northanger Abbey*: Schreibtisch-Spukrequisit (ein allerdings gängiges; vgl. auch den »Schreibtisch von Roentgens feinsten Arbeit« als Dingsymbol des Phantastischen in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*) und »Morland«-Name (so in der Rundschaufassung) hätte Keller aber in seine eigene Zentralmotivik eingeschmolzen (Wesenskasten (siehe Seite 109), Wasser- und Erdgrab als Wesensabgründe: die Moorland verführt die Männer in einen nicht »gangbar[en]« (II, 1069) Sumpf oder stellt ihnen daraus als Kratt-Kröte nach). Austens und Kellers Gespenstergeschichten sind aber beide Parodien mit einem Rest. Catherine Morlands erste Mystifizierung um den Schreibtisch birgt nur eine Wäscherechnung; bei der zweiten um den Vater des Geliebten als *gothic villain* hört der Spaß auf: Catherine ist selbst nur Gegenstand einer unheimlichen Berechnung; bei Keller umgekehrt die Frau nicht nur Bankierstochter, sondern auch ein bißchen vom Schlage der erotischen »Würzkrämer[innen]« (II, 34) Lydia und Züs.

⁹⁸⁵ Die Kröte bevölkert als christliches *vanitas*-Schreckgespenst die Kehrseite der Frau Welt (vgl. Hirschberg (1988), 120, 123–128, 130f.).

⁹⁸⁶ »bei dem schönen Geschlechte laufen bekanntlich alle Abirrungen und Unzukömmlichkeiten zuletzt nur auf ein und dasselbe Ende hinaus « (II, 140). Vgl. I, 1112 (Dortchen zwischen Heinrich und Ehemann: der »guten Weiblein« »Blütenzeit geht so rasch vorbei, [...] sie wollen ihre Kinder als junge Weiber und nicht als halbe Matronen haben und erziehen«), 876f. (Rosalie zwischen Lys und Erikson, »Frauen, wenn sie genugsam Kinder geboren [...] es ihnen nicht mehr an Zeit gebricht, den großen Dingen nachzuleben«; zur fliehenden Zeit siehe Seite 235); vgl. Agnes' Herz-Hysterie I, 542, noch ohne Krötenspuk und

dieser Spukenden, analog den toxikologischen »Geistern des Getränks« (II, 1080) im Gegenüber, verweisen auf den Wirklichkeitsrahmen⁹⁸⁸ zurück: auf Hildeburgs »wunderliche Stimmungen« (II, 1074), ja »[B]esessen[heit]« (II, 1074) bei der Rückkehr des Oheims, die erste Deutung der Doppelliebe als eines »heillosen unnatürlichen Naturspiels oder unvernünftigen Ereignisses« (II, 1170) und die abschließende als einer »unwürdige[n] Krankheit« (II, 1087).

Diese Kratt-Kröte ist eine ›vernünftige‹, die lieber aus ihrer »Klausur« ausbricht, als sich im Steingehäuse »ein langweilig Stück / Unsterblichkeit« (III, 398) zu erträumen,⁹⁸⁹ und ein un-»bescheiden[er]«⁹⁹⁰ [...] Frosch im Glase« (II, 935), der nicht auf das über ihn verhängte Todes-›Stündlein‹ warten will. Wie alle Spuke Kellers ist auch der Hildeburgs ein Ende der Bescheidung mit dem Beschiedenen, insbesondere dem eigenen Lebendig-Abgeschiedensein. Aufgehobene Jenseitigkeit ist Spuk oder auch die Chance, die Körperinnenräume zu öffnen und aus der Innenwelt ins Leben einzutreten, was Hildeburg angeht, ohne Parodieren, aber mit einem Umschreiben von Vorlagen.

psychologisierend, ergänzt in der Zweitfassung durch die hungrigen Heiligen der Gottesmacherschwänke, die sich um den »Storch« (I, 882) balgen. Analog von Männern: Liebeswahn des Stadtschreibers Schafürli aufgrund von Froschgenuß, Heinrichs »Fröschlein«-*Gebetswunder*, eine Äußerung der niederen Erkenntniskräfte oder statt Toten- seiner Über-»Lebensgeister« (I, 955).

⁹⁸⁷ Das »Novum [...] eines Gespenstes mit Brille, nämlich Zwicker« (Wilpert (1994), 333) variiert die Augenkrankheit als verzerrte »Welterblickung« (II, 1046) und Geschiedenheit von Welt durch ein Glas. Die Halskrankheit variiert die Kommunikationsproblematik der Liebenden und zusammen mit dem Schreibmotiv den Gegensatz von unmittelbarem Sprechen und problematischem vermitteltem Schreiben, insbesondere *in eroticis*. Engbrüstigkeit und Atemnot (als Symptomatik der Liebeskrankheit alt, vgl. *Timaios*, 91A-92E) begegneten schon als schmerzliche Lebensäußerung der *psyche* am Faden beim Abschied von den Männern II, 1070. ›Geister in ihrer Brust‹ bedrängen einander und Hildeburg und verweisen auf ihre Doppelneigung wie die zwei Zwiehan-»Leuchtwürmchen« in ihrem Haar.

⁹⁸⁸ Vgl. die Analogie von Hexerei und Spuk im Rahmenmärchen mit Wahnsinn in der Binnennovelle von *Spiegel, das Kätzchen*.

⁹⁸⁹ »Hätt ich getrunken lebendige Luft, / Längst wär ich vernünftig gestorben« (III, 398 (*Krötensage*)). »Lieber ein lebendiger Frosch, / Als ein totes Menschenherz!« (III, 473).

⁹⁹⁰ Für die bürgerlichen Mäzene ist Bescheidenheit die erste Künstlertugend, aber in der römischen Künstlerkolonie wie in den Irrenhäusern (vgl. II, 898 (Ursula)) selten (vgl. I, 197 (Junker Felix), 425f. (Römer), II, 802f. (Faun)). Die bürgerliche Bescheidenheitsforderung führt bei Römer zu Wahnsinnsbriefen aus dem Kasten. Zum regelrechten Spuk reicht es auch am Schluß der *Züricher Novellen* nicht mehr. Herr Jacques, der, nachdem er der Kunst entsagt hat, umgekehrt eine Bescheidung auch von den Künstlern fordert, stößt auf ein Schwelgen in der »Höhle der Unbescheidenheit« (II, 809), nebst einem exhibitionistischen Dürsten, das von Bescheidung schon gar nichts wissen will (siehe Anm. 1200).

Im Spuk öffnet sich eine nicht so »patente Person« (II, 1068) und veröffentlicht als »Notarius publicus« (II, 1081) ihr »heilloses unnatürliches Naturspiel oder unvernünftiges Ereignis in einer Seele« als Tumult im Innenraum, dessen Dissonanz⁹⁹¹ und Schrecken unmögliche Ganzheit umschreiben, »Höllenhumor« (II, 1080) im »Himmelbett« (II, 1179). Hildeburgs Auftritt mit Kratt-Maske hinter wehenden »[V]orhängen« (II, 1080, 1088) variiert die Theaterszenen einander jenseitiger Geliebter wie Mephisto-Heinrichs und der Gretchen-Heiligen. Anders als in Reinharts Erzählungen⁹⁹² läßt Hildeburg den Männern die Fäden der Frauenmarionette entgleiten. Die Theatermasken wären abzureißen und die aufgehobene Jenseitigkeit ein zweites Mal aufzuheben. Wie Erwin mit der toten Regine hinter dem Alkoven-Vorhang oder Correa mit Feniza in der Mantel-Grotte scheitert der Oheim, ein neuer Heinrich in seiner »natürliche[n] Blödigkeit vor dem lebendigen Weibe« (I, 131).

Frischer Wind⁹⁹³ Freiheits- und Freierkämpfe deutet auf Öffnungen des Wesenskastens, zunächst des Dunkelkammer-Traumraums eines sanft gebetteten besoffenen Hauptes, dann des spiegelnden eigenen Innerlichkeitsraums. Die heisere Kratt kann sich sowenig äußern wie Hildeburg, aber mobiliarpsychologisch das Innerste ihrer Frauenlade aufschließen. Als ein weiblicher Sekretär zählt sie zu den zum Schweigen und Schreiben verdamnten *Sinngedicht*-Frauen,⁹⁹⁴ aber das auf Papier Gezwungene beginnt wie das unter Glas und Rahmen Gebrachte oder in Schleier Eingesponnene zu spuken. Hildeburg fälscht sich radierend ein Loch in ihre erdrosselnde Versponnenheit. Die juristisch-ökonomische Spukmotivik deutet auf den Bankiersalon als Basis der überspannten Fiktionen und das daraus hervorgegangene »Wechsel-Gelübde. Die Vertragsfälschung im Spuk sühnt für den

⁹⁹¹ Gleichgültig, ob »Kratt« auch mit »Kratzen« assoziiert ist: disharmonisch, ja kako-phonisch ist das »[R]umoren« (II, 1090) eines »Poltergeist[s]« (II, 1080), der mit »Knall« (II, 1079, 1084) und »Detonation« (II, 1088) oder mit Klopfen beginnt (II, 1086 (»klopfte«)). Mit Kratzen erscheint die Kratt hinter der Wand (II, 1080: »fegt' und kratzt'«), kratzt auf dem Schriftstück (II, 1080 (»schabt«), 1086 (»kratze, schabte, keuchte und hustete«)), und es scheint ihr im Hals zu »kratzen« (II, 1081 (»boshafte Geister einander (...) kratzen«), 1081, 1086 (»heiseres Gelächter«)). – Das Lärmmotiv verbindet den Krattspuk mit dem Weinteufel- (II, 1061: »kratze«) und Schusterauftritt.

⁹⁹² Wie in Lucias Erzählungen die sich in Drogos narzißtische Mono-»Komödie« (II, 964) vom Küssen- und Heiratenwollen in der dunklen Laube hineindrängende Waldhorntochter und die sich entziehende Theater- und Opernfigur Thibauts, seine vermeintliche Colombine und Papagena (vgl. II, 1151) Quoneschi.

⁹⁹³ Durch Aufstoßen von Fenstern wie im Pavillon (II, 1070, 1088) und Schaffen eines Durchzugs.

⁹⁹⁴ Vgl. die tagebuch- und briefschreibende Pfarrerstochter, Lucia als Bibliothekarin, Regine mit Gebetbuch und Gattenbriefen oder Hedwig mit den Mietrechnungen.

Oheim eine begangene Untat, für die Fingierende im Nonnenschleier der entsagenden *Sinngedicht*-Frauen aber eine Unterlassungssünde.⁹⁹⁵ Indem⁹⁹⁶ die Kratt auf einem Vertrag etwas ausradiert, überwindet Hildeburg ihr Entsagensgelübde,⁹⁹⁷ wie die Doppelliebe bloß eine »unwürdige Krankheit« (II, 1087), statt ›Verheißung‹ nur ein *in eroticis* perverser ›Wechsel‹, laut dem Oheim als Stichwortgeber, der dies sowenig wahrhaben wollte,⁹⁹⁸ wie er seinerseits betrügerisch »der Waage einen leichten Stoß [zu] geben« (II, 1077) wagte, seine eigene Unterlassungssünde, die ihn ruhelos umtreiben wird.

Der Zweifel am »ganz wahrhaftigen Menschen« (II, 1162), den Lucia ihrer eigenen *Herzensgeschichte* voranstellt, gibt die des Oheims recht. Noch immer beschönigt er seinen Schrecken vor der Frau und sein Versagen »im rechten Augenblick« (II, 1087), in zeitlicher und eigentlicher Bedeutung, wie im Augenblick von Lucia und Schlange, der »für den Augenblick« dem »allgemeinen Vernichtungskriege« (II, 1182) Einhalt bietet. Den ›beherzten ehrlichen Kerk‹ (vgl. II, 1082) ironisieren zeitliche Unstimmigkeiten in seiner Spukschilderung, nach denen ihm annähernd für eine Stunde statt für »[e]ine Minute« (II, 1082) oder »für einen Moment die Sehkraft und Besinnung schwand« (II, 1082).⁹⁹⁹ Zeitlupe im inneren Erleben, Zeitraffer im äußerem Geschehen, die Asynchronie von Außenwelt und Innenwelt, die als deren andere Welt ihre eigene Zeit hat, verbindet den inneren Tumult des Oheims mit Heinrichs Künstlerproblematik, dem Problem der in sich befangenen Innerlichkeit. Kellers Träumer träumen viel innert Kurzem,¹⁰⁰⁰ lassen aber wirkliche Zeit tatenlos verstreichen. Wenn derart »die Zeit vergeht!« (I, 665), ist es »bald geschehen, daß man alt wird« (II,

⁹⁹⁵ Die beiden traditionellen Motivationen des Wiedergängertums, vgl. HdA, Bd. 3, 496–503.

⁹⁹⁶ Vgl. Brockhaus (1969), 71, Amrein (1994), 209.

⁹⁹⁷ »Ich werde nie die Frau eines Mannes werden, es wäre denn einer von euch beiden« (II, 1070).

⁹⁹⁸ »ich blieb absichtlich im Dunkeln über Mannelins Tod, damit ich nicht gleich wie ein Wechselgläubiger vor das schöne Mädchen zu treten versucht würde, an dessen Verheißung, den Überlebenden zu heiraten, ich fest glaubte« (II, 1072).

⁹⁹⁹ Was auch die scheinbare Unstimmigkeit ausräumt, wie Hildeburg die Spuren ihrer Inszenierung verwischen konnte.

¹⁰⁰⁰ Vgl. die mit dem Spukerlebnis des Oheims noch nicht verglichenen *Heimats-träume*, über die Heinrich der Goldfuchs belehrt: »wenn der richtig denkende Psalmist den Herrn seinen Gott anschrie: ›Tausend Jahre sind vor dir wie ein Augenblick!‹ so ist diese Hypothese von hinten gelesen eine und dieselbe Wahrheit: Ein Augenblick ist wie tausend Jahre!« (I, 661). Aber das Umgekehrte bleibt auch richtig gedacht. Siehe Anm. 1002. – Zur Dehnung der Zeit im Traum vgl. SW VI, 354 (Arbeitsnotiz zur Zweitfassung), I, 787 (Zwiehans Morgenstern-Traum), II, 100 (Vrenchens Hochzeitstraum). Zur zeitgenössischen wissenschaftlichen Fundierung vgl. Rohe (1993), 217.

1065).¹⁰⁰¹ Davor warnt Hildeburg mit ihrem Spuk, denn die »Blütezeit« der »guten Weiblein« ist zu knapp. Die zwei Frauen-»Gesichtchen« im »[a]lp«-traumhaften (II, 1182) Spuk dienen als »Zeitsonnenuhren« und Warnung vor dem verträumten Lebensversäumen wie die der jungen und alten Frauen von Münsterkronen und Nußbaumhaus in den *Heimatsträumen*. Schlurfend wie im *Traumbuch* stört die alte Frau einen selbstbesoffenen Träumer aus seinem Narzißmusglück auf.¹⁰⁰² Die Idylle der »Mütterchen«- (II, 1086) oder »Möhmlein«¹⁰⁰³-Geliebten, einer umgekehrten Tante Angelika,¹⁰⁰⁴ wäre als traurig-schönes Uterusglück, das *Memento mori* statt als *Vanitas* als *Carpe diem* zu erkennen, und zwar schleunigst, statt daß man als gefrorene »Reiterstatue« (I, 665) »wie der Esel des Buridan zwischen den Heuschobern« (I, 665) zaudert, weil es höchste Zeit oder »Heiratszeit« (I, 665) ist. Schon Heinrichs traurig-schöne Wunschträume schlugen an diesem Punkt jung-alter Frauen in heilsame Alpträume um, in denen statt geheiratet »rastlos« an einem »schlechten Stecken« (I, 668) gewandert wird, aber in die Welt statt in ein Uterussackgäßchen. Das die Klappernuß vorwegnehmende Kunsthaus der Innerlichkeit, seinerseits »gleich einem alten edeln Schrank « (I, 666), mit den drinnen und draußen eingeschlossenen Grüns, und die Schreibkommode mit der Vexierbild-Intarsie, Landschaft in der Stube und faules Idyll, werden für beide Träumer zu dunklen Spiegeln. Ihre Kunstschönheit verbirgt das Traurigste, daß ein im Trödel seiner Innerlichkeit Lebendig-Begrabener Lebenszeit begegnungslos verspielt hat, weil er »geträumt und gesäumt« (I, 654) hat.

Der *Geisterseher*-Spuk konfrontiert den männlichen und weiblichen in der eigenen künstlerischen Innerlichkeit Befangenen.¹⁰⁰⁵ Die

¹⁰⁰¹ So der Oheim in der einleitenden Reflexion über die *vita brevis* und ihre Verfehlung. Vgl. II, 1014f. (Erwin vor seiner aus der Kunst auftauchenden Wasserfrau, dem Venusbildnis Regines, aber mit fremdem Gesicht: »eine Minute von den so wenigen, die wir zu leben haben«), 972 (Lucia gegen Reinhart wegen der geringen »Dauer des glatten Gesichts«).

¹⁰⁰² Siehe Anm. 10 und Anm. 296. Die Konfrontationen des Heimatsträumer mit der heiratsfähigen und der verschmäht-alten Jungfer wiederholen sich auf dem Grafenschloß: die künstlerische Innerlichkeit erst tatenlos vor Mädchen bzw. alter Jungfer (Münsterkronen-Frauen in den *Heimatsträumen*, Dortchen als jung-alte Frau I, 742 (entfallen in der Zweitfassung, aufgehoben im Oheim als schlechterem neben Mannelin als besserem Heinrich)), dann im Kunsthaus der eigenen Innerlichkeit eingeschlossen (Heimathaus in den *Heimatsträumen*, Herzbüchse des Steinritters).

¹⁰⁰³ Grimmshausen (1975), 328 (Buch IV, Kap. 8). Wohl volkstümlich für Kröte im oberdeutschen Raum.

¹⁰⁰⁴ Siehe Anm. 1050.

¹⁰⁰⁵ Pendant zur Frauenlade der Kratt Züs' Herztempel, in dessen Innersten, hinter Spiegeln verborgen, ein Liebesbrief an sie ruht, und Heinrichs Kunsthaus der Innerlichkeit, dessen Spiegelung dem Träumer die Sicht auf die Frau verstellte.

Verpackungskünste im Krattspuk (erotischer Wechsel im Papier im Paket im Geheimfach in Schublade im Schreibtisch, im oxymoronischen ›dunklen Glanz‹ (vgl. I, 1069, 1079f.) der Augen¹⁰⁰⁶ seiner Eignerin) nehmen die des Steinritterspuks¹⁰⁰⁷ (Nußkern in der Herzbüchse im Statuenporträt in der Sakristei in der Kirche) auf und verschmelzen sie mit denen von Dortchens Körbchenfingierung¹⁰⁰⁸ (Süßigkeit im Papier im Korb im Schreibtisch). Das ›Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere‹ (Kerner) wird zum Hinausragen einer (inneren) Wirklichkeit. Kellers Spuke kehren das Innerste nach außen, aber nur, indem sie es wieder verkehren. Der zutiefst eingeschachtelte süße Wesenskern einer Liebeserklärung offenbart sich nur, indem er sich wieder hinter abschreckenden Masken oder umzudeutender Fingierung verkleidet. Dem Übergriff der Spukfingierenden muß von der Gegenseite etwas entgegenkommen, damit es zur Totalität in der Abart des Geschlechterkampfes kommen kann. Das Übersinnliche ist Freierprobe, hier im Unterschied zur Motivtradition, weil durch die Gattung¹⁰⁰⁹

Heinrichs Traum im »geheimnisvollen dunklen Glanz« (II, 666) einer »halbnächtliche[n] Sonne« (I, 666) scheint im »Alp« (II, 1082) des Oheims im »unheimlichen Mondglanz auf der dunklen Schreibkommode« (II, 1080) noch einmal auf. Schon Heinrich kam im umgestülpten Traumhaus nicht zur Frau hinein, indem er nicht aus sich herausging.

¹⁰⁰⁶ Vgl. II, 88 (Vrenchens Haus wie ihr Kopf).

¹⁰⁰⁷ Errötend-Lachen und leidenschaftlicher Atem verbinden sich schon hier mit der Heimgesuchten, Versteinerung mit dem Spukenden. Parallel sind Spuk als Ausbruch einer von erotischen Geistern Besessenen, erotisches Patt (Dortchen – Mutter / Narzißmus), Herzmißhandlung (geschütteltes Herz – geteiltes Herz in der Zuckerherzprobe), Unfähigkeit, sich zu äußern, gefaßt als Einschachtelung im Innersten und aufgehoben in der Flucht in Fremdsprache bzw. Pantomime und in eine verkehrte Liebeserklärung, die abschreckt, schließlich die Heimsuchung zweier gegensätzlicher Gegenüber, deren einer das Spiel durchschaut und verdirbt, das dennoch die Problematik zusammengefaßt hat.

¹⁰⁰⁸ »Kratt« wird auch auf »chrättli« (schweizerdeutsch ›Körbchen‹) bezogen, obwohl die Frauenlade häufig unabhängig vom Korbmotiv auftritt. Parallel sind Verschluß- und Schlüsselmotiv (vgl. I, 745, 747, 1091, II, 1081, 1083) um einen esoterischen »verschlossene[n] Garten« (I, 285) der Frauenliebe, vor dem einer in »verliebter Rechtgläubigkeit« (I, 1088) oder ›festem Glauben‹ an die »Verheißung« (II, 1083; vgl. die Eucharistiemotive um Zuckerbrotprobe und Körbchenfingierung) letztlich doch versteinert, »verwirrt und zweifelhaft« steht und durch »Unstern und Frauenmißhandlung« (I, 743) allein bleibt, in der Zweitfassung (nachdem schon *Dorotheas Blumenkörbchen* die Erstfassung neu beleuchtet hatte) auch das Umschreiben von »falsche[n] Wechselchen« (I, 1115) in *eroticis* am Schreibtisch, das der Autobiograph hinterrücks beobachtet (vgl. I, 1088f.).

¹⁰⁰⁹ Das Ansprechen erlösungsbedürftiger, ihrerseits am Sprechen verhinderter Geister (vgl. HdA, Bd. 3, 553–555), Befragen nach ihrem Begehren, gefährliches Anschauen, Küssen und Ringen mit ihnen ist gängiges Schema im populären Gespensterglauben, dem offenbar selbst der Aufklärer Mannelin bei der ›Erlösung‹ einer verspielten Hysterikerin folgen muß.

kaschiert,¹⁰¹⁰ durchaus eherelevant, umschrieben mit den offiziellen *Sinngedicht*-Leitmotiven Sehen und Sprechen¹⁰¹¹ und dem inoffiziellen des ›Anfassens‹ (vgl. II, 1070), mehr als Küssen, Übergriff zum Geschlechterkampf.¹⁰¹² Nun steht einer Steinritter-Frau ein lebens- und liebeswilliges Diminutiv-Mannlein gegenüber, der die Aufforderung zur Parodie komplettiert, mit in der Reihe Meret – Spiegelein – Dortchen – Jole weiter gesunkener Glaub-, weil Spukhaftigkeit.¹⁰¹³

Zuletzt herrscht kein Zweifel darüber, »daß durch den Sieg meines Nebenbuhlers trotz des *technisch* untadelhaften Verfahrens ihren geheimsten Wünschen besser entsprochen / worden sei, als wenn ich gesiegt hätte« (II, 1088f.), womit alles Übrige zweifelhaft wird. Der Spuk ist aufgelöst, aber noch immer scheint »etwas nicht richtig« (II, 1077). Gegen Lucia behauptet Reinhart, an Hedwig sei »nicht die leiseste Spur von Koketterie und Schlaueit [...] zwischen den Zeilen zu lesen« (II, 1064). Nicht nur Schlaueit scheint Epitheton der ›Schlange‹ Hildeburg. Kellers Frauen stehen anders zwischen zwei Männern als seine Männer

¹⁰¹⁰C. F. Meyer moniert »Den Teufel hoffst du!« (II, 1074) im Munde einer Dame als unwahrscheinlich und unschicklich. Keller muß ihn daran erinnern, daß »[d]er nächtliche Gespensterbesuch in den Schlafzimmern junger Herren« (GB III/1, 328f.) [...] viel unwahrscheinlicher und doch der Rückgrat der Geschichte« sei, während er kurz zuvor die Judith-Badeszene unter entschuldigendem Hinweis, daß »dergleichen [...] damals eben in der Luft [lag]« (GB III/1, 160), glaubte streichen zu müssen.

¹⁰¹¹Der Frau »ins Gesicht sehen und sie zur Rede stellen « (II, 1078 (Oheim), vgl. 1084 (Hildeburg)).

¹⁰¹²Mannlein muß die Kratt nicht allein ansprechen und ihrem Blick standhalten, sondern ihr Schleier und Maske abreißen und ihre Körperlichkeit erfassen, die drei Motivreihen kreuzt: Kröte, Schlange – wie Lucia am Rahmenschluß erlösend-erlöst – und Nase als das Abstoßendste und Anstößigste. Der Turner-Typus (vgl. II, 868, III, 565) erweist sich, wie schon im Krieg, auch im Geschlechterkampf dem Oheim überlegen, der von sich behauptet hatte, allein die »körperlichen Übungen« mit seinen »Rauf- und Zechbrüdern« (II, 1066) ganz zu verstehen, angesichts des Spuks aber nur über die »Fortdauer in der bloßen Vorstellung« (II, 1083) zu spekulieren weiß. In Hildeburgs Freierprobe geht es in einem mehrdeutigen Sinne darum, sie zu erkennen. Der angetrunkene Oheim kann die Frau nicht schwächen und tut, entgegen Hildeburgs »vor Gespenstern würde ich mich wohl nicht genieren« (II, 1077), geradedies vor Mannleins und Hildeburgs Tête-à-Tête (siehe Anm. 952).

¹⁰¹³Der »Kantianer« läßt, »was darüber hinausging, sich nicht anfechten« (II, 1067) oder ficht es seinerseits an. Er gehört zu den gutgemeinten Helden vom Schlage Eriksons und Arnold Salanders, deren brachiale ›Lösungen‹ der Künstlerverwicklung den Realitäts- und poetischen Gehalt eines »Gedanken[s]« haben (dem der ganzheitliche Tumult im Innern des Oheims abgeht: angesichts des Spuks »stellte Mannlein geschwind seine Gedanken in eine kleine Reihe, als ob es Polizeileute wären, und sich selbst an ihre Spitze« (II, 1086)). Spiegelein ist als Spukender überzeugender denn als Frauenfischer, als solcher überzeugender denn der Mannlein als Jäger nach dem jenseits des Wassers, der nicht einmal mehr kopfzerbrecherisch eins auf die Nase kriegt.

seine Männer zwischen zwei Frauen. Zwiهان tanzen die »zwei Glühwürmchen« (I, 797) auf der Nase herum, Hildeburg schmückt sich mit ihren »paar Leuchtwürmchen« (II, 1069). Fides und die Dorotheen brauchen, um ihren Geliebten anzureizen, fingierte Rivalen, die für die Realität einer bürgerlichen Ehe nicht in Frage kommen, Reiter-Ritter, wilde Männer oder Wüstlinge als Widerspiel eines zurückhaltenden, »wohlgeschlossenen« (I, 732) oder »verschlossenen« (vgl. II, 595) Männleins.¹⁰¹⁴ In solchen »kleinen Künsten« (I, 597) kann man sich auch verstricken wie schon die Dorotheen, für die es nur zum jenseitigen Glück oder Spukspiel reichte. Im Werkkontext hat der Oheim keine Chance. Auch wenn nicht von Anfang an allein Mannelin in Frage käme,¹⁰¹⁵ fällt Hildeburgs Entscheidung vor der Spukprobe, einem gezielten Experiment, das eine im Wirklichkeitsrahmen fundierte These verifiziert. Ein Lösen vor dem Spuk würde das beinahe fehlgeschlagene Gottesurteil des Schlachtenglücks wiederholen. Für Kellers Frauen ist nicht »der Zug des Schicksals [...] des Herzens Stimme« (II, 207), das es vielmehr »ein wenig [zu] lenken« (II, 291) gilt, wie die *Gefrorenen Christen* mit resoluten »Nasenstüber[n]« (II, 285) zu wecken. Kellers Männer vertrauen auf Gottesurteile *in eroticis*, um sich in Umdeutungen

¹⁰¹⁴Der animalische »Rittmeister bei den Kürassieren« (I, 1079), eine von Dorothea eingeführte Karikatur des Oheims, provoziert Heinrichs Steinritter-Spuk. Fabrizius, den die Dorothea der *Sieben Legenden* (vgl. II, 595–597) fabriziert, läßt Theophil das Glas zwischen den Liebenden zerbrechen. In den Minnespielen des *Hadlaub* wird zwar Fides, nicht aber die hinter ihr (vgl. II, 662, 683f.) vor dem Vorwurf solcher Schlaueit bewahrt, und die Wirkung auf das zurückhaltende »Minnekanzler«-»Männlein« (II, 648, 649, 651, 668, 671) ist auch hier der »Ruck, den es in einem Verliebten tut« (II, 683). Erst nach Einführung eines nicht ernsthaften Nebenbuhlers (vgl. II, 682f.), des riesig-reisigen, aber am Ende frauen- und wasserscheuen (vgl. II, 689, 693) *miles gloriosus* von »Rapperswyl« (II, 682) kann das Minnespiel in die Ernsthaftigkeit einer bürgerlichen Ehe münden.

Im *Sinngedicht* begegnet die Konstellation außer in den *Geistersehern* nicht in ihrer typischen Form, haben aber die Reinharts Helden und ihm selbst körperlich überlegenen Nebenbuhler – Regines Schwarzer Graf, Hedwigs geschwärtzter Rittmeister, Fenizas monströser Soldatengeliebter, Lucias dunkler Leodegar – nur fiktive, relative oder frühere Bedeutung. Einzig Quoneschis farbiger Donnerbär triumphiert, hat aber wieder ausgesprochen relativen Charakter wegen des engen zusammenfassenden und abschließenden Bezugs der *Berlocken* zur Rahmennovelle (vgl. Amrein (1994), 113–118, die die Ergebnisse von Brockhaus (1969), 154f., übergeht): Reinhart scheitert wie Thibaut an der vierten Frau, Quoneschi bzw. Lucia.

¹⁰¹⁵Schon Hildeburgs erste Würdigung des Oheims ist nur relativ (vgl. II, 1069). Preisendanz (1963a), 136, sieht einen »gleichsam infinitesimalen Übergang der Freundschaft, die sie [Hildeburg] mit beiden Männern verbindet, in Liebe für Mannelin«, im Anschluß Brockhaus (1969), 68, Wilpert (1994), 333.

der Losentscheide zu verlieren. Kellers Frauen zinken,¹⁰¹⁶ von Züs' kleinen Kniffen (vgl. II, 207ff.) über Dortchens Körbchenfingierung (I, 746f.) bis zu Beatrix göttlichem Beistand (vgl. II, 569f.), weil sie wissen, was sie wollen, *corriger la fortune* beim »Pferderennen« (II, 1088; vgl. II, 193).¹⁰¹⁷ Die von Hildeburg gewählten Freierproben benachteiligen den Oheim,¹⁰¹⁸ die Kriegsprobe wegen seines Draufgängertums, die Spukprobe wegen seines Gespensterglaubens,¹⁰¹⁹ von der bei seiner Rückkehr zutage getretenen Angst vor der Frau zu schweigen.¹⁰²⁰

Auch die Spukexperimente selbst sind nicht völlig standardisiert. Nicht »[a]lles geschieht gleich wie das erste Mal«.¹⁰²¹ Das erste beginnt mit einem Fall, lange ehe die Entscheidung gefallen sein soll, an den sich eine der tragisch ironischen Umdeutungen des Oheims knüpft. Das Geräusch, mit dem der Spuk des »Poltergeist[es]« (II, 1078) beginnt, führt der Oheim zuerst richtig darauf zurück, »es könnte ein schwerer Gegenstand in oder außer dem Zimmer umgestürzt« (II, 1080) sein. Hildeburg hat für »den Knall einfach [...] einen wackeligen leeren Schrank mittelst einer Hebelstange umgestürzt« (II, 1087f.). Alles so natürlich und unverfänglich als möglich. »Zuletzt« meint der Oheim jedoch, »daß der Ton in nächster Nähe entstanden sein müsse« (II, 1080). »Dies ist auch möglich!«, mit dem Quälgeist Spiegel zu sprechen. Die Wirklichkeit, auf die sich das Phantastische reduziert, wird selbst zum Vexierspiel. Wie Hildeburgs Herzkröte dem Gemütspferd des Oheims entspricht,¹⁰²² wird mobiliarpsychologisch wie in der Frauenlade in dem leeren Schrank ein schwankender und hohler Schrank von Mann gefällt, den sie »nachher nicht mehr aufrichten konnte, weshalb auch in der zweiten Nacht die Detonation unterblieb« (II, 1088). Hildeburg

¹⁰¹⁶Preisendanz (1963a), 136, sieht die Spukprobe als unverantwortliches Hasardspiel, zugleich aber Hildeburg als unbewußt für Mannelin entschieden. A. A. Brockhaus (1969), 70, 72f., Amrein (1994), 208, 212–215, nach denen statt Damenwahl die Entscheidung bei den Männern liege. Daß die Probe Hildeburgs nicht neutral ist, betont Wilpert (1994), 333f.

¹⁰¹⁷Hildeburg agiert als Vertragsfälscherin, die in einem Familienroman Schicksal gespielt hat. Ihr »technisch untadelhaftes Verfahren« (II, 1089) ist weit eher »ein kleines Verfahren« als das von Lucia für Hedwig reklamierte. Auch die Diskussion über Brandolfs Wahlherrschaft schritt vom vermuteten »Spiel des Zufalls« (II, 1064) zu dessen Lenkung durch die »Erwählte«.

¹⁰¹⁸Vgl. Albrecht (1997), 46f.

¹⁰¹⁹Vgl. Amrein (1994), 208.

¹⁰²⁰Für Brockhaus (1969), 76, ist Hildeburg seit der Heimkehr des Oheims entschieden.

¹⁰²¹Matt (1979), 15.

¹⁰²²Vgl. II, 1065 (»Reiter [...] auf seinem Zauberpferde«), 1075 (der Oheim versetzt »in unwilliger Gemütsbewegung das Pferd in eine unruhige und heftige Gangart [...], ohne dessen bewußt zu sein«).

Ehelosigkeitsgelübde, es sei denn, »der eine [würde] fallen!« (II, 1070), erfüllt sich doch noch, wenn auch nicht durch ein Gottesurteil.

Die Kratt mit dem Radiermesserchen oder Hildeburg mit der Hebelstange: die mit Werkzeugen geschäftig hantierende Dame¹⁰²³ ist widersinnigerweise sowohl Teil des Spuks wie seiner Wegerklärung. Beim Auftritt der Kratt vor dem Oheim stöhnt »eine dünne zitternde Weiberstimme [...] etwas Unverständliches« (II, 1080), bei dem vor Mannelin sagt »ein altes Mütterchen [...] vernehmlich: ›Ja, ja!‹«. Schon vor der Spukprobe scheint bei dem einen die Entscheidung gefallen und wird dem anderen das Jawort gegeben. Wer beim eigentlichen Spukakt die Kratt nicht am Radieren hindert, hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn er als »Wechselgläubiger« (II, 1072) ausradiert wird. Aber auch Mannelin, Repräsentant von Jurisprudenz und Polizei, »guckte dem Gespenste still über die Schulter, bis es fertig war« (II, 1086). Die Wechselfälschung wird genehmigt. Bei der Entlarvung erfaßt man in dem »[w]ie eine Schlange« sich drohend aufrichtenden Kröten-Gespenst einen »allerdings schlangenförmigen [...] Körper« (II, 1086), also, augenzwinkernd, doch ein Gespenstisches. Die Erzählung heißt *Die Geisterseher*, nicht *Der Geisterseher*. »Halluzinationen« (II, 1084) waren es nicht. Nur läßt der »Kantianer« Mannelin, »was darüber hinausging, sich nicht anfechten« (II, 1067). Er bleibt unter dem Niveau des Spuks. Auf der Intarsie erscheint der einsam spazierende Dritte ausgebootet.

Der Spuk, weder »technisch untadelhaftes Verfahren« (II, 1088) noch »böses Spiel« (II, 1088), sondern subjektiv beeinflusstes Experiment zwecks Spieldurchbrechen, war keiner, bleibt aber Wendepunkt einer Novelle und eines Lebens. Der »wilde« (II, 1069) »Dragoner« (II, 1075, vgl. 1071)¹⁰²⁴ und das schlangenförmige Kröten-Ungeheuer, die so gut zueinander gepaßt hätten, werden einander doch noch. Hildeburgs anderes, Kratt-Gesicht ist »eine der längsten [Geistererscheinungen] in der deutschen Literatur«, ¹⁰²⁵ ihr wirkliches (vgl. II, 1086f.) kürzer beschrieben, aber zwielichtig. Was zuletzt hinter der Kratt-Maske als Realität zum Vorschein kommt, »Hildeburgs feines Gesicht [, das] zu ihm [Mannelin] emporlächelte« (II, 1086), ist demgegenüber verkürzt, bürgerliche Realität als Reduktion, minus der Leiche im Keller, eines neuen Pineiß, der vom verewigten innerlichen Tumult im mütterlichen Kunstraum nicht loskommt. Das Männchen kriegt von Hildeburg das

¹⁰²³ Nicht erst am Anfang der *Armen Baronin* ein Einblick in die lemurischen Schattenreiche der »schönen Welt«, vgl. II, 407 (Küngolt), 561f. (Maria), 897f. (Ursula), 1259 (Dorfmadchen), I, 884–886 (Käsediebin), vgl. auch I, 373 (Fichtenklotzmännchen).

¹⁰²⁴ Zu Dragoner = Drache vgl. Kluge (1989), 153.

¹⁰²⁵ Matt (1979), 9.

»Frauchen« (II, 1086),¹⁰²⁶ der Oheim, der »ein für allemal genug!« (II, 1094) hat und un-»versöhnlich« (I, 1090) bis zuletzt bleibt, den Rest des Parodierten,¹⁰²⁷ der der Bürgerwelt jenseitig bleibt.

Hildegard will mit Spuk und seiner Aufklärung, daß »ja kein Zweifel übrigblieb« (II, 1088), wie Reinhart »bitte[t] [...], nichts hineinlegen zu wollen, was hineinzulegen ich nicht die Absicht hatte« (II, 1064), gipfelnd in den selbstgewissen phantastischen Episoden seiner Erzählungen, die wie Hildegards Spuk urteilen und richten, scheiden und entscheiden sollen. Ganz sind die Dinge, ehe sie sich entscheiden, wenn auch nur in Widerspruch, Tumult und Kampf. Hildegard schafft den Grenzübertritt und endet nicht wie der hagestolze autobiographische Chronist Zwiehan, kein in Ewigkeit zum Umschreiben gezwungener Blaustrumpf, aber auch kein schriftstellernder Hexer, zu dem auch der »einfache Verstand des verfluchten Duckmäusers« Mannelin (II, 1088) nicht reicht. Übrigbleibt eine Leiche der Entsagung. Die Invalidität des Mannelin in den Befreiungskriegen trägt der Oheim in den Freierkriegen davon, der nach Rasur am Stock hinkt (vgl. II, 952, 1027, 1082, 1142, 1160) wie die Geschlagenen in *Die Jungfrau und der Teufel* und *Die Jungfrau als Ritter*. Er endet als ein teuflisches Opferlamm (vgl. II, 1071) auf dem »Passionsweg« (II, 1088), aus dem Himmel der Frauen-»Verheißung« gestürzter beritten-waffenstarrer Lucifer-Hephaistos, antilegendarischer ewiger Wanderer¹⁰²⁸ unter bilderstürmerisch »ruinierten Tempelsäulen« (II, 1082). Mangels »Geburtsrecht[s]« (II, 1081), das ihm genommen wurde, ist er nicht ganz von dieser Welt, nur (v)erwachsen, ein verewigter Ritter mit dem Pilgerstab vor dem »ruinierte[n]« (II, 1082) Tempel seiner Frauen-»Verheißung« (II, 1072), der aus der Erzählung auf dem »ahnungsvoll [gewählten] [...] raschere[n] Pferd« (II, 1087) abreitet, auf dem er deren Bühne auch betreten und das Leben dazwischen durchrannt¹⁰²⁹ hat. Nicht nur im *Sinngedicht* ist der soldatische Hagestolz¹⁰³⁰ das Pendant zu den Nonnengestalten.

¹⁰²⁶ Diminutive bestimmen die zweite Spukschilderung, passend zu Mannelin (vgl. II, 1186 (»Mütterchen«, »Frauchen«, »Weibchen«). Zum »Frauchen« (II, 1054) entzauberte schon Brandolf die Schlangen-Bestie Hedwig, der Rest war in den Weinteufeln aufgehoben.

¹⁰²⁷ »Nie vergesse ich das infame Hexengesicht« (II, 1081), die andere Seite der Frau: »Ich vergesse niemals die Erscheinung, wie sie mir entgegentrat« (II, 1075). – Zum Drachenkampf als weiterbestehender anderer Seite der glatt-glücklichen Geschlechterpaarung vgl. in *Hadlaub* II, 675, 693, sowie schon I, 302.

¹⁰²⁸ Vgl. Heinrichs sentimentale Landschaftsbilder mit dem Selbstbildnis als Wanderer im »Mitleid mit mir selbst« (I, 180).

¹⁰²⁹ Zum Pferd als Künstler-*anima* siehe Anm. 1088.

¹⁰³⁰ Wie der mönchische Prügelknabe Vitalis gehören die Soldatenfiguren zum frauenlosen Stand (vgl. neben der frühen Briefpassage zum Geschlechterkampf in GB II, 20 (»Jedes, wenn es verletzt ist, flüchtet sich zu seiner Armee«), im *Grünen Heinrich* I, 148, die »rauhe[n] Krieger und Weiberfeinde« beim Kadettenfest,

Den phantastischen Kampf mit dem anderen Geschlecht als einer ›anderen Welt‹,¹⁰³¹ wie in den *Züricher Novellen*¹⁰³² im *Hadlaub*¹⁰³³ und *Landvogt von Greifensee*,¹⁰³⁴ *Vitalis*,¹⁰³⁵ *Die Jungfrau und der Teufel*¹⁰³⁶

Kadettenfest, I, 463f., Heinrich im Exerzierreglement bei Judiths Auswanderung, I, 743–745, den Steinritter als Ende der Dortchen-Episode, den Eisheiligen Pankraz, II, 235, den Soldatenboten des Fräuleins in *Spiegel, das Kätzchen*, 614–618, den Artilleristen-Paten im *Herr Jacques* oder Salomon Landolt, daneben den vorübergehenden Rückzug ins Soldatenleben aus erotischer Enttäuschung bei Dietegen oder Hansli). »Soldat von Profession« (II, 1076) werden bedeutet Profeß wie bei den Nonnenköpfen des *Sinngedichts*, in – an der Frauen-›Verheißung« (II, 1072) – »verzweifelt heroischem Dasein« (II, 1066) enden.

¹⁰³¹ Amrein (1994), 152–156, 203f., 200–232, kritisiert die *Sinngedicht*-Geschlechterkämpfe als naturgegebene Unterwerfungen der Frau unter den Mann. Die Parallelbelege sind auffallend frühe. In *Stilles Abenteuer*, möglicher Entenjäger-Parallele zur Intarsie (vgl. Amrein (1994), 218–223), scheint Keller sich von der Erstfassung *Trochäen* (vgl. III, 290f.) durch rollengedichtlichen Männerstammtisch-Rahmen zu distanzieren. »Stammtischdunst« in Kellers Werken monierten schon Muschg (1980), und Kaiser (1981), 335, gegen ältere Einvernahmen. Differenzierter zur Liebesvorstellung im *Sinngedicht* Rothenberg (1976a), dem freilich Amrein (1994), 278, das feministische Reflexionsniveau abspricht. Als Teil des allgemeineren Kellerschen Themas Versöhnung von Außenwelt und Innerlichkeit, doch nur innerhalb des (verpfuschten) Kunstwerks, unterscheidet sich Kellers Welt von seiner poetischen Welt und versteht sich letztere als Reflexion über und Aufhebung der Jenseitigkeit der Geschlechter.

¹⁰³² Wo bereits im *Narren auf Manegg* das erzwungene Zölibat tellurische »Nachtfrauen« (II, 707; laut DWb »Lamie«, nicht »Buhle«) hervortreibt, in der Elterngeschichte der Jacques-Karikatur Buz, die der Erzähler, seinerseits von der Mutter seines Zuhörers sitzengelassener soldatischer Hagestolz und im erzieherischen Liebes-›Bosheitskrieg« (II, 702) mit ihr, in der Wirklichkeitsnovelle lieber umschiff.

¹⁰³³ Auseinandergelegt in *Hadlaub vs. Fides* von Schwarz-Wasserstelz, *Wernher vs. Muhme Mechthildis* von Weiß-Wasserstelz, beide Hälften jedoch von der Frau in den orpheisch-totenreichartigen Unterwasserbereich hinabgezogen (vgl. II, 687, 691). Das Vermögen, auf dem Wasserspiegel zu gehen, bleibt dem Vater- und Sagenzeitalter vorbehalten (vgl. die *Klingenbergsage* vom ›starken Nekromanten‹, der unehelich liebend »nächtlich über das Rheinwasser trockenen Fußes« (II, 625) zur Frau wandelt).

¹⁰³⁴ Im erratischen Block der mittleren von fünf Frauengeschichten zwischen den beiden Rahmenteilern der zentralen Erzählung in den *Züricher Novellen*, denen die phantastische Gattung (obwohl geplant, siehe Anm. 601) fehlt, erscheint einem anderen soldatisch-hagestolzen Autobiographen vor einem mit »Wundern« (II, 761), Werten und Kunstwerken gefüllten »ingelegte[n] Schreibtisch« (siehe Seite 109) eine alte Frau, seine Großmutter (Landolts Mutter ist tot). Sie versucht als ›Feindin des eigenen Geschlechtes‹ (vgl. II, 761) vom Heiraten abzuhalten, mittels eines »Skelettchen mit einer silbernen Sense, welches das Tödlein genannt wurde« (II, 761), *Memento mori* in der Tradition barocker *desengano*-Gespenster (II, 761: »die schnelle Flucht der Zeit und ihre Unwiederbringlichkeit«). Landolt erfüllt es mit »Schauer« (II, 761) wie den Oheim, er legt es aber, mit klopfendem »Herz[en]« (II, 761) wie Mannelin, als *Carpe diem* statt *Vanitas*

und *Die Jungfrau als Ritter*¹⁰³⁷ der *Sieben Legenden*¹⁰³⁸ in den *Leuten von Seldwyla im Verlorenen Lachen*¹⁰³⁹ und in *Spiegel, das Kätzchen*, zerlegen *Die Geisterseher* in die Hierarchie Mannelin – Hildeburg – Oheim. Die ominöse Rückkehr Mannelins schafft zwar einen unentschiedenen Ausgleich¹⁰⁴⁰ unter einem ›fröhlichen Menschenpaar‹ (vgl. II, 1075), mangelt aber der Momente des Kampfes und Schreckens. Nur als Ganzes vereint die Parodie mit Rest das Entschiedene und bringt das Ausgeschiedene ins *Sinngedicht* als Leiche im Keller ein. Über die zentrale Erzählung des Oheims oder die ›Fingerübung‹¹⁰⁴¹ des Realisten im Phantastischen, parodierte Spuke, das Zerbrecen des Kunstkastens als wieder eine Kunstform, führt nichts hinaus.¹⁰⁴²

2.3.4 Der Spuk des dritten Manns. Zum Sinngedicht-Schluß

Der Kavallerist variiert den bei den Damen einschneidenden Pferdeman, der neue Silesius-Feuerbach den Logau-Darwin, der »ganz« kör-

Carpe diem statt *Vanitas* aus, freilich ohne eine Braut zu finden und dem Kuß der Kunst oder dem Amor-Pfeil der zwischen Mutter- und eigenem »Schreibtisch« (II, 801) austauschbaren Statuette zu entgehen. Im Gegensatz zu den halben, relativ lächerlichen Oheim und Mannelin wird Salomon Landolt seinem Namensgeber gerecht, »der sowohl das hohe Lied gedichtet als geschrieben haben mußte: es ist alles eitel unter der Sonne!« (I, 471).

¹⁰³⁵ Auseinandergelegt in Kätzchen-Ehefrau Jole und Löwin-Hure, die in die Wüste geschickt wird.

¹⁰³⁶ Siehe Seite 175.

¹⁰³⁷ Siehe Seite 177.

¹⁰³⁸ In den Schlußlegenden dagegen verlockt das jenseitige andere Geschlecht (Dorothea, David) negativ-verführerisch statt schön-schrecklich, mit dem Resultat der Jenseitigkeit beider Partner statt aufgehobener Jenseitigkeit zwischen Partnern.

¹⁰³⁹ Jukundus findet die Ehefrau auf der Grenze des Doppelhauses (vgl. II, 517f.), in das sich die simplen Heiligen Ursula und Agathe mit dem pfortenhütenden antiheiligen (vgl. II, 499) Ölweib teilen, die einander als Ziele der Irrwege beider Ehepartner entsprechen (zu biographischen Hintergründen vgl. Ermatinger (1950), 27, 446), nachdem er die »[k]atze[n]«-artige (II, 522), »von bösen Geister bewohnt[e]« »Unholdin« und »schnurrige Hexe« (II, 519) überwunden hat (vgl. II, 522). Eine Integration des Anderen, wie in der *Attila-Sage* (vgl. II, 519), gelingt statt am gespenstischen Ölweib, einer dem Autor nicht unvertrauten Demokratenmuse, die das Feld räumt, da sie »die vollkommene Unschuld und Güte nicht vertrug« (II, 530), am widerspenstigen Eheweib, das stellvertretend schelten darf, »mit lachendem Munde« (II, 528) und »fast unhörbar« (II, 529).

¹⁰⁴⁰ »Hildeburg, welche einen preußischen Infanterieoffizier, oder mein Freund Mannelin, der das Fräulein Hildeburg an der Hand führte« (II, 1075).

¹⁰⁴¹ Vgl. Matt (1979), 3.

¹⁰⁴² Das neuerliche »Keine Romane mehr!« am Ende des Binnenerzählens ist nur scheinbar, siehe Seite 244.

körperliche Dilettant in der Metaphysik den Physiker, der zur Abwechslung in »moralischen« (II, 936, 937) Experimenten dilettiert. Im Oheim kann sich Reinhart »geschlagen« (II, 1090) fühlen, durch die eigene Mutter und durch weniger als »in [s]einem eigenen Papa« (II, 1090) mit den eigenen Waffen: Verspieltheit und Freierproben-Experiment mit Zettel. Zwei Anhänger des *placet experiri* operieren in einer *camera obscura*¹⁰⁴³ (vgl. II, 1082), wo Verlust der »Sehkraft« (II, 1082) und »[B]lind[heit]« (II, 1157, vgl. II, 936) droht, die Unfähigkeit, die einfallende Spiegelungs- oder *anima*-Lux-Frau zu erkennen,¹⁰⁴⁴ anders als in auf den Kopf gestellten Frauenbildern, versuchstierchen- oder spukhaften, die sie projizieren, statt der gläsern-durchsichtigen Frau eine maskierte, statt der verfügbaren eine, die sich in die »[U]nsichtbar[keit]« (II, 937) entzieht,¹⁰⁴⁵ ebenso »spukhaft« (vgl. II, 1150) wie das überraschende Auftauchen aus dem Dunkel vor den Männern, wenn die, die der Mann am Faden zu haben glaubt, selbst Männer zu binden versuchen.¹⁰⁴⁶ Dem Oheim erweist sich die andere Welt als anderes Geschlecht, Reinhart das andere Geschlecht als andere Welt.

Die Geisterseher belehren Reinhart über die Schattenseite¹⁰⁴⁷ seines »hübsch[en]« (II, 938) *Versuchs*¹⁰⁴⁸ oder die Schrecklichkeit der

¹⁰⁴³ Zu *camera obscura* und Ausgang daraus siehe Seite 172.

¹⁰⁴⁴ Zum Spiel mit »ein Weib ansehen« vgl. siehe Anm. 307. Auf den sexuellen Nebensinn deutet Kaiser (1981).

¹⁰⁴⁵ Vgl. II, 1014, 1015 (Regine), 1039 (Hedwig), 1079, 1082 (Hildeburg), 1126 (Zambo), 1150 (Quoneschi).

¹⁰⁴⁶ Vgl. II, 964 (Salome), 1081 (Hildeburg).

¹⁰⁴⁷ »[D]er eisige Hauch« (II, 1080; vgl. II, 1080 (»ein eiskalter Luftzug«), 1086 (»Der kalte Luftzug«), 1088 (»kalten Durchzug«)), mit dem Hildeburg durch Fensteröffnen in *pavillon / psyche*-Räumen (vgl. II, 1072) zum Oberst dringt, Gegenteil von »Zephirsäuseln« (II, 1082), karikiert die »frische Sommermorgenluft« (II, 935), die Reinhart beim Fensteröffnen zur sogenannten »schönen Welt« (II, 936), seinem aufgeblasenen Kopfraum, atmete (vgl. im *Hadlaub* warmes Frauenbad in der Kunst II, 670f., vs. kalte Frauendusche in der Wirklichkeit II, 683). Das grinsende, in »Leichenwachs« (II, 1081) er-»blühende« (vgl. II, 1081) Kratt-Gesicht karikiert das lächelnde Rosen-Lilien-Gesicht, das sich Reinhart erträumt, der Anblick der umschreibenden Kratt den männlichen Voyeurismus auf in Kunst gezwungene Frauen. *Die Geisterseher* zeigen in der »schönen Welt« (II, 936) voll »schönen Geschöpfen« (II, 945) »ein Stück der andern Welt« (II, 1078), einer von Kampf und Verschlungenwerden in Gesellschaft und Natur. Aus Heinrichs Erweckung auf dem Lande durch den Meret-Marder betont Reinharts Erwachen im Landhaus der Frau (vgl. II, 1026), wie Heinrich selbst, die feierlich-lichte Seite, das des Oheims (vgl. II, 1080–1082) die groteskkomisch-nächtige, aber eigentlich heilsamere.

¹⁰⁴⁸ Gewählt- und Geküßtwerden des Mannes ist ein »Schimpf«, dem Reinhart bei der Waldhorntochter knapp entging, als »Teufel im Mieder« (II, 947) und »starker Geist mit langen Haaren« (II, 947) der Hildeburg verwandt. Hildeburgs Freierprobe ist wie und gegen die Reinharts pedantisch abgewogen (vgl. II, 938, 1088),

Kunstwelten. Daß »man oft nicht merkt oder nicht erkennt, was einem am nächsten angeht« (II, 1089), gilt gleichermaßen für Reinhart vor den *Geistersehern*, den Oheim als Deuter des Spuks und Reinhart als Erzähler des Phantastischen. Durch die überraschende Identifizierung Hildeburgs als Reinharts »Frau Mutter« (II, 1089) zahlt der Oheim Reinhart die Spukverblüffung¹⁰⁴⁹ durch dessen Mutter heim. Für Reinhart verbirgt sich, anders als für den Oheim vor der Kratt, aber wie bei Thibaut vor seiner Muhme Angelika,¹⁰⁵⁰ hinter der potentiellen jungen Geliebten¹⁰⁵¹ eine alte Frau oder als Mutterliebe kaschierter Narzißmus – hier als Erbkrankheit –, der das Leben vertändelt. Für Reinhart wiederholt sich im Kratt-Spuk das Ende von Heinrichs *Heimatsträumen* als Mahnung vor der Lebensverfehlung im Kunsthaus der Innerlichkeit.

Unmittelbar wenden sich *Die Geisterseher* gegen Gespenstergeschichte und Reinhart,¹⁰⁵² mittelbar bewirken sie das Gegenteil. Die Wirklichkeit der beiden Reinhart-Realisten ist gefiltert, die Phantasten-Leiche im Keller bleibt aber in der »Vorzeit« (II, 1089) aufgehoben. Reinharts Vater profitiert von der sogenannten »Kunst, mit der er sich an meinen vielen Erholungen, wenn ich sie erzählte, förmlich selber erholte, ohne sie zu teilen« (II, 1068), Reinhart davon, nicht selbst

1088), willkürlich (vgl. II, 1089) und animalisch-inhuman (vgl. II, 935: »natürlichen Zuchtwahl«, 1088: »wie beim Pferderennen«), nun aber mit dem Mann als »halbschurig[em]« und »rasierten« »Wollschäfchen« (II, 1064), nur noch »viel unwahrscheinlicher« (GB III/1, 329, vgl. GB III/1, 57: »niemand unternimmt dergleichen«).

¹⁰⁴⁹ Reinharts logische Verwirrung II, 1089, gleicht der des Oheims im Spuk II, 1082.

¹⁰⁵⁰ Die Reinhart-Karikatur Thibaut kommt bei seinem Herzenstehlen – gelebter Metapher oder Kunst, die Symbol und Person verwechselt – auf verkehrten Freierrufen, die ihn – wie den Träumer Gottfried, den Heimatsträumer Heinrich und den weltflüchtigen Theophil in Uterus-Häuser – ins Säuglingsstadium an den »milch«- (II, 1148) haltigen Mutterbrust-Schreibtisch verführen, bei seiner Muhme an. Die nach dem Schlachtentod ihres Geliebten, wie beinahe Hildeburg, zur »empfindsame[n] alte[n] Jungfer« (II, 1148) verkommene Tante Angelika »mit gefalteten Händen« (II, 1149) ist ein Entsagungengel wie Reinharts Angelika Kauffmann, aber rückfällig. Sie hat wie Hildeburg und Dortchen Werte und Nahrhaftes, überdies wie der Steinritter ein Herz im Kasten begraben. Der »verzückt[e]« (II, 1149) Thibaut, der hier noch am ehesten liebt, da Mutterliebe der narzißtischen verwandt ist, spielt in einem »traumvergessenen« »Augenblick« (II, 1149) mit der entsagenden Alten im Wunschtraum von der Jugend das längst vertane junge Leben – Gegenstück zu Hildeburgs Alptraum von sich selbst als entsagender Alter, damit das Leben nicht vertan wird. Dies leistet nur Mannelin, aber auch der Oheim läßt sich, anders als Thibaut und wie der Heimatsträumer Heinrich, wenigstens aufschrecken.

¹⁰⁵¹ Lucia ist »ein bißchen verliebt« (II, 1090) in Mannelin, Reinhart verwirrt sich »ganz rot« (II, 1089), als er in der jungen Heldin die gute alte Mutter erkennt.

¹⁰⁵² Da die »Laune, in welcher er sich seit zwei Tagen bewegte, sich gegen ihn selbst zu kehren schien« (II, 1089).

die schreckliche Geschlechterkonfrontation durchleben zu müssen und als Pferdmann ausgeschieden zu werden. Der Oheim büßt auf seinem »Passionsweg« (II, 1088), damit Reinharts ›Lebenspfad‹ (vgl. II, 952) im *happy ending* mündet.

Lucias Bibliothek, ein Raum Lebendig-Begrabener wie Reinharts Bücher-Dachkammer, birgt das Geheimnis, daß Lucia Opfer gleich zweier Frauenerzieher war. Der spielende (vgl. II, 1181) Pfarrer-Liebhaber und der experimentierende Forscher-Vater (vgl. II, 1167, 1177) als dessen Modernisierung¹⁰⁵³ ziehen am gleichen Strang, wenn auch in entgegengesetzte Richtungen, und benutzen dabei die Gouvernante »Fräulein Hansa« (II, 1167), als androgyne Namenskünstlerin, Hobbyentomologin und Mädchenerzieherin eine Nachfolgerin der *Regine*-Malerin und anderen Emanzipierten, sowie, wie diese, Karikatur Reinharts und seiner Helden. Das in einer Kunstwelt aufgewachsene puppenhafte Spielzeug¹⁰⁵⁴ Lucia wird vor Hansa und Leodegar zum Käfer-,¹⁰⁵⁵ vor dem Vater zum Frosch-Präparat¹⁰⁵⁶ unter Glas, nur daß im konter-konterreformatoren Mädchenpensionat des Vaters wider Erwarten »die herrschende Christlichkeit lediglich einem durchsichtigen Glasgefäße [gleich], welches den Staub abhielt und das Licht durchließ, ohne selbst vor dem Zerschneiden geschützt zu sein« (II, 1178).

Wie der Käfer in den Spiritus wird Lucia ins »Fegefeuer« (II, 1170) einer ›Spiritualisierung‹ gestoßen. Laut dem Sinnbild von der zerrissenen ›himmlischen und der irdischen Liebe‹ (vgl. II, 1176) mit einem gen Himmel fahrenden Herzen und einem Lebendig-Begrabenen, das »wie eine / rote Rübe im Boden« (II, 1163f.) eines »grünen Erdreiche[s]« (II, 1162) steckt, wird ein Mädchen »durch den Unverstand der großen Menschen« (II, 1165)¹⁰⁵⁷ – Dissoziierte wie die habgierige Erzieherin, der karrieristische »Seelenfreund« (II, 1168) und die unglücklich liebende

¹⁰⁵³Vgl. den Brückeningenieur der Seele und Pfarrer von Reinharts Auszug, beide in ihm enthalten.

¹⁰⁵⁴Lucia ist »eine Art lebendiger Puppe« (II, 1164) oder »kleine Frau« (II, 1165) der »großen Menschen« (II, 1165), ob Nonnen oder Leodegar, vor dem sie »gleich einer hölzernen Puppe« (II, 1168) am Tisch sitzt, die letzte kunstgewordene Statuenfrau im *Sinngedicht*.

¹⁰⁵⁵Bei Tisch mit Leodegar (vgl. II, 1168f.) fühlt Lucia »Eifersucht« (II, 1169) auf einen Herzkäfer-»Scarabäus«(II, 1168), über den sich Leodegar und Hansa austauschen. Beim Waldspaziergang mit Leodegar (vgl. II, 1169f.) konvertiert dieser Lucia, wie Hansa Lucias »Waldbruder« (II, 1170), den Käfer, transformiert.

¹⁰⁵⁶Der Vater ist »stets zu religiösen Experimenten geneigt [...], die er an anderen Leuten anstellte, wie die Naturforscher an den Fröschen« (II, 1177, vgl. II, 1167).

¹⁰⁵⁷Neumann (1982), 260, sieht in Lucias Geschichte »ein[en synthetischen statt dissoziativen] Glücksfall der Erziehung«. Die Ansicht, Reinhart werde die ganzheitliche Idealgestalt Lucia erlöst, ist verbreitet (siehe Anm. 621).

liebende Nonne – in die verwandten Extreme »Heidenstück« und Nonne gespalten.¹⁰⁵⁸

Der sein Leben im Glas aushauchende Käfer Lucia belehrt Reinhart mit den Motiven Leben unter Glas¹⁰⁵⁹ und Schmetterling am Faden über die Schattenseite der eigenen Laborexistenz – und ihrer Fortsetzung mit dem literarischen *Versuch* – aus der Perspektive der *Lux-anima*, eines zu konvertierenden »kleine[n] Heidenstück[s]« (II, 1165) wie Musa und Jole, Dortchen und Meret. Lucia als Leodegars Käfer im Glas und des Vaters Frosch verweist über die Kratt-Kröte, Erwin-Neros Regine-Kröte und Reinharts »Frosch in einem Glase« (II, 935) auf den innere und äußere Natur scheidekünstlerisch verformenden »Zauber mann« (I, 122) und »Laboranten«- oder »Alchimisten«-»Hexenmeister« (I, 275, vgl. I, 405, vgl. 634) Heinrich mit den verformten *anima*-Wachsmännchen,¹⁰⁶⁰ dem zuerst »das Gläserwesen [...] sehr zu[gesagt]« (I, 120) und es »die Glasscheibe an[getan]« (I, 457) hatte. Neben dem Frosch unter Glas hält der Laborant Reinhart einen »Schmetterling [...] [am] Faden« (II, 937). Regine als Erwins Kreatur, Kind und tote »Puppe« (II, 1022), Hedwig als Brandolfs »Zauber bild« (II, 1061), Zambo als Correas Marienstatue, analog zu Fenizas Auftritt als Venus-Personifikation aus seinem Theaterhimmel, runden das Bild ab. Die *Sinn gedicht*-Liebhaber sind sich und ihre Frauen in Szene setzenden Theaterregisseure, verstatuierende Frauen-Stillsteller und entomologische Naturfolger, die ihre weiblichen Gegenüber zugleich in Marionettentheater, Glyptothek und Menagerie enden lassen, wie sie Reinhart mit seinem »Schmetterling [...] [am] Faden« (II, 937)¹⁰⁶¹ oder als gottgleicher Regisseur des »große[n]

¹⁰⁵⁸ Wie die früheren Salonemanzipierten und Frauenbildner Regine zur Heidengöttin und Beterin, Hedwig zur Schlange und Nonnengestalt, Hildeburg zur Kröte und kinderlosen Minnekönigin, Feniza zur »Hexe«, Zambo zur Taufheiligen sowie Quoneschi zur Krämerin und operettenhaften Naturrepräsentantin verformt hatten.

¹⁰⁵⁹ Das Leben unter Glas ist Leitmotiv schon im verzerrten Forscherblick Reinharts mit dem Augen-Luxfrau-Licht auf der Glas-»Tortur« (vgl. II, 936; vgl. Correas Blick auf Licht und Frau durch »Wassertropfen wie [...] Glaskügelchen« (II, 1101) als trügerische Glücksverheißung). Regine wäre hinter Opern- (vgl. II, 1010) und Fensterglas (vgl. II, 1020f.). die Kratt hinter Masken- und Zerrbrille (vgl. II, 1081) hervorzuholen, wie der bösen Hedwig der rechte Blick zu lehren ist (vgl. II, 1041, 1046), deren Lehrer aber selbst von gewissen Realitätsbereichen hinter »Fenster«-Glas mit herabrieselndem »Regenwasser« (II, 1058) gleich doppelt geschieden bleibt; siehe Anm. 218 und Anm. 1377.

¹⁰⁶⁰ Siehe Seite 127.

¹⁰⁶¹ Eine Vorlage des Entomologen *in eroticis* scheint Reinhardts »Kollaborator« mit einem auf »ein R aus Stecknadelköpfen« »gespießten Schmetterling auf dem Mützenrande«, »*papilio Machaon*«, »großen Schmetterling Traumglück« oder »Naivität« (Auerbach (o. J.), Bd. 11, 18, Bd. 17, 26, 64f.). Sein Gegenbild ist Wilhelm mit dem »Schmetterling« (II, 368f.), dem Reinhart beim

Schauspiels« (II, 937) der Elemente, Leodegar mit Lucia als Marienpuppe, Skarabäus und Käfer unterhält. Neben dem Unter-Glas-Motiv verbindet das Puppenmotiv, zuletzt gehäuft um Lucia (vgl. II, 1164, 1165, 1168), aber auch um *Sinngedicht*-Männer (vgl. II, 1059–1162, 1109, 1110), weibliche Opfer – Schmetterlingspuppen, Marionetten, Statuen und »kleine Frau[en]« (II, 1164) – und männliche Täter – Patriarchen mit Kindfrauen am Gängelband, Regisseure mit Marionetten am Faden, Skulpturisten mit Frauenstatuen, Entomologen mit Tierlein, die forscherliche Abart der »furchtbare[n] Frauenfänger [...] [mit] ihre[n] Netzen« (II, 973).

An Drähten zieht die Menschen Gott (vgl. I, 397). Männliche Selbstbespiegelung in der Frau, Gesichtslosigkeit des Liebesobjekts, Auftritte der Frau von hinter dem durch den Regisseur emporgezogenen Vorhang und hinter dem Glas eines Präparators oder als Statue sind Heinrich-Motive seit dem Gretchen-Spuk (vgl. I, 129–131, 443f.). Die *Sinngedicht*-Männer sind Nachfolger des Lys mit dem forscherlichen »Schmetterlingsbuch« (I, 820) oder künstlerischen »Album« (I, 479) von zugleich »in mythologischen Gestaltungen verklärt[en]« (I, 820) und erniedrigten Frauen.¹⁰⁶² Lys seinerseits ist Narrengefecht-Karikatur des erotischen Entomologen (vgl. I, 118f., 742, 749) Heinrich, des Archetyps der Männertypen, die die verformten *anima*-Frauenpuppen tanzen lassen. Schon Heinrich als kindlicher Hexenmeister (vgl. I, 120–122) verbindet die Rollen Naturwissenschaftler (seiner »Menagerie« (I, 118)),¹⁰⁶³ Künstler¹⁰⁶⁴ (Skulpturist, Regisseur und Autor der Lebensgeschichten

Waldspaziergang zum Liebesglück (vgl. II, 387f., 1082f.) sich angenähert hat (siehe Anm. 1198).

¹⁰⁶² »wie ein Kenner eine Sache« (I, 479), »kennerhafte[n] Sachlichkeit« (II, 971), »orientalischen Anschauungen« (II, 972). Der von Schweizer Lokalkolorit freie Münchenteil des *Grünen Heinrich* deutet auf das *Sinngedicht* voraus.

¹⁰⁶³ A. A. Kaiser (1981), 510 (Kellers »erste[r] und einzige[r] Naturwissenschaftler« als »Typus der Zukunft« und »Gegenexistenz [...] [zu seiner] humanen Wirklichkeit«); Argumentationsgrundlage auch bei vgl. Kuchinke-Bach (1992), 57, 59. Dieser scheinbar moderne (analog siehe Anm. 796) Naturwissenschaftler wiederholt so vertraute Motive wie die Dissoziation in Heidentum und Christentum, Hure und Mönch, Sünderin und Pfarrer. Als Ingenieur der *psyche*, Entomologe *in eroticis* mit dem *anima*-Frauen-»Schmetterling am Faden« (II, 937) und mit Stift und Papier bewaffneter Voyeur der »Lux«-Frau (II, 1026) hinter Glas steht Reinhart im Zeichen des »Doktor Fausten« (II, 935; vgl. II, 937: »im Anfang war die Kraft, oder so was«) wie der Gretchen-Spiegelanski Heinrich Lee / Faust (Reichert (1963), 110, Reichert (1964), 98, 101, und Washington (1979), parallelisieren erbaulich *Sinngedicht* und *Faust* statt kritisch Reinhart und Faust).

¹⁰⁶⁴ A. A. Preisendanz (1963a), 145, 149, 151 (literarische Kunst überwindet die »Dürftigkeit eines Forscherdaseins« im Darwinismus, auch naturwissenschaftlich untermauerten Naturalismus; kunstkritischer 142f.). Reinharts »sinnreicher« (II, 936) Versuchsaufbau im Labor wird durch das »Sinngedicht« als »köstliches

seiner Puppen), Vatergott (seiner Föten-Kinder) und Pfarrer (Rückverweis auf den Meret-Pfarrer), hier noch ohne den Liebhaberaspekt des Steinritters. Vom Nachfolger des Immermannschen Münchhausen, Goetheschen Homunkulus-Schöpfers und Faust führen ein Weg über Pineiß, statt mit einem *psyche*-Schmetterling mit der nicht zu bändigenden »gescheuchte[n] Katze«¹⁰⁶⁵ an der Schnur, und über Titus / Bertram, mit den Frauen-Embryonen unter Glas, zu Reinharts Konglomerat von Ästhetizismus, naturwissenschaftlicher Objektivität, ökonomischer Berechnung und göttlich-pfarrerlichem Zelotismus. Sogar letzterer durchsetzt und rahmt *Das Sinngedicht*, dank Reinharts,¹⁰⁶⁶ seiner Göttergatten – des intransigenten Christus-Erwin und der Trinitätsfigurationen Brandolf und Correa –, der Pfarrersfamilie¹⁰⁶⁷ und

Experiment« (II, 938) nur wiederholt, beides subsumiert unter dem geplanten Titel *Der Versuch*. Kunst, Goethe eingeschlossen, muß aufgebrochen werden.

¹⁰⁶⁵ *Sinngedicht*-Frauen erscheinen als Katzen wie Meret (vgl. I, 83) II, 984, 978, 983, 998 (Regine), 1036, 1046 (Hedwig), 1115 (Feniza), 1119 (Zambo).

¹⁰⁶⁶ Ursprünglich karikierte den Laboranten mit dem Frauenrezept ein aus *claustrum* und *camera obscura* herauszuführender Obskurantist und Proselytenmacher mit Hurenkatalog. Durch pfarrerlich-religiöse Motive ironisiert Keller Reinharts Brautwahlprojekt oder »heiliges Gelübde« (vgl. II, 944, siehe Anm. 813), nicht nur im Titel *Von einer törichten Jungfrau* (Matth 25). Hedwig erscheint als *agnus* oder »Wollschäfchen auf dem Markte« (II, 1064), beides – die in ihrem »festen Glauben« betrogene erotische »Verheißung« (II, 1022) der Braut und das Gescho-renwerden erotisch »[H]albschurig[er]« (II, 1071) – umgekehrt in den Geistersehern (»Ihr habt mich nicht erwählet, sondern ich habe euch erwählet!« (II, 1090; Joh 15, 16)). *Don Correa* sei ein Lehrstück, »wie nützlich die Demut ist und wie erhöht wird, wer sich erniedrigt hat« (II, 1142; Matth 23, 12, Lk 14, 11, Lk 18, 14). Reinhart selbst sei ein »Reiseprediger für die Verheiratung armer Mädchen« (II, 1095) und »Franz von Assisi, der die Armut selbst geheiratet hat« (II, 1095). Umgekehrt ist der *Sinngedicht*-Gott (vgl. II, 942, 1056) – für Reinhart verklärend (vgl. II, 1056), für Lucia schmerzlich (vgl. II, 957), für den Autor satirisch (vgl. II, 942) – der Super-»Mann« (II, 1125), Trinität gegenüber Welt und Frauen, oberster frauenerzieherischer *pater*, künstlerischer Bildner und gärtnerischer Binder der Frauen, naturwissenschaftlicher Experimentator mit den Frauen und Determinist wie Heinrichs oberster Willkürlicher. Entsprechend erscheinen *Sinngedicht* Gottes Gegenüber Maria als Inbegriff der vergewaltigten, unter dem Kunst- oder Entomologen-Glas präparierten, ins Nonnen-*claustrum* gebannten Frau, sowie die bösen Geister in Gottes »schöner Welt« (vgl. II, 936) als das ihm Widerstehende, unterirdische und Unterwasserfrauen oder Teufel.

¹⁰⁶⁷ Als eine weitere »Studienfreund[schaft]«- (II, 1160) des Vaters ist auch der Pfarrer eine Verbindung zur »Vorzeit« (II, 1089) und eine durchgehende (vgl. II, 942ff., 1092f., 1160) Mahnung für Reinhart. Er distanziert sich zunehmend, bis Lucias mit der *Herzensgeschichte* den pfarrerlichen Hintergrund des Erzählduells aufzuhellen wagt. Pfarrer-Vater und wüster Liebhaber, Pfarrertochter und Kratt sind im Umkehren verwandte Extreme der überwältigten und überwältigenden *anima*.

des Redemptoristenpredigers Leodegar¹⁰⁶⁸ am Anfang und Ende.¹⁰⁶⁹ Die Kritik daran gipfelt im *Taufwunder* von Reinharts letzter Erzählung, wie im *Steinritter*, wo »die [dissoziierten] Extreme sich berühren und im Umwenden eins ins andere umschlagen« (I, 727). Hier werden Patres und Pate, wie Kaplan und Kopfmann, identisch, nachdem Hochkultur und Wilde, die ›schwarzen Hexenmeister‹ (vgl. II, 1118) der ›schwarzen Königreiche‹ (vgl. II, 1126) im Gefolge Annachingas, mit den sogenannten Schwarzen im Gefolge des »Vizekönig[s]« (II, 1135, u. ö.), aber auch das Mannweib Annachinga mit dem Frauengebärer, im Rahmen Pfarrerhaushalt und Pferdman analog erschienen.

Auf Reinharts Selbstentblößung im Nasenwunder antwortet Lucia mit Nasen- als Narrengefechten antwortet (vgl. II, 1154, 1156). Gottes Nase im zu engen Statuenfrauenkopf vermittelt zwischen Pferdman im Frauenstrickkörbchen, und der küssend von Leodegar bedrängten Lucia, eine Grundkonstellation doppelter Bedrängung der *anima*-Frau durch Liebhaber und Pfarrer, letztlich ihrer selbst, wie im *Grünen Heinrich*, das Leiden der *anima* in den verführerischen, doch schmerzlich beengenden Kopf- und Kunst-, Weiber- und Innerlichkeitsräumen.

Hinter der historischen Maske Correa erkennt man erst Reinhart, dann Heinrich,¹⁰⁷⁰ zuletzt den Autor, einen nach den Statueninnenraum-

¹⁰⁶⁸Reinhart »predigt« (II, 1057) wie Leodegar (vgl. II, 1079) scheinbar vom Heiraten, in Wahrheit von der unterwürfigen und verfügbaren Frau. Durch den Oheim ist er Lucias Beinahe-Vetter. Er erneuert so Lucias Problem mit Vätern und Patern als ›Vettern‹ (etymologisch zu ›Vater‹, vgl. Kluge (1989), 765). Dazu zählen »Vetter Leodegar« (II, 1171, sachlich Bruder der katholischen Mutter, poetisch Vaterkomplize), Thibaut mit den »Basen« (II, 1143) und »Cousinen« (II, 1144) und »Vetter« (SW XI, 425 (*Rundschau*-Fassung)) Drogo. Das Verwandtschaftsverhältnis war nicht zufällig schon das Heinrichs und Annas. Wie Leodegar in Lucia (vgl. II, 1168) trifft Reinhart in der Pfarrerstochter überrascht eine herangewachsene Kindfrau (vgl. II, 942; Ausgangssituation auch bei Auerbach (o. J.), Bd. 11, 7, 10). Leodegar spricht vor Lucia vom Heiraten, um eine Konversion zu erreichen. Reinhart spricht vor der Pfarrerstochter von einem ›heiligen Gelübde‹ (vgl. II, 944), um einen Kuß zu erpressen. Reinhart bei der Pfarrerfamilie und Lucias *Herzengeschichte* bestimmt dieselbe Konstellation aus Vater / Pater, Liebhaber und doppelt vergewaltigtem Mädchen.

¹⁰⁶⁹Beide Male das Unter-Glas-Motiv vom Forscherlichen ins Pfarrerliche übertragen, vgl. II, 943 (Pfarrerstochter wie aus dem »Glasschrank«, Pfarrersfamilie als Gottes »Kunstwerk [...] wie Glas«, etc.; zu gläsernem Reinhartlabor und Pfarrerhaushalt vgl. schon Brockhaus (1969), 128f.), 1178 (»die herrschende Christlichkeit [im Mädchenpensionat, wo Lucia die Pfarrerstochter kennengelernt haben dürfte, gleich] [...] einem durchsichtigen Glasgefäße«; vgl. Leodegars Komplizenschaft zur Entomologin Hansa und zum forschlerlichen Vater).

¹⁰⁷⁰Vgl. zur Einkehr des portugiesischen Seehelden als ›verarmter Hidalgo‹ (vgl. II, 947) »wie ein strandender Schiffer« (II, 1100) auf dem Landgut der »Kalypso« (II, 1104), womöglich Kirke, das Stranden des Himmelsguckers und Schiffbrüchigen Odysseus-Brandan-Camoens-Heinrich bei Dortchen. Parallelen sind ›Be-

und Innerlichkeitsspuk von *Taufwunder* und *Steinritter* mit »sechsendreißig Jahre[n]« (II, 1136) erotisch Gescheiterten.¹⁰⁷¹ Correas Flucht vor den Salondamen in die simple Mutteridylle ist Kehrseite der Salongeistigkeit¹⁰⁷² wie bei Thibaut und eine Illusion, die sich als Lebendig-Begrabensein herausstellt, Correas Erlösung durch Zambo die durch eine als ›braunes Käfigvögelchen‹ wiedererstandene, leicht geistreich-kokette Phönixin statt durch ein Sklavenweibchen.¹⁰⁷³

Den Augenblick der Geschlechterbegegnung verfehlen Androgynie, Selbstbespiegelung, ja -verdreifachung in Reinharts Phantastischem, dunklen Spiegeln der eigenen Verfehlung wie die *Geisterseher*-Intarsie für den Oheim, *Die Geisterseher* selbst für Reinhart. Beide sind sehend Blinde, die wie Heinrich nur den Splitter im Auge der anderen kritisieren.¹⁰⁷⁴ Feindesliebe ist nur utopisch, aber Richten über ›Gesindel‹ bleibt

sind ›Behütung‹ durch die Frau (vgl. II, 1101f., bzw. I, 685f., 711–713) und Vereinnahmung als ›Livrierter‹ (wie Vitalis, siehe Anm. 721); die Schwert-Motivik (vgl. II, 1102f., 1111, sowie I, 650, 664, 703, 705), das Erzählen von »Märchen« (II, 1103) oder fingierten Autobiographien vor der Geliebten (vgl. II, 1102f., bzw. I, 1091), Himmels- und Sternengucken nach der Frau (vgl. II, 1100f., bzw. z. B. I, 725), groteske Geschlechterbegegnungen (vgl. II, 1100f., sowie I, 743–755, 1083–1086, in bedeckten oder Zelt-, Grotten / Krypten- oder Lee-Räumen), Künstlerzüge wie die Statuenliebe (vgl. II, 1101, 1123, selbst am Tathelden Correa) und Verlust der Frau durch Aufbruch zu politischen Taten in die Heimat (vgl. II, 1104, bzw. I, 753–759).

¹⁰⁷¹ Wie der Autor Herbst 1855 während Bettys Durchreise nach Italien (alias »Phönixin« (vgl. Ermatinger (1950), 227), it. *fenice* (Kaiser (1981), 535, Neumann (1982), 256), *correa* ein androgyner Mitschuldiger).

¹⁰⁷² Vgl. den schon in Immermanns *Münchhausen* zu zuchtwählenden Haremsprojekten auf dem orientalischen Ochsenkarren einherziehenden Künstler-»Pascha« (II, 388) Pückler alias »Pascia di Muskau«. Mit seiner »piccola bruna« (Assing (1971), Bd. 7, 2, 8) äthiopischen Sklavin Machuba, nebst Salondamen (vgl. Assing (1971), Bd. 1, Bd. 4; vgl. GB II, 132f., sowie GB II, 128, 130f., 133f.), bildet er eine prädarwinistische Vorlage auch zum zuchtwählenden Reinhart mit seinen »orientalischen Anschauungen« (II, 972) von Frauen auf dem »Sklavenmarkt« (II, 972).

¹⁰⁷³ Petriconi (1950), der von der affirmativen Wertung der Ermatinger-Schule zur feministisch-kritischen Umwertung überleitet, erklärt die herausragende Qualität der drei Reinhartschen Erzählungen aus den hier ausgelebten Männerphantasien des Autors vom Sklavenweibchen. Die drei Zentralbilder – Regine auf der Treppe bedrängt und von Erwin errettet, Hedwig auf der Treppe kniend und getreten vom darob betretenen Brandolf, Zambo auf dem Boden von Correa erhoben und geküßt –, hinterfragen aber die Gegenbilder – das Entspringen der Nero-Kröte, die genüßliche Erniedrigung der Weinteufel und der nicht hingegenommene Nasenküß des sich herablassenden Gottes. Demnach ragen die drei Reinhartschen Erzählungen aufgrund von Totalität durch Ironie hervor.

¹⁰⁷⁴ Mt 7, 1–5, Lk 6, 36–42. Vom Heinrich der Zweitfassung durchschaut (vgl. SW IV, 82 (Brieffreund-Episode), 1021 (Waldhüter), 1062 (Gilgus)). Auch Reinhart richtet zuletzt nicht (über Lucia).

›Gesindel‹ bleibt einseitig.¹⁰⁷⁵ Realiter konstituiert sich Ganzheit nur in unentschiedenen Kämpfen verfeindeter Freunde und Geliebter mit Kopf- und Kunstzerbrechen. Narrengefechte als letztlich selbstmörderische (vgl. II, 896) Spiegelfechtereien schaffen Ganzheit durch Ironie wie die Ironisierung von Binnenerzählern des Phantastischen, die sich unwillkürlich selbst richten, um beim Urteilen Teilung zu überwinden, oder ›sich selbst ins Gesicht schlagen‹,¹⁰⁷⁶ Variante des Kopfzerbrechens. Reinharts Labor enthält eine aufbegehrende *anima*-Luxfrau, als in Herzsparbüchsen zutiefst verschachteltes (Lux – Kristall – Reinhart – Labor) Wesensgold, die *anima*-Schlange (vgl. II, 1182) der Innerlichkeitsparadiese als¹⁰⁷⁷ Versuchstierchen-›Frosch‹ (II, 935, vgl. II, 1177)) oder -›Kröte‹ (II, 996, II, 1082)¹⁰⁷⁸ unter Glas¹⁰⁷⁹ und künstlerische Schädeln und Tödlein, nun als anatomische ›Menschen- und Tierschädel[...]‹ (II, 935). Es ist ein nur wenig ›ins Moderne [...] übersetzt[es]‹ (II, 935) Hexenmeister-Heinrich-Faust-Labor oder Scheidekünstler-*claustrum* und vom malträtierten Augenlicht erhellter Kopfraum und birgt so gut ›unheimlichen Hokuspokus‹ und ›Monstrum‹ (II, 935) wie Kellers frühere Innen- als andere Welten. Die vom Innerlichen verkünstelte *anima*-Frau, die spukend ins Krudnatürliche verfällt, kommt, mitsamt den *diaboli ex machina* Parzen, Malerin und Jesuiten, aus der ›Maschine‹ (II, 936), die Reinhart selbst bedient. Zwar kommt es in Reinharts Labor nicht zum spukhaften Aufstand des Lebendig-Begrabenen wie in dem Heinrichs, aber in seinen Erzählungen in Lucias Salon. Im Phantastischen überschlägt sich seine ›Erzählungskunst, die mir wie ein Dachziegel auf den Kopf gefallen‹ (II, 1029) ist. Sie sprengt einen Schädel, daß sich der Kasten eines Mannswesen auftut wie Hildeburgs Wesenssekretär, zu momentanen Offenbarungen aus dem Kunst- und Innerlichkeitsraum als ›Tumult[en] in der Stube‹ (II, 1185) Lucias wie Heinrichs Theater-›Gewitter im Hause‹ (I, 131) Gretchens, sein Steinritter-Spuk in Dortchens Krypta und umgekehrt die ›Jagd in der Stube‹ (I, 236) Annas aus den Bohnen.

¹⁰⁷⁵ Zur Warnung vor dem Richten und Aufruf zur Feindesliebe vgl. 70f., 164f., 623, 679, 743, II, 921.

¹⁰⁷⁶ Vgl. I, 578 (der Bauer ›gegen den Gespensterleugner‹ ›gibt mit jedem Gewaltstreich sich selbst eine Ohrfeige‹), 741 (›wie materialistisch er [der Pfarrer, seine Karikatur] sich mit [...] [einer] speiselustigen Rede selbst ins Gesicht schlug (I, 741), vor dem Steinritter, Selbstverzehrung eines immanent-jenseitigen Materialisten). Reinhart fällt die von ihm geübte Erzählkunst ›wie ein Dachziegel auf den Kopf‹ (II, 1029).

¹⁰⁷⁷ Wie früher als Eidechse, vgl. III, 129, I, 118, II, 520.

¹⁰⁷⁸ Schon für Kaiser (1981) und Amrein (1994), 214, kehrt in der Kratt-Kröte die Nero-Kröte aus ihrem Sumpf wieder.

¹⁰⁷⁹ Wesentlich nur für Stopp (1962), 288f., aber positiv (›Ausgleich von Schein und Sein‹).

Für Reinhart werden die Offenbarungen freilich wieder eingeschachtelt oder die Freuden der Aufhebung von Jenseitigkeit und ihre Leiden, deren Unmöglichkeit, auf Dritte verlagert. Lucias Lebens-¹⁰⁸⁰ ›Beichte‹ (vgl. II, 1181) entspricht Reinharts »Geständnis« (II, 960) seiner Anreise.¹⁰⁸¹ Sein Sinngedicht leitet zu einer erkünstelten Biographie an, gespiegelt in der Lucias – wie Correa mit 36 ein Gescheiterter gleich dem Autor ist Reinhart, falls 1852 ein »dreiunddreißigjähriger Privatdozent« (II, 1160),¹⁰⁸² 1819 geboren –, *Das Sinngedicht* wird zu einer rechten, dem vermiedenen Irrweg der *anima* in den Kunst- als Grabraum.

Im Gegensatz zur Geschichte Hedwigs endet die der verschmähten Lucia¹⁰⁸³ nicht in einem triumphalen Strafakt. Im Gegensatz zu Brandolf wird Reinhart »endlich [...] wahrhaftig artig gegen unsereins« (II, 1181), kein Vater oder Strafrichter und ein »Beichtvater« (II, 1181)¹⁰⁸⁴ nur, »wie man ihn braucht« (II, 1181), da er die eigene Sündhaftigkeit eingesteht (vgl. II, 1181), ein Bruderkind wie im Kinderparadies der Geschlechter-»Symmetrie« (GB III/1, 178) von *Dietegen* (vgl. II, 406f.). Am *Sinngedicht*-Schluß wird wie im *Dietegen*-Kinderparadies anstelle von Brandolfs Bestrafung der Schlangenhaften die Schlange erlöst. Ganz ohne Selbstbestrafung geht es aber auch bei der ›wohlthätigen Abwechslung‹ vom *Grünen Heinrich* nicht ab.

Des Oheims »raschere[s] Pferd« (II, 1088) und rasantes »Zauberpferd« (II, 1065) am Ende und Anfang ist als zauberisch-widerspenstiges Seelentier¹⁰⁸⁵ Gegenstück¹⁰⁸⁶ zur unbefriedigten Uterus-Kröte.¹⁰⁸⁷ Es

¹⁰⁸⁰ Der auf dem *Grünen Heinrich* basierende biographische Ansatz von Kaiser (1981), 575f., problematisiert Reinharts biographische Leere. Für Amrein (1994), 252–272, hat nur die Frau dem Mann zu beichten, einem sublimierten Frauenvergewaltiger. Hier werden die Parallelen zwischen Reinhart und Heinrich bzw. Lucia betont.

¹⁰⁸¹ Mit Querverweis II, 1081, und Parallelen: Reinharts Nadelstechen in Lucias Büchergrab entspricht dem im eigenen, ihr zufällig gefundenes Kloster-»Bildchen« (II, 1162) seinem versehentlich ausgehändigten (vgl. II, 952) Epigramm, beides peinliche »nährische Ding[er]« (II, 1163). Wie Lucias ›Blatt‹ (vgl. II, 1162) über ihrer Biographie steht Reinharts »Zettel« (II, 952) über seiner, beide erkünstelt in der Konstellation von Vater / Pater, Liebhaber und doppelt vergewaltigter *anima*.

¹⁰⁸² Zu den Zeitangaben im *Sinngedicht* siehe Anm. 1099.

¹⁰⁸³ Zur Parallelität Hedwig – Lucia vgl. Stopp (1962), 287f., Amrein (1994), 170.

¹⁰⁸⁴ A. A. Amrein (1994), 252, 264f.. Lucias Beichte vor Reinhart ist nur Gegenstück zur (hier wieder aufgenommenen) Epigramm-Verbrennung, die im Gegensatz zum Ausgleich hier noch ein *autodafé* war.

¹⁰⁸⁵ Pferd als Triebsymbol Brockhaus (1969a), ohne Ritter-Motiv, »Zauberpferd« und »Goldfuchs«, Blut vom Blute des Reiters, der sein »geträumtes Pferd« (I, 660) förmlich »aus [s]einem [...] Blute erzeugen und speisen und unterhalten« (I, 661) muß, d. h. sich selbst verzehrt. Vgl. speziell zum *Sinngedicht* Brockhaus (1969), 136–146, Amrein (1994), 75–82.

Kröte.¹⁰⁸⁷ Es stellt den Oheim in die Reihe zahlreicher Kellerscher Künstlergestalten¹⁰⁸⁸ und nimmt dasjenige vorweg, das unter dem verspäteten Junggesellen Reinhart »drollige Sprünge« (II, 1090) macht und komische (vgl. II, 943f.) bis peinliche (vgl. II, 951) Auftritte provoziert, wenn es nicht gar bei einer Gewerbsmäßigen unterziehen muß (vgl. II, 953), ehe es zuletzt doch noch zur Frau des Lebens führt. Im *Sinngedicht* wird die wunschtraumhafte Seite der *Heimatsträume* wahr, für Reinhart die freizuklopfende Kristallfrau (vgl. I, 658) Lucia (vgl. II, 1178), was für Heinrich die zu pflückende Baumfrau (vgl. I, 665), Dortchen, zu werden versprach. Für den Oheim bleibt es bei alptraumhafter Begegnung mit der Frau und lebenslangem Ritt auf dem Nachtmahr (vgl. III, 467), einem personifizierten »Hippomanes« (II, 432), der die Männer durchgehen läßt. Der Oheim konkurriert ein zweites Mal vergeblich mit einem Herrn Reinhart um eine Frau, die sein Grab pflegen soll wie Hildeburg das Mannelins, Lucia das ihres

¹⁰⁸⁶ Frosch und Pferd (»Hippomanes«) mischen als Elemente wildgewordener Sinnlichkeit Küngolts zauberische Aphrodisiaka, vgl. II, 432, siehe Anm. 601.

¹⁰⁸⁷ Der »Oheim«, wie im *Grünen Heinrich* der Mutterbruder, mag sich an Hildeburg, schwerlich an Lucia als Pferdezügler, Frauenreiter und eine Vaterfigur versuchen, aus dessen Händen Lucia in die des Vaters Reinhart übergehe (a. A. Amrein (1994), 81f.). Den Oheim charakterisiert Vaterlosigkeit und versäumte eigene Vaterschaft.

¹⁰⁸⁸ Kellers Manns-Teufel treten gewöhnlich zu Pferde oder, wie die Weinteufel, als Silene auf. Bei Künstlerfiguren bilden »Mann und Pferd« (II, 952) eine besonders spannungsvolle »Gruppe« (II, 299). Der Oheim im Eingangsbild verfehlt Heinrichs Reiter-Allegorie der Willensfreiheit und bleibt hungernder, sich selbst verzehrender Träumer; wie Bellopheron-Heinrich selbst und Kabys im Zeichen des »aufs Pferd gebundenen Mazepa« (II, 299). Dieses Siebensäckelchen ist »beinahe fleischfarbig« (II, 310) auf einem »[R]öhrchen« (II, 310), in das man »Stengel« (vgl. II, 310) steckt, d. h. nur »eine Zigarrenspitze« (II, 299), aber auch parallel zum Pferd II, 313, 314, einem Pegasus homo- und autoerotischer Selbstzeugung unter dem fingierten »geschlechtergründende[n] Erzvater« (II, 310) Adam. Das weltenschmerzliche Künstlerselbstbild des Kabys paßt schlecht als »Idealausstattung eines Mannes im Glücke« (II, 299), gut dagegen vor den »Augbrauen« (II, 299) eines sehend-blinden »John im Glücke« (II, 310). Glücklicher ist das mittelalterliche »Männlein« (II, 671) Hadlaub, der, wie »Mannelin« den Oheim, seinen berittenen Nebenbuhler Werner mit verhängtem Zügel abzureiten zwingt (vgl. II, 693), dessen eigene Animalität und Künstler-*anima* aber schwächlich ausgebildet ist. Im unfreiwilligen Selbstporträt kommt er lächerlich kopflastig »auf einem kleinen Rößlein« (II, 693) daher, auch auf den übrigen Bildern sind »die vielen Pferde [...] nicht die starke Seite des Malers« (II, 669), im Gegensatz zur »stets korrekten Zügelhaltung« (II, 669). Am ehesten trifft es wieder Landolt, ein Pferdebeherrscher, der nicht so zahm ist, als daß er die Frauen – Salome angesichts der »mysteriös bedenkliche[n] Schilderung seiner Abkunft« (II, 731) aus »eine[r] förmliche[n] Zentaurenfamilie« (II, 732), Barbara Thumeysen beim Unterricht durch den »erste[n] Pferdezeichner« (II, 772), der sie an »die Grenzen ihrer Kunst« (II, 770) führt – nicht ein wenig erschrecken könnte, daß ihre »Brust immer höher zu atmen begann« (II, 773, vgl. II, 1183).

Jugendschwarms Max Piccolomini (vgl. II, 1166). Aber dazu muß Reinhart sich läutern. Beim ersten Besuch kommt Reinharts Pferd auf Lucias Weide und »soll dort drollige Sprünge machen« (II, 1091) wie Reinharts Erzählungen im Salon. Beim zweiten Besuch läßt Reinhart sein Pferd zu Hause und erzählt nicht mehr. Tier und Sänger werden nach außen verlegt, sind aber für das *happy ending* notwendig. Mann und Frau kommunizieren häufig spielerisch über ein vermittelndes¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸⁹ Wie Frauen gleichen Männer, Regines Bruder und Hedwigs Verwandte, Satyren oder »Waldteufel[n]« (I, 89), die ihre Geistertöne [...] unheimlich über den Wald her« (II, 1059) hatten hören lassen. Im *Sinngedicht* können »der Mensch, [...] Mann und Frau« zu »Tieren der Wildnis« (II, 1036) entarten. Ihn ihr gilt es zu bestehen, die Stimme der Natur im »Wald« (II, 1162) zu verstehen, das »Waldgeheimnis« (II, 1170) anzufassen und zum »Waldbruder« (II, 1182) zu machen. Die gegensätzlichen Deutungen der Schlange im *Sinngedicht*-Schluß auf Mann oder Frau decken sich mit denen als ›Phallus‹ oder ›Anima‹ bei Freud bzw. Jung (vgl. Egli (1994), 261f.). Lucia erblicke sich selbst in der Schlange, da »weibliche Figuren im *Sinngedicht* mehrfach metaphorisch mit Schlangen gleichgesetzt sind« (Amrein (1994), 69), ist aber wiederum die *anima* Reinharts (vgl. zu Reinhart – Lucia – Schlange die verschachtelten Spiegelungen bei Pfarrer – Meret – Schlange, Pineiß – Hexenbegine – Spiegel – Krammetsvogel), der wie andere Männer auch als Bestie erscheint. Nicht seltener als der von der Schlange bedrängte Mann ist der Geschlechterkampf (Gen 3, 15) zwischen geschwänztem Mann und Frau, die spitzig-aggressiv (vgl. II, 553f., 559f. (Maria – Teufel), 384 (Gritli als Wilhelms kneifender »Skorpion«), 407 (Küngolt sticht die Schlange, Dietegen hindert, Vorläufer des *Sinngedicht*-Schluß), 675 (Fides beißt Hadlaub »tüchtig in die Hand« wie »zwei miteinander kämpfende geschuppte Drachen« (II, 693)) oder gestochen-defensiv sein (vgl. II, 45 (Lydia von Pankraz »wie von einer Schlange erschreckt«), 341 (Gritli von Wilhelm »wie von einer Schlange gebissen«), sich aber auch mit der Schlange versöhnen kann (vgl. I, 82 (Meret »hat [...] mit einer giftigen Schlangen ihr Spiel«). Mann und (bestricktes und beklemmtes) Pferd, mit dem sich alle drei Reinhart begegnenden Frauen auseinanderzusetzen haben, dem die Pfarrerstochter aber nicht helfen kann, identifizierte der Abschied von der Pfarrerstochter II, 943f., und die Ankunft in Lucias Garten-Netzen und –Gittern. Lucias Anstreichung identifizierte Mann und »Schlangenbrut« (II, 957), Anspielung auf Lucias ›treulose‹ Vergewaltiger, Drachen-, Katzen- und Pferd männer »Drogo«, ›Leo‹ (von »Leodegar«, wie Max (Piccolomini) für Maximilian), den »schnüffeln[den]« (II, 1148, vgl. 1143) Thibaut »wie eine Katze« (II, 1046) und den Vitalis-Oheim / Reinhart, »wie ein junges Pferd« (GL, 25). Lucia folgt statt des Rates der Nonne und Gottes »Schweig und vergiß!« (II, 1176, vgl. II, 957) Reinharts von der Buchanstreichung inspiriertem »Was hast du erlebt?« (II, 958), erzählt ihre *Herzensgeschichte* und versöhnt sich mit der »Schlangenbrut«. Der Lucia vom Autor geliehene »Traum« (II, 1183) von der erlösten Schlange, einem Haustier wie der *Spiegel*-Katze (vgl. SW XXI, 67f.; vgl. III, 129) – Pendant zu ihrem Alp-»Traume« (II, 1027) von Regine am Faden – überschreitet aber die Geschlechtergrenzen, zumal Krebs und Schlange die *anima*- und Innerlichkeitsmotivik von Selbstverzehrung und Schalentieren, die ihre Knochen, weil innen verletzliche Weichtiere, außen tragen, wieder nur auseinanderlegen, wie Reinhart und Lucia selbst. Das *Sinngedicht* teilt die Bilder abwechselnd beiden Geschlechtern. Am Schluß dominieren Bildern

Drittes – ihre *anima*-Animalität, verkörpert in Kindern, Unterschichtlern oder Tieren¹⁰⁹⁰ –, das seinerseits ausgeschlossen bleibt.

Die zeitgenössische Rezeption stieß sich vornehmlich an der Brutalität der Weinteufel-Episode, die spätere betonte das *happy ending*, neuerdings kritisch.¹⁰⁹¹ Der *Sinngedicht*-Schluß löst den ›Schrecken der Natur‹ (vgl. II, 1123) in zwei Kontakten der Englischen¹⁰⁹² mit der anderen Seite,¹⁰⁹³ in Gestalt zweier Niedriger, von Schlange¹⁰⁹⁴ und Schuster. Statt »Mann und Frau [...] gleich [...] Tieren der Wildnis« (II, 1036) erscheint das »Mitgeschöpf« (II, 1129) human als »schön[e]« (II, 1182) und »dankbar[e]« (II, 1185) »Kreatur« (II, 1184, 1185). Das »Rettingsabenteuer« am »Waldgeheimnis« (II, 1182), daß im »allgemeinen Vernichtungskriege« (II, 1182) das *Filet Mignon* nicht zerstückelt wird, ist Gegenbild sowohl zur traumatisierenden forschend-künstlerisch-richtergöttlichen Tötung des »Waldbruder[s]« (II, 1170) durch die Entomologen-Androgyne¹⁰⁹⁵ als auch zu den »eleganten« (II, 960) Selektionsabenteuern des nun gewandelten¹⁰⁹⁶ Licht- und Frauenforschers Reinhart. Das Rettungsabenteuer verbindet Märchenmotivik¹⁰⁹⁷ und Fabelpalinodie¹⁰⁹⁸ zur »[E]rbaulich[keit]« (II,

beiden Geschlechtern. Am Schluß dominieren Bildern von Synthese, Ausgleich und Gleichheit.

¹⁰⁹⁰I, 36f., 741f. (Heinrich – gefütterte und gestreichelte Hunde – Dortchen), 218 (Heinrich – gestreichelte Katze – Anna), 240 (Heinrich – Pauperismusopfer der *Heidenstube* – Anna, wiederholt in Reinhart – Schuster – Lucia), 370f. (Heinrich – Telfest-Pferd – Anna, II, 943f., wiederholt in Reinhart – Pferd – Pfarrerstochter), II, 65f. (Sali – Puppe / Fliege / Geiger – Vrenchen), 407 (Dietegen – Schlange / Ratsschreiber – Kungolt), 693 (Hadlaub – Müllerkind / Werner – Fides), 772 (Landolt – gezeichnete Pferde – Thumeysen), 939–948 (Reinhart – Pferd – Zöllnerin / Pfarrerstochter / Waldhorntochter).

¹⁰⁹¹Vgl. Kaiser (1981), Neumann (1982), 260–263.

¹⁰⁹²»Wir habens ja in uns, nicht wahr? [...] Ich meine das bißchen Kinderdummheit mit den Taubenflügeln [...]«», »[...] mit solchen Flügeln fliegen die Engel unter den Menschen [...]« (II, 1181).

¹⁰⁹³Die Schlange wirft sich vor dem Paar vom Wasser ans Ufer (vgl. II, 1182). Den Schuster erblickt es durch gleich ein doppeltes ›offenes Fenster‹ (vgl. II, 1183, 1185).

¹⁰⁹⁴Zur Deutung der Szene um Krebs und Schlange vgl. Petriconi (1950), Brockhaus (1969), 159f., Rothenberg (1976a), 280–283, Kaiser (1981), 555f., 559, im Anschluß daran Neumann (1982), Amrein (1994), 69–73,

¹⁰⁹⁵Diese Gegensatzbeziehung wird gewöhnlich hervorgehoben, vgl. Amrein (1994), 67–69.

¹⁰⁹⁶Zum Verhältnis von Schlangen- und Labor-Szene vgl. Amrein (1994), 70f.

¹⁰⁹⁷Lucia erlebt die Mißverständnisse unter den Menschen, »wie wenn ich durch einen Wald ginge und das Gezwitscher der Vögel hörte, ohne ihrer Sprache kundig zu sein« (II, 1161).

¹⁰⁹⁸Bei Äsop dankt ein Krebs der Schlange, die ihn über ein Wasser trägt, damit, daß er sie auffrißt. Schlangenzerstückelung ist mythischer Übergang vom Natur- zum

1184), in der die Ungleichzeitigkeit des *Sinngedichts* freilich weder gipfelt¹⁰⁹⁹ noch dem Autor vor dem *Martin Salander* brüchig wird. Nur die Unmöglichkeit der *apokatastasis panton* erneuert sich, »keine Giftschlange« in einem »allgemeinen Vernichtungskriege« (II, 1182)¹¹⁰⁰

Kulturzustand (vgl. Egli (1994), 236), hier »für den Augenblick« (II, 1182) aufgehoben.

¹⁰⁹⁹ Das zum Naturalismus ungleichzeitige *Sinngedicht* spielt ohnehin »etwa fünfundzwanzig Jahre« (II, 935) vor der eigenen, nicht vor der Darwin-Publikation (a. A. Neumann (1982), 261–264). Nur diese Deutung des Eingangssatzes paßt zu den übrigen impliziten Zeitangaben (Alter des Oheims, Reinharts Studentenschaft (vgl. II, 976), Alter des Landhauses (vgl. II, 1090), Lektüre vor dem *Don Correa* (vgl. II, 1093f.)) und zur Entstehungsgeschichte um Salonliteratur und – im Schusterschluß wieder aufgenommene – Dorfgeschichte, die zu kompliziert scheint für eine Deutung des *Sinngedichts* als »letzte[r] Zitadelle der Poesie im Werk Kellers« (Neumann (1982), 263) zwischen »Utopie« der *Sieben Legenden* und »Resignation« des *Martin Salander* (siehe Seite 283)). Das *Sinngedicht* »flieht« weniger vor der zeitgenössischen Realität ins ein »alte[s] »wonnige[s]« Seldwyla« (Neumann (1982), 261)) betont »vor« Darwin (Neumann (1982), 242; dagegen Darwin als Aktualität gedeutet bei Preisendanz (1963a), 130, 144–146, 149–151, und Rothenberg (1976a)) als der frühere *Herr Jacques* (ca. 1834, wo Darwinismus freilich auch schon ein Thema (siehe Anm. 1202); zur vermutlichen Anspielung auf den Beginn von Heinrichs Künstlerkarriere in *Herr Jacques* vgl. Reinharts Geburtsjahr 1819, falls er »ein dreiunddreißigjähriger Privatdozent« (II, 1160) ist). *Regine*, mit ihrem angeblichen altersresignativen gründerzeitlichen »Pessimismus« (vgl. Neumann (1982), 246–248), ist, vermutlich inklusive der Vorbereitung des Schusterschlusses II, 988, älter (siehe Anm. 805) als das »wonnige« Seldwyla (das es nicht gibt), insbesondere als das »gründerzeitliche« Kammacherschicksal (ursprünglich entworfen »im Kostüm des 18. Jahrhunderts«; *Spiegel* sogar in dem des 16.), das dem zunfthandwerklichen *Sinngedicht*-Schuster noch bevorstehe (Neumann (1982), 261) und dessen »Pferderennen« (II, 1088, vgl. 210) unter Freiern dem in der mittelalterseligen »Vorzeit«-Geschichte *Die Geisterseher* gleicht. Die Ironie des *Sinngedicht*-Anfangs besteht darin, daß »das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl« (II, 935) zwar nicht der Wissenschaft, aber seinen Erzählungen längst »bekannt« (II, 935) ist, wie dem *Grünen Heinrich*. Darwinismus hinter Salonkünstlichkeit variiert forschend eßlustigen Spiritualismus des Meretpfarrers.

¹¹⁰⁰ Auch die früheren »Merkwürdigkeiten« (II, 1182) in Kellers sogenanntem »Märchenwald« sind nur so »fromm«, wie es die »erratischen Blöcke in [s]eine[r] frommen Märchenwelt« zulassen. Bohren und Auskratzen, Ringen, Würgen und Erdrosseln, Erzitternlassen und Verschlingen gehen über bloße Anzüglichkeiten hinaus, gehören aber zum vexierbaldhaften Geschlechterkampf. Daß eine einseitige Geschlechterhierarchie fehlt, verdeutlicht die mythologische Handschriftenvariante der »so innig [sich umarmenden Bäume,] daß wahrscheinlich die eine Dryas die andere erwürgen mußte« (SW XI, 480)). Umarmen oder Würgen und Zitternlassen begegneten schon in *Geistersehern* und *Die Jungfrau und der Teufel*. »Tödlein«-Meret (vgl. I, 79) und -Statue (vgl. II, 760), Tanz-Musa und das *Vanitas*-Laub der Trinitätslegenden (vgl. II, 594, 604) zucken und zittern so vor schlecht verhohlener Lebenslust.

oder Allversöhnung bei Allvernichtung¹¹⁰¹ in den nur wenig (sozial-)darwinistisch¹¹⁰² modernisierten Bildern von Überlebens- (vgl. II, 1182f.)¹¹⁰³ und Klassenkampf (vgl. II, 1184). Würde im Paradies nicht schön-schrecklich gezankt, sei es »fast unhörbar« (II, 629), wäre es trotz aller Diesseitigkeit, selbst bei Integration der Schlange, schrecklich-schön tot.¹¹⁰⁴

Äsops Schlange auf dem Wasserspiegel, ein, wie in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Überbrücker, dem kein Dank wird, verbindet im *Sinngedicht*-Schluß als ein Drittes ein Paar harmonisch-disharmonisch. Im Vordergrund der kritischen Aufmerksamkeit steht die Schlangen-Szene als vielleicht »die schönste und glücklichste unter den Sündenfall-Paraphrasen Kellers«, ¹¹⁰⁵ gerade wegen ihrer Einschränkung. Auch in der Buchausgabe (vgl. SW XI, 422f., 482–486) gipfelt *Das Sinngedicht* in der Schusterszene, die das Ineinander von Glück und Leid steigert.

¹¹⁰¹ Schon III, 129, der »pantheistische« Augenblick mit der Schlangen-Natur gebrochen als Erinnerung eines Lebendig-Begrabenen.

¹¹⁰² Für Preisendanz (1963a), 144–151, und Rothenberg (1976a) triumphiert im *Sinngedicht* poetische Humanität über darwinistische Naturwissenschaft. Aber schon in den *Züricher Novellen* ironisiert umgekehrt Darwin Träume im Kunstraum (siehe Anm. 1202).

¹¹⁰³ »Fressen und Gefressenwerden« ist kein neues, düster-darwinistisches Motiv (a. A. Neumann (1982)). Die ikonographisch topische Nahrungskette dient wiederholt zur Unterkellerung fauler Idyllen und schrecklich-schöner Paradiese mit einer Leiche im Keller, vom *Grünen Heinrich* (I, 199: Bauernkatze in Heinrichs Dorfidyll, der Inspiration zur Malerkarriere; siehe Anm. 210) bis zum *Martin Salander* (III, 689: Singvögel in den Eheidyllen der Salandertöchter; siehe Seite 339). Vgl. II, 220f. (Krammetsvogel in Spiegels »Landschaft in der Stube«, erst nach dem Fressen »philosophisch« (II, 220) reflektiert), 898, 901 (Hansli aus dem protestantischen Bildersturm geretteter »Teppich« (II, 898) mit dem »Lauf der Welt« (II, 901) für die irre Träumerin Ursula; vgl. dazu II, 650 (Fides' Wandteppiche mit der Flucht aus der »Unruhe der Welt« (II, 650) als Überlebenskampf-Wald ins Kloster; beide ganzheitlich durch Mythensynkretismus (Tod aus der christlich-mittelalterlichen »Knochenromantik« (I, 30) als am Schopf zu packende *occasio*, mittelalterliche Legende mit Zitaten aus der klassischen Mythologie) und umzudeutende Vexierbildartigkeit: Ursulas »Heiland«-Bräutigam (II, 898) ist statt Gabriel Hansli, Fides soll in Hadlaub wohnen (vgl. II, 694) statt im Kloster, wie Lucia mit ihrer frommen »Klosterarbeit« (II, 1163), die von zwei Seiten angesehen werden kann (vgl. II, 1162))).

¹¹⁰⁴ Vgl. die Schlangen-Motivik am Ende der *Leute von Seldwyla*, wo das Sektiererrinnen-Idyll (vgl. II, 520) der Kampf mit dem zänkischen Ölweib (II, 519: »zischte«) komplettiert. Der Schluß an der Baumschule, dem »Garten eines großen Herren« (II, 527; vgl. Silesius' »großen Herren« I, 728, 1066), der aber tot ist und ihn »einer bäuerlichen Genossenschaft« übereignet hat, hebt die trüben Erfahrungen auf, Überlebenskampf der »Selbstsüchtigen« (II, 528) und Schimpfen der Frau (II, 529: »rühre dein Zünglein«).

¹¹⁰⁵ Kaiser (1981), 555. Ähnlich Amrein (1994), 70–73.

Der Schusterschluß hebt die Standes-, Geschlechter-, und literarischen Grenzen versöhnlich auf. Reinhart und Lucia werden zu »Liebesboten« (II, 1182) ihrer Dienstboten, in imitatorischer Buße wie die Weinteufel-Heiligen zu Hausierern in gutbürgerlichen Wirtschaften (vgl. I, 1056f., 1058, 1183), und zeigen vor ihrem geschwärtzen (II, 1184: »Pechdraht«) »erbärmliche[en]« (II, 1061) Hochzeitsmusikanten in »unreinen« Reimen Erbarmen. Sie tun es freilich auch nur, um die eigene Bindung statt durch ein »schwaches Rosenband«¹¹⁰⁶ wie mit Pech und Schwefel zu vertiefen und sich von diesem »Schuh- und Hochzeitmacher« (II, 1181) ein Glück anfertigen zu lassen, durch einen Gegengesang in der Reihe der verfehlten Lobgesänge,¹¹⁰⁷ den sie wenigstens nicht pfarrerlich abstrafen, sondern als Mitgesang annehmen.¹¹⁰⁸

Der Schuster überbietet das Sinngedicht durch ein Singgedicht,¹¹⁰⁹ noch ein Anstoß zum Leben »durch den Mund« zweier »Tote[r]« (II, 938), Goethes und eines im Grünen lebendig begrabenen Herzens, aber grob-verfälschend statt historisch-kritisch. Durch den unfreiwillig parodistischen¹¹¹⁰ Goethe-Gesang des Schusters gipfelt *Das Sinngedicht* in einer »Art von Tumult« (II, 1185)¹¹¹¹ und Dissonanz, die kein

¹¹⁰⁶ Wie der eine Partner nicht den anderen erzittern läßt, bindet nicht der eine Partner den andern wie einen »Schmetterling am Faden« und im Netz gefangen, sondern beide sind durch »das Band, das uns verbindet« (II, 1185), aneinander gebunden.

¹¹⁰⁷ Vgl. I, 77f. (Meret – Psalm – Pfarrer), mit 729 (Dortchen – Silesius – Heinrich), II, 607 (Musen – »Choräle« – Trinität), 1060f. (Weinteufel – Hochzeitsmusik – Brandolf). Der Rahmenschluß sollte ursprünglich, noch näher am *Grünen Heinrich* und an den *Sieben Legenden* (Meret, Dortchen, Musa im Kirchenraum) als an *Seldwyla*, in »ein altes Kirchlein [...] [führen], in welchem eine Weinkelter steht und mit großem Geräusch gekeltert wird« (GB III/1, 10), ein Tumult im Innenraum mit Weinteufeln, die auch in dieser tumultuarischen Entweihung halb integriert werden, halb drinnenbleiben müssen.

¹¹⁰⁸ »Der Sänger im kleinen Hause schien für sie mitzusingen« (II, 1185).

¹¹⁰⁹ Opernhaf, auch in der Parallelität von niedrigem und hohem Liebespaar (vgl. Reichert (1964), 91), aber anders als in den problematischen (a. A. Reichert (1964), 91) Binnenerzählungen glücklicherweise disharmonisch wie am Ende der *Sieben Legenden* (vgl. Henkel (1956)).

¹¹¹⁰ Im Gegensatz zur herrschenden Meinung über den *Sinngedicht*-Schluss als »bloße Literatur« oder realitätsfernen, nachschaffenden Klassizismus (vgl. Kaiser (1981), im Anschluß Neumann (1982), 263, Amrein (1994)) wird hier, neben der Unerlöstheit des Entstellenden, statt des Zitates dessen Entstellung betont, die selbst Goethe verdient, der sich sowohl unter die Spukenden in Lucias Bibliothek wie unter die untoten Dichter des *Apotheker von Chamounix* einreichte, die das Leben »vertändelt« haben (III, 478).

¹¹¹¹ A. A. Kaiser (1981), 554, vgl. Neumann (1982), 261, 263f., (»Klassizismus«). – Mit allzuschönem Klassizismus als verbrämtem Tod (siehe Seite 346) begann das *Sinngedicht* (siehe Anm. 1322) in Reinharts Lokal (ein gläsernes Labor mit den »weiß[en] und appetitlich[en] [...] Nippsachen eines Stutzers« (II, 935); vgl. Angelika Kauffmann an der Glasharmonika wie Junker Felix und Nazarener als

Brandolf gewaltsam (vgl. II, 1062) oder Erwin ignorant harmonisiert (vgl. II, 991–993), nur um vom Proletariat im Überlebenskampfwald eingeholt zu werden (vgl. II, 1023).¹¹¹² Erst das tumultuarische Wirken des am Pechdraht singenden Schusters in der Hütte, das dingliche und Kunstformen aufbricht, ermöglicht Totalität, über die Annäherung von Salonliteratur und Dorfgeschichte hinaus. Der dilettierende »Meister« (II, 1181; vgl. II, 1184), »Schuhmacher und Poet dazu«,¹¹¹³ wird zum Meistersänger des Ganzen, das mehr ist als Versöhnung, wie der »Mummereimeister« (I, 510) der mit einer »uralte[n], seltsam schreiende[n] und brummende[n] Musik« (I, 511) dissonant aufspielenden »behaarte[n], gehörnte[n] und geschwänzte[n] Musikbande« (I, 510) aus Satyrn¹¹¹⁴ im Zug eines »sehnsüchtig« in den »Himmel« hinauflächelnden Bacchus im »Küferschürzchen« (I, 511). Der »von Altenhaus« (I, 510) oder »Althäusern« (II, 1181)¹¹¹⁵ ist das Gegenteil eines Casanova auf »eleganten Abenteuer[n]« (II, 951), der malende Arbeiter an einer Textur, der die Fäden zieht, um die miteinander im Kampf liegenden Geschlechter aneinanderzuketten, das dritte und letzte Autorselbstporträt im Kontrast zu den Selbstverherrlichungen in Reinharts Binnenerzählungen. Verglichen mit dem traurigen in den armen Spielleuten und dem tragikomischen im hagestolzen Phantasten, ist es versöhnlich-komisch. Gewahrt bleiben aber die kleinen Abständigkeiten und der Gegensatz zu Reinhart.

Der falsch singende Schuster in der Hütte verschmilzt Kunsthandwerker, verkehrte Botschaft und Kunst-»Haus, in dem es spukt«. »Tumult« (II, 1185) mit »[R]ück- und wieder [V]orwärts«- (II, 1183), »Vor- und Rückwärtsschreiten« (II, 1184) in einer webenden, im Gesang gip-

Konfrontation klassizistischer »tempi passati« (II, 1001) mit der »neue[n] Zeit« (I, 197) und störendem »Teufelslärm« (I, 196) im »Lebensfrieden« (I, 197)) und im Lokal Lucias (II, 951: »Zusammenstellung des Marmorbrunnens und der weißen Frauengestalt [, die] eher der Erfindung eines müßigen Schöngeistes als wirklichem Leben glich«). Reinharts Nippsachen sind Skelette; Lucia, wäscht »fromme Rosen«, als wäre sie immer noch im Hades-Kloster; dazwischen der Urwald als Aufstand gegen die Abtötung. Beides angenähert durch den Schluß in Kulturnatur als oberster und Spuk als tieferer Synthese: Kulturnaturwald (Natur als Buch, aber inklusive Vernichtungskrieg) und Naturkultur (Goethegesang, der im schmutzig-fruchtbaren Raum dissonant ausfällt).

¹¹¹² Gegen Volksliedseligkeit schmuggelt schon Wenzels »Volksliedchen« (II, 268) »Hunderttausend Schweine pferchen...« in die gute Gesellschaft ein, daß Volk nicht sauber ist.

¹¹¹³ Zur spannungsvollen Nahbeziehung zwischen »Schuhmacher« (I, 496) und »Poet dazu« vgl. die Eröffnung des Münchner Schau- und Festzuges durch Hans Sachs I, 496f.

¹¹¹⁴ Vgl. I, 280f., die einem »musikalischen Schuhmachergesellen« (I, 281) abgelauschte in Waldeinsamkeit verwiesene Musik Heinrichs.

¹¹¹⁵ Der Ortsname gilt als Rückzug vor der Moderne, vgl. Neumann (1982).

Gesang gipfelnden Kreuz- und Querbewegung von Menschen und Tieren, mit dem Meret-Marder im Zentrum (vgl. I, 653, 989), im zugewachsenen, doch lichtdurchfluteten Hüttenraum versinnbildlichte im »Traumgetümmel« (I, 985) der *Heimatsträume* die Phantasiebewegung und verwies auf das »Getümmel« (I, 185) bei Heinrichs Erwachen auf dem Lande mit der Meret-Bildbelebung und auf Merets Rumoren in den Kunstkästen zurück.¹¹¹⁶ Der *Sinngedicht*-Schuster haust in einem von Kellers Räumen künstlerischer Innerlichkeit, den Fluchträumen und Bastionen eines Unbürgerlichen oder bürgerlich Toten. Ihr, insbesondere vegetabilischer,¹¹¹⁷ Reichtum¹¹¹⁸ ist ein beängstigend-schön überbordend-ungeordneter.¹¹¹⁹ Von außen erscheinen sie verwachsen unzugänglich, ein ungestaltetes Durcheinander, unberührbar, abstoßend, pikant-stechend, brennendheiß, unsauber, schweißig oder räucherig: »Tabaksgeruch [...] [und ein] Flegel [...] mit der Zigarre im Munde, ein völlig aufzugebendes ›Individuum‹« (GB II, 84, GB III/1, 75f.). Innen wird seit der Büberin in der Speckkammer in der Fülle gehungert. Auch wirkliche Völlerei kann einen tieferen Hunger nach Freiheit und Freien nicht stillen.¹¹²⁰ Im Innern des Hauses, in dem es summt, spukt ein »wunderbares Weben« (I, 653), Kreuzung von Stimmen, Tanzfiguren, Flugbahnen der Vögel (vgl. I, 194) und Insekten (vgl. I, 290, 987) oder unmittelbar artistisch textil und zeichnerisch,¹¹²¹ Verknüpfung zwischen Mensch und Tier / Natur, Gegenwart und Vergangenheit, Toten und Lebenden, ein Paradies, aber der Abgeschlossenheit. Die Kunsträume, die vom Haus bis zum Behältnis¹¹²² auf Person und Innerlichkeit verweisen,¹¹²³ werden von Abgeschiedenen

¹¹¹⁶Zum Kunsthaus im *Grünen Heinrich* siehe Anm. 147, besonders I, 389f., mit spukendem Goethe und Verstrickung im belebten Grabraum eines Nichtzahlungsfähigen.

¹¹¹⁷Umstanden von Früchten wie Kürbis, Nuß und Weintrauben, umgeben, bewachsen, ja überwuchert von schlangenhaften Kriech- und Schlinggewächsen wie Moosgeflechten, Kürbisstauden, Bohnen-, Efeu- und Weinranken.

¹¹¹⁸Kunstkammer und Museum (vgl. I, 192–194, 666f. II, 368, 374f.), Schatzkammer oder -kästchen; Räucherzimmer oder Bratofen (vgl. I, 78, II, 677) Wein- oder Speise-Keller (vgl. I, 78, 628f., II, 677, 807f.) »Spelunke« (I, 626, 632, 715) (*spelunca*; vgl. in *Ursula* die Spelunke der Freska von Bergamo, II, 920f., in *Hadlaub* die des »Dörpers«, II, 677).

¹¹¹⁹Begabt von einem »Reichthumgeber« (Vollmer (1874), 383)) und Vegetationsgott, der ein Höllenfürst ist: Wucherung, Wirrsal, Wildnis; von Fragmenten übersäte Ruinenlandschaft, Räucherzimmer, Wüstenei.

¹¹²⁰Vgl. Spiegel, Hadlaub.

¹¹²¹Vor dem Schuster mit dem Hanfgarn Strohgarben (vgl. I, 193), Gestricktes (vgl. I, 390), Wäsche (vgl. I, 783–785, 796, II, 805), Spinnweben (vgl. I, 560–565, 906–911), »Lebenslinie« (I, 967) als »unablässig sich abwickelnde[s]« (I, 967) »Band« (I, 967) oder »Schneegebirge feiner Leinwand« (I, 666).

¹¹²²Haus und Schrank verschmelzen in den *Heimatsträumen* Heinrichs vom Mutterhaus, vgl. I, 666f.

von Abgeschiedenen belebt¹¹²⁴ oder bespukt, der Künstler als Innenraum von seiner »Gespenst[er]«- (SW XXI, 87f.) Muse und anderen Phantasiegeistern (vgl. I, 623, 964, 977f.), wenn er nicht selbst – variiert durch »Laboranten« (vgl. I, 634, 965, II, 935) und andere Arbeiter – im Innenraum seiner Kunst eingeschlossen ausgeschlossen spukt.¹¹²⁵ Zwischen Kunstraum und Außenwelt vermittelt das (Augen-)Fenster oder herrscht Abgrenzung durch Eishüllen der Gefrorenen und Kerkerwände der Gefangenen, und Verkehrung. Wo es zum schön-schrecklichen Spuk nicht reicht, wird in schrecklich-schönen Idyllen resigniert. Dem Schön-Schrecklichen im Kunstraum verschlossener, allenfalls in abstoßender Form nach außen dringender Liebesbotschaften entspricht das Schrecklich-Schöne fauler Idyllen. Sie stehen als bloße Surrogate, Rückzugsidyllen oder Fluchräume der ersehnten Bürgerlichkeit diametral gegenüber.¹¹²⁶ Ihre Bewohner sind aus dem Vaterhaus¹¹²⁷ oder vom Frauenzimmer Ausgeschlossene, aus der bürgerlichen Gemeinschaft Verwiesene und Enttäuschte. Ja, sie scheinen aus dem Himmel ihrer Hoffnungen und Pläne, Inszenierungen, Träume

¹¹²³ Als Haus (»altes Haus«), Dachstübchen (vom Kopf, Gehirn), Schachtel (»alte Schachtel«), Kästchen (»Hirnkasten« (GB III/2, 387) oder »Stirnen, welchen in der Mitte nur ein Knöpfchen fehle, um ganz ein viereckiges Schublädchen vorzustellen« (I, 316; vgl. »Kasten deines eigenen Wesens« (I, 661), der dann wieder im Bild des Hauses mit und als Schrank (vgl. I, 666f.) erscheint), Schädel, Sekretär (vom Amt des »Geheimschreiber[s]« (I, 111) oder Möbelstück), Nuß (vgl. I, 744, II, 183), Muschel und Schneckenhaus (vgl. II, 404), *pavillon / papillon / psyche*, Frauenzimmer / Dame / *domina*.

¹¹²⁴ Das Haus beherbergt einen Bewohner, das Behältnis enthält einen eingeschlossenen, womöglich (zu früh oder lebendig) begrabenen (vgl. Den *Lebendig-Begrabenen*, Meret im Totenbäumlein, Anna im durch Heinrich künstlerisch verzierten und verglasten Sarg, Dortchens eisernes Bild in Heinrichs Herz, den *Steinritter*) Menschen oder dessen Charakter, Wesen, Gehalt oder Botschaft, sein Innerstes, in Form eines Standbildes oder eines Textes (Lied, Zettel, Brief, vorzugsweise Liebesbrief oder andere Schriftstücke wie (Geld-)Schein oder Vertrag) oder eines anderen Personensymbols (Herz, ambiguer »Schatz«, »Gold der Identität«, Süßigkeit, Spiegel).

¹¹²⁵ Zwei gegensätzliche extreme Varianten (die der Schluß des *Sinngedichts* über den Rückbezug des Doppeltextes in der Schuster-Hütte auf Reinharts Doppelfund in der »Bodenkammer« (II, 937) in Beziehung setzt) sind die zum Himmel offene Dachkammer der Möchtegern-Künstler vgl. I, 194, 273ff. (Heinrich), 812f. (Lys), II, 698–700 (Jacques)) und die zum Unterirdischen offene Gartenlaube, Grube, Höhle / Hölle. Der Gegensatz läßt sich übertragen in den von (sozial) Hohen und Niedrigen, Himmel und Hölle, Seligen und Verdammten, Olympiern und Titanen.

¹¹²⁶ Vgl. Romeo und Julias Paradiesgärtlein, Kabys' Schmiedeidyll, Wilhelms Schäferidyll, Heinrichs Grafenschloß-Gartenhausidyll.

¹¹²⁷ Vgl. II, 678f., das vater- und heimatlose fahrende Singmännlein, das sich notgedrungen selber bewohnt.

und Poesien¹¹²⁸ gefallen, »Vulkanens Gesinde« (II, 615) – selbst explosiv wie Vulkane, unter Druck stehende Kessel oder geladene Geschütze¹¹²⁹ –, kaputtgegangene¹¹³⁰ Gefolgsleute des Lucifer, Bellopheron, Hephaistos und anderer Titanen,¹¹³¹ die mit ihren Kunststückchen den Himmel, der sie ausschloß, zu stützen haben, oder Nachfahren der verkannten Propheten, verstoßen in Hütte oder Keller.¹¹³²

Diese mythischen Vorbilder verkleidet das Motiv des erzwungenen Einmannbetriebs einsamer Innerlichkeit, im Gegensatz zum ersehnten Beisammensein im Frauenhaus.¹¹³³ Ihn bewohnt am *Sinngedicht*-Schluß »ein schwärzlicher Schuster oder sonst für gering Geachteter« (II, 298), einer von Kellers symbolischen Berufen. Bergmann / Schmied, Schiffer / Fischer, Ritter / Soldat spielen auf mythische Gestalten wie Hephaistos, Odysseus oder Drachentöter an, verweisen aber letztlich auf den Künstler, der, nach der Selbsttötung im »tragischen kleinen Künstlerroman«,¹¹³⁴

¹¹²⁸Vgl. I, 123 (Heinrichs Sturz aus dem Faßtheaterhimmel), 664f., 997f. (Heinrich als Bellopheron).

¹¹²⁹Vgl. III, 120 (Lebendig Begrabener), II, 94 (Schwarzer Geiger), 617 (Artilleriegesellschaft), hier in die hagestolzen Soldaten übergehend.

¹¹³⁰Beim »Sturz« (II, 678) zer- oder verschollen, entstellt, verstümmelt, verkrüppelt, hinkend, lahm, gichtig, wie mit einem Pferdefuß, mit durchschnittenen Sehnen oder einem Hexenschuß behaftet, untenherum behindert. Sie gehen am Stock, »Krücke« (II, 1027, 1160) oder Wanderstab eines Ewigen Juden. Von »John im Glücke« heißt es tragisch-ironisch, »der Stock zierte mehr einen klugen Mann als er ihn stützte« (II, 310). Wilhelm schwankt zwischen Rückzugsidylle und Wanderschaft. Vgl. Heinrichs Ritt auf dem fliegenden Pferd I, 664f., und sein Ende am »Stecken«, I, 670; Zauberpferddritt und Am-Stock-Gehen wieder für Mazeppa-Kabys (vgl. II, 310f.) und für den Oheim (vgl. II, 1065, 1082).

¹¹³¹Wie des in die Erde versunkenen Atlanten II, 805.

¹¹³²Joseph, Jona, Jeremias, Laokoon: »jeder Prophet erweckt Schrecken und Undank« (II, 65).

¹¹³³Zum Frauenhaus vgl. *Berliner Schreibunterlage* (vgl. SW XXII): neben Parken und Baumgärten um Häuser mit Toren, auf denen »Betty/i« oder »B/T« geschrieben steht, ein Frauenzimmer mit Singvogel im Käfig und Möbeln (Stuhl, Schrank, Truhe, Wanduhr) mit »Betti/y«-Aufschrift und dem Wortspiel »Bettchen«. Im *Sinngedicht* begegnet der Mann »Frauenzimmer« oder Hauswirtin- und herrin (»Dame Hildeburg« (II, 1158, vgl. 1028), »Dame Lucia« (II, 955)) in Innerlichkeitsräumen: »Laube« (II, 964, vgl. II, 1083, = »das grüne Gezelt« (II, 964), sowie »Loge« (II, 1010: vgl. Kluge (1989), 430, 446f.), »Efeutempelchen« (II, 1061); »Zelt« (II, 1114, 1119, 1140, 1152; vgl. die »Wigwams« (II, 1151) der *Berlocken* und zeltartigen Räume des *Don Correa* II, 1100f., 1126, sowie die verhängten »Alkoven« und »Himmelbett[en]« (II, 1021, 1079)) und / oder »Pavillon« (II, 1070, 1126 (in der jesuitischen *Taufwunder*-Deutung, nur halb lächerlich, »Maria« als »Garten«, »Haus« und »Gott's Gezelt« (II, 555)), 1140. Das *Sinngedicht* verbindet Innenraum und Innerlichkeit wortspielerisch (zu »Pavillon«, *papillon* und *psyche* vgl. Kluge (1989), 533, Vollmer (1874), 392f.; die *papilio*-Etymologie auch in den *Sinngedicht*-Quellen Auerbach (siehe Anm. 1061) und Kant (*Träumen eines Geistersehers*).

Künstlerroman¹¹³⁴ zur Ironisierung wiederbelebt, aber in Abschweifungen der humoristischen Novellenzyklen versteckt¹¹³⁵ und / oder in Kunsthandwerker verummumt wird. Die unerwartet klägliche Versöhnung von Künstlertum und Bürgertum im Kunsthandwerkertum¹¹³⁶ steht zwar sozial über den grauen bis angeschwärtzen¹¹³⁷ fahrenden Spielleuten.¹¹³⁸ Dafür stehen die Schuster am unteren Ende der bürgerlichen Stufenleiter,¹¹³⁹ als »philosophische Grübler und Verpicher großer Grundsätze«¹¹⁴⁰ am oberen einer unbürgerlichen. Der *Sinngedicht*-Schuster, der Sozialhistorie Beleg für eskapistische Rückwärtsgewandtheit und erzwungene Versöhnung,¹¹⁴¹ beschließt eine Reihe von ein- und ausgegrenzten Aufrührern,¹¹⁴² zu deren Habitus es gehört, zu hohen Frauen aufschauen zu müssen. Das komische Bild eines knienden Dieners vor den Damen beim

¹¹³⁴ Schon Heinrich bedroht von Habersaat bis Schmalhöfer die Deklassierung zum Industriemaler oder Anstreicher (wie Viewegs »Fabrikarbeiter« (GB III/2, 145, vgl. GB I, 418)), im Gegensatz zum Aufstieg des benachbarten »Malers und Lackierers« (I, 28, vgl. I, 644–649, 762f.) und des Vaters (vgl. I, 56).

¹¹³⁵ Vgl. II, 551 (»unliebliche[r]« Marienmeister der Zentrallegende), 350 (Kellner-Literat Georg Nase in der Mitte von *Seldwyla* II).

¹¹³⁶ Seßhaft, doch von neuem Wandernmüssen bedroht, vgl. Wilhelm und Kammacher.

¹¹³⁷ Ein sozial- oder höllisch-verfemtes Schwärzlich-Unsauberes weisen die meisten von Kellers Unterschichtlern auf, im Kontrast zum marmornen Weiß und zur gläsernen Transparenz des Spießerhimmels ihnen gegenüber. Die evangelische Martha ist als Köchin mit dem »Rußfleck« (II, 606) den höllischen Musen am nächsten.

¹¹³⁸ Vgl. Weinteufel (Siehe Anm. 895), Schlangenfresser, Singmännlein oder Schwarzer Geiger – außer Waldvagant und Musikant auch geschwärtzter Helfer der Köhler (vgl. I, 90) –, seinerseits eine Objektivierung der dunkelsten Seite Heinrichs (vgl. I, 673f., 1075).

¹¹³⁹ Vgl. II, 298, schon für Heinrich stete Drohung vgl. I, 17, 110, 223f., 254, 314, 608f., 971.

¹¹⁴⁰ Vgl. SW X, 310. Ein »Schuhmacher« zog »das zarte Schoß des deutschen Theaters« (I, 496). I, 608f., verbirgt sich im Schuster ein bekehrter Dilettant oder verkannter Meister, II, 622f., folgt er den Minnesängern in den Dachstuben der Ritterwohnungen. »Schustern« = Schriftstellern GB I, 129, 401, 452, II, 80, III/1, 10, 32, 200, 284f., IV, 332.

¹¹⁴¹ Vgl. Neumann (1982), Amrein (1994), 66f., 170f.

¹¹⁴² Der erste ein »sozialistische[r]« (I, 223) Bürgerkritiker, ein zweiter, als Maske auf dem *Mummenschanz* (vgl. I, 517) eine durchsichtige Vermummung, ein Satiriker der Frauenwelt. Dazwischen bringt sich der »musikalische Schuhmacherselle« (vgl. I, 281) zu Gehör, von dem Heinrich seine faunische Flötenmusik lernt, vor der sich die Salons der Musikliebhaber verschließen: einen »wildgewachsenen[n]« »Lärm«, »gar melancholisch und vielfach gebrochen« (I, 281).

Anpassen¹¹⁴³ verbirgt einen Zukurzgekommenen, der von den Knien seines Herzens nicht hochkommt.¹¹⁴⁴ Die, wie bei den Weinteufeln, von ›Pech‹ besudelte (vgl. neben II, 1183, I, 224, II, 298) Angeschwärtztheit auf ihren Knien verbildlicht niedrig-schmutzige Unberührbarkeit. Der an seinem Stück Pech laborierende *Sinngedicht*-Schuster verschmilzt das Ende der Schusterreihe mit der noch längeren der *noli-me-tangere*-Männer.

Ein ›schwärzlicher Schuster‹ umschrieb schon komische Verwerfungen innerhalb der Seldwyler Wirtschaftswelt im *Schmied seines Glücks*. Dessen Berufsstand hat es noch schwärzlicher als die Schuster-Poeten getroffen hat, beinahe köhlerartig. Der Glücksschmied Kabys, einer von Kellers Lebenskünstlern, endet, aus dem »Paradies« (II, 306) von Litumleis Patrizierhaus wegen seines »Sündenfall[s]« (II, 306, vgl. II, 317) vertrieben, als Nagelschmied. Ein aus dem Himmel gefallener ›Fallite‹ haust gleichzeitig in einer Hölle, die ein Schmiedefeuer wohliger erwärmt, wie in einer Seldwyler Idylle, in der man in melancholischen »Anwandlungen« »den Kopf gegen die Esse [stößt], aus Reue« (II, 323).¹¹⁴⁵ Der von den Frauen Getäuschte, ein »aufs Pferd gebundene[r] Mazeppa« (II, 299) und Schmied, holt selbst Heinrich ein, den gestürzten Bellopheron (I, 997f., vgl. I, 664f.), der als ausziehender Autor im »schwärzliche[n] Spenglermeister« (II, 1106) dem niedergelassenen oder heruntergekommenen begegnet. Den verheißungsvollen Schmiedegestalten der Erstfassung¹¹⁴⁶ antwortet in der Zweitfassung das Selbstporträt als ›formalistischer‹ *plumber* im melancholisch Bleiern der Lettern (vgl. II, 799f.).¹¹⁴⁷ Anstelle der Versöhnung zwischen Künstlertum und Bürgertum, wie sie im Münchner *Mummenschanz* als einem »Traum« (I, 483) u. a. die zahlreichen Schmiedefiguren verhießen,¹¹⁴⁸ kehrt die Zweitfassung zur Diskrepanz zurück, wie bei

¹¹⁴³ Vgl. II, 54 (*Pankraz*-Schuster), 102 (Sali), 988 (Bärbchens Schuster). Vgl. I, 517, 852, »[e]in blühendes Schuhmacherlein« als erotisch benachteiligten satirischen Meistersänger.

¹¹⁴⁴ Seit Heinrichs erster erotischer Erfahrung mit Gretchen liegen Kellers Liebhaber den Frauen »zu Füßen« (I, 132), Vorausdeutung auf den Steinritter.

¹¹⁴⁵ Wenigstens ehe »die Nägel gerieten, welche er schmiedete« (II, 323); Handwerker- und Künstlertum schon analog auf der Barbierzwischenstufe (II, 302: »Ehrensold«).

¹¹⁴⁶ Der ›kleine Gottesmacher‹ (vgl. I, 541) schmiedete sich in Gold und Silber die Frau (vgl. I, 553–558), der Tell-Schmied poetisch (siehe Anm. 295) das Schwert dazu (vgl. I, 651).

¹¹⁴⁷ Überdies einer der sturzgefährdeten Häuslebauer wie der Vater, Meierlein und Heinrich (vgl. II, 799f.; siehe Seite 77).

¹¹⁴⁸ Der *Mummenschanz* bewegte sich nach dem einleitenden Auftritt der Dichter von den einfachen Handwerkern zu den Künstlern im engeren Sinne aufwärts, um dann zur »Stadt [Nürnberg] selbst« überzugehen: »Nachdem nun, was eine Stadt baut und ziert, vorangegangen, trat gewissermaßen die Stadt selbst auf, wenn der

Diskrepanz zurück, wie bei Junker Felix, dessen Belehrung durch seinen »Meister Zink« (I, 197)¹¹⁴⁹ sich in Heinrichs Patronage, noch einer Römer-artig als Glückwunsch verkleideten Verfluchung, durch diesen »Meister Blei« wiederholt. Sebastian Lindenast im *Mummenschanz* hatte man »sein geringes Metall der edlen Form wegen« (I, 499f.) vergolden lassen. Daß »Einsicht« »Gold« (I, 659) ist, bleibt für Heinrich ein Traum der *Heimatsträume*.

Wie den Spengler kennzeichnet alle fallierten Kunsthandwerker rastlose Geschäftigkeit (vgl. I, 18, 218), seltener unverstellt schreiberliche wie bei der als »notarius publicus« »wie der Teufel« »geschäftig[en]« (II, 1086) Kratt, öfter webende oder spinnende.¹¹⁵⁰ Meist hämmern oder pochen in die Unterwelt verdammte Kunstschmiede¹¹⁵¹ oder *Tell-tale Hearts*.¹¹⁵² Mit tragikomischen oder lächerlich-»entsetzlichen

nun folgende Zug von jenem irgend zu trennen ist; denn beide zusammen machten ja das Ganze aus, und sein rühmliches Wohl kannte nur einen Boden für seine Wurzeln« (II, 504; in der Zweitfassung gestrichen, vgl. I, 843)).

¹¹⁴⁹ Siehe Anm. 210.

¹¹⁵⁰ Als Spinnennetz- (vgl. I, 560, 563, 906, 909) und Fahnenstangenmaler der »Lebenslinie« (I, 967) als eines »unablässig sich abwickelnden« (II, 967) »Band[es]« (II, 967) ist Heinrich zum unermüdlichen Textilarbeiter heruntergekommen, der er nicht hatte werden wollen (vgl. I, 221).

¹¹⁵¹ Der Berufsstand geht fließend (über den romantischen Bergmann mit dem Hammer, vgl. I, 513, 849, SW XI, 154) in den Mythos über, bzw. umgekehrt: Im *Grünen Heinrich* ist die rastlose unterweltliche Arbeiterin noch konventionell eine »Danaide« (I, 669). Zum Seldwyler Handwerker-»Realismus« im *Schmied seines Glücks* führen der Schwarze Geiger, Helfer der »Kohlenbrenner und Pechsieder« (II, 90), auf einem Steinhäufen, den ihm seine Expropriateure aufgeschichtet haben (II, 91: »der kleine Berg [war] feuerrot«), und die Erscheinung eines »John Smidt« auf »dem feuerspeienden Berg Vesuvius« (II, 194: »der ganze Feuerberg ist ein Aufenthalt der Verdammten, wie auch in des gelehrten Peter Haslers Traktatus über die mutmaßliche Gelegenheit der Hölle zu lesen ist«). Die *Vesuv-Sage*, schmuggelt in Züs' bigotte Suade von der Kammacher-Wanderschaft durch eine schöne Welt die traurige Wahrheit über die aus dem bürgerlichen Himmel Verstoßenen ein. In sogenannten »Paradiese« (II, 199) vor den Stadttoren hängt eine Leiche, über deren Anblick ein zweiter »wahnsinnig« (II, 212) wird, aufgenommen in der Kabys-Idylle, in der einer sich den Kopf zu zerbrechen versucht.

¹¹⁵² Nach dem rastlosen Spengler (vgl. I, 799) setzt Heinrich noch einen »Moses mit den Strahlenhörnern« ins »Gestein« einer »christlich-mythologischen oder geologischen Landschaft« (I, 941), um ihn als »Steinmetzen« (I, 824) die »Tafeln für die zehn Gebote« hauen zu lassen. In den *Züricher Novellen* glaubte Ursula, deren Wahn den ganzen Geliebten in einen himmlischen »Engel« (II, 902 u. ö.) und einen gefallenen, einen geschäftigen Heimwerker dissoziiert, letzterer »klopft und hämmert was« (I, 905) in seinem verschlossenen Haus, und wird vom Fallen einiger Nüsse in die Flucht getrieben (vgl. I, 906). Der *Schmied seines Glücks* wird nach seinem Scheitern wirklich (Nagel-)Schmied, als der er in »einfacher und unverdrossener Arbeit« »so dahin hämmerte« (I, 906), wie der Goldacher Böttcher im staatschreiberlichen Haus »zur Verfassung« (II, 271). Bereits die

lächerlich-»entsetzlichen Hammerschlägen« (II, 699) versuchen sich solche Kunsthandwerker in der Oberwelt, die sie ausschloß, doch noch bemerkbar zu machen, lärmende Störenfriede wie die verunglückten liebenden Herzen (vgl. II, 126, 233) und die spukend untoten »Protestanten« (vgl. II, 699f.). Aber der erlösende Befreiungsschlag zum Ausbruch aus dem Kunstkasten gelingt nur im Traum (vgl. I, 661).

Lichter gezeichnet als Heinrichs Spengler oder der pochende Heimwerker Hansli im verschlossenen Haus unterm Nußbaum¹¹⁵³ erscheinen Seldwylas kunsthandwerkernde Hüttchenbesitzer im Grünen. Nichtsdestotrotz sind sie bürgerlich und erotisch Gescheiterte betont vor den Toren der Stadt, dem Ziel ihrer Wünsche. In grünen Höllen sitzen Grasbürger und Hagestolze,¹¹⁵⁴ »Angehörige der Landschaft« (vgl. GB IV, 365), Relegierte und »Schorenhänse«.¹¹⁵⁵ Sowohl das »niedrige schwärzliche Häuschen« (vgl. II, 323) des Kabys¹¹⁵⁶ wie das halb als Museum, halb als »Wildemannshütte« (II, 377) gezeichnete »Rebhäuschen« (II, 365) des Arbeiters im Weinberg Wilhelm,¹¹⁵⁷ beide von Frauen getäuscht und unmöglich geworden, gleichen dem Handwerker-Idyll am *Sinngedicht*-Schluß,¹¹⁵⁸ der letzten¹¹⁵⁹ Auflichtung eines stockdunklen Motivs, belebter Gruft eines mit Gott und den Menschen zerfal-

unterweltlichen »Schatten«-»Falliten« (II, 24, 18) des Pankraz »hämmerten« (I, 18) so. Dortchen ließ Heinrichs Herz als »Klappernuß« des Steinritters pochend (I, 744). In kakophonisch-musikalischer Form haute Heinrich als spukender Meerkatzen-Mephisto, ein in die Grube hinabgestoßener Himmel- und Wettergott, im Orchestergraben mit »Hämmern« (I, 130) auf die Pauke, um sein Gretchen zu erwecken. Die eingesargte schein tote Meret machte sich durch Schreien bemerkbar (vgl. I, 83); ebenso das lyrische Ich in den *Gedanken eines Lebendig Begrabenen* (vgl. III, 122, 124, 126). Der männliche Vorläufer der Mädchengestalt klopfte und dichtete aber auch schon als *Tell-tale Heart* »[v]ulkan[isch]« (III, 120): »Hört man nicht klopfen laut da obenwärts/ Hier mein lebendiges begrabenes Herz?« (III, 124; vgl. III, 126). Zu Schmieden = Schreiben, Dichten vgl. I, 650 (Tell), GB III/2, 392.

¹¹⁵³ Siehe Anm. 1199.

¹¹⁵⁴ Vgl. die Hottinger Idylle GB I, 429, II, 43, 87.

¹¹⁵⁵ II, 343, der vom Stadtrand und aus der Tiefe (vgl. DWb, Bd. 15, 1574).

¹¹⁵⁶ »Dankbarlich ließ er [John Kabys] schöne Kürbisstauden und Winden an dem niedrigen schwärzlichen Häuschen [»vor dem Tore« (II, 323) der Stadt] emporranken, das außerdem von einem großen Holunderbaum überschattet war und dessen Esse immer ein freundliches Feuerlein hegte« (II, 323).

¹¹⁵⁷ Vgl. II, 367, 368, 372, 374f., 377: »Wilhelms sonderliche Behausung« (II, 375) ist ein »Winzerhäuschen« (vgl. II, 367), umgeben von und gefüllt mit überquellender Fruchtbarkeit (Birne, Traube, Geißblatt, Rosen, Moos, Beeren, Tannzapfen), ein »märchenhafte[s]« (II, 375) Museum und allzu »malerisches« »Albumblatt« (II, 368).

¹¹⁵⁸ Vgl. II, 1183 (Nuß, Wein). Feuer gibt es hier keines mehr, aber »Pech« (II, 1183).

¹¹⁵⁹ Der Schuster trotz der späten Publikation aufgrund der verwickelten Entstehungsgeschichte eher eine Zwischenstufe zwischen dem deklassierten Heinrich und den ausgeprägten Seldwyler Kunsthandwerkern.

Menschen zerfallenen verkannten Propheten.¹¹⁶⁰ Der in seinem »kleinen Haus« (II, 1185) Draht ziehend lärmende Schuster vereint Züge der schusternden, schmiedenden und webenden Hüttchenbesitzer, die sich in den Reichtümern ihrer Innerlichkeit hungernd einrichten mußten.

Dem Schuster mißglückt eine Bitte, gerät ein Flehen »drollig«, ein Festlied unfeierlich und ein Lob- und Liebeslied »abscheulich« wie Steinritter und Kratt, Meret und Musen. Mit seinem »verdorbenen Dialekte« (II, 1184), ja »abscheulichen Idiom« (vgl. II, 1185)¹¹⁶¹ beschließt er die Reihe der Verfasser von »Lebensbüchern«, weil auch er »nicht recht sagen kann, was er denkt« (II, 1161). Er vermag es dennoch zu kommunizieren wie die stumme Schlange,¹¹⁶² aber wie in Krattspuk, Steinritterspuk und Körbchenfingierung kommt der Herzenstext aus der Kunsthütte nur in verkehrter, entstellter Form und nicht an seinen Adressaten,¹¹⁶³ unbeantworteter¹¹⁶⁴ Monolog eines »allein« (II, 1183), ja »einsam [A]rbeitenden« (II, 1184) mit dem eigenen Seelentier im Käfig.¹¹⁶⁵ Seine Kunsthütte steht gleich doppelt im Zeichen des Fensters, aber ihr

¹¹⁶⁰ Ein materialistischer »Jonas« (I, 1063) war die Heinrich-Karikatur Gilgus.

¹¹⁶¹ Die starken Ausdrücke widersprechen einer Marginalisierung wie bei Brockhaus (1969), 161, für den »[d]ie Disharmonien [...] vollkommen bedeutungslos [...] im Anblick der kurz bevorstehenden Glücks- und Lebenserfüllung« sind.

¹¹⁶² Die »stumme Klage und Trauer der leidenden Natur, die immer das Herz des Menschen rührt, während ihre triumphierenden Schrecken es nicht bezwingen können« (II, 1123), wie die zum Schweigen Verurteilten (Waldhorntochter, Regine, Weinteufel und Feniza) und zum Sprechen zu Bringenden (Hedwig, Oheim, Kratt, Zambo und Lucia selbst).

¹¹⁶³ Vgl. Heinrichs Liebeserklärungen an Anna, den Liebesbrief im Bach, der bei Judith ankommt (vgl. I, 271f., 383), und den im Bienenhaus der, als Kunst kaschiert, vor Anna verlesen werden kann (vgl. I, 289f., 307f.), im Heimatraum aber auch wieder an Judith gelangt (vgl. I, 652, 988).

¹¹⁶⁴ »Einen Blick, geliebtes Leben!«.

¹¹⁶⁵ Vgl. die zum Himmelsgucken in Vögel »verzauberte[n] Schustergesellen« (GB II, 212f.) für den Autor innerhalb der Dreiecksbeziehung mit Marie Exner und Adolf von Frisch. Daß die Minnesänger der Nachwelt als »ein Märchen wie von Orpheus« (II, 643) erscheinen, verhindert Hadlaub durch Sammeltätigkeit und Ausnahmeglück, das eine verbesserte »Orkus«-Fahrt zur jenseitigen Geliebten zur Voraussetzung hat (II, 684). Sonst wird der Ton von »Orpheus' sehnlicher Klageweise« (I, 517) nur im Schusterhaften gebrochen zitiert, außer privat (vgl. Zäch (1952), 208). Dafür der Sehnsuchtsgesang im Dialog mit der Natur wiederholt: Sirenenartiges beschwörendes Herbeisingen des Geliebten, im Chor mit Vögeln, durch im Naturraum alleingelassene oder gar eingesperrte erlösungsbedürftige Frauengestalten bei Judith im Bade (vgl. I, 444), vor Küngolts Johannismacht-Feier (vgl. II, 421) und in der *Lautenspielsage* (vgl. III, 684). Schon Dortchens Umsingen des Silesius (vgl. II, 729) konnte Tote aufwecken. Analog der Einklang von Vogelgesang und werbendem Manns- und »Waldteufel« (I, 89), Faun und Anti-Christen, poetisches Selbstgespräch des Sängers mit seinem »Gatungsmäßige[n]« (I, 730), wie der Satyr (*silen*) Heinrich in den *Heimatsträumen* im Goldfuchs ein Selbstgespräch zugleich mit seinem »Blut« (I, 661) und mit

aber ihr Bewohner schaut nicht hinaus (vgl. II, 1185), sondern bleibt in der Arbeit versunken mit dem »Rücken« vom erfluchten »Blick« des »Leben[s]« abgekehrt und verpaßt eine Begegnung.¹¹⁶⁶ Die letzte Umwendung zum Augenblick mit der anderen Seite¹¹⁶⁷ bleibt Reinhart und Lucia erspart.

»Wem konveniert es nicht?« (I, 654). In der Rahmennovelle kommen die Stände nicht zusammen.¹¹⁶⁸ Lucias Dienstmädchen werden früh zu Bett geschickt, nach einer »kurze[n] Träumerei« (vgl. II, 988) oder phantasierten Grenzüberschreitung.¹¹⁶⁹ Ein von Goethescher Handreichung¹¹⁷⁰ singender Schuhmacher, der der Herrin die »Wald- und Feldschuhe für den Herbst [an]passen« (II, 1181) darf, scheint sie so zu verwirklichen, wie der kosmologische statt dienstbotenperspektivische Traum vom Auftreten von Mariens »Fuß« (GL, 84) auf die »Hand« (GL, 84)¹¹⁷¹ des Teufels ein Paradies schafft, das durch Integration statt richtergöttlichen Ausschluß des Niedrigen Hand und Fuß hätte, aber nicht haben kann, weil paradox.¹¹⁷² Nur ein zusammengesponnenes, »kräftig« (II, 1184), ja gewaltsam zusammenge-»zwirnt«-es (vgl. II,

»Blut« (I, 661) und mit seinem Pegasus (vgl. I, 665f.) führte: vgl. II, 655–659 (Hadlaub), 374f. (Wilhelm in seiner »Wildemannshütte« (II, 377), 552 (Teufel und Nachtigall), I, 727 (Feuerbach als Vogel), 281, 304, 738f. (Heinrich wirbt als »Teufel« (I, 738) im Grünen im Dialog mit seinem Star (vgl. I, 739) um Dortchen, als flötender Faun wie mit »dem schmetternden und doch monotonen Gesange eines großen Vogels« (I, 281), »wie einer, der gehört sein will« (I, 304) und auch wieder nicht, um Anna); vgl. auch III, 94, 300f. (*Der Nachtschwärmer*).¹¹⁶⁶ Wie häufig bei Keller, vgl. II, 704–707 (Ital), 1065f. (mehrfach in dem Katalog »von Fehlern, Begehungen und Unterlassungen scheinbar ganz unbedeutender und harmloser Natur« (II, 1065) am Anfang von *Die Geisterseher*, in deren Spuk der Oheim eine Begegnung verpaßt).

¹¹⁶⁷ Siehe Anm. 887.

¹¹⁶⁸ Sozialhistorisch als konservative Bürgerlichkeit Kellers gedeutet, obwohl der Autor sich in den Elenden wie den vergewaltigten Frauenfiguren (in den feministischen Interpretationen nicht erörtert) selbst darstellt.

¹¹⁶⁹ Bärbchen »nahm sich vor, an Reginens Stelle jedenfalls sofort wenigstens sechs Paar neue Stiefelchen von Zeug und feinstem Leder machen zu lassen, mit süßem Schauer sah sie schon den jungen, ledigen Schuhmachermeister vor sich, den sie hatte ins Haus kommen lassen, die Stiefelchen anzumessen, jedes Paar besonders, und sie hielt ihm huldvoll den Fuß hin, bereit, ihm auch die Hand zu schenken, um welche der Blöde endlich anhalten würde« (II, 988).

¹¹⁷⁰ Zum niedrig-erotischen Charakter des Schuh- und Fußbereichs vgl. die Dorfgeschichte um Sali und Vrenchen II, 101f., sowie 102f., 104, 117. Vgl. auch die phallische Grotteske um den Hofschuhmacher in I, 637.

¹¹⁷¹ Für die selbständige Publikation gestrichen.

¹¹⁷² Wie die *ménage à trois* der *Geisterseher*: »Aber wie ist denn das? sie wäre ja schon verheiratet und könnte den Schuhmacher nicht mehr nehmen? Aber sie ist ja nicht die Regine, welche den Amerikaner hat, sondern das ledige Bärbchen! Aber nun ist sie ja nicht reich und kann die Stiefeletten nicht bestellen – kurz, sie verwickelte sich ganz in dem Garn ihrer Spekulationen« (II, 988).

›zwirnt‹-es (vgl. II, 1184) »Garn« (II, 988) – in der Spinnerinnen-Episode so gut wie in der Schlußszene mit dem »Hanfgarn« (II, 1183) spinnenden Schuster –, zerstiebt die Träumerei wieder, wie das himmlisch-höllische Paar des »verachtete[n]«, »mürrischen und unlieblichen« »armen Meister[s]« (II, 551).

Nicht allein Bärbchen ist betroffen. Reinhart ›verwickelt‹ (vgl. II, 1157) sich mit seinem phantastischen »Geschwätz« »in »Torheiten und Widersprüche« »wie eine Schnepfe im Garn« (II, 1157) und wird vom (selbst)ironischen Erzähler durch *Die Geisterseher* in die gleiche logische Verwirrung gestürzt.¹¹⁷³ Die Stände begegnen sich nur in der Erfahrung der Unmöglichkeit einer Begegnung,¹¹⁷⁴ Gelehrter und Magd erfahren in gleicher Weise unmögliche Ganzheit. Wenn Weinteufel, Oheim oder Schuster integriert würden, wäre, laut Reinharts Worten, kein ›Ausfall‹ oder tumultuarische aufgehobene Jenseitigkeit. Statt dessen wird »Gott sei Dank« () den Liebenden am Schluß weniger und Reinhart nur die bessere Hälfte Heinrichs.

Die Herrschaft wird nicht zu Boten ihrer Dienstboten, der Schuster darf der Herrin nicht die »Wald- und Feldschuhe für den Herbst [an]passen« (II, 1181). Die »[s]ich alle Zeit gönnend[en]« (II, 1183) bummelnden Eroten erfüllen ihre »Mission« (II, 1182) nicht, ihre Frohbotschaft erreicht den »allein« (II, 1183), ja »einsam arbeitenden« (II, 1184) Schuster nicht,¹¹⁷⁵ ein »auf der Wanderschaft¹¹⁷⁶ gelernt[er]« (II, 1184) Bittgesang oder Gebet ans Leben bleibt bei sich.¹¹⁷⁷ Dem, wie die Schlange, halb unterirdischen Schuster, und der angelischen Herrschaft ist es »unmöglich« (II, 1186),¹¹⁷⁸ zusammenzukommen. Die Boten vermögen nichts auszurichten. Zwar bleibt Lucia dem Schuhmacher dankbar,¹¹⁷⁹ schickt aber nur Bärbchen, »die vergessene Botschaft« (II, 1186) zu bringen.

¹¹⁷³ »Nun, Gott sei Dank, war es wenigstens seine Mutter und sein Vater! Es hätten können schlimmer ausfallen! Wie denn schlimmer, du Dummkopf? Gar nicht wäre es dann ausgefallen!« (II, 1089).

¹¹⁷⁴ Bereits die *Jugendgeschichte* faßte die Jenseitigkeit der Geschlechter u. a. als ein Problem »ungleiche[n] Stand[es]« (I, 443). Dabei fand sich Heinrich zwischen den Stühlen der Stände (vgl. I, 292) und so sowohl von der bürgerlichen wie von der bäuerlichen Geliebten getrennt (siehe Anm. 384).

¹¹⁷⁵ Schon die Botschaft der bedürftigen Pfarrerstochter wurde dem mit sich selbst befaßten Paare zweitrangig (vgl. II, 944, 952).

¹¹⁷⁶ Vgl. die Landstreicher-Weinteufel und den Oheim-Wanderer.

¹¹⁷⁷ Vgl. den unentdeckten Liebesbrief im doppelbödigen Kunsthaus von Züs' Buchbinder, einem aus dem Frauenhimmel ausgestoßenen und zur Wanderschaft gezwungenen Mannsteufel oder doppelten ›Gottsebeiuns‹ (vgl. II, 188: »auch nannte sie den Urheber desselben in der Erinnerung Emanuel, während er Veit geheiß«).

¹¹⁷⁸ »Es war ihnen unmöglich, jetzt in das Häuschen hineinzugehen« (II, 1186).

¹¹⁷⁹ Vgl. Bertrade – »armer Meister« II, 551, Klara – Apotheker-Biest III, 450–453.

Die beiden Liebenden gelangen aus der Bibliothek ins Freie, um zu freien. Der komisch niedrige Bittsteller »auf dem einen Knie« (II, 1184), in der Stellung eines ›Supplikanten‹¹¹⁸⁰ oder »Adoranten« (II, 808), kann nicht »spazieren« gehen (II, 1181). Die beiden Liebenden entgehen den *Sinngedicht*-Schlingen, -Netzen und -Geweben, den Nonnenschleiern der Pfarrer, Kostümen der Regisseure, Kokons der Entomologen, Gebinden der Gärtner, Fesseln der Richter und Stricken der Scharfrichter. Der Schuster in seiner scheinbar »unverfänglich[en]« (I, 1082) Idylle kann es im Gegensatz zur Texterin Hildeburg nicht »auseinander lösen« (II, 1070), er wird von seinem Pechdraht behindert, »gehemmt« (II, 1184) und verstrickt, ein »Teufel der Blödigkeit« (II, 1060, vgl. II, 988) am Seil, der sich unmittelbar selbst mißhandelt, und Schmetterling, der sich im ›Garn seiner Spekulationen‹ einspinnt, ein Leben an der Schnur wie Spiegel, eine *psyche* wie Heinrich, die, von einer ›irren Muse‹ zu einer »unsinnigen Mosaik« (I, 561) inspiriert, eine endlose *linea* ›aus sich hervorspinnt« (vgl. I, 565),¹¹⁸¹ ein Gefangener in der Kunstleinwand, ein »Seilzieher« (I, 1013) wie der lebendig begrabene Träumer am Seile in der *Höhle des Montesinos*, der sehend-blind die Augen nicht aufmacht, und ein an äußeren Gaben armer innerlich Reicher,¹¹⁸² verwickelt und verirrt in der labyrinthisch verwinkelten Innerlichkeit der Kellerschen Kunsthandwerker.¹¹⁸³ Diesem »träumende[n] Bewußtsein in dem Netze«¹¹⁸⁴ tut sich kein »Loch« (I, 910, vgl. II, 1088) auf wie durch Hildeburgs Rasur oder den Schlag des Ikonoklasten-Erikson,¹¹⁸⁵ die Kunstformen und Innenräume aufbrechende Dissonanz hilft nur ändern.

¹¹⁸⁰ Vgl. den Oheim beim Bericht von der Aufklärung des Spuks als der »Tatsache meines Suppliziums« (II, 1087). Auch der Oheim erzählt spinnend, nämlich indem er »seinen weichen silbernen Schnurrbart durch die Finger laufen [ließ], als er seine Rede begann« (II, 1065). Knien ist im *Sinngedicht* die Stellung »der leidenden Natur, die immer das Herz des Menschen rührt« (II, 1123), sonst der malträtierten Frauen: Regines vor Erwin und beim Gebet (vgl. II, 994, 1020), Hedwigs vor Brandolf (vgl. II, 1029), Zambos als Sphinx vor Correa (vgl. II, 1119), Lucias bei der Beichte vor Klara (II, 1174).

¹¹⁸¹ So Erikson vom Spinnennetzmalers. In der Zweitfassung visionieren Heinrichs Anatomiestudien »das weißgraue Nervenwesen« selbst als »eine gespenstische Gestalt [...] in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt« (I, 918). Die dürstende Faunstatue von *Herr Jacques* ist in »Tüchern« (II, 807) eingewickelt.

¹¹⁸² Vgl. den Shakespeare-Zitate bergenden »Bettler« (I, 1015) Heinrich I, 1016.

¹¹⁸³ Vor Schmieden und Schustern Spinnen und Weben = poetische Produktion (vgl. GB III/2, 392, 398), besonders im *Apotheker von Chamounix* (vgl. III, 474, 477f., 479). *Galatea* selbst ist Produkt »rationelle[r] Seidenzucht« (GB II, 57).

¹¹⁸⁴ I, 907, vgl. I, 560. Verstrickungen in Phantasiegewebe waren ein Leitmotiv in Heinrichs Leben, vgl. I, 26f., 133, 636f., 967.

¹¹⁸⁵ Hemmende »Knoten im Garn« (II, 1184), »kleinere und größere Stockungen, gewissermaßen Verknotungen in diesen Irrgängen einer zerstreuten, gramseligen Seele« (I, 561, vgl. I, 907), machten schon dem Spinnennetzmalers (vgl. I, 560–565, 906–911; seinerseits eher industrieller Textilmalers, vgl. II, 560, 563,

Der *Sinngedicht*-Schluß stellt die Glücklichen in den »Schatten« (II, 1183). Der im Licht Exponierte ist (noch) nicht glücklich (vgl. II, 1185), »schwarz und grün, wie Pech und Hoffnung« (I, 496). Reinhart und Lucia machen die »ungesehen[en]« (II, 1186) »Lauscher« (II, 1185) bei einer intimen Träumerei. Sie setzen die inhumanen »naturwissenschaftlichen Beobachtung[en]« (II, 953) an den leidenden Frauengestalten fort,¹¹⁸⁶ den jeweiligen Betrachtern der schönste Anblick, worüber sie *bystander* blieben. Der Raum des Textil-»Arbeiter[s]« (II, 1184) verweist auf den des schreibenden »Laboranten« (II, 935)¹¹⁸⁷ mit einem durchsichtigen kleinen Haus, in dem die »Lux« (I, 1026) »auf die Tortur gespannt« wurde, worüber der Folterer sich selbst die Augen verdarb, »einem sinnreichen¹¹⁸⁸ Apparat« (vgl. II, 936), »um [...] das innerste Geheimnis solcher durchsichtigen Bauwerke zu beleuchten« (II, 936). Die Lucia-Lux entgeht dem zu »zerbrechen[den]« (II, 1178) »Glasgefäße«, der Schuster wird exhibiert. Reinhart legt die Arbeit beiseite und macht sein Glück, der Kunsthandwerker muß bei der Arbeit bleiben und Dinge machen aus Pech. Der Schuster im

906, 909, nebst I, 221) zu schaffen. Heinrichs Gemälde sind »Leinwand« (I, 691), seine *Jugendgeschichte* ist »ein altes Hemd« (I, 675), der Roman ein »Strickstrumpf« (GB I, 256, vgl. 397). »[K]rampfhaft«-lebensgefährliche Verstrickungen bedrohten die Narren bzw. »Satyrn« in Schlangen der Laokoon-Gruppe (vgl. I, 520f., 854). »[I]n der unbequemsten und lächerlichsten Lage von der Welt« (I, 284), »auf das unangenehmste gehemmt und zusammengebogen« (I, 283), befand sich die »Spindel« (I, 295) Heinrich »in [s]einem Leinwandlabyrinth« (I, 284). Torturartig spannte die *Berliner Schreibunterlage* das Herz auf die Saiten einer Leier (vgl. SW XXII (»noli me tangere«); vgl. I, 116 (Vrenchen)). Die träumerisch-selbstversunkenen Künstlerleiden der »Blöde[n]« (II, 988) werden »noch schwieriger« (I, 854), wenn sie in ihrer Not »von Geräusch, Leben und Schönheit wachgerüttelt« (I, 561, 907), von »kräftige[n] und schöne[n] glücklich gepaarte[n] Menschengestalten« (I, 565; nebenbei »gesicherten Reichen« (I, 518): »Schön und reich, sind beide gleich!« (I, 854)) besucht und selbst gebunden in ihrem »verfluchten Garne« (I, 910), sich den Freunden gegenübersehen (zu dieser Konstellation vgl. I, 284f. (Heinrich vor den Basen und ihren fensterlnden Freiern), 520f. (Erikson vor Ferdinand und Rosalie), 561, 565 (Spinnennetzmalerei vor Gottesmacher und Agnes, Erikson und Rosalie)).

¹¹⁸⁶ Von ihren Künstlern und Naturwissenschaftlern aus dem »dunklen Winkel« (II, 1010) beäugelt und belauscht, die Kratt beim Texten. Die Elenden am Boden (vgl. II, 1122, 1146) quälten sich (vgl. II, 1080f., 1086, 1122), zuckten (vgl. II, 1010), flehten (vgl. II, 1146) und weinten (vgl. II, 1003, II, 1038), überkommen von »einer immer dunkler werdenden Schwermut« (II, 1003).

¹¹⁸⁷ Ein versöhnlicher Gegensatz für Amrein (1994), 65–67.

¹¹⁸⁸ Mit dem Begriff »Sinn« spielt schon der literarische Spuk an dem von »Sinngrün« (II, 1066) »übersponnen[en]« (II, 1172) »Grab des Piccolomini«, eines grün umsponnenen literarischen Kleinmanns, der auf Leodegar eifersüchtig aufzuerstehen droht.

durchsichtigen Haus arbeitet am sinnreichen Apparat wie Reinhart und ist in ihm gefoltert wie die »Augenlicht«- (II, 1058) Lux-Lucia.

Die »[D]urchsichtig[keit]« (II, 1183) der »fein ausgearbeitete[n] Kunstwerk[e] seiner [Gottes] Weltregierung« (II, 942) wie bei der Schuster-Kunsthütte hat nicht erst im *Sinngedicht*¹¹⁸⁹ den »Schatten [»leiser unbewußter Schwermut«] eines durchsichtigen Kristalles« (II, 977) in sich. Das leitmotivische Aufstoßen des Fensters in *camera obscura*, *claustrum* oder Grabraum¹¹⁹⁰ ist Vorbedingung für den Ausgang zum Freien ins Freie, das bis zu jenseitig sein kann. Aber so schön ist diese Welt gar nicht, eher allzuschön. Den eröffnenden Ausblick auf die »schöne Welt mit allem, was draußen lebte und webte« (vgl. II, 936) komplettiert der abschließende Einblick zum webenden Schuster, der blind nicht hinausschaut, wie Heinrichs Ausblick beim Erwachen durch den Meretmarder seine Durchsichten durch Häuser¹¹⁹¹ – auf das wie begrabene »verborgene Grün« (I, 65), das Firnenstrahlen (vgl. I, 15) hinter einer »Matrone« in »Gerümpel« (I, 15) und das Uterus-Paradies der alten Mutter (vgl. I, 667) –, gebrochene Vexierbilder, die seine Innerlichkeitsparadiese durch ihre Schattenseite komplettieren. »Schöne Welt« (vgl. II, 936) wird zur Phrase im Munde Reinharts und seiner Helden (vgl. II, 945), wenn die »Stutzer« (II, 935) ästhetische Opfer machen, neben den Frauengestalten Weinteufel, Oheim und Schuster. Seit dem *Grünen Heinrich* liegen in den durchsichtigen Häusern und Naturidyllen leider Künstlerleichen. Auch im *Sinngedicht* ist »das innerste Geheimnis solcher durchsichtigen Bauwerke« (II, 936) und »sinnreichen Apparate« menschliches »Gerümpel«.

Das »Gegenteil eines lächerlichen Eindrucks« (II, 1184), den ein »in kühner Stellung« (II, 1184) sich abmühender, doch von seinem »Pech« (II, 1183) »besudelt[er]« (I, 224) minderer Kunsthandwerker hervorruft, ist kein erhabener oder tragischer,¹¹⁹² nur ein »mehr rührend[er] als komisch[er]« (II, 1184). Dies mildert nochmals gegenüber dem Spott über den Oheim, dessen verschwiegene Lebenstrauer zu Wort kam, und vor allem gegenüber Brandolfs Demütigung der Weinteufel, die zum Schweigen verdammt blieben. Erlöst wird auch in der Schlußszene nicht. Der Schuster bleibt ein

¹¹⁸⁹I, 228, 270, 408, 455, bei Anna und Heinrichs anderen Frauen unter Glas, auf sein eigenes Grün unter Glas verweisend.

¹¹⁹⁰Vgl. II, 937 (Reinhart in Labor und Bodenkammer), 1026 (Reinharts Erwachen auf dem Lande bei Lucia), 1034 (Brandolf), 1070, 1088 (Hildeburg), 1138 (Zambo), 1146, 1150 (Thibaut), 1160 (Reinhart und Lucia); Gegenbild das (durch Glas und Eis, Vorhang, Laden oder Gitter) verschlossene Fenster: vgl. II, 936 (Reinhart), 1020 (Regine), 1041f. (Hedwig), 1100f. (Feniza), 1134 (Zambo).

¹¹⁹¹Siehe Seite 95.

¹¹⁹²Bei Keller schlägt »das Nichtigte und Lächerliche – umgekehrt wie im Sprichwort – ins Erhabene um« (Heyse, zit. nach Zäch (1952), 49).

»drolliger« (II, 1184) »Schuh- und Hochzeitmacher« (II, 1181), wie Weinteufel und Oheim,¹¹⁹³ »Lustigmacher« (I, 895) oder Narr der guten Gesellschaft.¹¹⁹⁴ Wie ihr Leiden vertieft wird, wird die »Hochzeitfreude«

¹¹⁹³ Der Oheim war »[n]ärrischerweise« (II, 1067) Gegenstand von Mannelins »spaßhafte[m] Studium« (II, 1067) und Erholung und Schalk (II, 645: »Mareschalk«) an Hildeburgs Minnehof. Am Ende, wo ihm noch einmal ein Herr Reinhart die Frau wegschnappt und ein Paar mit dem Duzen zuvorkommt (vgl. II, 1160, 1186, bzw. 1087), ist er fünftes Rad am Wagen und wie Heinrich als Narr zwischen zwei Paaren im Münchner Beziehungsgeflecht aufs Albern verwiesen (vgl. II, 1160), das allerdings den im Spuk verpaßten Übergriff auf den Kopfraum nachholt und ein *occasio*-Tödlein pflückt (siehe Anm. 419).

¹¹⁹⁴ Das von oben herab Drollige ist unten traurig. Das adlige Publikum amüsiert sich so über Hadlaubs Sängerkrieg auf der Wartburg: »In der Tat war es höchst drollig anzusehen, wie die sieben Streitbaren, von Leidenschaft bewegt, so eng zusammengedrückt sich auf dem armseligen Bänklein behelfen mußten, während die Fürsten oben in himmlischer Ruhe sich breitmachten« (II, 672; vgl. den amüsierten Blick der Salonwelt unsichtbar von oben herab, von der »verdeckte[n] Galerie« (II, 54), auf den verliebten *Pankraz*-Schuster, oder der lachenden Hochzeiter »auf einem erhöhten Brettergerüste« (II, 1059) auf die Weinteufel; Leodegar steht bei der »heimliche[n] Verlobung« (II, 1171) mit Lucia, »etwas sehr Drolliges« (II, 1172), »über« (II, 1171) ihr (vgl. II, 1172)). Auch die »ungebärdigen armen Späße« (vgl. II, 1061) des Schusters bergen Ernst, seine Blödigkeit und Versponnenheit Wahnwitz der Opfer (zum Wahnsinn im *Sinngedicht* vgl. II, 1019 (Regine), 1031 (Hedwig), zu Wahn und Witz die Kapp-Salome und I, 1062 (Weinteufel), 1074 (Hildeburg)). Die Witze von Kellers Narren, Dilettanten, Verschwanker oder Parodisten grundiert »gar melancholisch und vielfach gebrochen« (I, 281) die »stille Grundtrauer« (GB III/1, 380).

Die derb-parodistische »Poesie der Dörper« (II, 677, vgl. II, 676–678, sowie 690f.) vor dem *Sinngedicht*-Schuster, die es wagt, Christus und seinen Bräuten mit Schinken (vgl. I, 292), dem Nationalheiligen Tell mit Würsten zu kommen, die Herrschaft mit Schweinen gleichzusetzen (vgl. II, 344), die Geliebte als »Saumensch« (II, 268) »im Schmutz« neben »die gesottene[n] Schweinsfüße« (II, 690) zu stellen und das eigene »wie mit Zangen gekneipt[e]« (II, 677) Herz als »sperriges schreiendes Ferkel in einem Sacke« (II, 677) zu versinnbildlichen, ist bei den Darbenden, weil sozial nicht in Frage Kommenden – Habenichts Heinrich, Handwerker Wenzel, Tagelöhner Schorenhans und »Dienstmann« (II, 671) Hadlaub – kein reines Vergnügen. Solche »Neithart von Reuenthal«- (II, 676f.) »Witze« (II, 343) entspringen »trotziger Stimmung« (II, 677), einem »geheimen Kummer« (II, 268) ob der eigenen Niedrigkeit, »Hunger eines Dreizehnten in »Gott[es] [...] Weltordnung« (II, 344) oder »Unmüte [...] [der] verschmähten Neigung« (II, 691), verbergen eine »wehmütig[e]« (II, 344) Klage und sollen die glücklicheren Gegenüber ärgern (vgl. Landolts Mesalliance mit seiner Magd, II, 794–800). Der Traum des Lebendig-Begrabenen und Merets vom Aufbruch als Aufbrechen des Kunstkastens, in dem ein lebendig Begrabener eingesperrt ist, verwirklicht sich nur als Kopfzerbrechen (siehe Seite 95), das auch wieder (wenn auch parodistische) Kunstformen produziert. Hadlaub »dörpert« im Österreichischen wie Keller bei Exners als Hofnarr mit boshaften Spitzen. Seine Klagelieder schildern die »Mühsal der ungetrösten Minner« (II, 677) indikativisch in kräftigen Bildern der Arbeitermühe von Bauern, Fuhrleuten und, natürlich, »Waldköhler[n]« (II, 677), seine Erntelieder das trotzig-übersteigerte »Wohlleben« (II, 677) nur unter der Prämisse eines »als ob« (»als ob er der

der anderen durch diesen Kontrast »erhöht« (GB III, 57 (Brandolf)) und ein Himmel gestützt, von dem sie selbst ausgeschlossen bleiben. Das Glück der einen bedingt das Unglück der anderen, jenes hat dieses zu untermalen, alles andere scheint »unmöglich«.

Die Ahnenreihe des *Sinngedicht*-Schusters reicht über Oheim und Weinteufel hinaus. Seine Taktschnitzer nehmen Reinhart die Taktlosigkeiten im Damensalon ab und Heinrichs »Taktfehler« (I, 776) vor bürgerlichen Richtern und auf dem Grafenschloß auf, sein Schlesiertum¹¹⁹⁵ »Bruder Schlesier, den Wasserpolacken« (II, 280), Wenzel, einen »Sau-mensch[en]« »im Schmutz« (II, 268), und den Silesius-Heinrich. Der *Sinngedicht*-Schuster ist die letzte der Leichen im Keller, die, als sozial, erdnah- oder körperlich Niedrige meist in Beziehungsdreiecken mit einem besseren und einem schlechteren Heinrich, im Gefolge des *Steinritters* in den positiven Novellenzyklen mehr oder weniger aufgehoben-jenseitig fortspuken. Bürgerlich tote Falliten, grotesk Abstoßend Deformierte, spukende Naturgeister eines nicht ganz Bürgerlichen, gesunden oder konventionell-realistischen Realismus vertreten die Ritterleichen in *Die Jungfrau als Ritter*,¹¹⁹⁶ der *Dietegen-Ratsschreiber*,¹¹⁹⁷ der tote Kelte in *Die mißbrauchten Liebesbriefe*,¹¹⁹⁸ Schneck und Rosenstil der *Ursula*,¹¹⁹⁹ der Faun in *Herr Jacques*,¹²⁰⁰ der

ob er der üppigste Fresser wäre« (II, 677)). Der Dichter, der den Narr der Hofgesellschaft abgab, die ihr »Spiel mit ihm [...] [treibt, damit] man ihm die Lieder entlockt« (II, 667), bleibt als Narr auch Dichter. Sein gedichtetes ›Wohlleben‹ verharrt im Konjunktivischen oder Imperativischen, in das sich das »[T]rauern« ob der »stolzen Mägden« wieder einschleicht, ein »Betti bitte«-Gesang der *Berliner Schreibunterlage* wie beim niedrig-komischen Bittgesang des Schusters, der in die gleichen Verbmodi geringeren Wirklichkeitsgehalts (»nimms«, »Schlings«, »Fihle«, »Reiche« »Sei«) mündet. Die Identifikation mit den Niedrigen bleibt artifiziell. Hadlaubs Träumen vom Erntereichtum (vgl. II, 677) fährt nur poetische »Ernte[n]« (II, 679) ein. Grobianismus als Kunstprodukt paßt in eine höfische Liedersammlung, die echten »Volkslieder« des Singmännleins kann »Johannes [...] für seine Zwecke nicht brauchen« (II, 679). Hadlaub wird da »epigonenhaft« (II, 678), wo er seine angelernte Dörperpoesie zu erleben versucht. Im Schusterschluß sind wie im Krattzentrum Spuk und Posse verwandt, und ist das »Possenhafte [...] selbst schreckhaft mit seinem Höllenhumor« (II, 1080): »die schnurrige und widerwärtige Seite des Spuks trat zurück [...] vor der Ahnung der endlosen Unruhe einer Seelensubstanz« (II, 1083) beim Texten, das bestenfalls ein Umschreiben sein kann.

¹¹⁹⁵ Vgl. Gerhart Hauptmanns Transkriptionen

¹¹⁹⁶ Damit der Träumer Zendelwald zu Bertrade kommen kann, müssen ein reitender Teufel und zwei wüste Ritter aus dem Feld geschlagen werden. Zendelwalds Weg zum Glück säumen klägliche Ritterleichen.

¹¹⁹⁷ Der »spukhafte« (vgl. II, 422) Krüppel und Nebenbuhler des Titelhelden hebt eine andere Welt hinein (vgl. II, 422–424, 425f., 431f.).

¹¹⁹⁸ Auch hier kommt das Paar im Wald nur zusammen, indem es über Leichen geht. Wilhelm und Gritli, die »halbblustigen Gutbestehenden« (II, 389), vereinen sich trotz Vexierspielen der sich in die Natur entziehenden Frau (vgl. II, 388) wie vor

Jacques,¹²⁰⁰ der Pankraz-Schuster¹²⁰¹ und die Hadlaub-Müller.¹²⁰² Der Dritte im Dreieck garantiert poetisch das lichte Gelingen bei eigenem

Heinrich über dem Ritter-»Grab eines keltischen Kriegsmannes« (II, 369, vgl. II, 386f.), der nur spuken könnte, die Frau aber doch ein wenig erschreckt. Das *happy ending* hebt die Leiche als »langes Gerippe mit Schmuck und Waffen« (II, 369) auf, allerdings abgeschlossen vor denen im »Sternen«-Himmel, den seine Märtyrer- (vgl. Lurker (1991), 103) Anemonen machen, Variation des Grases aus Heinrichs Grab. Die »Geschichte von dem Grabe« (II, 37), das unbekannt ist und zu dem keine Sage existiert, ist letztlich Wilhelms eigene. Laut der Logik der Erzählung bleibt es verschlossen, damit der trauernde Wilhelm verborgen bleibt (vgl. II, 369).

¹¹⁹⁹Nur Ursulas Wahnsinn führt zu einem »gruselig[en]« (II, 905) Spiel, Hanslis spukhafter Dissoziation »wie in zwei Teile« (II, 905) oder verwandte Extreme »Engel Gabriel« (II, 902, u. ö.) und gefallenen Engel, einen pochenden Toten, ihren vermeintlich verflossenen irdischen Geliebten im verschlossenen Haus (vgl. II, 904–906). Aufgehoben, um abgeräumt zu werden, ist der Spuk auch in Ursulas Konfrontation mit den pseudoheiligen Lüstlingen Schneck von Agasul und Jakob Rosenstil, Schalentier- und dornenbewehrten Männern (II, 899–901). Der Aufwand erspart dem besseren Heinrich Hansli den doppelten Vorwurf extremer Unzugänglichkeit und Zudringlichkeit. Der »tugendsame Küster« (II, 918) kann mit Freska in einem »Gewölbe« (II, 920) die Steinritter-Szene ohne Spuk nachspielen und geläutert, oder gefallen, daraus hervorgehen (vgl. II, 919–921).

¹²⁰⁰Eine Naturgeistvariante wie die Weinteufel, der Schwarze Geiger, der in Wald und unter den Wasserspiegel zieht, und Buz, der Anti-Hadlaub, den die gute Gesellschaft ausscheidet. Die »Künstleranekdote« (II, 808) als Konfrontation spießbürgerlicher und nicht-bürgerlicher Paare nimmt das *Sinngedicht*-Schwänzchen von Reinharts und Lucias Begegnung mit Bärchens Schuster vorweg. Herr Jacques und seine Frau betreten in der Tat nicht eine spinnerische Schuster-Werkstatt, aber eine »malerische Waschküche« (II, 809), jene nach Art der »heute so beliebten Bildhauernovellen« (II, 807) bohemienhafte und nach Rom verlegte, im übrigen typische Künstler-»Höhle der Unbescheidenheit« (II, 809) oder *spelunca*, markiert von gestürzten Himmelstürmern (II, 805: »zwei kolossalen bärtigen Atlanten, welche bis zum Nabel in der Erde steckten«), einem (vermeintlich) hungernden (vgl. II, 806) Künstler und dem inmitten der Fülle wirklich bedürftigen Waldteufelsgestaltigen (II, 806: »ein dürstender Faun, der den Schlauch erhebt«). Die beiden Paare fahren schärfer auseinander (vgl. II, 809), aber das Bohemienpaar teilt dem spießigen, das erst nach Abhaltung umständlicher »blutreinigender« (II, 803) Riten zu heiraten wagte, von seiner Fruchtbarkeit mit (vgl. II, 808, 809; ähnlich Freska und ihr Mörder für Hansli und Ursula, II, 920f.). Römischer Bildhauer, Pate und spukender »Empörer«-Ahne (im Schluß präsent in Gestalt der »propagandalustigen Geistlichkeit« einer »protestantischen Gesandtschaft« (II, 806), die die Mischehe vermittelt hat) funktionieren nicht ganz wie Schuster, Oheim (siehe Anm. 1032) und Weinteufel. Anders als der Schuster wird der niedere Künstler zuletzt wirklich als Ehemann gezeigt, die letzte der Künstlergestalten ist gar keine (»im unheimlichen Stadium des faulen Hundes« schon vor dem »Erstlingswerk« (II, 804)), bloß ein »glücklicher Pygmalion« (vgl. II, 808, vgl. II, 806), wie Jacques selbst (vgl. II, 803f.). Der Lust des Bürgers, Künstler zu werden, trifft zuletzt auf ihr Gegenstück (vgl. schon II, 618), aber nicht versöhnlich. Nachdem Jacques sein Originalitätsstreben als ein zu »schwieriges«, ja »widerwärtiges« (vgl. II, 802) Unternehmen, das Landolt mit dem Lieben, Buz mit dem Leben bezahlt (in

Hadlaub reihenweise andere, siehe Anm. 1202), verabschiedet hat, treibt ihm die »Künstleranekdote« (II, 808) jegliche Kunstbegeisterung aus. Denn der angehende Bildhauer will lieber einen wohlgenährten »Kommanditär« (II, 806) als einen darbenden »Thorwaldsen oder Canova« (II, 804) abgeben. Dieser »nicht unpraktisch[en]« (I, 806) Argumentation kann ein bürgerlicher Mäzen nichts entgegnen. Darüber verwaist und verfällt die Kunst vernachlässigt und vertrocknet: eingekellert unter Erdäpfeln und Gemüsen, eine Leiche im Keller. Das unfertig gebliebene Kunstwerk wird durch das Leben überboten und vergessen gemacht, in Gestalt eines lebenden Bildes, des sich am Weinschlauch labenden Bildhauers, der früher als die »erstaunt[en]« (II, 808) anderen seinem unfertigen Produkt den Rücken gekehrt hat, auf dem der Blick lange verweilt. Unterdessen enthüllt die Abrundung eines Novellenzyklus ein Leben von »vertrocknete[r] Unfertigkeit« (II, 808), *disiecti membra poetae*. Über den Umweg »verhutzelter Antike« (Benjamin) kehrt der Zyklus zum »verbuzelten« Minnesang zurück, zur bedürftigen Unterwelt der seligen Olympier. Das Motiv des lebenden Bildes spielt mit der Spiegelung von Leben und Werk. Indem der eine Künstler sein Werk aufgibt und an seiner Statt selbst Bild wird, wird das verwaiste Werk Bild des Autors, ein »zerklüfteter Leib« (II, 807), vor einem »Ring schöner Leute« (II, 807) entblößt (ein Nacktheitstraum), und ein »Ärmste[r]« (II, 808), dem Gelächter preisgegeben, das den »[E]rstaunten« (II, 808) im Halse stecken bleibt. Die *Züricher Novellen* sollten mehr »positives Leben« (GB III/2, 197) enthalten, schrumpelten aber auf eine Reihe von Künstlernovellen ein, während die Tathelden Karl und Hansli an den Rand gerieten, ja aus der Rahmennovelle fielen. An deren enthüllt der Faun eine in diese wechselnden Künstlerfiguren »vermummte Gestalt« (II, 808) als »Werkstatt«-»Geheimnis« (II, 805, 807), eine als *exhibition* kaschierte Selbstentblößung in Gefrorener-Christen- und gierig-obszöner Statuen-Gestalt, ein Kunst- und Statuen-Spuk als Fremdkörper auf der »Hochzeit« (II, 806) immer der anderen. Indem das komische Bild des aus dem Keller geholten »Faun[s]« in das eines unter dem Wasserspiegel des »Tiber[s]« (II, 808) hervorgefischten »Adoranten« (II, 808) umschlägt, der nicht auf Erhöhung seines »[B]eten[s]« (II, 808) hoffen darf, wird ein Waldteufel zum wahren Märtyrer. Ein neuer Borghesischer Fechter, »vielfach beschädigt[er] und beräuchert[er]« (I, 560) Torso ohne Schwert, mit leeren Händen, in der von Meret begründeten Flehhaltung, dient als unterkellertes Vexierbild vom traurigen Clown der guten Gesellschaft und Mythensynkretismus mit unvereinbarer Totalität als Ding der Unmöglichkeit. Der Schöpfer des Ganzen zum höheren Ruhm von Stadtbürgergesellschaft, nationaler Geburtsgemeinschaft und ihrer Geschichte schmuggelt sich ins humoristische Bürgerfest ein: in Gestalt vaterloser Fahrender, Naturdämonen, Hagestolze oder des Künstlerbastards, dessen Patenschaft Herrn Jacques aufgezwungen wird, zuletzt als nicht in das von ihm geschaffene Bild passende Stifterfigur (vgl. den Marienmeister), die vergebens überzugreifen versucht (wie auch am Ende des Zyklus insgesamt in den hungernden Schnurrannten: »Ihre Art spukt indes immer noch um jenen Berg herum« (II, 932)). Dazu bedürfen die *Züricher Novellen*, denen die phantastische Erzählung fehlt, zuletzt doch wieder des Mythischen.

¹²⁰¹ Gegenüber dem mythischen Beterfaun fallen die bloß bürgerlich-toten schlechteren Heinriche ab. In einer früheren Engführung von Dorf und Salon löst sich Pankraz von der koketten Lydia dank eines Schusters (II, 54: »armen Teufel«), auf dessen komische Feierlichkeit man voyeuristisch herabsieht.

¹²⁰²Der *Pankraz*-Schuster löst von der Frau, die Müller des *Hadlaub* verbinden mit ihr wie der *Sinngedicht*-Schuster. Als Leistung von Kunsthandwerkern ist Hadlaubs und Fides' Übertritt aus der Liebesdichtung ins Leben auch wieder nur ein Bild »auf Goldgrund« (II, 694). Der »Augenblick« (II, 674) bei der Dichterkrönung, in dem Hadlaubs Seligkeit seinem »Metallguß« (II, 674) Fides »ein liebliches Lächeln auf die Lippen« (II, 674) zaubert (ein problematischer Pygmalion, der statt einer Frau sein Kunstprodukt (vgl. II, 674) erblickt, wie Jacques II, 621), ist für die Adelsgesellschaft der »Höhepunkt« (II, 674) ihres »Kunstwerklein[s]« (II, 674) mit dem Menschenpaar. Aber der Höhepunkt kommt erst da, wo solche Kunst kaputtgeht.

Kaputtgemacht hatte schon Fides Hadlaubs großen Auftritt bei der Vorstellung der *Manessischen Liederhandschrift*. »[I]n ihrer kritischen Laune«, mit der ihr eigenen »ernsthaft[en] [...] ehrliche[n] Schalkhaftigkeit« (II, 674; vgl. II, 667), oder ernst scherzend verschwankt sie seine Illuminationen zur Dichterverklärung. Erbärmlich sind weniger die unfreiwillig komischen Abbildungen als die Abgebildeten: der »Reitervogel oder Vogelreiter« (I, 671; Vogel für Hadlaub II, 656, 660, 691, 696, u. ö.; vgl. II, 628 (Namensdeutung)) ein in seiner riesigen Ritterrüstung verschwindendes »unsichtbare[s] Männlein« (II, 671), wie in zu großen Schuhen steckend und eingedost, und die Wartburgsänger in ihrer, gegenüber der »himmlischen« (vgl. II, 672), »von jedem Drucke freien« (II, 667) Ruhe, Freiheit und Herrlichkeit der Mäzene, Niedrigkeit, Armseligkeit und »von ihrer Leidenschaft bewegt[en]« (II, 672) Beklemmtheit. Die gemeinsam von Hadlaubs Dilettantismus und Fides' Parodieren verpfuschte Kunst ist wahrer als die schulgemäße. Fides' Konfrontation von Künstlerintention und -wirklichkeit nimmt einen »ältlichen« (vgl. II, 671) Dichter auf (vgl. II, 670f.). Sie wird vom Erzähler fortgesetzt, dessen Ausblick auf die Zerschlagung dieser schönen Welt nach »König Albrechts Ermordung« (II, 673) am Gipfel des Hoffestes auf dessen Brüchigkeit und Vergänglichkeit hinweist. Das »gelungene Kunstwerklein« (II, 674) der Dichterkrönung zerstört schließlich der Geschlechterkampf mit Wiederauseinanderfahren, bei dem Fides den festhaltenden Hadlaub »tüchtig in die Hand biß« (II, 675). Die achtlos hingeworfene »Nadelbüchse von Elfenbein« (II, 675), Pendant zum »Nadelkissen«- (I, 745) Reliquiar (vgl. II, 675: »als ob er [Hadlaub] ein Knöchlein des heiligen Petrus selbst erwischt hätte«) zwischen Steinritter und Dortchen, in der Form »zwei[er] miteinander kämpfende[r] Drachen« (II, 675) ergänzt die monströs-titanische Unterwelt der »ewig lächelnden« (vgl. II, 671) olympischen »Götter« (II, 671) des »Altertums« (II, 669), denen die Adelswelt gleicht.

Das *happy ending* richtet sich als Verwirklichung des Minnespiels gegen den Adel, als neuerliche Fiktion gegen das zeitgenössische Publikum. Hadlaub und Fides werden vom Boden der Tatsachen in den Himmel gehoben zum Porträt »auf Goldgrund« (II, 694; Arbeitstitel der *Sieben Legenden*), einem der *Manessischen* »Bilder in Gold« (II, 668). »[S]chöner [...] als das wirkliche Leben« (II, 669), paßt es in die Ahnengalerie von Jacques, den *Hadlaub* inmitten ewig lächelnder Bildnisse (vgl. II, 699) zu ewig lächelnden (vgl. II, 700) nach dem fragwürdigen Vorbild der »ewig lächelnden« (II, 671) Adelswelt und archaischen Olympier inspiriert, ironisiert durch Erinnerung an den darwinistischen »Kampf ums Dasein« (II, 700). Denn »was hilft mir dies gemalte Scheinbild des Glückes?« (II, 668).

Für das Scheinbild muß das »wirkliche Leben« (II, 669), gefaßt in phantastische Motive, auf der Strecke bleiben: der belächelte »ältliche« (II, 671) Jakob von Wart, dem kein Frauenbad geworden war, nur die Vertröstung eines

Ausschluß,¹²⁰³ von dem er zu erzählen hat, oder bleibt als Kunsthandwerker von vornherein davon ausgeschlossen. In jedem Fall grundiert er es dunkel. Kunstformen werden zerbrochen und Jenseitigkeit aufgehoben, aber nur die zwischen den Geschlechtern, während der Zerbrechende in seinem Raum künstlerischer Innerlichkeit einsam bleibt. Kunstformen Zerbrechen ist auch nur eine Kunstform, Kopfzerbrechen eine Metapher.

Der *Sinngedicht*-Schuster ist unter den Künstlergestalten, die verkrüppelt, deformiert und entstellt, als lokale und soziale Außenseiter, *outcasts*, Unberührbare und bürgerlich Tote, verloren und vereinsamt dem Glück der anderen gegenüberstehen, die lichteste. Standes-, Geschlechter- und literarische Grenzen und Ausschluß prävalieren aber

Zukurzgekommenen auf einen Kunsthimmel als »Lohn der Tugend und Frömmigkeit« (II, 671), das heimatlose und zuletzt zertrümmerte Singmännlein (vgl. II, 678f., 680f.), das die Zeche für Hadlaubs erotisches Dörpfern zahlt, ihm aber die entscheidenden Kürenberger-Lieder vererbt, der »badende Ritter« (vgl. II, 693) Wernher, der das Bad mit Frauen in der Wirklichkeit als kalte Dusche durchmacht: Ein *miles gloriosus* mit einer beklemmenden und verschlingenden Alten, der »fast rußige[n], finstere[n] und gewalttätige[n]« Muhme Mechthildis (II, 624), von einer »Hexe« (II, 693) gebannt und von einer »Nixe« (II, 693) unter den Wasserspiegel hinabgezogen, noch »zwei miteinander kämpfende Drachen« (II, 675), muß wie der Oheim mit verhängten Zügeln in den Schlachtentod abreiten und geht zum Abschluß in eine *Manessische Liederhandschrift* als Leichengalerie ein (vgl. II, 697).

Die Dritten schließlich, die dem Glückspilz Hadlaub zur Frau verhelfen, Müller und Müllerkind als Handwerker und der Kürenberger mit dem Sehnsuchtsgesang *Falkenlied* verbinden sich wie am *Sinngedicht*-Schluß zum Kunsthandwerker-Motiv (*kürn* = mhd. Mühle; Hadlaubs »Boten, das heißt Liebeslieder« (II, 684) antwortet ein »Müllerknechtchen« mit »Botschaft« (II, 685) von Fides, Anti-Minnedichtung und Handwerker sind äquivalent und heben Jenseitigkeit auf: Hadlaubs und Werners Fahrten mit dem Müller zu den Frauen gleichen denen des Orpheus in den »Orkus« (II, 684)); hier wird historistisch zitiert statt umgesungen, aber eine Umarmung gegen den Strich gebürstet und ein Schiffchen gekehrt (vgl. II, 692f.)).

Der Kunsthandwerker versöhnt auf eigene Kosten. Der Zusammenma(h)lende gerät zwischen die Mühlsteine, wie der mit Pechdraht Hinreißende sich verstrickt. Wie der *Sinngedicht*-Schuster zum Dank seine Frohbotschaft einbüßt, wird der Katalysator (wie Heinrich I, 283) Müllerkind »vergessen« (vgl. II, 693, 1186), da im Überlebenskampf jeder sich selbst der Nächste ist, und zwischen Mühlsteinen »stark gedrückt« (II, 693) wie die Dichter beim »Käsdrücken« (II, 672) oder Wernher in der Frauenumarmung, die fortbestehende unerlöste Unterwelt der »von jedem Drucke freie[n]« (II, 671) himmlischen »Götter« (II, 671), die Hadlaubs und Fides' verflachte Vereinigung um den Geschlechterkampf ergänzt (vgl. II, 693 (»das größte Leid«)). Der *Sinngedicht*-Schuster erhält seine Botschaft später, das Müllerkind wird ins lebende Bild aufgenommen (vgl. II, 694). Aber die »[U]nmöglich[keit]« (II, 1186) des sehnsüchtigen Schusters und die weinende »Verzweiflung des Kindes« (II, 694) untermalen die Liebesglücke.

¹²⁰³ Musa teilt anderen die Grazie mit, die sie an sich selbst unterdrückt, Meret speist die, die sie hungern lassen.

über die Dissonanz ihrer Aufhebung. Den Stein des Anstoßes im *Sinn-
gedicht*-Schluß oder letzten ›erratischen Block‹ in der ›frommen
Märchenwelt‹ des *Sinngedichts* bildet die ›lärmende¹²⁰⁴ (vgl. II, 1185)
Hütte. »Traumgetümmel« von »Werkleute[n]« der »Phantasie« (I, 685),
»tolle Dienstbotenwirtschaft« (I, 898), *rumor*¹²⁰⁵ bedürftiger einge-
schlossener Untoter oder »Tumult« (II, 1185) in der Künstlerinnerlich-
keit machen sie zum letzten ›Haus, in dem es spukt‹, und in der schönen
Bürgerwelt zu »ein[em] Stück der andern Welt« (II, 1078) oder
eigentlichen, die trotz Motiven momentan aufgehobener Jenseitigkeit mit
der ersten Welt nicht zusammenkommt, sie als bloße Fiktion aber in den
Schatten stellt. »[A]lles so idyllisch¹²⁰⁶ und unverfänglich als möglich«
(II, 1082, von der Intarsie) ist am Ende der *Geisterseher* wie des *Sinn-
gedichts* eine sehr relative Formulierung. Der Schusterschluß bietet noch
einmal Seldwyla, im Vollsinn, statt Abschottung oder zerbröckelnder
Abschottung vor dem Naturalismus die vertraute Gebrochenheit, dem
Dritten statt dem Paar zu verdanken.¹²⁰⁷ Wieder werden nur Mannelin
und das Frauchen »ein Fleisch«. ¹²⁰⁸ Der vor Schlange und Frau
souveräne¹²⁰⁹ Reinhart, ein glücklicher Pygmalion wie Herr Jacques und
sein römischer ›Künstler‹, ist halb. Lucia übererfüllt das Epigramm und
nähert sich dabei dem flehenden Schuster an, da sie »die Augen voll
Wasser« (II, 1185) hat,¹²¹⁰ ein bißchen glücklicher Schrecken. Beim

¹²⁰⁴ Zum Lärmen der Handwerker wie Poltergeister siehe Anm. 1152.

¹²⁰⁵ Vgl. im *Grünen Heinrich* den *Gretchenspuk* I, 132, das *Gebetswunder* 623, 954, die *Heimatsträume* 985, 997f., die *Dortchen-Liebe*, 714f., 734; im *Verlorenen Lachen* II, 519, im *Sinngedicht* das Spuken der explosiv-polternden Hildeburg II, 1078, 1079, 1081, 1087, und der rumorenden Lucia II, 1090, oder das Rumoren im *Oheim* II, 1079, und in *Reinhart* II, 1093, sowie noch im *Martin Salander* in *Marie* III, 534, und ihrem Mann III, 720.

¹²⁰⁶ Die Naturidyllen der *Sinngedicht*-Liebenden sind abgründig. Lucias »idyl-
lisch[es]« (II, 1164) »Kloster« (II, 1164) ist ein Totenraum der lebendig
begrabenen unglücklich Liebenden (II, 1176), wo nach »träumerisch[em]« (II,
1172) Übertritt über ein Wasser »bellend[e]« »Hunden« unter Trauer-»Weiden«
(II, 1173) empfangen. Ewigen »Fronleichnamstag« (II, 1164) halten die Soldaten-
witwen. Die Lokale der »nicht unbehaglichen Trauer« (II, 1166) »empfinds-
ame[r] alte[r] Jungfer[n]« (II, 1148), Soldatengräber, sind problematische Natur-
idyllen wie Lucia am »Grab des Piccolomini« (II, 1166, vgl. II, 1170) im ›ver-
nachlässigten Lustwäldchen‹ (vgl. I, 1169) und am »Grabe« des Oheims
»fromme Rosen« züchtend (II, 1028). Hildeburg verzichtet auf diese fragwürdige
Idylle mit einem Geliebten »unter dem grünen Rasen« (II, 1074). Das
Soldatengrab (Rittergrab) birgt das männliche Pendant zum jenseitigen, weil in
Kunst überführten Fernidol der Männer.

¹²⁰⁷ Lucias Raum ist eine Bibliothek, in der es spukhaft zugeht, aber ohne Frauen-
schreibtisch als Symbol eines verschlossenen Inneren, das sich auftut (siehe
Seite 109). Die glückliche Paaresbegegnung bleibt an der Oberfläche.

¹²⁰⁸ A. A. Kaiser (1981), 547, Muschg (1980), 22.

¹²⁰⁹ Auf Reinharts Überlegenheit konzentriert sich Amrein (1994), 47, 70f., 82, 318.

¹²¹⁰ Zuerst Kuchinke-Bach (1992), 47.

bißchen glücklicher Schrecken. Beim Umsingen haben die Liebenden für einen Augenblick »nicht an das Epigramm gedacht« (II, 1186), im konstatierten Gelingen wird Literatur wieder nur ausgeführt. Die Paare beim Spinnennetzmalter sind nur »ein lebendiges Gemälde« (I, 911), das Paar beim Müllerkind eines »auf Goldgrund«, das beim Schuster »eine wohlthätige Abwechslung« vom *Grünen Heinrich*, und nicht mehr als das.¹²¹¹

Gutzkows Versöhner-Goethe *Mit einem gemalten Bande*¹²¹² bringt der *Sinngedicht*-Schluß nur mit grundtraurigen Abstrichen zustande. Storms »Spuk des dritten Mannes im alten Amtshause zu Toftlund«, wenn zwei sich beim Weine gütlich tun, eignet sich zu »eine[r] Ihrer geheimnis- und reizvollen Hausgeschichten [...], nur darf es keine ernstliche, wenn auch pur mythologisch gemeinte Geistergeschichte sein; dergleichen soll man in dieser Zeit des Spiritistenunfuges und der Schwachköpfigkeit unterlassen« (GB III/1, 474). Die Schreckgespenster bergen Bräute, die »idyllische[n]« (II, 1182) Einlegearbeiten sind abgründig. Gespenstergeschichten werden parodiert, Dorfgeschichten unterkellert. Am Ende des *Sinngedichts* steht keine heile Welt, aber eine ganze, mit »gewisse[n] Risse[n]« (GB II, 20), die momentan überbrückt werden, und dissonant aufgehobener Jenseitigkeit, die letztlich »unmöglich« bleibt.

¹²¹¹Den nur vermittelten Weltkontakt Reinharts und Lucias (vgl. Rothenberg (1976a), 286–289) scheint der Schluß zu ironisieren.

¹²¹²*Der Königsleutnant* I/1, zwei Jahre vor der *Sinngedicht*-Konzeption. Vgl. GB IV, 436. – Kellers Behandlung als pittoreskes »Schweizerchen« (I, 632) beeinflusst seine Haltung zur Dorfgeschichte. Entsprechende Gereiztheiten in Korrespondenz und Aufsätzen.

4 Männer aus der Erde. *Martin Salander*

4.1 Tischrücken. Ein Märchen im ganz logischen und modernen Roman

Ein dilettantischer Lyrikvortrag führt am Ende des *Sinngedichts* ein Paar zusammen und reißt am Anfang des *Martin Salander* (vgl. III, 523) eine Familie auseinander. Das Ende des *Sinngedichts* schien den Überlebenskampf in der Natur auszusetzen, *Martin Salander* umkreist den (sozial-)darwinistischen Kampf aller gegen alle. Am Ende war es mit der Harmonisierung im *Sinngedicht* nicht weit her. Geht mit Kellers Alterswerk eine harmonische poetische Welt unter? Kellers zweiter, den Mahnern zu mehr Realismus als »ganz logisch und modern«¹²¹³ angekündigter, gegenüber seinem ersten weit weniger populärer¹²¹⁴ Roman gilt als gescheiterter Versuch, mit der literarischen Entwicklung zum Konsequenten Realismus und Naturalismus Schritt zu halten,¹²¹⁵ inkonsequent,¹²¹⁶ doch »grausam realistisch« (GB III/1, 506 (Storm))

¹²¹³ GB III/1, 465.

¹²¹⁴ Die Einschätzungen durch Autor und Publikum divergieren nicht anders als beim *Verlorenen Lachen* (1875), für Keller »die bedeutendste der neuen Erzählungen« in *Seldwyla II*, »ganz modern und zeitgemäß« (vgl. GB III/2, 247), »über das Poetische oder Literarische aber hörte ich kein Wort« (GB I, 451).

¹²¹⁵ Schon in zeitgenössischen Rezensionen wie Conradi (1983), bei DKV, Bd. 6, 1092–1125; und Ritchie (1954), 10. Später Baechtold (1895), Ermatinger (1950), Böschenstein (1948), 114–128, Martini (1974), 507–509, Worthmann (1974), 117–129, bes. 121, Passavant (1978), Muschg (1980), 163f., Kaiser (1981), 580, 582f., Neumann (1982), 298f., Gräf (1992), 121–135. Die in dieser Hinsicht fundierteste Untersuchung von Ritchie (1954) notiert Kellers kritische Haltung zum Naturalismus (Ritchie (1954), 3–19; vgl. Ritchie (1957), 214, 218–222), nimmt aber eine »unbewußte« (Ritchie (1954), 1, vgl. ebd., 13, 53) Beeinflussung an (vgl. Ritchie (1957), 218). Differenzierter Hauser (1959), 148, 150. – Merkel-Nipperdey (1959) versucht *Martin Salander* als ganz logischen und modernen Zeitroman zu würdigen (vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 9f.), findet ihn aber in der Zeitdarstellung am unfreisten (vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 30–32, 56–59, 73–75), ohne, anders als auf die als »Selbstinterpretation des Romans« (Merkel-Nipperdey (1959), 113) gedeutete, doch weniger prominente Kleinpetererzählung, auf das Märchen als mögliches Gegengewicht näher einzugehen (vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 102).

¹²¹⁶ Bekanntlich ist es dem Interpreten »leicht, [...] kleinbürgerliche Unkenntnis der ökonomischen Gründe der Krisen« nachzuweisen (Adorno (1981), 36; vgl. Böschenstein (1948), 120–122, Martini (1974), 507–510; zum Vorwurf, Kellers *Martin Salander* gründe auf der »Basis durchgängiger Moralisierung« (Worthmann (1974), 127) und Individualisierung der Zeiterscheinungen vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 117, 124, Ritchie (1954), 112, Ritchie (1957), 221, Worthmann (1974), 121, 124–129; Martini (1974), 507–510, Passavant (1978), 80f., 83, 90, Charbon (1989), 362f. – dagegen Gräf (1992), 76, 79; zum verengten Gegenstandsbereich vgl. Ritchie (1954), 13–17, 96, Worthmann (1974), 126f.,

genug. Unter diesem Gesichtspunkt wurde die Rahmung des Romans durch zwei Märchen wenig beachtet, das von den Erdmännchen und das ungeschriebene vom *Kampf zwischen Feuer und Wasser*. Wie auf den Titelhelden – wieder ein ›Nichtheld‹¹²¹⁷ – konzentriert sich das Interesse auf den ganz logischen und modernen ersten Teil der Romanexposition, die Konfrontation des Heimkehrers Martin mit dem veränderten Münsterburg.¹²¹⁸ Demgegenüber ist der zweite Teil der Exposition um die daheimgebliebene Familie vernachlässigt,¹²¹⁹ insbesondere das

Passavant (1978), 19–22, 24f., 31–34, 36f., 78–83, Kaiser (1981), 580, 582f., Charbon (1989), 360f.). – Dasselbe dem *Sinngedicht* vorgehalten (vgl. Elema (1949), 99), die scheinbar gegensätzlichen Werke verbindet andererseits bewußte Satire auf naturalistische Theorien (siehe Anm. 1228).

¹²¹⁷ Vgl. zur Parallele Laufhütte (1990). Keller erwog als Titel *Die Salanders*, für eine Fortsetzung *Arnold Salander*. *Martin Salander* wäre wie *Der Grüne Heinrich* aus seinen Figurenkonstellationen zu deuten. Rothenberg (1976), 256, Anm. 2 (»Über diese Anspielung [auf die ›natürliche Zuchtwahl‹ am Eingang des *Sinngedichts* II, 935] hinaus läßt sich, soweit wir sehen, weder im übrigen Werk noch im nichtfiktionalen Bereich eine Bemerkung Kellers zu Darwin nachweisen«), zieht den ›Kampf ums Dasein‹ (*On the Origin of Species*, Kapitel III: *Struggle for Existence*, vgl. II, 558, 646, 750) in *Martin Salander* und *Züricher Novellen* (siehe Anm. 1202) nicht in Betracht.

¹²¹⁸ Vgl. Ritchie (1954), 70f., und Ritchie (1957), 217. Zum Märchen knapp in einer Verortung des *Martin Salander* zwischen poetischem Realismus und Naturalismus Ritchie (1954), 76: »Besonders wirkungsvoll ist Maries Märchen« (vgl. noch ebd., 75f., 88), und Ritchie (1957), 217: »In the case of insertions such as the fairy story, the dream or the legend, more symbolical significance is added«. Merkel-Nipperdey (1959), 21–25, 42–51, zum Märchen dagegen nur in Zusammenhang mit Maries »in der Tiefe des Augenblicks gründende[m] Phantasieleben« (ebd., 102). Liver (1978), 72–75, Gräf (1992), 49–52.

¹²¹⁹ Näher erst Matt (1989) (gegen die Vernachlässigung Maries Matt (1989), 4f., sowie zu Maries Märchen Matt (1989), 7–9) und Gräf (1992), 92, 102f. Matt (1989) weist auf die gegenüber Martin, Wohlwend und den Zwillingen vernachlässigte Märchenerzählerin, deren Märchenerzählen verklärt wird; umgekehrt Laufhütte (1990), 33–36, auf Maries Realitätsbewältigung, im Gegensatz zur Realitätsverfehlung des »Illusionist[en]« (SW XII, 434) Martin. Hier wird der Gegensatz zwischen dem ›wahren idealen Glaubens- und Phantasieleben‹ (vgl. SW XII, 438) Maries und dem ›falschen‹ Martins oder Maries Märchen erörtert. Matt (1989) verteidigt Marie, die als passiv und wirkungslos gilt, unabhängig von ihrer Beziehung zu Arnold, die die These, Marie erweise sich im Verlauf des Romans als gebrochen und verdüstert (vgl. Matt (1989), 11f.), zurechtrücken könnte, da Marie sich antizyklisch zum ›Zeitlein‹ verhält, Cassandra im Boom, Optimistin im Krach. Matt (1989), 9 (wie Kaiser (1981), 597), beschränkt die Reichweite des Märchens auf Martins Heimkehr, im Vergleich mit der Arnolds am Romanende scheinhaft, vorläufig und statt durch Goldmünze und »goldenes Zeichen« verwirklicht durch wertlose Zettel Lügen gestraft (vgl. III, 552). Im ursprünglichen Plan, den sich Keller als zu hart ausreden ließ, verläßt Martin das Land nach dem neuerlichen Bankrott, ohne die Familie gesehen zu haben, und »die Mutter haut die Familie tapfer heraus«, »nur sein Bübchen [!] sehe er [Martin] von weitem« (Baechtold (1895), III, 309), wie die Daheimgebliebenen das Erdweibchen. Noch bei Gräf (1992), die erstmals auf Spiegelungen des Märchens

Märchen an ihrem Ende als Eskapismus¹²²⁰ aus Pessimismus¹²²¹ der Erzählerin. Beider Kritik und Widerlegung scheinen auch Kellers

die erstmals auf Spiegelungen des Märchens im Roman über den Münzfund hinaus eingeht (vgl. Gräf(1992), 102f.), stehen Märchenerzählerin und Sohn gegenüber dem Titelhelden am Rande.

¹²²⁰ Vgl. Passavant (1978), 48 (»verschwommenes ›schönes Farbenspiel‹ einer Scheinbefriedigung« oder »ideologischen Verzauberung einer grausamen Wirklichkeit«, Kaiser (1981), 596f. (»Illusionierungsmittel«, »Traummaschine«, Neumann (1982), 290 (»Poesie als Schein, der die gesellschaftliche Realität aufschminkt«); im Anschluß die Märchenerzählerin bei Hauser (1959) und Gräf (1992), »eine in die Innerlichkeit zurückgedrängte« (Hauser (1959), 161), »[i]n der Er-Innerung« (Hauser (1959), 162) lebende Gestalt, gekennzeichnet durch »Reaktionen des Rückzugs und der Verdrängung« (Gräf (1992), 93) oder »inneren Emigration« (Gräf (1992), 94). Ergänzend zu den Formuntersuchungen von Ritchie (1954) und Merkel-Nipperdey (1959) deutet Passavant (1978) *Martin Salander* auf dem geschichtlichen Hintergrund (vgl. Passavant (1978), 9–36) als »Roman des Schweizer Gründungsbürgertums« (ebd., 7) und einer, angesichts der verratenen bürgerlichen Ideale, »Desillusionierung auf der ganzen Linie« (ebd., 119) im Anschluß an Hauser (1959). (Gräf (1992) modifiziert zur Behauptung von Kellers Liberalismus auch im Spätwerk, bei letztlich gleichem Ergebnis: »Zurück bleibt der ernüchterte alte Salander« (Gräf (1992), 103)). Während Gräf (1992) auf Spiegelungen des Märchens im Roman hinweist (vgl. Gräf (1992), 102f.), entwertet Passavant (1978), 115, Märchenerzählerin und Märchen zur ›launigen ›Schwindelei‹. Für Passavant (1978), 48f., 115f., reduzieren sich das Märchen auf Täuschung und Selbsttäuschung, Maries und Martins Märchenträume, ja Kellers Marie und Martins Myrrha zu äquivalenten Verbrämungen (vgl. ebd., 119), auch für den Autor, soweit noch kritischer Realist (vgl. ebd., 119, 134f., ähnlich Muschg (1980), 163f., 201f.). Auch hier fragt sich, warum die Kellers Entwürfe Martins (und seiner Töchter, vgl. III, 719: »›fixen Ideen‹) falsches und Maries ›wahres Glaubens- und Phantasieleben‹ (vgl. SW XII, 438) kontrastieren. Nach Passavant (1978), 115, flüchtet Marie in eine »Traum- und Märchenwelt, deren Losgelöstheit von der Realität Rückschlüsse auf die Misere des realen Erlebens ermöglicht«, die Marie zur »Disziplinierung der Familie« »stellvertretend für ihren Gatten und letztlich im Dienste des herrschenden ökonomischen Systems« errichte, wobei »Keller sich mit dieser ideologischen Verzauberung einer grausamen Wirklichkeit identifiziert«. »Als sich wegen der Widersprüche der Flunkerei bei Frau Marie doch eine gewisse Betroffenheit einstellt, holt sie aus einem Kommodenlädchen eine alte Münze, um sie als Beweisstück für die Wahrheit des Erzählten herzuzeigen.« (Passavant (1978), 48). Die Widersprüche nicht innerhalb der ›Flunkerei‹, sondern zwischen dieser und der Wirklichkeit thematisiert der Text, um sie aufzuheben, nicht bloß die Binnenerzählerin, die kein Goldstück listig als ›Beweisstück‹ hervorzaubert, um die Kinder von der Wahrheit ihrer Flunkerei zu überzeugen -- Marie kommt auf das Märchen nicht mehr zurück --, sondern sich seiner entsinnt, um ihren Hunger zu stillen. Die Aufhebung bleibt Andeutung, der Widerspruch zwischen Märchen und Realität wird wiederaufgerissen. Der heimkehrende Familienvater, der das Heil der »Heil an[...]kündigen[den]« (III, 544) Münze zu bringen scheint, ist dazu nicht in der Lage, statt dessen wiederholt er das Unheil des Märchenfestes mit seiner Gartenlokal-Flunkerei. Zur ökonomischen Thematik siehe Anm. 1342.

Anliegen. Seine Binnenerzählungen entziehen sich ihren Erzählern. Die Märchenerzählerin kennt nicht das weitere Romangeschehen in seinem Verhältnis zur Binnenerzählung, nicht einmal diese selbst. Maries

¹²²¹ Vgl. Ritchie (1954), 76, Merkel-Nipperdey (1959), 137, Neumann (1982), 290, Gräf (1992), 93. Insbesondere soll der Auszug der Erdmännchen das Ende der Produktivität des kurzwüchsigen Keller vorwegnehmen (Muschg (1980), 171f., Kaiser (1981), 597). Gegen Deutungen aus Kellers Kurzwüchsigkeit Würgau (1994); doch ist der Künstler im Berg bei Keller häufig (siehe Anm. 150), Spezialfall des im *Martin Salander* nicht neuen (siehe Anm. 1453) Bergmännchenmotivs als Weltflucht vor der feindlichen Bürgergesellschaft oder aus eigenem Unvermögen, sich in ihr zu äußern. Dies war schon bei Meret im Gräblein / Buchenloo angedeutet, sonst in der *Jugendgeschichte* bei den ungeborenen Kindern im Ammenmärchen, den Bewohnern der Heidenstube, den verräterischen Berggeister-Masken auf der Künstlerfastnacht, den ihr Grün umkreisenden Bergmännchen, den in Glas eingeschlossenen Kristallweibchen und der im Berg hausenden Mutter in den *Heimatsträumen*, bei Anna vor der Heidenstube im Bohnenberg und Juditha-Emerentia aus der Nagelfluhe am Ende der zweiten Romanfassung. Näher liegt als Einwand die am Märchenende verheißene Wiederkehr, ursprünglich auch im Märchenschluß des Romans wiederaufgenommen (siehe Seite 323). Die davon absehende gängige Verkehrung, die Romaninterpretation mit einer pessimistischen Märchendeutung zu schließen (vgl. Muschg (1980), 170f., Kaiser (1981), 595–597), geht auf Hauser (1959), 175, zurück. Aber alle goldenen Teller außer dem des Erdweibchens bewahrt, neben den Zwergen, die sich statt zur ewigen Ruhe nur »schlafen« (III, 537) gelegt haben, der Landesboden als Schatz der »guten Dinge und Ideen, welche der Boden der Heimat in sich schließt« (I, 657f., 993), wie in den *Heimatsträumen*. »Neue Welten« sucht der Auswanderer Martin (vgl. III, 561, 697), nicht Marie. Deren Märchengold und Märchenfigur bleiben präsent in Taufmünze und Marie als wiedereingekehrtem Erdweibchen. Auf Wiederkehr liegt der Schlußakzent von Märchen und Märchenpassage. Die (präsentische) Erzählung mit dem Münzfund als Ergebnis wird zu mehr als bloßer »Erinnerungskunst«. Anstelle eines »Endes der Kunst« »[i]m anspruchlosesten Gebilde« (Hauser (1959), 175, ähnlich Gräf (1992), 107) strotzt der Roman von Motivatik der Kunst (siehe Seite 319), die wie der Anfang des Märchens Ansprüche anmeldet, ohne sie einzulösen. Eher scheint mit dem nicht-parodistischen Märchen Kellers Kunst des Kunstzerbrechens am Ende, würden nicht Binnenerzählung und Roman (gegen Utz (1990), 77, Anm. 14) weitergehen, als die Märchenerzählerin »nichts mehr wußte« (III, 535). Statt vom »Er-Innern« (so Hauser (1959), 161, 175) handelt die Märchenpassage zwischen Mutter und Kindern vom Mitteilen, gipfelnd im Hervorholen der Taufmünze aus der Lade, in der die »goldene[n] Gefilde der Erinnerung« (Hauser (1959), 175) sich mit Händen greifen, ja ummünzen lassen, sofern man wie Marie die Goldmünze ins Leihhaus zu geben bereit ist. Daß Keller die »gewaltige[n] Szenen« seines Spätwerks »wohl kaum bewußt« (Hauser (1959), 174) gewesen seien, lassen die wenig beachteten Entwürfe (SW XII, 446; allgemein siehe SW XII, 430–454, DKV, Bd. 6, 1063–1088, mit einigen neuen Zuschreibungen 1068, 1083, 1088) bezweifeln. Sie stellen »Verfall«, die »biologisch verstandene[...] Abstiegs-geschichte eines ganzen Volkes [...] [, die der Roman] auch enthält« (Neumann (1982), 276), statt neben allerlei andere Varianten der »Modetorheit« »Pessimismus und dergleichen Schnickschnack[s]« (GB IV, 221) neben »Regeneration« (SW XII, 450).

›wahres Phantasieleben‹ überholt sie, als »sie nichts mehr wußte« (III, 537). Das Märchenhafte endet, Märchen und Roman gehen weiter.

Die zwiespältigen Äußerungen des späten Keller zur zeitgenössischen Literatur¹²²² lassen im *Martin Salander* eine kritische Auseinandersetzung mit dem Naturalismus vermuten. Erhabenes, »Licht«, »Sonnenwärme« und »Poesie« – laut Kellers kritischen Urteilen über Naturalismus und das Mißglückte des eigenen Spätwerks¹²²³ – gestaltet die Eingangsbinnenerzählung um einen Regenbogen auf einem Berg (vgl. SW XII, 35f.). Das dadurch inspirierte Märchen (vgl. SW XII, 36–40) soll Maries hungernde Kinder mit den »Schilderungen einer herrlichen Schmauserei« (III, 535) ablenken, endet aber doppelgesichtig mit der Zwergenauswanderung.

Martin Salander kritisiert anstelle der romantischen Tradition in erster Linie zeitgenössische kulturelle Phänomene.¹²²⁴ Auch das Zwergenmärchen richtet sich primär gegen das *Woyzeck*-Märchen des eben wiederentdeckten Büchner.¹²²⁵ Entgegen dem Ende allen Märchenerzählens in Büchners Romantikparodie, die einem verlassen wandernden Kind die märchenhafte Erlösung verweigert,¹²²⁶ bleiben im offenen Schluß des Zwergenmärchens Zerstörung der Familie,¹²²⁷ Auflösung der Himmelserscheinung und Verlust der Erdkräfte¹²²⁸ sowie

¹²²² Vgl. GB III/1, 70, 465, 491.

¹²²³ GB III/1, 108, 249f., 491, 500f., Jeziorkowski (1969), 531.

¹²²⁴ Satire auf Gründerzeitideologie SW XII, 18–20 (Wohlwends Gesangverein), 31 (Professorenfamilie), 68–71 (Wohlwends Idylle), 113 (Zwillinge: Sozialdarwinismus), 123–125, 126, 129f., 143 (Töchter, Zwillinge: Damenromane), 196–203 (Polithochzeit-Pfarrer), 237–240 (Martin: Wirtschafts- und Bildungspolitik), 242f., 254f. (Landhausidyllen der Zwillinge), 289–294 (Wohlwends Tafel), 307–309 (Festverbrecher), 352–357 (Verbrechen der Zwillinge), 362, 364 (Hereditätstheorien Jakobs und Martins), 367f. (Milieutheorien um die Zwillinge), gipfelnd um Myrrha, 273–275, 298f., 302f., 380–382, 396–400.

¹²²⁵ Keller hatte 1880 die für den Naturalismus epochemachende Büchner-Ausgabe von Karl Emil Franzos studiert, sich insbesondere an der ›frechen‹ Realistik des *Woyzeck* gestoßen und Büchner den Naturalisten an die Seite gestellt (vgl. GB III/1, 41; davor SW XII, 337; vgl. Plagwitz (1997), 86ff.). Vgl. Preisendanz (1963a), 146, Anm. 7, 149f., zu Ludwig Büchners *Kraft und Stoff* und Emil Zolas *Roman expérimental im Sinngedicht*.

¹²²⁶ »Hab' nicht Vater noch Mutter, hab' nicht Sonne, Mond und Sterne und nicht die Erde« (Büchner (1879), 195).

¹²²⁷ Siehe Anm. 1338. Im Gegensatz zur apokalyptisch eingekleideten Perversion der Familie durch die Gesellschaft im Sozialdrama bleiben im apokalyptisch endenden Sozialroman Gesellschaft auf der Familie als dem »Ackergrund des Volkes« (SW XII, 100) und »die Wurzeln [des »freien Staats«] in der freien Familie gegründet« (III, 639).

¹²²⁸ Im Gegensatz zum Vorgriff des *Woyzeck* auf den naturalistischen Determinismus (»In dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit« (Büchner (1879), 176)) behauptet *Martin Salander* die Willensfreiheit des Indivi-

das Ende des Phantastischen vorläufig. Ein Traum Settis (vgl. SW XII,

Individuums durch die aus der Katastrophe ihres Volkes hervorgehenden Erdweibchen und Arnold, der im Gegensatz zu den an die Zwillinge ›gefesselten‹ (vgl. III, 603f., 743) Schwestern und dem an Wohlwend ›geketteten‹ (vgl. SW XII, 96) Vater unbeirrt seinen Weg geht, unter häufigen Seitenhieben auf Hereditäts- und Milieuthorien (vgl. SW XII, 348, 355, 362, 364, 367–369, sowie schon III, 573–575): »Experiment[elle]« (III, 574) Medizin kann das Phänomen Wohlwend nicht erklären (vgl. III, 573–575). Die Suche nach dem Defekt in der Erbmasse der Zwillinge, deren Verbrechen ein verbotenes Fruchtpflücken war (vgl. III, 749), führt auf den Apfeldiebstahl (vgl. III, 759). Um sich der persönlichen Verantwortung zu entziehen, klammern sich die Zwillinge an Milieu- (vgl. III, 763), Jakob an Hereditätstheorien (vgl. III, 759–761), Amalie an den apersonalen Gott des Neuprottestantismus (III, 738)). Im Gegensatz zum Verlust entwerteter (äußerer als Bild innerer) Natur bei Büchner (»Hab nicht [...], vgl. »die Welt [ist] tot« (Büchner (1879), 173)) wie zu dem des gesichtslos gewordenen neuprottestantischen Gottes bei Keller anthropomorphisiert *Martin Salander* in der belebten Natur des Zwergenauszugs und in der Wiederkehr des Göttlichen Kindes einer »Marienfrau« (SW XII, 284). Zum Neuprottestantismus vgl. SW XII, 313f. (Amalies Klage über den Verlust der »Gotteskindschaft« und den neuprottestantischen »Gott [...], der keine Beine habe und uns persönlich nicht kenne«, »ich hab' es nicht, wie der liebe Gott, ich fange an, meine Beine zu spüren, sie werden müd«, wie die der wandernden Zwergin; Christi Beine und Füße traditionelles Symbol der Menschwerdung Gottes), 331 (Amalies Hoffnung auf »den liebe[n] Gott [...], [der] uns nicht persönlich kennt«); dagegen III, 735, 758 (»Herr Jesu«) im »Leiden der hilflosen Mutter« (III, 758) um ihre Söhne die der Marien-›Mutter‹ vergleichbare Dignität (vgl. SW XII, 446) einer Pietà. Zur Konstellation sterbende Amalie, die zur traditionellen Religiosität zurückfindet und auf die Weltfrömmigkeit vorausdeutet – gebildete Gottesdiener / Gottesstaatprophet Wohlwend – weltfromme Marie / Arnold vgl. im *Verlorenen Lachen* sterbende Greisin (vgl. II, 508) – Pfarrer – Jukundus (der das Ende der Religion als ein neuer »Heilige[r]« (III, 529) predigt, »[w]enn die persönlichen Gestalten aus einer Religion hinweggezogen sind, so verfallen ihre Tempel und der Rest ist Schweigen« (III, 529), dafür bevölkern die »ganzen unteilbare[n] Leute[...]« (III, 529) den »ganze[n] glänzende[n] und stille[n] Weltsaal [...] [als] Gotteshaus« (III, 529)). Die »Lade« (vgl. II, 485) der an der Börse spekulierenden Neuprottestanten ist ein »Tabernakel des Unbestimmten« (II, 484, neuaufgelegt in Wohlwends »Tabernakel«, vgl. III, 772), Maries Frauenlade birgt das Sohnesgold). Wie die Zwerge eine Projektion Maries, Arnold und Marie einander die Glauben verdienende und Erlösung versprechende »Spezialität meines Herzens« (III, 634) sind, so dem inhaltslosen (vgl. III, 773) »Snetti«-Paar (III, 608) die Zwillinge spiegelsymmetrische (vgl. III, 585) »Cherubim« (III, 583), die Eingang ins Eheparadies versprechen, dem melancholischen Narren Martin auf der Suche nach der »Religion der Zukunft« (SW XII, 437) das »fromm[e]« (III, 699) Kind des »Apostel[s]« (III, 712) Wohlwend, die irre Melancholikerin Myrrha, Erlösung versprechende Spiegelung (vgl. III, 718) und Seelenfigur oder Projektion, von deren »innern Zuständen [er] noch gar keinen Begriff« (III, 719) hat. Das Gottesbild paßt zur jeweiligen Romanfigur wie der Willkürgott zu Heinrich: Amalies neuprottestantischer apersonaler Gott weiß nichts von den Untaten der Zwillinge (vgl. III, 738), der angeblich tolerante leere Gottesbegriff Wohlwends ist der eines angeblich idealistischen Nihilisten (vgl. III, 771).

244f.) setzt das Zwergenmärchen fort und schreibt Büchners Märchenparodie um. Das erlösungsbedürftige wandernde Kind in der Zwergennachfolge ist »noch wo zu Haus« (III, 743), wo nicht »alles tot«, sondern verjüngt ist. Die auf den Auszug der Erdmännchen zurückverweisende Prophetie der Märchenerzählerin gegen Martins »Es kommt mir vor, wie wenn wir auf einer hohlen Stelle der Erdrinde säßen« (SW XII, 357).¹²²⁹ »Nur nicht gleich so verzweifelt! [...] wenn die Köpfe hohl sind, so kann die Erde doch noch ein Weilchen vorhalten« (SW XII, 357) bewahrheitet der Romanschluß.¹²³⁰

Was die Erde birgt, umschreibt, gegen Büchner, das *Salander*-Märchen über Fest, Schatz und Auswanderung der Erdmännchen – die gängigsten Motive der Zwergsagen in der deutschen Literatur seit der Romantik¹²³¹ – insbesondere unter Rückgriff¹²³² auf ein Ammenmärlein von *Käthi der Großmutter* in Gotthelfs gleichnamigem Roman.¹²³³ Das

¹²²⁹ Von Liver (1978), 87, als *Woyzeck*-Zitat erkannt, vgl. Büchner (1879), 172.

¹²³⁰ Siehe Seite 323.

¹²³¹ Vgl. Grimm (1994), 59–80, 59–80, 102–129, 199–207, 325–329, 699. Vgl. Marwede (1933), 47–49, 51f., 61–66, 66–70, 98–106. Eigentümlich ist im *Martin Salander* der Auszug als Auswanderung und Schlafenlegen in die Erde.

¹²³² Vgl. Plagwitz (1997), 84ff.

¹²³³ Vgl. Gotthelf (1916), 78–91, von Keller gelobt III, 922. Der Hinweis SW XII, 506, ist nicht aufgenommen worden, trotz häufiger Vergleiche zwischen Kellers »Alterskonservatismus« und Gotthelfs christlichem Naturalismus (vgl. Kohlschmidt (1965), 339–341, Kohlschmidt (1967), 95, Marti (1959), 1236–1240, auch Merkel-Nipperdey (1959), 33–36, 86–90, 138–143, Martini (1974), 507, Worthmann (1974), 120). Nachdem die Überschwemmung vom Romananfang auch die Früchte des Waldes – das letzte Feld, auf dem Gott die Armen ernten ließ – vernichtet hat, erzählt Käthi ihrem Enkelkind Johannesli die Geschichte der Erdmännchen: wie Gott sie zu den Menschen sandte, wie sie in deren Häusern wirkten, bis eine hochmütige und geizige Frau sie auch aus dem letzten Hause des Landstrichs wieder in den Wald vertrieb, von wo sie nun auch ausgezogen scheinen. Keller übernimmt in Maries Märchen und dem geplanten Märchenschluß (siehe Seite 323) die Integration eines unzeitgemäßen Märchens in einen zeitkritischen Roman um eine vorbildlich einfältige Mutterfigur, deren Pessimismus, der durch eine zunächst zweifelnde Kindergestalt (Gotthelf (1916), 90f.), Käthis »Herzking« (Gotthelf (1916), 89, vgl. Gotthelf (1916), 76), widerlegt wird (vgl. Gotthelf (1916), 91, vgl. 20f., 267), die heilsgeschichtliche Bedeutung der Erdmännchen, die, gottgesandt, aber von den Menschen vertrieben, Christus prä- und postfigurieren (vgl. Gotthelf (1916), 78, 78f.), ihr Wirken als Hausgeister (vgl. Gotthelf (1916), 80f., 84f.) und die Naturkatastrophe, vor der die Erdmännchen die Menschen bewahrt hätten (vgl. Gotthelf (1916), 80f., 85f., 86–89). formt Keller die Vorlage säkularisierend um, trotz zahlreicher Parallelen (vgl. außerdem die rettende Taufmünze als Heiligtum des Haushalts im »Gänterli« Gotthelf (1916), 99f., 157 (zum Geld-»Schublädli« als Symbol der Hauswirtschaft in Gotthelfs Werk vgl. Knauer (1997), 74f., zu Kellers Werk siehe Seite 338), die Weihnachtsmotivik um Gotteskind und zyklische Wintersonnenwende Gotthelf (1916), 198f., Regenbogen nach ominösem

Salander-Märchen nähert aber die Erdmännchen den Menschen,¹²³⁴ statt Repräsentanten einer göttlichen Ordnung, an der sich die Menschen vergehen, enttranszendiert deren realistische und, nach Feuerbach, religiöse Spiegelung. Das Zwergenmärchen spiegelt die ›aktuelle Misère‹ (vgl. GB III/1, 70) der Schweizer Gesellschaft¹²³⁵ und projiziert ihr Potential in gold- und fettreiche Naturgottheiten.¹²³⁶ Nur ist es mit der Realisierung eines Märchens zur Projektion eines menschlichen Potentials nicht getan.¹²³⁷ Die »pseudoreligiöse[n] Züge« von Maries Märchen sind kritisch reflektiert, die »säkularisierte Variante des Jenseitsglaubens«¹²³⁸ bleibt zu säkularisieren, indem auch der Rest an immanenter Jenseitigkeit aufgehoben wird.

-
- ominösem Gewitter Gotthelf (1916), 213f., und Naturkatastrophe, die Gotthelfs Roman einrahmt und durchzieht (vgl. Gotthelf (1916), 15ff., 210–213, 321ff.).
- ¹²³⁴ Das Zwergenmärchen ist präsentisch statt ›Es war einmal‹.
- ¹²³⁵ Erdmännchen, die »[a]ussterben« (SW XII, 37), ›degenerieren‹ (vgl. SW XII, 450, 452) wie die Menschen, die »schlecht werden« (III, 536). Das kleine Bergvölkchen symbolisiert die Schweizer Gesellschaft (»wir Kleinsten« (III, 379), zwischen »Felswände[n]« (III, 567) und den »großen geeinten Nationen« (III, 566, vgl. III, 379, eine von zeitgenössischen Rezensionen des Züricher im Vergleich mit dem Pariser Zeitroman geteilte Auffassung (vgl. DKV, Bd. 5, 1098f.: »kleine Welt«)) im Übergang, ja Untergang, Feier und Auswanderung des Zwergenvolks die vom Roman thematisierten verstörenden ›symptomatischen‹ (vgl. III, 667, 770, SW XII, 452) »Phänomen[e] [...] in der moralischen wie in der physischen Welt« (SW XII, 265; vgl. III, 589, 692, 750–753, SW XII, 452; vgl. außerdem III, 715, 722, 723f., 735f., 738). Das Zwergenmärchen präfiguriert die rätselhaften, ja dämonischen »unregelmäßigen und unerklärten Erscheinungen des menschlichen Lebens« (III, 700) im Roman. Dem wirklichkeitsnahen Märchen kommt eine dämonisierte Realität entgegen, im »[u]nheimlichen« (III, 533) bocksbärtigen Fresser unter den Wirtsgästen oder im Bild aufgeflogener Wirtschaftsverbrecher (vgl. III, 724), für Kohlschmidt (1967), 98, ein »Totentanz des Geldes«, für Luck (1988), 8, ein »Hexensabbat«, für Liver (1978), 87, beides, für Passavant (1978), 59, sagenhafte Toten- oder apokalyptische Reiter. Vorweggenommen durch den »Totentanz« (GB II, 52) (des Zweiten Kaiserreichs) als Windsbraut (vgl. III, 499–501) im *Apotheker von Chamounix*, dessen Spekulantenkritik die Künstlerkritik an Heine variierte, vom anderen Ende aufgefüllt bei den Zwillingen, Wohlwend und Martin (siehe Seite 319).
- ¹²³⁶ Das Erdweibchen bewirbt die Zwerge mit Essen und Erinnerungen wie Marie ihre Wirtsgäste und Kinder, zwei Unterhalterinnen von Festen anderer. In der Tradition beschenken die Zwerge Menschen mit Gold, im *Martin Salander* erscheint Marie durch den Besitz der Münze selbst als Erdweibchen, als »gute[r] Hausgeist« (SW XII, 140) ins Salandersche Hause eingekehrt, dem Unglück droht, wenn sie ausgezogen ist (vgl. SW XII, 141, 169, 276f.), ein Potential auch der übrigen Romangestalten laut ihren Anklängen an das Zwergenvorbild (siehe Anm. 1377).
- ¹²³⁷ Marie gestaltet das Märchen »nach ihrer Kenntnis der kindlichen Gelüste« (III, 537). Aber davon haben ihre Kinder unmittelbar nichts, sie müssen wieder »zusehen, wie andere essen« (III, 530): »Die habens dort jetzt besser als wir« (III, 535).
- ¹²³⁸ Passavant (1978), 48.

Einerseits hält sich – obwohl die Märchenerzählerin mit ihrem schlechten Gewissen wegen der »Flunkerei« (SW XII, 39)¹²³⁹ vom paradiesischen Berge, die von der realen Notlage auf der »Kreuzhalde« (III, 518) ablenken soll, den Eskapismusvorwurf antizipiert – diese Flunkerei gerade in ihrer dubiosen Schönheit sehr eng an die traurige Wirklichkeit, die die Flucht ins Märchen veranlaßt. Die Kinder haben wieder bei einem frivolen Feiern am Abgrund das Nach- oder »[Z]usehen, wie andere essen« (III, 530), seien es die im »Roten Mann«,¹²⁴⁰ die in der Berg- und »Gartenwirtschaft zur Kreuzhalde«,¹²⁴¹ ja sie selbst.¹²⁴²

Andererseits geht der Blick nun statt in wirkliche Wirtschaften in eine jenseitige *spelunca*. Maries Märchen ist ein durch einen Wasserspiegel geschiedenes, durch ein Fenster vermitteltes physikalisch-psychologisches Reflexionsphänomen halb äußeren, halb inneren Lichts¹²⁴³ wie Meretbildbelegung (vgl. I, 185f.), *Flötenwunder* (vgl. I, 954ff.), Marienstatuenlächeln (vgl. GL, 39, II, 588) oder Labor-Lux (vgl. II, 936f.) in Heinrichs, Reinharts und Vitalis' leiblich-seelischen Hungerkrisen, aus denen die Erinnerung an vergrabene Schätze (oder Papiere) erlöst. Das Fenster variiert das Loch immanenten Transzendierens. Bei Keller erscheint das Jenseits der seligen oder nicht

¹²³⁹ Diese Charakterisierung des Märchens (vgl. Passavant (1978), 48, und Gräf (1992), 92) im Text ist nicht das letzte Wort.

¹²⁴⁰ Vgl. neben dem chaotischen Ende Martins fruchtlose Selbstreflexion, während es anderswo bekanntermaßen (III, 518: »Es muß also nicht glänzend gehen«) brennt, im »gar zu gelungenen« »grüne[n] [...] [W]inkel«-Idyll (III, 525) des »roten Mann[s]« (III, 518), gleich den »Ritter[n] in rot gesottene[n] Krebsnasen als Brustpanzer« (III, 536), den Tieren, die wie die »blinden Laufkäfer« (vgl. III, 636) »keine Augen in den Schwänzen zu haben pflegen, wenn sie ihre Fortschrittswege zurücklegen« (III, 639; positive Deutung der Märchenkrebse vgl. Gräf (1992), 103), sehend blind sind, oder rückwärtsgewandt »Erfahrungen« (III, 537) ohne Nutzenanwendung austauschen.

¹²⁴¹ Vgl. neben dem Zusehen der von Marie im Haus weggeschlossenen Kinder beim Essen anderer das Feiern auf düsterem Hintergrund (III, 530: »solange noch ein Baum dasteht«), das chaotische Ende, die aufräumende Frau; Scharnier der Kampf zwischen Feuer und Wasser, Sonne und Regen, im Regenbogen.

¹²⁴² Die hungernd-honigschleckenden, ins Bergeshaus »gebannten« (vgl. III, 532), durch frühes Leid »melancholisch[en]« (III, 512) und »altklug[en]« (III, 514) Kinder essen, »um ihr junges Leiden für eine kurze Zeit wohlthätig [zu] verhüllen« (III, 530), ohne den eigentlichen Hunger stillen zu können.

¹²⁴³ In der Märchenpassage wechseln Regenwetter und Sonnenschein in Marie wie außer ihr, vgl. III, 533 (Verdüstung Maries – aufziehender Regen), 534f. (Weinen der Kinder – Regen, Märcheninspiration – Regenbogen), 537 (Marie weiß nichts mehr – verblichener Regenbogen). Erneut von der Träumenden III, 550; inneres und äußeres Wetter auch III, 553. – Äußere Erleuchtung als innere deutlicher in Heinrichs Gebetswunder I, 955 (»Diese Erleuchtung kam wie vom Himmel, gleich dem Sonnenstrahl«), als dem des Vitalis GL, 39, II, 588. – Noch allegorisch Regen und Regenbogen in *Regensommer* III, 62.

so seligen Toten im Bild des Fensters oder Glashauses,¹²⁴⁴ umgekehrt das auf der anderen Seite eines Fensters Gelegene nahezu jenseitig, dem Betrachter immanent-transzendente äußere oder innere Wirklichkeit.¹²⁴⁵ Die Varianten des Fensterausblicks, Jenseitigkeit, als Trennung durch Glas oder Auseinanderstieben, und aufgehobene Jenseitigkeit, lockend im Scheinübergriff auf nach außen projizierte Kopfräume oder erschreckend, vereint Maries Märchenaussicht. In der Märchenpassage wird räumlich und metaphysisch in einen jenseitigen Bereich geschaut, durch ein Fenster nach Draußen in eine Märchenwelt und in den nicht nur meteorologischen Himmel der Kellerschen Himmelsgucker seit Heinrich,¹²⁴⁶ wo die in den Himmel Gehobenen Begrabene sind.¹²⁴⁷ Die allzuschöne Zwergenidylle birgt Trauer, zuletzt Gräber. Kellers Himmel sind wie seine Gräber bloß kerkerartige Innenräume.¹²⁴⁸ Das Winkel- und Rückzugsidyll der Zwerge ist ein in den Himmel gehobenes und dort begrabenes Grün. Im *Salander*-Märchen dominieren auch im, gegenüber dem Hausinnern der Betrachter, Draußen der Betrachteten Innenraumotive.¹²⁴⁹ Die Zwerge im Regenbogen sitzen in einem ganz

¹²⁴⁴Vgl. I, 94 (Margret-Spuk am Fenster), 234 (*Heidenstuben*-Spuk durchs »Fenster«), 456 (Anna hinter Sarg-»Fenster«), II, 601 (Glashaus der toten Dorothea und Theophil), 1088 (Kratt-Spuk, eingeleitet durch Aufstoßen von Fenstern). Spuke brechen gern da aus, wo die Fenster sicher verschlossen schienen, vgl. I, 130 (Gretchen-Spuk), 743 (Steinritter-Spuk), II, 242 (Beginen-Spuk), 905 (Hansli Spuk).

¹²⁴⁵Siehe Anm. 176 (*Grüner Heinrich*), Anm. 1190 (*Sinngedicht*), II, 241 (Begegnung Pineiß – Begine an ihren Fenstern), 397 (Begegnung der Ruechensteiner und Seldwyler Geschlechter am Fenster), 1034 (Begegnung Hedwig – Brandolf durch Fenster), 1058 (Begegnung Brandolf – drei Männer durch Fenster), 1101 (Begegnung Correa – Feniza durch Glas und Vorhang).

¹²⁴⁶Siehe Anm. 213 und Seite 91. Wie Heinrich, Pankraz (vgl. II, 14, 26, 28) oder Sali (vgl. II, 89, 94) schaut Wilhelm »die schöne Frau an, wie man in die frühlingsblaue Ferne sieht, in die man nicht hinein kann« (II, 387), aber glücklicher. Himmelsgucken ist eine überwundene Versuchung für Jole und Aquilinus (GL, 31, II, 538), eine tödliche für Theophil und Musa (II, 599f., 605f.), eine ausgleichende Ungerechtigkeit für Zwingli, damit ein nicht mehr englischer wiedererstandener Hansli seine Ursula kriegen kann (vgl. II, 929).

¹²⁴⁷Äquivalenz der Bergmännchen-Erde mit dem Himmel schon in den *Heimats träumen* I, 655, wie des Himmels mit der Erde.

¹²⁴⁸Vgl. II, 601 (*Dorotheas Blumenkörbchen*), III, 474 (*Apotheker von Chamounix*).

¹²⁴⁹Die Zwerge (vgl. III, 535: »Leutchen aus dem Berge«, 536: »in ihren Felsstuben«, mit ihrem Gold »in einem seidnen Säcklein« und selbst »in rot gesottene Krebsnasen als Brustpanzer«) feiern weniger draußen (»auf einer frisch betauten funkelgrünen Waldwiese« (III, 535) eines Berges) als drinnen: im »Erdgeschoß« (III, 535) eines Regenbogens als »Zaubersaal« (III, 536; vgl. III, 536: »ihr könnt's von außen merken«, »inwendig«, »in vielen Regenbögen«, »einspaziert«, 537: »das Loch, wo sie hereingekommen sind«, »hinaus zu drängeln«, »im Saal«, »draußen zurückgeblieben«) und flüchten, als sie diesen Innenraum verlassen, in einen tieferen, indem sie das Ihre und sich selbst begraben (III, 537: »in eine eiserne Truhe zu verschließen«, »in den Boden vergräbt«, »in die Grube«, »Krebs-

hellen und durchsichtigen Haus im Himmel wie die Seligen der Trinitätslegenden und schwelgen sich in ihrem Inneren zu Tode wie Meret in des Pfarrers Bohnen oder Spiegel in Pineiß' ›Landschaft in der Stube‹. Kellers Gräber¹²⁵⁰ sind wie seine Himmel¹²⁵¹ gold- und kalorienreiche Vorratskeller. Zur Abwechslung wird in der Fülle der Innerlichkeits-Kunsthäuser nicht gehungert.¹²⁵² Aber das Schwelgen im Innenraum, ein Essensglück auf dem Hintergrund der Trauer, bei dem die Prasser sich nicht bloß Schweiß von den ›glühenden Köpfen‹ (vgl. II, 677) wischen dürften, verdeckt einen tieferen Hunger, den es nicht stillt,¹²⁵³ ja ist selbstreflexive Selbstverzehrung in den Reichtümern der Innerlichkeit.¹²⁵⁴ Wie Märchen statt Essen ist Essen im Märchen

vergräbt«, »in die Grube«, »Krebsschalen mit hinein«, in »Sterbelöcher« (SW XII, 458) »in die Erde hinein« (SW XII, 435) bzw. »in [...] Ackerfurchen« (III, 537; die Ausgangslage der *Heimatsträume*, siehe Seite 339).

¹²⁵⁰Zu Grab als Speisekeller vgl. III, 119 (»Lebens Saft«), 123 (»Samenkorn«), 125 (»Hunger«), 126f. (*Gedanken eines Lebendig Begrabenen* I, VII, XIII: sich selbst verzehrender Lotusesser, den nach »der Erde Rosen« hungert), I, 81f. (Merets Grab in den Bohnen mit »Victualia«, »Kindsschedel«, Leiche als »Apfelblust«), 744 (Steinrittergrab mit Klappernußsame). Zum Speisekeller als Grab siehe Anm. 65.

¹²⁵¹Der Lebens- und Liebeshunger der Kellerschen Himmelsgucker macht ihre himmlischen Projektionen in der Regel zu nahrhaften, vgl. I, 132, 382 (Frauenbrüste als Himmel), 390 (Goethes poetische Früchte als Himmel), 918f. (das im inneren Kosmos Blut schlürfende Nervensystem), 1036 (Heinrichs Wolken als »Existenzmittel«), II, 14, 26, 28, 57 (Pankraz' Himmel und Kartoffeln bzw. Oasen-Wasser), 599f. (Dorotheas Fruchtkorbchen aus dem Jenseits), 606 (die an sich tanzlustige Musa beim himmlischen Gelage), 929f. (Zwinglys untergehende Sonne als »Welthostie des gereinigten Abendmahles«).

¹²⁵²Wie in den »Felsstuben« (I, 536) der Erdmännchen wurde schon in der *Heidenstube* (vgl. I, 239) gekocht und gehungert.

¹²⁵³Vor den Zwergen in »Krebsschalen« (III, 534) saßen Demokraten als »Heringsseelen« (II, 501), Heiden als »Jammergerippe« (I, 240) in Bergen als *speluncae*, in denen Esser hungern.

¹²⁵⁴Das Zwergenmärchen fügt den sonderbaren Symbiosen, Tischgemeinschaften und Nahrungsketten seit dem *Meretlein* eine weitere hinzu. Wie Pineiß oder Buz (siehe Anm. 533) gleichen sich die mit Krebsschalen und Schneckenhäuseln (im Innerlichkeitsraum des *Traumbuchs* liegen »Schnecken« bei »Muscheln und Stachelpflanzen« (II, 876), in *Ursula* gehört der »Schneck« (vgl. II, 883ff.) zum »Rosenstil« (vgl. II, 886), die schalentierartigen Sali und Vrenchen bewohnen ihre Herzen wie »Schnecken«-»Häuschen« (I, 115, eher als »süße einfache Liebesliteratur« (I, 116) von Jahrmarktslebkuchen eine Kunstverführung der kleinen Leute) und gehen darüber der Welt verloren) geharnischten Zwerge ihren Beutetieren an, indem sie sich in deren Hüllen kleiden, eine Variation der Innerlichen als Hülsenfrüchte oder Schalentiere, der Jäger (siehe Anm. 197) oder Dompteuere des Tieres in sich selbst (siehe Anm. 895) und der wurstessenden Hanswurst, die sich selbst verzehren. Das Essen der Zwerge spiegelt sich in dem der Menschen: Der Zwilling fängt Lerchen (vgl. III, 688) und Krammetsvögel, die schon Spiegel zur Selbstreflexion seines eigenen Begrabenseins dienten und auch hier als kleine »stille Leute« (III, 688) oder Leichen im Paradies selbst

zweifelhaftes Surrogat, ehe man »ungegessen schlafen [...] gehen« (III, 534) oder »sich schlafen [...] legen« (III, 537) muß, ohne sich ausgelebt zu haben.

Im Märchenfest auf dem Hintergrund der Degeneration bildet das Märchenerzählen, ein ›Mitschmausen‹ lebendig begrabener Hungernder, sich selbst ab als »schwärmen und nichts [...] tun«. ¹²⁵⁵ Wie Heinrich schaut Marie, wenn sie aus ihrem Haus hinausschaut, hinein, wie stets ist das Außen hinter Glas das eigene Innere. Das introspektive Hungerkünstler ¹²⁵⁶-Märchen der versammelten »Lebensgeister« (III, 534, vgl. I, 954 (*Flötenwunder*)) offenbart das zerquälte Innenleben einer Mutter und Landesmutter. ¹²⁵⁷ »[E]in Spiegel des Gemütes«, ¹²⁵⁸ in dem sich das eigene ›Wesen [...] Bedürfnisse‹ (vgl. I, 298), die eigenen »Zustände und Bedürfnisse [...] abspiegelten und in flüchtigen Regenbogenfarben ausstrahlten«, ¹²⁵⁹ oder eine feuerbachsche Projektion von Hungernden, ist seine Natur innere, begrabenes ›grüngoldenes‹ (vgl. III, 582) Wesen, ein Kopfraum mit seinen Träumen, nach außen projiziert auf »Kreuzhalde« (III, 518) oder Golgatha-»Ort [...], der Schädel genannt wird« (Lk 23, 33), in den die mythologische Zephalopoden-Personifikation wieder fluchtartig verschwindet. ¹²⁶⁰ Nach den Seelentieren Marder, Pferd, Katze und Kröte erscheint die Menschennatur wieder in diminutiver Menschlein-Gestalt anthropomorphisierter Naturkräfte. Als dämonisches Ich ringt dieses auch hier halb mit einem Gegenüber, halb mit sich selbst.

zwerghaft sind; Wohlwend fischt Krebse (vgl. III, 558f.); Setti ist in ihrem Traum ausdrücklich Zwergennachfolgerin, aber von Krebsen und Suppe daraus war im Märchen nicht die Rede, nur von Krebsrittern. Die hungernde Setti und die Zwerge zehren von ihrem Wesensgold oder verzehren sich selbst. Flucht in Kunstschönheit endet notgedrungen Selbstverzehrung aus unstillbarem Hunger.

¹²⁵⁵ GB III/1, 11 (Exposé zum *Grünen Heinrich*). – Spätere Lichtgucker sind selbst statt gegenüber dem Fest in demselben wie die Zwerge (vgl. III, 644, 722), offenbar kein wesentlicher Unterschied zur Märchenpassage hinsichtlich des Selbstbetrugs.

¹²⁵⁶ Hunger stärkt das Gedächtnis (vgl. III, 530), zum Märchenerzählen und Münzfund.

¹²⁵⁷ Siehe Anm. 1364.

¹²⁵⁸ I, 1036, wo Heinrich, statt mit Dortchen zu sprechen, in die Abendwolken guckt, »Existenzmittel« und »Schaugebilden«, Essen und Kunst, Speise- und Kunst-kammer.

¹²⁵⁹ I, 476, von Heinrichs Gott, »Diamantberg von einem Wunder« zugleich tief Innen wie ins fernste Außen projiziert, »in seiner Menschenbrust begründet« und im »Sternenhimmel«.

¹²⁶⁰ Eine Vorausdeutung vor dem Märchenschluß: »wenn die Köpfe hohl sind, so kann die Erde doch noch ein Weilchen vorhalten« (III, 756) vergleicht Schädel und Berg, das Romanresümee von den »Erziehungsfrüchten« des »Hauses« (III, 788) identifiziert Haus und Erde, alles Vorratskeller. Schon in den *Heimats-träumen* birgt ein kopfartiger Berg »Ideen« (I, 658) in Gestalt von Erdweibchen (siehe Anm. 149).

auch hier halb mit einem Gegenüber, halb mit sich selbst. Wie des Pfarrers Meret und Pineiß' Spiegel werden die halb von Degenerierten vertriebenen, halb selbst degenerierenden Zwerge halb begraben, halb betten sie sich selbst in ein Grab, das ein Idyll scheint.

Heinrichs erster Fehler war, daß »du [...] Stunden lang in die Berge hineinstarrst« (I, 17). Wie Heinrich müßte Marie von ihrem Selbstporträt als Erdweibchen zugeben, »ich fühlte ein weichliches Mitleid mit mir selbst und liebte es, meine Person symbolisch in die interessanten Szenen zu versetzen, welche ich erfand«.¹²⁶¹ Heinrichs früheste Kunstproduktion war weniger selbständige Einlage und verselbständigte sich gegenüber dem kritikbedürftigen selbstmitleidigen Produzenten weniger als *Meretlein*, *Heimatsträume* und *Salander-Märchen*. Mit ihrem Guckkasten droht die Bergweibchen-Mutter (vgl. I, 656) des zweiten Romans, die einen verfehlten Heimkehrer erwartet, sich in den Hausberg flüchtet und darbt wie die der *Heimatsträume*, die nächste Generation himmelsguckender *Heinrici* heranzuziehen.¹²⁶² Dies zu vermeiden, ist das Zerbrechen des Festidylls, von Märchen- und Kunsthausform zugleich,¹²⁶³ durch die Schrecken des Tischrückens¹²⁶⁴ ein erster Schritt, vorläufig in die Gegenrichtung. Die Zwerge beginnen, aus ihrem Kunsthaus tumultuarisch durch ein »Loch« »hinaus zu drängeln, sich auf die Fersen zu treten und in den Rücken zu knuffen« (III, 537). Die Schalentiere, die ihr schützendes Haus mit sich herumtragen, wandelnde Innenräume, entrüsten sich. Das Außer-sich-Sein beim Aufbruch (aus) der Märchenschönheit ermöglicht den Zwergen doch noch, aus sich herauszugehen. Allerdings tun sich in Maries Märchen Fenster und

¹²⁶¹ »immer den gleichen Wanderer [...], mit welchem ich halbbewußt mein eigenes Wesen ausdrückte«: »Diese Figur, in einem grünen romantisch geschnittenen Kleide, eine Reisetasche auf dem Rücken, starrte in Abendröten und Regenbogen« (I, 180f.).

¹²⁶² Vgl. Heinrichs früheste Aus- und Einblicke im Mutterhaus I, 65 (»das innere häusliche Leben in diesen Höfen; die grünen Gärtchen in denselben schienen mir kleine Paradiese zu sein, wenn die Nachmittagssonne sie beleuchtete«), 66 (»schiefe, rotglühende Ebene [des Kirchenberg-Dachs im Abendrot]« und »ein glänzender goldener Hahn« gleich den »seligen Auen oder Gefilden«), 94 (Margrets »in den Himmel [...] [S]ehen«, ein Wasserglas mit den »sieben spielenden Farben« des Regenbogens).

¹²⁶³ Das Märchenerzählen beginnt mit dem sich formenden Regenbogen, den Marie »benutzte« (vgl. III, 535), wendet sich, als »der Regenbogen verblichen war« (III, 537), womit Marie »nichts mehr wußte« (III, 537), und endet, indem »das Märchen [...] wie der Regenbogen verduftete« (III, 537).

¹²⁶⁴ Tischrücken rüttelt im *Martin Salander* eitle Selbstbespiegelung auf, vgl. neben den dem Märchen vorangehenden Wirtshausszenen III, 526f. (Martin), 533ff. (Professor), III, 571f. (Martin – Arbeiter), 721f. (Martin – Festverbrecher), 772f. (Wohlwends Schreibtisch). Zum scheintraurigen Tischrücken der Zwerge vgl. das heilsame Schreibtischöffnen Maries.

Grabhimmel nur auf, um sich auf immer zu verschließen. Die »Leuten aus dem Berge« (III, 535) und den »Felsstuben« (III, 536) flüchten sich aus ihrem Haus dahin, wo sie ganz zu Haus sind, noch tiefer in »Sterbelöcher« (SW XII, 458) ihres Berges hinein. Glashaus und Berg variieren einander. Schon im »Ammenmärchen« (I, 121) des ersten Romans, in dem »die kleinen Kinder« aus dem »Berge« »geholt« werden, ist Aus-dem-Berg-Kommen Geboren-Werden, In-den-Berg-Gehen Sterben, das Gegenteil von Zur-Welt-Kommen, Sich-Verbergen im Kunstraum.¹²⁶⁵

Dem Fernblick entzieht sich ein auswanderndes oder sich begrabendes Gegenüber in eine halb räumliche, halb metaphysische Jenseitigkeit; dafür tut sich in der Nähe ein Kasten auf und gibt eine vergrabene geprägte Form frei. Am Schluß des Märchens transformiert der Satz, in dem sich Marie der »Flunkerei« bezichtigt, das Märchen im Verklingen zugleich in Realität.¹²⁶⁶ Das Erdweibchen in Ackerfurchen verschwindet mit seinem Proviantstasche der Innerlichkeit¹²⁶⁷ in die Erde wie die übrigen Zwerge, wird darüber aber zu einer – verborgenen – Wirklichkeit. Am Schluß der Märchenpassage spielt die Märchenebene in die Romanwirklichkeit hinüber. Marie entsinnt sich einer vergessenen Goldmünze in ihrer Frauenlade,¹²⁶⁸ die als Äquivalent zu den goldenen Tellern der Erdmännchen auch die wirkliche Hungersnot zu lindern verspricht, sofern man sie versetzt, und erscheint selbst als Erdweibchen, das gemäß der Verheißung wiedereingekehrt ist, aber statt in neue Welten in Mariens alte – »c'est partout come chez nous« (III, 776) –, und nicht zu einer Hochzeit, sondern zu »Furcht, Sorge und Armut« d. h. ins »Leben« (II, 225). Im Gegensatz zu späteren erhebenden Vorträgen wird das Ammenmärchen »bare Münze« (III, 559, 650).¹²⁶⁹ Die Märchenerzählerin rettet, was sie »nicht weiß« (vgl. III, 535) und ihr nur noch einfällt. Mariens »wahres ideales Glaubens- und Phantasieleben« (vgl. SW XII, 438) geht vor den Zwergen in die Gegenrichtung wie Heinrichs falsches vor Meret, nur andersherum. Kellers phantastische, doch durchaus

¹²⁶⁵ Siehe Seite 37 und Anm. 144.

¹²⁶⁶ Wo die Kinder »dem Märchen nachschauten, das wie der Regenbogen verduftete. Kaum sahen sie noch das letzte Fräulein mit Stab und Schüsselchen in Gras und Ackerfurchen dahin ziehen« (III, 537).

¹²⁶⁷ Siehe Anm. 237.

¹²⁶⁸ Durch zahlreiche Diminutive der Kleinwelt der Zwerge angenähert, vgl. III, 538, 544.

¹²⁶⁹ Wie »Regenbogenschüsselchen« als Geschirr im Regenbogen wiederbelebt Krebschale als Rüstung (vgl. III, 536) eine Metapher für einen »Brustharnisch in Plattenform« (DWb, Bd. 11, 2130, besonders im Bibeldeutsch; zusätzlicher Beleg III, 415 (*Has von Überlingen*, V. 9)); vgl. »Der Katze den Schmer abkaufen« als Grundlage des anderen Märchens, »der Hafer sticht mich« als die der *Heimats-träume* (siehe Anm. 516).

doch durchaus diesseitige Innen- als ›andere Welten‹ bergen statt Gerümpel Schätze, an deren immanente Jenseitigkeit aber nicht ohne weiteres heranzukommen ist. Wie kommt die ›angefüllte Phantasie‹ (vgl. III, 533) nach draußen? Nicht nur Maries Münzfund ist Programm, auch die Reaktion der hungrigen Kinder, die den Bericht davon zweifelnd für eine bloße »Fortsetzung des Märchens« (SW XII, 41) halten. Wie das Märchen rückwärtig an die Romanwirklichkeit anknüpft, indem es die Wirtshausszenen der Exposition wiederholt, setzt der Roman den offenen Märchenschluß fort. Ob es gelingt, bleibt bis zuletzt zweifelhaft. Doch in dieser Ausstrahlung des Märchens über Martins Heimkehr (vgl. III, 538ff.) hinaus bis zu der Arnolds (vgl. III, 775ff.) und dem ursprünglich geplanten Märchenschluß des Romans¹²⁷⁰ sprengt das Gespenst Phantasie in Kellers letztem Erzählwerk nicht weniger die ihm zugewiesenen Episoden¹²⁷¹ oder »Nischen«¹²⁷² als bei seinen früheren Binnenerzählungen des Phantastischen.

4.2 Durch Abwesenheit glänzend. Wiederholte Spiegelungen

Die realistische Exposition gipfelt entgegen allen »Geboten der Wahrscheinlichkeit« (III, 537)¹²⁷³ im Märchen, das das schulgemäße Verweilen auf den alltäglichen »kleine[n] Begebenheit[en]« (III, 512, vgl. III, 531) durch die bei den Kleinsten ironisch überbietet. *Martin Salander* erwähnt das Märchen, wie *Der Grüne Heinrich* Das Meretlein,¹²⁷⁴ nur noch einmal, als die erneut in Not geratenen Salanderkinder, wie intendiert (vgl. III, 535), in seinem Geiste träumen (vgl. III, 678). Implizit ist es dauernd präsent. Obwohl man seit Baechtold im ganz logischen und modernen Roman wenig ›Romantisches‹ gesehen hat, prägt das Phantastische über Märchen, Traum und Sage hinaus in Spiegelungen und Zerspiegelungen¹²⁷⁵ auch *Martin Salander* und

¹²⁷⁰Siehe Seite 323.

¹²⁷¹Vgl. Martini (1974), 609.

¹²⁷²Gräf (1992), 119, Bae (2000), 172.

¹²⁷³Ironisch vom Erzähler gegen Marie eingeklagt wie III, 761, die »wissenschaftlich[en]« Hereditätstheorien.

¹²⁷⁴Siehe Anm. 195.

¹²⁷⁵Das den Lesern Anstößige (vgl. Hauser (1959), 149 (»jede Aussage [in der »disparate[n] Materie« findet] irgendwie ihr Gegenargument«), Merkel-Nipperdey (1959), 80 (»das Ordnungsprinzip des Kontrastes«, das »spannungsreiche Gegeneinander zweier Tendenzen« (86, vgl. 82f., 90ff., 103f., 113, 148f., pass.)), Passavant (1978), 125, Kaiser (1981), 580 (›Amorphität‹ der Textoberfläche voll »diffuser Faktizität«), Gräf (1992), 117, 121 (logische Brüche)), scheint für Keller grundlegend (vgl. GB III/1, 85 (»im guten oder schlimmen Sinne aufwärts«), SW XII, 432 (wahres vs. falsches *Excelsior*), 438 (falsches vs. »wahres« »ideales Glaubens- und Phantasieleben«),

Martin Salander und verdient nach wie vor das allzuschön Märchenhafte durch Spuk darin Lebendig-Begrabener aufgebrochen zu werden.

Maries kann ihr »Regenbogenschüsselchen« (SW XII, 40)¹²⁷⁶ wieder verwahren, dank Martins Heimkehr und mit einem wegen ihres scheinhaften Charakters durchaus angeratenen »kleinen Aberglauben [...], daß es auch künftig vielleicht Heil anzukündigen möge, solange es da sei« (III, 544). Maries Taufgeschenk mit dem Porträt eines »Heinricus rex« (SW XII, 40)¹²⁷⁷ ist wie das Gold der *Heimatsträume* Symbol der »Identitätsherrlichkeit« (I, 664), die sich »immer gleich bleibt« (vgl. SW XII, 314). Die »papiernen Zeitläufte« (vgl. SW XII, 22) eines geld- und tauschwirtschaftlichen Systems,¹²⁷⁸ das seine Subjekte selbst austauschbar gemacht hat, spiegeln Maries Goldmünze nur verzerrt. Aber wie die Zwerge ihr je eigenes Tellerchen besitzen die Romangestalten ihre Schätzchen, Lieblingskinder ihres Geistes oder »Spezialität[en] [...] [ihres] Herzens« (III, 634), »spezial Attribut[e]« (SW XII, 441), meist porträtartige oder personale Preziosen nach Art der »Mobilierpsychologie« (III, 633),¹²⁷⁹ um »den Kasten [...] [ihres] Wesens aufzutun, worin alles schon hübsch zusammengepätschelt liegt« (I, 661). Doch begegnet der Wesensschatz vorzugsweise wieder verschachtelt¹²⁸⁰ oder versponnen,¹²⁸¹ und ein Wesensgold wie »das sogenannte Möbel, Mütterchen genannt« (GB III/1, 431), bergen ohnehin die wenigsten Romanfiguren, deren Attribute jedoch den Roman durch Rückbezüge in den Konstellationen Martin – Wohlwend – Myrrha und Töchter – Amalie – Zwillinge strukturieren.

Bereits die Exposition begründet einen Gegensatz zwischen Marie und Martin, der die Verheißung der Goldschüssel mit »blanke[m] Christoffel«-Geschirr (III, 542) einzulösen versucht und gegen die Münze Papiernes ins Feld führt: Münzen-Zettel,¹²⁸² Kontobuch,¹²⁸³ Republik-

Baechtold (1895), III, 310 (wahrer vs. »falscher Optimismus«), SW XII, 436 (»feinere« vs. »gröbere Race«), 441 (»wahrer« vs. falscher Verstand), 447 (»gute« vs. »schlechte« Erziehungsfrüchte), 449 (»Mutter« vs. »Mama«).

¹²⁷⁶ Verborgenes Hoffnungssymbol schon III, 14 (*Einer Verlassenen*).

¹²⁷⁷ Zur geprägten Form vgl. III, 435.

¹²⁷⁸ Auf die durchgesetzte Macht des Geldes als Signatur der Gründerzeit interpretiert Gräf (1992), 53, 61–63.

¹²⁷⁹ Die zumindest technische Harmonie zwischen Figuren und Dingen auch noch im *Martin Salander* betont Merkel-Nipperdey (1959), 10f., 78, 148, vgl. Luck (1988).

¹²⁸⁰ In Wohlwends Damenschreibtischchen, in der Myrrhen-Statue.

¹²⁸¹ Im Sack der Zwerge und des Erdweibchens, im Wickelband Maries, im Papierwickelchen Martins, im Sack Settis.

¹²⁸² Martin hat der Münze einen Zettel mit dem Material- und Tauschwert beigelegt (vgl. III, 538).

¹²⁸³ Marie ist statt Martins »mit trockener, bisweilen stockender Stimme« (III, 552) vorgetragenen Erläuterungen zu seinem entwerteten Kontobuch sein »Gesicht

Republik-Brief,¹²⁸⁴ Buchhaltung¹²⁸⁵ und Wechsel¹²⁸⁶ statt auf Arnold auf Wohlwend. Dieser führt seinerseits in Gestalt von Visitenkarten, Namensschildern, Winkelried-Wappen und Verfassungsentwurf eine Reihe von schein goldenen oder papiernen Individualitätspreziosen.¹²⁸⁷

Bei der Doppelhochzeit, zentralem Pendant zum Märchenfest, wiederholt Marias Münze ein Juwel Amalies, das auf die Zwillinge gemünzt ist,¹²⁸⁸ falsche »Goldköpfe« (III, 597), auf die auch die Töchter ihre

[...] die Hauptsache« (III, 552), auf dem statt des Heils des Heinricus-Porträts der neuerliche Bankrott geschrieben steht.

¹²⁸⁴ Vor Martins zweiter Heimkehr überliest Marie desinteressiert die pathetischen Elogen auf die erneuerte Republik in Martins Brief (vgl. III, 566 (»Sagen«)), die wie die anderen Festreden im Roman statt »bare[r] Münze« ein ungedeckter Wechsel sind.

¹²⁸⁵ Der Schreibergatte besorgt die Buchhaltung in Marias Kolonialwarenladen, ehe er dies »Goldgrüblein« (III, 578) schließt.

¹²⁸⁶ Der Gegenwert zu den Papieren des Heimkehrers liegt, wie Marias Münze, doch nicht so sicher, »beim großen Kasten [...] [o]der der alten Kommode [...] [o]der bei der neuen Kommode [...]. Das sind nämlich die neuesten Spitznamen unserer Banken« (III, 526). Die Erscheinung der »papiernen Zeitläufte« (vgl. III, 525) verbürgt den Salanders nicht den »Anbruch eines goldenen Zeitalters« (vgl. III, 550). Die parallel zu Marias Märchenentwurf von Martin an der Wirtstafel gepriesene Verheißung von »Mosen und d[er] Propheten« (SW XII, 22; Lk 16, 29, 31) trägt.

¹²⁸⁷ Als einer der Hauptgegner Arnolds (vgl. III, 553), auf den das Ritter-Porträt des Regenbogenschüsselchens gemünzt ist (laut einer Tradition heißt Arnold Winkelried »Heinricus miles de Winkelriet«, vgl. Suter (1969), 32ff.), kommt der betrügerische Bankrotteur und »unbequem« (vgl. SW XII, 94), nicht zu fassende proteische Namensbastler (vgl. III, 526, SW XII, 285, 449), der statt »bare[r] Münze« (III, 559, vgl. auch III, 649) Phrasen bietet, mit papiernen Visitenkarten und messingnen Namensschildern (vgl. III, 545) einher. Wohlwend erscheint auch als falscher »Apostel« (SW XII, 293) und »Arnold von Winkelried« (SW XII, 51; zu diesem Gegensatz vgl. Kaiser (1981), 584f.), den der in der Heraldik »wie die [...] Löffelgraveurs auf den Jahrmärkten« (III, 548) Dilettierende, obwohl kinderlos und unbezahlt (vgl. III, 545, 549, 573), »auf Goldgrund« (III, 545) im Wappen führt wie die Mutter den Sohn im Tellerchen. Zu Wohlwends nichtiger Wechsel-Verheißung vgl. das letzte Lieblingskind seines »idealk« (vgl. III, 522, 548f., 558, 575, 698, 710, 771) gesinnten Geistes, den Verfassungsentwurf zum »Gottesstaat der Neuzeit«, ein selbstbezogenes Schriftstück im »Tabernakel« (III, 772) eines »Damenschreibtischchen« (III, 772) hinter »Spiegeltürchen« (III, 772) wie Marias goldenes Porträt im »Kommodenschränklein« (III, 538). Siehe Seite 321.

¹²⁸⁸ Die Goldmünze der »Mutter« (SW XII, 3) Marie verzerrt »Mama« (SW XII, 4) Amalie zur tönernen »Agraffe« (III, 648) mit einer photographischen Reproduktion ihrer schon *in persona* »unbequem und vexierlich« (SW XII, 113) verwechselbaren Zwillingssöhne, den anderen Gegnern (vgl. III, 512f., 594, 637) Arnolds, deren Verheißung die »Unheilsbrüder« (III, 762), ebenfalls Wirtschaftsverbrecher, Lügen strafen. Doch basiert die der Mutter ebenbürtige Würde (Arbeitsnotizen SW XII, 446) der enttäuschten Mama auch auf dem Münzmotiv: »ich will das Bildchen behalten und auch das Gold daran lassen, solange wir noch eine Brotrinde haben!« (III, 737).

ihre Hoffnungen setzen, deren Trug ihre eigenen Individualitätspreziosen, kümmerliche »Gesinnung[en]« (III, 653), entlarven.¹²⁸⁹ Diesen karikaturistischen Tiefpunkt des Münzmotivs um die einheiratenden Zwillinge¹²⁹⁰ unterbietet eine weitere »Rarität« (III, 716), die verführerische Myrrha, Martins klassizistischer ›altgriechischer Frauenkopf‹ (vgl. III, 697) zu Maries mittelalterlichem ›unvollkommenen Mannskopf‹ (vgl. III, 538). Aus ihr resultiert die aufgestörte falsche Selbstverklärung des Statuenliebenden im Pokalspiegel¹²⁹¹ – sein wahres =Spiegelbild ist der Festverbrecher –, einem Tafelgeschirr zur Berauschung mit anschließendem Katzenjammer und Ablegen der Ehrenzeichen¹²⁹² wie im Märchen,

¹²⁸⁹ Der Kehraus der Doppelhochzeit, die Karikatur der ausgewürfelten Parteizugehörigkeit (vgl. III, 615), zeigt zwei »Rüpel oder zerlumpte Stromer, mit Knotenstöcken und Bündeln am Rücken« (III, 653; siehe Anm. 1294), darin die Wanderer ohne »Wegleitung« (III, 654), wie Marie in einer »kleine[n] Schachtel« im »Kommodenschränklein« (III, 538, vgl. III, 544), in einem »winzigen Pillenschächtelchen« (III, 654) oder »Nadelbüchselin« (III, 653) verwahrte Diminutivdinge »wie ein neugeborenes Kind« (III, 653), überraschend wiederfinden, personal, aber gesichtslos, flüchtig statt wertbeständig: Karikatur der Märchenpassage.

¹²⁹⁰ Das Herumwirtschaften der Zwillinge mit dem Frauengold der Töchter, dessen tyrannische Einvernahme, pseudosichere Verwahrung und Auflösung in Papier (vgl. III, 680, 742, 744, 749), wiederholt den expositorischen Gegensatz von Martins Papieren und Maries Münze. Die scheingoldene Schützenbecher-Sammlung, die die Zwillinge unter Vernachlässigung ihrer Gattinnen auf Schützenfesten zusammentragen und unter Glas ausstellen (vgl. III, 701), verweist auf Martins brüchiges Festglück um Myrrha und den Festpokal voraus (vgl. III, 721f.).

¹²⁹¹ Die Toastszene mit Marie III, 644, wiederholt Martins Szene mit dem Ehrenpokal III, 722, nach der Doppelhochzeit sein zweiter erotisch-politischer Festrausch, inspiriert nach den Zwillingen von Myrrha, und eine zweite Vermählungsfeier, nun des Brautvaters mit Myrrha in einer, wie bei Erwin (vgl. II, 981), narzißtischen Schreiberliebe im Zeichen von Spiegel und »Siegelwachs« (III, 721), wie die erste ein Menetekel und statt von einer Heimkehr, aber statt, wie das Märchen, von einer schein-glücklichen Heimkehr erwidert von einer Abführung von Arnold-Vorgängern zerstört. Die Preziosen-Mobiliarpsychologie, die die Zwillingenbräutigame mit gesichtslosen Kindchen verband, ordnet dem Liebhaber Martin nach dem Zettel im Gegensatz zur Goldmünze statt eines auf den Sohn gemünzten Porträts einen vergoldeten Spiegel zu, wie bei Martins Bespiegelungen im Schlaf- und Gästezimmer, wo der Narziß Maries Erscheinung im Spiegel nicht aushielt (vgl. III, 718). Auch Wohlwend hat an seiner Lade nur einen glänzenden Spiegel (vgl. III, 772)

¹²⁹² Zu scheingoldenen künstlichen Gegenwartpreziosen vgl. III, 647 (»Notpokal« des Pfarrers), 701 (Schützenpokale der Zwillinge im »Glasschränklein«), 768 (Grab-schmuck bei Amalies Beerdigung).

zugleich wie dieses Vorschein der Gegenrevolte im Märchenschluß, analog dem spukhaften Wirken Maries vor dem Schlafzimmerspiegel.¹²⁹³

Marie dagegen bewahrt sich das Wesensgold als ›zierlich goldene Laune‹ (vgl. III, 700) unter dem »Rost der Jahre« (III, 700), durch die sie »stets dieselbe bleibt« (III, 700), und hat davon auch ihren Kindern mitgeteilt, als ›goldenes Zeichen‹ (vgl. SW XII, 390) dem Heimkehrer Arnold, der am Romanende Martin von seiner Melancholie und Liebesverirrung um Myrrha heilt, und als »Regenbogenschüsselchen [...], das sie uns Kindern einst gezeigt, als wir ungegessen ins Bett sollten«, in Settis Traum, der über die Enttäuschung durch die Zwillinge hinweghilft.¹²⁹⁴ Setti wird aus Hungers- und Wandernot erlöst, weil ihre Eltern sie »an Kindesstatt annehmen um dieses schönen Tellers willen« (III, 678) und aufgrund ihres Namens. Settis Traum, der wie das Taufmünzen-Märchen Wesensgold-Preziosen mit dem Namensmotiv verbindet, das allen Binnenerzählungen gemeinsam ist¹²⁹⁵ und wie das

¹²⁹³ Hier scheint Martin im Spiegel verklärt, dort alt, ohne es zu sein (III, 718 (»Die geistige Jugend«), 720 (»wie jung er sich vor diesem unglücklichen Abenteuer gefühlt«), Kellers Verklärung). Die Hoffnung auf eine Verjüngung durch die allzu-»schöne Neigung« (III, 719) zu Myrrha ist »Träumen« (III, 719) und »Selbsttäuschung« (III, 719) über einem »sinnlichen Anreiz« (III, 719). Die Kunsthaus-»Gruft« (III, 718) belebt sich auch hier heilsam, in einer letzten alp-»[d]ruck«-artigen Heimsuchung des Mannes durch die Frau im Schlafzimmer und unheimlich-phantastischen Geschlechterspiegelung mit der *anima* als einem anderen statt gefälliger Selbstbespiegelung (wie bei zwillingsartigen Töchtern, Zwillingen, allzuschön verschmolzen als Lebendes Bild III, 585, und Wohlwend III, 772). Hier fungiert die Mobiliarpsychologin Marie als Hausgeist im »Spiegel seiner Frau« (III, 718: »als ob Marie Salander ihm mit ernsten Augen über die Schulter blickte und erblassend verschwände«), analog (III, 719: »in ihm wie außer ihm«) die »Hausfrau«- (III, 719) »Seele« (III, 720) als (explizit) *anima*-»Poltergeist« oder »Rumor des alten Gewissens« im Körperinnenraum eines Schlafers. Psychologisierend modern gefaßt, handelt es sich um das phantastische Grundmotiv der schön-schrecklichen alten Frau, die den Narziß aus dem Innenraumglück mit der schrecklich-schönen jungen austreibt.

¹²⁹⁴ Bei einem Fest nicht als Abschied oder Menetekel löst sich Setti ein Lebensreisen-Proviant-»Säcklein« (III, 679) wie der »Mantelsack« des Heimatsträumers (I, 651), das »Ränzchen« (II, 220) von Spiegels Krammetsvogel, das »Säcklein« (III, 537) des Erdweibchens, der »Schulsack« (vgl. III, 771) Wohlwends, der leer ist, und die »Reisebündel« (III, 653) der Farcen-Zwillinge, die aber überraschenderweise, anstelle eines Mutter-Erbes wie Erdmännchen-Goldteller oder Heinrich-Münze, gesichtslose Kindchen bergen, passend zu den zwei seelenlosen (vgl. III, 681, 729) »Tümpelchen Blut« (III, 729) der Mama.

¹²⁹⁵ Vgl. Taufmünzen-Märchen, die Erzählung vom unbekanntem Vogel, Kleinpeter-Erzählung, Settis Traum und etymologisch-ätiologische »Lautenspiel«-Sage, ein *Ondit* wie das Märchen, unverständlich dem Zwilling, der nur von seinen Papieren weiß (»Grundbüchern« und »Kaufschuldbriefe[n]« (III, 684)). Der »nicht mit Geld zu bezahlen[de]« (III, 683) Lautenspiel-Wald soll Isidor »ein schönes Geld ein[tragen]« (III, 683). Kleinpeter ringt im Steuerschatz um seinen letzten Besitz, den ehrlichen Namen« (III, 666), der auf die Kleinwelt der Bergmännchen

Preziosenmotiv alle Figuren »im guten oder schlimmen Sinne« (GB III/1, 85) begleitet,¹²⁹⁶ kommentiert das Märchengold als das der »Identitätsherrlichkeit« (I, 664), begründet durch, hier märchenerzählende, Erziehung. Doch Setti steckt das Wesensgold, das nach draußen muß, verwickelt und verknotet im Sack.

Wie das Märchengold spiegelt der Roman die übrigen Märchenmotive. Auf den Gesichtern der Figuren reflektierte Naturerscheinungen beleuchten deren Innenwelten. Wie im Märchen von den anthropomorphisierten Naturkräften korrespondiert im Roman Natur der Gesellschaft als hinausprojizierte innere Natur.¹²⁹⁷ Marie verhält sich prophetisch antizyklisch zu den gesellschaftlichen Phänomenen, verdüstert im »Excelsior«-Boom,¹²⁹⁸ aufgeheitert im Krach, steht aber im Einklang mit dem Naturzyklus durch Lichtspiele errötenden Lächelns auf ihrem Gesicht.¹²⁹⁹ Das Errötend-Lächeln glänzt wie im *Sinngedicht* zunächst durch Abwesenheit – unvollkommen vor dem Märchen,¹³⁰⁰ nur scheinhaft erreicht durch

Bergmännchen zurückverweist, Marie, die – doppelbödig-despektierlich wie die Verurteilung der »Flunkerei« – »Frau Jesuitin! Verkünderin des Mysteriösen und Unbekannten!« (III, 557), erzählt vom »unbekannten Vogel« (vgl. III, 556f.), wie ihr Märchen eine verjähnte Erinnerung mit hoffnungsvollem Zukunftsbezug als pädagogischer Exkurs (vgl. III, 557).

¹²⁹⁶ Vgl. SW XII, 433f., Kellers Namenslisten und Jeziorkowski (1969), 531f., Bericht über den Fund des Namens *Salander*; gewürdigt durch Gerber (1964), vgl. auch Ritchie (1954), 65f. Die Bedeutsamkeit der Namen unterstreicht, daß Isidor von ihr nichts wissen will (III, 684: »Woher heißt es denn bei uns im Zeisig und im Roten Mann? Von irgendeiner Dummheit!«). Dies paßt zu seinem und Julians Mangel an Individualität, die auch wieder der Name verrät (a. A. Kaiser (1981), 592: antisemitisch). Anders als »Arnold« oder »Maria« sind sie fremdländisch, neumodisch und präventios (schon »Amalie« für Keller nicht einer der »altherkömmlichen und einfachen Namen« (GB I, 365)), allzu literarisch wie »Erwin«, »Isidora oder Alwine« (II, 345) und »Julian Strapinski«, dessen endgültiger Vorname gleichfalls romantikkritisch ist. Umgekehrt wie bei »Snetti« (III, 608) sind bei den Zwillingen die Initialen im Frakturdruck ununterscheidbar (vgl. III, 750). Darüber hinaus sind sie unruhig wie »weideliche« (zürcherdeutsch, vgl. Ermatinger (1950), 573) aus dem »Zeisig« (III, 511) für den Höhenflug lärmender, rastloser Massenmenschen von der »gröberen Race« (vgl. SW XII, 436). Die Zwillinge sind ein »Landschaden« (III, 545) wie Wohlwend, der seine Bankrotte stets zu seinem Wohl zu wenden weiß (vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 94, Hauser (1959), 155), sich aber auch mit Tarnnamen wie »Schadenmüller« (III, 526, 576) und Louis »Volvend-Galvicz« (III, 706) als Schädling und moderner »Kurt-Alwino« (siehe Anm. 933) unwillkürlich verrät.

¹²⁹⁷ Die »Phänomene« des Romans sind solche gleichzeitig »in der moralischen wie in der physischen Welt« (III, 693).

¹²⁹⁸ So der Arbeitstitel (vgl. GB III/1, 86) nach Longfellow (1966), Bd. 1, 79–82.

¹²⁹⁹ Siehe Anm. 1243.

¹³⁰⁰ Zeiterscheinungen, die in Gestalt Wohlwends und der Weidelichs den Einklang mit der Natur »vergällen« (vgl. III, 553, 725–731), verhindern das Errötend-Lächeln: Marie bedient ihre Wirtsgäste »leicht errötend« (III, 532), aus Furcht vor der »Offenbarwerdung [...] ihres Unvermögens« (III, 532), wobei sie »aus

scheinhaft erreicht durch den heimkehrenden Martin¹³⁰¹ und die übrigen Romanfiguren¹³⁰² – und wird erst durch den heimkehrenden Arnold vervollkommenet.¹³⁰³

Regenbogen nach Regenguß in der Märchenpassage werden zum Leitmotiv drohenden Unwetters im Wechsel mit Lichtblicken. Die sozialen Spannungen erscheinen naturzyklisch als Gegensatz von Stille und Lärm¹³⁰⁴, oder Kunsthaus und unheimeliger Öffentlichkeit. Marie tut beim Toast mit Martin auf der Doppelhochzeit »Sonnen- oder Silberblicke«, die »Wind und Wetter« oder »Sturmgeläute« (III, 644) beenden, Martin beim Myrrha-Toast, wo sie das »Unwetter« (III, 723, vgl. III, 774) des Gründerkrachs, eine Windsbraut aufgeflogener Betrüger (vgl. III, 724), unterbricht. Die auf den Katastrophenschluß vorausdeutende

Zerstreutheit zu lächeln vergaß« (III, 531). – Beschämtes Erröten ohne Lächeln auch sonst: Auf der Doppelhochzeit werden die Salanders »blutrot« (III, 647) über die »gewaltsame Schmeichelei« (III, 647) des Pfarrers, im Gegensatz zu Amalie (vgl. III, 648) und zum beschämten Erröten der Zwillinge über ihre Entlarvung durch die Farce (vgl. III, 655).

¹³⁰¹ Vgl. III, 542 (die Kinder), 550 (Marie).

¹³⁰² »Herbstsönnchen« (III, 661) und »Liebesfrühling[e]« (III, 778) zaubert Rausch auf die Gesichter, dem Kater und unwetterartige Verdüsterungen folgen. Alkohol treibt und rötet Amalie (vgl. III, 584, 648) bis zum katzenjammerartigen Abzug (vgl. III, 736). Umgekehrt stehen sonniger Rausch und tränende Ernüchterung, »wie aus süßem Traume geweckt« (III, 661) am Anfang der Episode Kleinpeters, der standhaft abgeht (vgl. III, 670). Dagegen erscheint das Familienoberhaupt Martin durchweg schwankend und zwielichtig, gipfelnd in seinem Erstrahlen im Myrrha- und Champagner-Rausch (vgl. III, 699, 721). Martins Errötend-Lächeln im Festrausch, als »funkelnde[s] Farbenbild, das urplötzlich aus offenem Himmel gekommen« sich auf seinem Gesicht spiegelt, eine späte Märchenreflexion, ist wie dieses eine Illusion, hier auf dem Spiegel eines alkoholischen Getränks. Martins trügerischen »Liebesfrühling« (III, 778) beendet der Gründerkrach (siehe Anm. 1350).

¹³⁰³ Gefährlich nahe wie Amalie kommt dem Ideal Myrrha (vgl. III, 712, 774). Ihre Entzauberung durch Arnold läßt Marie endlich errötend lächeln (vgl. III, 785), aber enggeführt mit Martins beschämtem Erröten (vgl. III, 784), wie die Trinkfestigkeit des Sohnes (vgl. III, 789) mit Martins Ernüchterung nach dem Myrrha-Rausch (vgl. dazu Weinverschütten und Wasser-Ernüchterung von Lucias erotischer Phantastik II, 1168, 1179): eine Subtraktion von Vollkommenheit, Wasser im Wein der Versöhnung am Ende des *Martin Salander*.

¹³⁰⁴ Vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 122.

vorausdeutende Unwettermotivik um Martin¹³⁰⁵ rückt ihn in die Nähe der »andern Lumpen«¹³⁰⁶ und Gegenwartsrepräsentanten.¹³⁰⁷

Die vom Unwetter aufgestörten Lichtsucher,¹³⁰⁸ kindliche Himmelsgucker¹³⁰⁹ in der Nachfolge Maries und Heinrichs, haschen nach Märchenreflexionen. Diese erneuern den Blick auf das Märchenlokal, den grünen Berg im Licht, der das Märchen von den »kleinen Leutchen aus dem Berge« (III, 535) und dem »Bergweibchen« (III, 538) inspirierte, als sehnsüchtige Blicke in verschlossene »glückselige Gärten«¹³¹⁰ und auf »selige Auen oder Gefilde«¹³¹¹ ferner Berge¹³¹² im Licht erneuert, die den Himmel auf Erden und das wiedergewonnene Paradies verheißen.¹³¹³ Da In-die-Berge-Ziehen dem In-den-Berg-Gehen gleichkommt,¹³¹⁴ ist

¹³⁰⁵ Martin, der »mit [s]einem abgebrannten Lichtstümpfchen in den Kolonien hausieren mußte« (III, 692) und dessen inneres »Licht« durch Myrrha »wie in einem Luftzuge flackerte« (III, 713, vgl. 718), kommt, »immer in Bewegung« (III, 699), als Heimkehrer wie »ein brausender Windstoß« (III, 567) in die Familie »geweht« (III, 567) und bewirkt am Romanende, daß in der »Windstille« (III, 773) »die Flut sich kräuselte« (III, 785).

¹³⁰⁶ GB III/1, 70. Unwettermotivik umgibt auch die Zwillinge (vgl. III, 513, 597, 621, 684, 729, 735, 742, 744, 746, 751, 762) und Wohlwend (vgl. III, 546, 698, 782, 790, SW XII, 451).

¹³⁰⁷ Die Gründerzeit segelt hart am Wind (vgl. III, 579, 580ff., 610, 641, 671, 701, 720f., 723f.) und steuert auf eine Katastrophe zu. Der Gründerkrach fährt »wie ein Blitz aus blauem Himmel« (III, 729) in das »Lebensgebäude« (III, 729) der Weidelichs und scheint »einem an den Hals zu gehen wie das Wasser« (III, 723).

¹³⁰⁸ Die ihrer Verbrechen überführten Zwillinge übernehmen die hoffnungsvolle Lichtmotivik aus der Märchenpassage: »Die Sonne wird auch für uns wieder aufgehen« (III, 750; vgl. III, 753). Martin und die Problematiker sind irregeleitet vom »Glanz [...] der neuen Zeit« (III, 568, vgl. III, 580; vgl. das Motiv der leuchtenden Augen, bei den Töchtern wegen der Zwillinge (III, 625, 627), bei Martin wegen Myrrhas (III, 699, 774), gegenübergestellt dem wegen Arnolds (III, 781)). In Wirklichkeit drohen sie schattenhaft (vgl. III, 596, 607), benebelt (vgl. III, 705, 712), in gespenstischem Halbdunkel (vgl. III, 595ff., 715f., 774) oder im »Mondlicht« (III, 708, vgl. III, 595) statt an der Sonne, in »Nacht« (III, 606) und »Finsternis« (III, 607), ja wie in einem »dunkeln Raume« (III, 732) herumtastend zu enden.

¹³⁰⁹ Vgl. III, 625 (Töchter: »Ferneblau«), 698 (Martins Myrrha als »Himmel des alten Hellas«).

¹³¹⁰ So der Regenbogengucker in Heinrichs selbstmitleidigen ersten Gemälden I, 181.

¹³¹¹ So Heinrich vom abendlichen Dach seines Kirchenbergs als »schiefe[r], rotglühende[r] Ebene über der dunklen Stadt« (I, 66).

¹³¹² Einzelne der Bergszenen sind auffällig (vgl. Hauser (1959), 174, 175), Gräf (1992), 117f. Ihr Märchenvorbild ist unberücksichtigt.

¹³¹³ Zur mythischen und märchenhaften Vorstellung vom Paradiesesberg vgl. EdM, Bd. 2 (1979), 140f., 143. Die »gescheiterten Leutlein unten« (III, 536) feiern oben auf einem Berg, in einer Himmelserscheinung, aber in deren »Erdgeschoß« (III, 535) auf einer »Waldwiese« (III, 535). Vgl. den Boden der »Bergmännchen« (I, 655) in den *Heimatsträumen* als grünen »unterirdischen Himmel« (vgl. I, 655), ein Heinrichsches in den Himmel gehobenes und dort wie begrabenes Grün (siehe Anm. 1453).

In-den-Berg-Gehen gleichkommt,¹³¹⁴ ist auch das *Excelsior* im *Martin Salander* der Weg in den höllischen Himmel der in ihrer Innerlichkeit Begrabenen. An Maries Märchen- als zu zerbrechendes Winkelidyll schließt sich Amalie mit ihrem dingsymbolischen Kunstblumen-Hut¹³¹⁵ – dem kleinsten »Gärtchen« (III, 736), aber erst in der Zerstörung wie ein Paradies –, aber nicht mehr mit besonntem künstlichem Grabgrün unter Glas bei ihrem Begräbnis, das vielmehr »[l]eben[diges]« »abgestorbene[s] Laub« (III, 768) umweht.¹³¹⁶ Martin wiederholt es in

¹³¹⁴Siehe Anm. 143.

¹³¹⁵Das Statussymbol ihres Aufstiegs macht auch Amalies Sturz mit. Nach der Aufdeckung der Verbrechen ihrer Söhne wirft »das Weib mit dem Hut« (SW XII, 436) ihr Attribut, das sie schon bei ihrem ersten Auftritt mit »nassen Händen« »befleckte« (III, 514), in einen Fluß, wo es »wie ein mit Seide bewimpeltes und mit Blumen bekränzttes Schiffchen oder ein schwimmendes Gärtchen« hinabtreibt und Aufsehen erregt: »die ganze Brücke entlang sprang alles wie besessen nach jener Seite und guckte ins Wasser« (III, 736), und junge Burschen jagen ihm in Kähnen nach (vgl. das vom Wasser entführte Mädchen im *Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser*).

¹³¹⁶Die »einzige gelungene Raum-Stelle im ganzen Roman« mit Einklang zwischen Natur und Mensch unterstreicht für Hillebrand (1971), 120 (vgl. schon Ritchie (1954), 93f.), den Kontinuitätsbruch zum *Grünen Heinrich* (ebenso, doch umgewertet zur kalkulierten »dichterische[n] Verarbeitung eines Zeitproblems«, bei Liver (1978), 88), obwohl mit dem Fensterblick aus dem Haus in den Regenbogen auf den Märchenberg für Keller typische Raummotive den Roman eröffnen: Himmelsgucken in umgestülpte Kopfräume auf auch als Außenprojektion nur begrabene Grüns (siehe Anm. 120). Hier werden die Kontinuität der Vexierbilder, nach außen projizierter innerer *nature morte* unter Druck und lebendiger *vanitas* betont. Neu scheinen weder der desillusionierende »Zusammenprall mit einer harten Realität« (Liver (1978), 74) noch die »leeren Idealismen« um Natur, die der »reinen Ökonomie« (Hillebrand (1971), 120, von Jukundus, auch ein problematischer »Festschwindler«, der erste war Heinrich) den Weg bahnen, dissoziierte Extreme, im *Martin Salander* wie im *Verlorenen Lachen* kritisiert, scheinen neu. Generell gelten die Naturmotive des *Martin Salander* als spärlicher Rest verklärender (dagegen siehe Anm. 625) »Reichsunmittelbarkeit der Poesie« (vgl. Hauser (1959), 174, Gräf (1992), 116–121, Luck (1988), 9–14; auch für Würgau (1970) »verschmolzene Ober- und Unterwelt« der Kellerschen Naturbilder nur noch und »verschwindend« im *Märchen* und »[n]irgendwo sonst«) und als Versagen des Autors (vgl. Ritchie (1954), 90–96, Hillebrand (1971), 118f.). Freilich scheinen die Naturmotive nicht spärliche Verklärung, sondern, wie im früheren Werk, durchgehende Kritik. Oder die Naturmotive gelten als beschränkt auf, zwecks »Freiraum für das Fortwirken der dichterischen Einbildungskraft« (Gräf (1992), 117) mit »für das Sinngefüge des Romans erhebliche[n] Unsicherheiten« (Gräf (1992), 121), die Perspektive des ambivalenten Martin (zunächst doch wohl wieder ein Nicht-Held) besonders auf Naturschönheiten (vgl. Gräf (1992), 116f.). Diese Perspektive teilen freilich Töchter und Feinde, selbst die Märchenerzählerin, nur daß deren »wahre[s] ideale[s] Glaubens- und Phantasieleben« (SW XII, 438), im Gegensatz zum vom Autor abgelehnten falschen (vgl. SW XII, 438; a. A. Gräf (1992), 128, 133f.), der Nische reiner

den Garten- und Bergbildern von Mönis Lokal,¹³¹⁷ mit der hungrigen Familie¹³¹⁸ und beim Familienausflug,¹³¹⁹ seine¹³²⁰ Töchter mit den

Utopie (vgl. Gräf (1992), 119) das Aufbrechen des Innenraumglücks anfügt. Maries Naturverhältnis ist am wenigsten sentimental.

Im Martin Salander hat sich die Gesellschaft (die Schüler, die Martin erzogen hat, die Weidelichs und Martin selbst nach dem Tod seiner Eltern) vom einfachen ländlichen Leben in die »Schreibstuben« (III, 521) der Städte begeben. Von dort aus vernichtet sie in ihrem »Kampf ums Dasein« (III, 750, vgl. III, 558, 646) das zurückgebliebene Schöne, indem sie es besetzt, abholzt und überbaut (vgl. III, 531, 544f., 683) oder erlegt (vgl. III, 557, 688f.). Diesem prosaisch-materialistischen oder darwinistischen Naturverhältnis gesellt sich ein ästhetizistisches zu künstlichen Paradiesen, an denen insgeheim ein Wurm nagt, versponnenen »vielleicht nur zu schön[en Fluchträumen] für [letztlich dank Martin, vgl. III, 951, siehe Anm. 1342] müßige Herzen« (III, 677) oder »müßige Schöngeister« (vgl. III, 951, siehe Anm. 1322), getaucht in Halbdunkel oder den »tintigen« (vgl. III, 685) und »siegelwächsernen« (vgl. III, 721) Schein einer Schreiberliebe (vgl. Kontorgarten von Töchtern und Zwillingen III, 595f., Hausgärten der Zwillinge III, 677f., Gärten von Martin und Myrrha III, 715f.). Die phantastisch Liebenden, die sich der Kulturnatur hinzugeben glauben, wählen die Ästhetennatur. Aus ihr entpuppt sich als gegenteiliges Extrem die darwinistisch-prosaische Kampfnatur, Waldabholzer und Singvögelschlächter, denen alles Schöne »Wurst« (III, 683) ist, oder eine nach »Wurst« (III, 785) riechende Schweinemagd, »Köder« (III, 699, 715) zum Fang von »Mäusen« (III, 715) oder »Hasen« (III, 776), vorausgedeutet bereits durch die Vertauschung von »Bildungsbuch in Goldschnitt« und »Schinken« (III, 522) oder »Schinken« (III, 532) und klassischer Literatur.

¹³¹⁷ Gleichzeitig zum Märchen Martins Einkehr zu Brot und Wein (vgl. III, 519) »wie Himmelsluft« (III, 518) in den »gar zu gelungen[en]« »grüne[n] Schattenwinkel« (III, 525) einer Gartenwirtschaft mit Blick auf nach dem Himmel ausschauende »Arbeiter im Weinberg« (vgl. III, 519); die Ausrichtung des unpoetischen Romans auf eine nüchterne Alltagswelt (Hauser (1959), 173) fehlt hier Martin leider. Das erdnah-grüne Winkelidyll umzingelt die Gegenwart der Bahnhöfe (vgl. III, 511), »rastlosen Überbauung des Bodens« (III, 511) und des Wanderns auf »staubigen oder mit hartem Kies beschotterten Fahrstraßen« (III, 511). Der davon zunächst »verzückt[e]« (III, 513) Martin flüchtet sich unwillkürlich in den ihm noch von früher vertrauten »Zeisigs«-»Häuserwinkel« (III, 511) mit »seiner verjährten ländlichen Bauart« (III, 512) und in den Gartenlokal-»Schattenwinkel«, wird aber jeweils von der Gegenwart in Gestalt der Emporkömmlinge und des Wirtschaftsverbrechers eingeholt (analog siehe Anm. 1319). Ein allzu »gelungene[s]« Winkelglück verdient aufgebrochen zu werden.

¹³¹⁸ Der an sich auch bankrotte Heimkehrer erneuert das Märchen-»[L]eben wie an der Kirchweih« (III, 538) oder wie im »goldenen Zeitalter« (vgl. III, 550) durch Einladung der hungernden Familie in ein Gartenlokal. Der »Paradies«-Garten (vgl. III, 542), in dem Martin patriarchalisch (wie III, 709, Wohlwend) seiner Familie unter den Klängen von »Geigen und Flöten« (vgl. III, 541), »Posaunen und Pauken« (vgl. III, 542) ein Abendmahl wie »Ambrosia« (III, 542) austeilte, ist ein umhegter Kunstraum. Der Familienvater vermag seinen Kindern, die es »gelüftet, ihren Hunger unter Geigen- und Flötenklang zu stillen; denn sie standen still und schauten sehnsüchtig durch das Gitter« (III, 541), die Tore dieses Gartens nur auf kurze Zeit öffnen und muß bald die Familie wieder »aus ihrem Himmel reißen« (III, 543). Die Tafelmusik erweist sich einerseits als ein »Lärm«

Zwillingen im Tanzberg,¹³²¹ Kontorgarten¹³²² und Landhaus,¹³²³ das abschließend das Liebesidyll als Grabraum ›backender und bratender

von »Posaunen- und Paukengewitter« (542), oder aber wird im »Pianissimo« (III, 542) seinerseits von den Essensgeräuschen der heißhungrigen Kinder gestört. Arnold bricht das Scheinglück auf, indem er Martin an die nachmittägliche Begegnung und den Bankrott erinnert (vgl. III, 542f.).

¹³¹⁹ Im »Schmelz des schönsten Ferneblaus [...] an sonnigem Hange eine Kirche oder Schulhaus weiß aufschimmernd« (III, 560). Noch ein Martin ›von früher her bekannter anmutiger Winkel« (vgl. III, 557) als durch die vordringende Gegenwart bedrohtes Winkelglück, von Wohlwend »besetzt« (III, 558). Die von Wohlwend okkupierten Münsterburger »Kulturgehölz[e]« (III, 566) gleich amerikanischen ›Urwäldern« (vgl. III, 566) scheinen das versöhnliche Baumschulenbild am Ende *Seldwylas* auszukehren (vgl. Neumann (1982), 280), das gar nicht so harmonisch war (siehe Anm. 1104). Die »verklären[de]« (III, 561) Idyllik, Martins (vgl. III, 556, 561) wie Wohlwends (vgl. III, 558), dient nur der Kaschierung (von neuerlichen Auswanderungsplänen bzw. betrügerischem Bankrott), und durch Maries Vorwürfe wird die verlogene Picknick-›Idylle [...] entschieden gestört« (III, 559). Wie *Verlorenes Lachen* oder *Sinngedicht* (vgl. II, 949f. (Urwald), 1182f. (Kulturnaturwald mit Einschränkung)) vertieft der Katastrophenschluß das Kulturnaturverständnis um das Kampfmoment, siehe Seite 325).

¹³²⁰ Vgl. III, 719 (Töchter als Erben des Vaters), 789 (Arnold als »dein [Maries] Sohn«).

¹³²¹ Der nach einer politischen Desillusionierung heimwandernde Martin erblickt auf der »Scheitelhöhe« der »Anhöhen, die ihn noch von der Stadt trennten« (III, 582), als »Bild, wie aus einer anderen Welt« (III, 582) ein tanzendes »Völkchen« (III, 582) »im goldenen Abendschein, [...] auf dem grüngoldenen Boden« (III, 582). Darunter sind seine Töchter, scheinbar beide »mit dem gleichen Cherub« (III, 583), der Einlaß ins Märchenparadies verspricht, einem »Wundergeschenk des Himmels« (III, 596), wie mit dem Märchen Marie »der Himmel selbst [...] zu Hilfe« (III, 535) gekommen war.

¹³²² Mit heimlichen Rendezvous der beiden Liebespaare (vgl. III, 595ff.). Seine Verwandtschaft mit Lucias Garten (vgl. II, 950f.) scheint statt Kehraus des Schönen (vgl. Ritchie (1954), 91f., Ritchie (1957), 215, Kaiser (1981), 709) Fortsetzung der Ästhetizismuskritik. Lucias Garten glich eher »der idealen Erfindung eines müßigen Schöngestes als wirklichem Leben« (III, 951). Gespenstisch erschien dieses Lokal inklusive Brunnen, mit Dämonen als zu »Nymphen«-Statuen (II, 553) gewordenen »lebenden Bilder[n]« (II, 553; wie die Töchter in ihrer ästhetizistischen Liebe, vgl. III, 585 (Tanzberg), 598 (Kontorgarten)) in *Die Jungfrau und der Teufel* II, 552f. Die Verstatuierten im Ästhetengarten stehen im Gegensatz zur sich belebenden Marienstatue des »mürrische[n] und unliebliche[n] [...] verachteten Meisters« (II, 551), der in die Zentrallegenden hineingemalten Stifterfigur (siehe Anm. 728). Die anfängliche Dissoziation in Reinharts Natur- und Frauenbild, Vexierwald (vgl. II, 949f.) und Ästhetengarten (vgl. II, 950–952), versöhnt der *Sinngedicht*-Schluß in Kulturnatur mit dem Abstrich, daß im Paradies eine Leiche liegt und Spuk die tiefere, aber unmögliche Versöhnung wäre (siehe Seite 244). *Martin Salander* weitet die Kritik am ästhetischen Wissenschaftler in der Heinrich-Nachfolge zu der an einem Volk von *Heinrici* aus. Gleichgeblieben sind die Pedantik der Liebschaften bei Töchtern und Martin und die Schmetterlinge wie Mitmenschen

und brauender« (III, 536) Hausmänner¹³²⁴ entlarvt,¹³²⁵ nichtsdestotrotz noch einmal Martin mit einer Liebschaft, die so verstiegen¹³²⁶ ist wie die seiner Töchter.¹³²⁷

Das Scheitern der Töchterehen als Enttäuschung ihrer Märchenhoffnung besiegelt eine zweite sagenhafte Binnenerzählung mit einer Ausgangslage wie die erste, Bedrängung der Salanders durch die Nahrungs- und Naturvertilger ihrer Zeit.¹³²⁸ Settis etymologisch-ätiologische Sage vom Lautenspiel (vgl. III, 684f.) erklärt den Namen eines Ortes, wo ein geiziger Junker seine Töchter einsperrte, um die Mitgift zu sparen, diese aber durch Lautenspiel im Wald und Haus Freier anzuziehen wußten. Vor der mütterlichen Erzählkunst ließ ein Traum Settis Maries Münze in den Besitz der Tochter übergehen, den, wie das Auftauchen der Münze das Märchen, das der Eltern bewahrheitet, die das versponnene Gold hervorbringen helfen. Auch in der *Lautenspielsage* muß ein idyllisch erscheinendes Gefängnis –

(vgl. Liver (1978), 86) aufspießende Entomologie Wohlwends (vgl. III, 575; siehe Anm. 507).

¹³²³ Parallel zu den von ihren Söhnen vernachlässigten Weidelicheltern (vgl. III, 619) träumen die Bräute in Fernblicken auf die Anwesen der Zwillinge auf vom »Himmelslicht« (III, 618; vgl. III, 747) »verklärte« (vgl. III, 619) Höhen voller »Sehnsucht« (III, 626) von ihrem Einzug ins Eheparadies (vgl. III, 625).

¹³²⁴ Vgl. III, 536 (Zwerge), 558 (Wohlwend), 688f. (Zwillinge).

¹³²⁵ Wie Spiegel in Pineiß' »Landschaft in der Stube« (siehe Seite 339) finden die »in den Idyllen der neuen Häuslichkeiten [sich] ein[...]spinnen[den]« (III, 652) Ehefrauen Vogelleichen in ihrem Scheinparadies. Wie Dortchen [...] nicht Hierchen« ist, sondern immer jenseitig, sind die in ihren »idyllischen Träumen so arg verunglückten« (III, 688) Töchter wieder auf den sehnsüchtigen Fernblick auf einen Berg im Licht verwiesen. Wie Setti, deren Traum Maries Märchen fortsetzte, nun mit der Träumenden in der Rolle des heimatlos wandernden Erdweibchens (vgl. 678f.), befindet sich Netti im »schweren Traume« (III, 686), erneut im Fensterausblick auf die Waldwiese« (III, 535, 596) von Märchen- und Tanzberg (vgl. III, 685f.). Der Auszug der Schwestern aus den Höhenidyllen (vgl. III, 743f., 746) wiederholt das Ende des Märchenfests.

¹³²⁶ Bei der ersten Begegnung Myrrha als »Himmel« (III, 698), bei der letzten als »Vogel« (III, 774), die mittlere Ausflug auf einen lichten Berg mit »Künstler«-»Gärten« »im Strahle echter Schönheit« (III, 715)

¹³²⁷ Martin, der der Neigung seiner Töchter zu den Zwillingen weniger kritisch gegenüberstand als Marie, war für deren erotische Höhenidyllen empfänglich (vgl. III, 582, den Tanzberg in seiner Perspektive), mochte nicht an ihre Hohlheit glauben und bedauerte ihre Verwüstung durch die Zwillinge am lebhaftesten (vgl. III, 677, 683, 745, 747), verärgert darüber, »wie man in diesem friedlichen Himmelsglanze so vom Teufel besessen werden und sich Welt und Leben schmählich zerstören könne« (III, 747), zumal er gehofft hatte, das Lautenspiel zu seinem Alterssitz zu machen (vgl. III, 747).

¹³²⁸ Vor dem Märchen drängten sich die Zwillinge »mit abgerissenen Ruten und Zweigen« (III, 533) verfressen an Maries Wirtstisch vor. Nun plant Settis Gatte, den Wald des Anwesens abholzen zu lassen (vgl. III, 683). Sein Zwillingbruder kommt aus seiner Waldung von der verbotenen Singvögeljagd (vgl. III, 688f.).

gleichgültig, ob ein »Waldesdickicht« (III, 536) oder Haus, in dem es summt – gesprengt werden, um Frau und Gold freizusetzen, notfalls durch einen Aufstand.¹³²⁹

Mehr noch als die erotischen Bergfahrten der minderen Salanders¹³³⁰ geben ihre Feste – die Polithochzeit der Töchter und Martins nationaler Festrausch um Myrrha – eine Vorahnung von den »allgemeinen Notausbrüchen« (III, 531). Während Martin auf Arnolds Laufkäfer-Parabel erwidert, »[d]ies Land [sei] noch keine runde Tischplatte« (III, 638), erfaßt *Martin Salander* das Land, Familien und Individuen an den Festtischen, wo sich aus dem »Ackergrund des Volkes« (SW XII, 100; vgl. III, 761) »das Gras [...] wachsen hören« (III, 639) läßt, wenn auch anders, als die feiernden Selbstdarsteller, zuerst die Zwerge sich selbst, glauben machen wollen, als Tischrücken. Zusätzlich zu den großen Festen, die neben kleineren Einschnitten¹³³¹ Anfang, Mitte und Ende¹³³² des Romans markieren, verraten Tischszenen¹³³³ – wie jene als »Auszug des

¹³²⁹Die *Lautenspielsage* vermittelt motivlich zwischen dem Märchenschluß und der Johannisfeier in *Dietegen* (vgl. II, 421–426), der anderen, auch Schafürli einbegreifenden Versöhnung Ruechensteins und Seldwylas in Hochzeitskampf, Begegnung der Geschlechter und Parteien, eine Grenzgängerei mit Versöhnungspotential und Vernichtungsgefahr.

¹³³⁰Beide bezogen auf die »öffentlichen Dinge« (vgl. III, 785), als »öffentliches Schauspiel« konzipiert (III, 634, vgl. III, 719), zu denen sie weniger »erfreulich« (vgl. III, 719) als geplant geraten. Das Eheunglück der Töchter mündet in den Gründerkrach (vgl. III, 736, 762), aus dem die Myrrha-Liebe des enttäuschten Martin resultiert (vgl. III, 715, 721, 778). Zu beiden Bergfahrten vgl. die des Katastrophenschlusses (siehe Seite 323).

¹³³¹Der »Gang in das Volk« (III, 568–577) zerstört Martins politische Illusionen (zum Hintergrund Passavant (1978), 14f., 30, 31f., 34f., 67–78), bis zum Tischrücken, das eitle Selbstbespiegelung aufschreckt (vgl. III, 572, 722), parallel zu seinem Myrrha-Festrausch (vgl. III, 720–722), der auf Maries Märchenfest wie auf Martins Gang in das Volk und politisches Hochzeitsfest zurückverweist.

¹³³²Maries Märchenfest in der Exposition (III, 535–537), Martins Märchenfest oder Polithochzeit im Zentrum (III, 641–655; wenig zum Aufbau des Romans seit Merkel-Nipperdey (1959), 39–41), Arnolds verbesserte Tafelrunde am Schluß (III, 787–789; zum Fest im Märchenschluß siehe Seite 323); verknüpft mit kleineren Festepisoden: zum Märchenfest vgl. die Scheinglücke von Wirtsgästen und Zwillingen (vgl. III, 532f.), Martins im »roten Mann« (vgl. III, 519) und der Familie im Gartenlokal (vgl. III, 541f.); zu Martins Speisung der »Völker« (III, 645) auf der Polithochzeit Maries landesmütterliche Fütterung eines »Knirpses« (III, 650); zu Martin an Arnolds Tafelrunde vgl. ihn selbst beim Gottesstaat-Propheten Wohlwend (vgl. III, 709–713) und den degradierten Offizier im Festsommer (vgl. III, 721f.).

¹³³³Die Salanders vereinen sich immer wieder bei (vgl. III, 541–543, 565, 567f., 701, 717, 745, 777, 784f.) oder laden einzelne Leidensgenossen (vgl. III, 659–670, 725–735) zu Tisch, zu »lehrhafte[m] Wahrnehmen und Vergleichen der erlittenen Schäden« (III, 701), die ohnehin als »Zeitkrankheiten in schweren Symptomen bis an [ihr]en häuslichen Herd« (III, 770) vordringen und ihnen das Herdfeuer (vgl. III, 743) löschen.

als »Auszug des Volkes« (III, 633), oder Verbindung von »Fest- und Wanderfreude« (III, 721) vor düsterem Hintergrund¹³³⁴ Spiegelungen des Zwergenabschiedsfests – die Verfassung der Familien,¹³³⁵ diese wiederum die des Staates.

Häusliches¹³³⁶ indiziert¹³³⁷ und prüft Öffentliches. Privates / Familie und Öffentliches / Gesellschaft berühren sich seit der Märchenpassage,¹³³⁸ insbesondere, eigentlich und symbolisch, in beider Grenzbereichen (Fenster, Tür, Zaun) und in Festverbrüderungen. Gesellschaft wie Familie¹³³⁹ zersetzen persönlicher Vertrauensbruch, Mißtrauen und

¹³³⁴ Vgl. III, 519–525, 541–544, 641–655. Die Feste arten in Trunkenheit, Lärm, Hast und Gedränge aus (vgl. III, 523, 542, 568f., 569–571, 584–587, 629–632, 644f., 720f.), enden durch Störungen, in Tumult, ja mit Handgreiflichkeiten (vgl. III, 533f., 571f., 650–655, 697, 713, 717, 722) und werden von Ernüchterungen, Verstimmungen und Tiefsinnigkeit gefolgt (vgl. III, 523f., 525f., 576f., 647, 649, 652, 655, 723f.).

¹³³⁵ Vgl. III, 627f., 629–632 (Brautpaarbesuche bei Salanders bzw. Weidelichs: Auszug Maries, »Festzug« (III, 632) Amalies), III, 683, 688f. (Salanderbefuch bei den verheirateten Töchtern: die Zwillinge bei Tisch und »in der Stille des Hauses« nichtig), III, 743 (Settis »letzte Mahlzeit« (III, 743) mit den »Nachbarinnen« (III, 743), beim Abschied vom Lautenspiel wie im Märchenfest).

¹³³⁶ Daß *Martin Salander* die Familien als »Wurzeln« des »Staats« (III, 639), durch Erziehung und Hauswirtschaften, darstellt, gilt als Verfehlung des konsequent-realistischen Gesellschaftsromans, DKV, Bd. 6, 1122, Ritchie (1954), 13, 41f., 96, 110f., Ritchie (1957), 216, Martini (1974), 507.

¹³³⁷ Vgl. Hauser (1959), 152, 161. Sowohl die Exposition als auch – anstelle von von »allgemeinen Notausbrüchen« (III, 531) – des geplanten Katastrophenschlusses, auch der Myrrha-Schluß beleuchten die soziale Verfassung mittels »unscheinbarste[r] Vorgänge[...] im stillen Leben eines Haushalts« (III, 531), ob der Weidelichs oder Salanders.

¹³³⁸ Das Erdmännchen-»Volk« (III, 537) als ein »Geschlecht« (III, 535, vgl. III, 537), in das sich einheiraten (vgl. III, 537) läßt und in dem die »[A]llerjüngste« (III, 537) die Hausarbeit machen muß (III, 537), erscheint wie eine Familie.

¹³³⁹ Zu »Vertrauen« im Öffentlichen vgl. III, 594, 694, 722, 724. Öffentliches und Privates verknüpft im Ringkampf der einstigen »öffentlichen Vertrauensperson« (vgl. III, 667) Kleinpeter mit den eigenen Söhnen (vgl. III, 665). Im Privaten vernachlässigen und hintergehen die Zwillinge ihre Eltern und Bräute (vgl. III, 597f., 606, 622, 628, 690, 700), die Töchter Marie mit den Zwillingen, Martin mit Möni (vgl. III, 514f., 527, 543, 556, 751), den Zwillingen, Wohlwend und Myrrha (vgl. III, 592, 604, 606f., 638, 725). Das allgemeine Unglück tritt zuerst in »zerklüfte[te]n Familie[n]« in Erscheinung (vgl. III, 668 (Kleinpeter), 751–753 (Ägidi und Schleifer)). Zum Auswanderer Martin kann die Familie schwer Vertrauen fassen (vgl. III, 539, 567), Marie flieht vor den Zwillingen, die unglücklich verheirateten Töchter voreinander und vor den Eltern. In der Märchenpassage Zweifel der Kinder am Märchen (vgl. III, 538) und an der »unzuverlässig[en]« (III, 534) Mutter, bei der Doppelhochzeit wiederaufgenommen durch Maries »Zweifel« (vgl. III, 643) am kannegießernden Martin, Martins Mißtrauen (vgl. III, 637), Maries ersten »Kummer« (vgl. III, 637) wegen des sich der Hochzeit entziehenden Sohnes und die erste Trennung der Schwestern (vgl. III, 655).

Mißtrauen und Zweifel. Ehe der heimkehrende Arnold »Mißtrauen« (III, 786), Zweifel und Verzweiflung (vgl. III, 735, 756), ausräumt, versucht Martin illusorisch die Antagonismen innerhalb der und zwischen Gesellschaft und Familie zu überspielen, mit der »modernen Liebhaberei der Minderheitenvertretung« (III, 611, vgl. 671)¹³⁴⁰ »politische[n] Volkshochzeit« (III, 638)¹³⁴¹ und Abschaffung des »Verschlossenhaltens der Haustüre [...] als aristokratisch« (III, 725). Martin strebt illusionär aus Haus und Familie in umgestülpte Kopfräume, im Ökonomischen¹³⁴²

¹³⁴⁰Zur Parteienversöhnung vgl. Gräf (1992), 60f., 80f. Zu Kellers parteipolitischer Haltung vgl. Passavant (1978), 62–83, 67–78, Gräf (1992), 72–75 und pass.

¹³⁴¹Martins Feier, ein Familienfest mit dem Leitthema Versöhnung von Schichten und Parteien überspielt wie das Märchenfest die Antagonismen schönrednerisch, ja basiert auf einer Karikatur von Versöhnung, da die Zwillinge sich nie individualisiert, geschweige entzweit hatten, nur durch Eintritt in verschiedene Parteien einen »Kuchen teil[t]en« (III, 615; vgl. III, 386, SW X, 313). Der Gesang des Doppelchors bleibt von »kleinen Takt- und Harmoniewirren« (III, 643) entstellt (vgl. den Doppelchor im Märchenschluß). Auf die Toastrede des Pfarrers über die Versöhnung der Familie mit dem Volk und der Schichten, repräsentiert durch Weidelichs und Salanders, reagieren beide gegensätzlich (vgl. III, 645–650). Die allegorische Farce von den Parteien »im Familienleben« (III, 651) vertieft die Versöhnung durch Hereinnahme des kopfzerbrecherischen Kampfmomentes.

¹³⁴²Ökonomie ist auch im ganz logischen und modernen Roman am besten Hauswirtschaft, deren in die Gründerzeit versetzte Repräsentantin Marie, ihre (noch weniger geglückte) Modernisierung (vgl. III, 691) Arnold. Martin dagegen, dessen Auswanderungen davon abirren (Gegenbild III, 394f.) und dessen »Volkswirtschaft« (III, 673)-Politik an Maries Hauswirtschaft zu messen ist (vgl. III, 658, 671–675, vgl. Regel II, 166), erscheint als der letzte an der modernen Wirtschaft scheiternde kleinbürgerliche (vgl. Passavant (1978), 133f., vgl. Neumann (1982), 278f.) Nichtheld. Nach bewußt »anachronistischen«, »spielverderberischen« (vgl. Muschg (1980), 162f.) Deutungen kritisiere der Roman Martins gründerzeitliches, kolonialistisches (dagegen siehe Anm. 812) Wirtschaften mitsamt seinen familiären Unkosten nicht und biete zu seiner Rechtfertigung sogar Marie auf (vgl. Muschg (1980), 163f., 201f., Passavant (1978), 42–46 (gegen Martin), 46–50 (gegen Marie), 52–54 (gegen Wohlwend, ohne die Parallelität Martins) sowie noch Gräf (1992), 79f., auch Kaiser (1981), 582f.). Der Roman behandelt Martins und Maries Wirtschaften aber durchgehend als gegensätzlich: in der Märchenpassage mit der Münze des wiedereingekehrten Erdweibchens gegenüber dem Papier des unbehausten Auswanderers, durch die Marie anvertraute Kritik an Martin (vgl. III, 562f., 675 (Kolonialismus)), erneuert durch Arnold (mit Rückbezug auf das Märchen III, 779f.: »kleine Nabobs [...] die [...] Mammon ängstlich vergraben«), und durch Maries hauswirtschaftliche Gegenentwürfe zu Martins Wirtschaften (a. A. Muschg (1980), 162, Passavant (1978), 49f., differenzierter Matt (1989), 9f., Gräf (1992), 77–79, 92) als Wirtin, Prokuristin und Kolonialwarenhändlerin mit Märchenbezügen (III, 578: »Goldgrüblein«), im Konflikt mit Martin (vgl. III, 590) und Harmonie mit der Familie (vgl. III, 564f., am Abendbrottisch). Laut Marie hätte Settis Eintritt in die mütterliche Firma (vgl. III, 565) nicht eine weitere Frau in die Gründerwirtschaft gezogen, sondern gerettet. Die »Verirrung« (vgl. III, 626) der Töchter geht auf Martins Auflösung von Maries

wie im Politischen und Erotischen,¹³⁴³ Grenzüberschreitungen, die Martin verschlingen und erst Arnold gelingen. Auch Marie betätigt sich nicht nur als Haushüterin.¹³⁴⁴ Die Töchter im Unglück sind zum Glück »noch wo zu Haus« (III, 743), wo die Eltern am »offenen Fenster« (III,

Kolonialwarenladen (vgl. III, 589f.) und seine Schwärmerei für die »vollkommene Muße und Freiheit« der »freien Töchter und [...] freien Hausfrauen« (III, 591) zurück, die zum literarischen Spintisieren (vgl. III, 597) führt und in die Versklavung als Kanzleischreiberinnen (vgl. III, 681) umschlägt, im Umkehren verwandte Extreme (vgl. II, 504f. (Justine), III, 590). Die Kehraus-Deutung eines teils bedauerlich zeitverhafteten, teils überraschend modernen Alterswerks (vgl. Muschg (1980), 163f., 201f., Kaiser (1981), Neumann (1982), Gräf (1992)) bei Passavant (1978), 42–50, sieht, neben Kellers Rechtfertigung der Gründerwirtschaft durch Maries Märchen, verstanden als Kaschierung einer von ihr veranstalteten Hungersnot, in Martins Myrrha, verstanden als Flucht vor der Kontor-Prosa in die Kunst, eine versteckte Kritik an der Gründerwirtschaft. Doch wird das eskapistische Produkt von Maries »wahrem idealem Glaubens- und Phantasieleben« (vgl. SW XII, 438) durch sie selbst, das von Martins falschem durch Arnold zerbrochen. Die Märchenpassage zeigt die Opfer gründerzeitlicher Auswanderungen und Baumabholzungen. Die Kontor-Szene (vgl. III, 705f.) vor der zweiten Begegnung mit Myrrha zeigt Martin als geläuterten Hauswirtschafter, der reüssiert, »weil er nicht künstelte und spekulierte« (III, 590), statt prosaisch nicht illusionär, so daß Martin Myrrha völlig vergißt (vgl. III, 706; vgl. die zu Benebelung, Rausch und Ruhelosigkeit des Verliebten (vgl. III, 699, 705, 712, 719f., 721, SW XII, 304) gegensätzliche Kontorstimmung III, 705). Diese (blasse) Positivität ist die Arnolds, Martins Besinnung auf Bürgerlichkeit die der Möchtegern-Künstler Viggi und Jacques.

¹³⁴³ Wo der zur Hauswirtschaft Bekehrte nun »künstelte und spekulierte« (III, 590), verwandt neben der Kunstmotivik (siehe Anm. 1381 durch die des Abirrens vom Haus. Martin baut lieber anderswo: Mietshäuser im an sich kritisierten (III, 511, 544f.) Bauboom (vgl. III, 701–703), zum Vorteil Wohlwends, die »auszubauende« Demokratie (vgl. III, 712), idyllische Alterssitze (vgl. III, 747) oder das Myrrha-»Luftschloß« (III, 778). Mit Vorliebe kannegießert er als ewiger »Kneipier« (III, 788) außer Haus (vgl. 518f., 542, 556 (erste Heimkehr mit Möni), 785 (zweite Heimkehr, »Gang in das Volk«), 641 (Plan zur Doppelhochzeit), 693–698, 715–717, 721f. (Lokale mit Myrrha); wie die übrigen negativen Figuren, vgl. III, 522, 588, 560, 704 (Wohlwend), 613ff., 620, 622f., 700f. (Zwillinge), 723 (Festverbrecher), nicht so Arnold (vgl. III, 785f.). Als Liebhaber wiederholt Martin seine Auswanderungseskapaden (III, 697: »Ei des Kolumbus«, »neuen Weltteil«).

¹³⁴⁴ Vgl. Liver (1978), 82 (»der Innenraum, Frau Maries eigentliches Reich«). Marie geht der »bösen Welt« (III, 563) aus dem Wege, verteidigt das Haus gegen Wohlwend (vgl. III, 722) oder Amalie (vgl. III, 725) und schließt ihre Schätze, Münze und Kinder, im Haus weg (vgl. III, 532, 534, 538). Unglück droht, wenn dieser Hausgeist (vgl. III, 718) ausgezogen ist (vgl. SW XII, 141, 169, 276f.), wie die Erdmännchen. Aber wie deren Auszug sind Maries problematische Distanzierungen von den herandrängenden Zeiterscheinungen (vgl. Passavant (1978), 113–115, Gräf (1992), 93f.) nur vorläufig. Die Mütter wollen, daß sich das Kunsthaus auftut und das Märchengold unter die Leute kommt.

678)¹³⁴⁵ erwarten. Aber statt sich vor der »bösen Welt« (III, 563) ins »Schneckenhäusel« (III, 536) zurückzuziehen,¹³⁴⁶ greift die grenzüberschreitende Marie tätig aus.¹³⁴⁷

Martins Abirren wird kritisiert, Maries Ausgreifen begrüßt. Versöhnung durch das Fest ist nur geglättet »ungehörig«¹³⁴⁸ wie auf Märchen- und Kunstfesten, die allerdings überwiegen: das Weihnachtsfest von Wohlwends Gesangverein mit *Bürgerschaft*, die nicht gelingt, die Sallanders im Gartenlokal, von Musik und Arnold gestört, der Tanzberg,¹³⁴⁹ die Doppelhochzeit, Wohlwends Tafelrunden um die »klassische« Myrrha und das Gottesstaatsprojekt und der Festtaumel des verliebten Martin vor dem Gründerkrach.¹³⁵⁰ Es handelt sich um »gar zu gelungenen« eskapistisch-pessimistische Kunsträume, die zerbrochen zu werden verdienen, sei es durch die kaschierenden Künstler selbst¹³⁵¹ als unfreiwillig

¹³⁴⁵Setti im Traum als Flüchtling ins Elternhaus (vor Wiederverheiratung) und die Lautenspiel-Mädchen »an den offenen aber vergitterten Fenstern« (III, 684) eines zu stürmenden Hauses ergänzen sich. Martins illusionäre Abschaffung des »beständige[n] Verschlossenhalten[s] der Haustüre« (III, 725) kontrastiert Maries »beschauliche Einkehr« (III, 725) »wie [...] wenn ein Fenster offen steht« (III, 725). Glück am Fenster auch für Martin, der, von der Familie aufgenommen, »beruhigt in die Welt und in die Jahre hinaus schauen« (III, 578) kann.

¹³⁴⁶Die Mama flieht illusionär vor der Schande ins Haus (vgl. III, 738), wird aber am Fenster von der Wirklichkeit eingeholt (vgl. III, 766; anders III, 731, die Reaktion der Mutter).

¹³⁴⁷Vgl. III, 528f., 534f., 558f., 650, 676, 738, 740, 757–760. Den Roman kennzeichnet für Hauser (1959) eskapistische »Er-innerung«, für Merkel-Nipperdey (1959), 73, im »Höhenblick [...] oder Blick durch das Fenster« der nicht »auf seine »Innerlichkeit« zurückgezogene Mensch. Ersteres scheint vorläufig, letzteres aufgeblasene Kopfräume, beides kulturnatürlich aufzutun oder in schrecklich-schönen Kämpfen zu sprengen.

¹³⁴⁸Vgl. Hauser (1959), 160.

¹³⁴⁹Obwohl für Martin eine »Kunstlosigkeit« (III, 582), basiert es auf pädagogischen »Singstunde[n]« (III, 583) und »Tanzstunde[n]« (III, 586), in die Amalies ausgeklügelte »Arbeit am Glücke« (III, 631) die Zwillinge schickt, wie die des Pädagogen Wohlwend mit Myrrha gedacht, Martin oder Arnold zu angeln.

¹³⁵⁰Fest als »Stammbuchverslein« über einem Verbrechen, wie »Liedertriller« über »Seufzer« (III, 722), »schöne Erinnerung« (III, 723) aufgebrochen durch Tischrücken wie an Wohlwends Schreibtisch. Gedeutet als Kehraus der Festszene um Herminie (vgl. II, 865f.; vgl. Ritchie (1954), 92f., Kaiser (1981), 589, Neumann (1982), 288, Renz (1993), 297, Anm. 94), für Neumann (1982), 287, Ende eines poetisch-schönen Augenblicks durch »die siegreiche Prosa der neuen Zeit, durch Korruption und Polizeieinsatz«. Um die Verklärung des Festverbrecher und Martins scheint es nicht schade. Parallel sind aber die dort schöne, hier heilsame Erschütterung, die das erstarrte Lebende Bild Martin zum »Schaudern« (vgl. III, 722) aufbricht, bzw. Martins und Thibauts narzißtisches Erröten (II, 1144: »Ganz rot vor Vergnügen betrachtete er die Uhr« mit Frauenbild) gegenüber dem Herminies und dem Maries.

¹³⁵¹Vgl. III, 545, 549 (Wohlwends Fassadenmalerei mit dem Verbrecher als Retter), 715 (Martins Künstler über das »aufgegabelte« »Weiberfleisch« Myrrha als »Mu-

unfreiwillig »komische[...] Sänger« (III, 523). und »Travestanten« (III,),¹³⁵² sei es durch Agenten des Autors wie Arnold im Gartenlokal, seine Polizistenkollegen in Martins national-erotischem Festrausch oder auf der Doppelhochzeit Marie als Kunstkritikerin. Hier schließlich tauchen auch freiwillige »Travestanten« auf.

Die zentrale Polithochzeit der minderen Salanders – gegen Marie, Arnold und deren Feste – besteht als »Krönung des ganzen Liebeskunstwerks« (III, 633) aus Kunstübungen. Die im ersten Teil sind so verlogen¹³⁵³-verstiegen wie Wohlwends Kunst.¹³⁵⁴ Die Farcen und Schwänke¹³⁵⁵ des zweiten Teils, der Martin entgleitet wie Marie ihr Märchen, könnten desillusionieren,¹³⁵⁶ bleiben aber ohne Wirkung.¹³⁵⁷ Die beiden

»Muse«), 707 (Wohlwends Handwerker, der den billigen Schreibtisch veredelt; vgl. Passavant (1978), 102).

¹³⁵² Statt Klassisches Triviales wie Räuber- (vgl. III, 548), Damen- (vgl. III, 597) und Abenteuerromane (vgl. III, 683), im hoch ansetzenden Brief des Sträflings Isidor statt »sozial-pädagogische Studie[n]« (III, 754) zuletzt »Salami« (vgl. III, 754f.). Falschsingen III, 523 (Wohlwends *Bürgerschaft*), 568 (Volkslieder beim Gang in das Volk), 643 (Doppelchor bei der Doppelhochzeit mit Uhlands *Brautgesang* als Kirchenliedkontrafaktur »Pintschgauer Wallfahrtslied« (III, 643) ins erotische Paradies).

¹³⁵³ Ein Scheinglück: Der »gewaltsamen Schmeichelei« (III, 647) des Pfarrers geht es »nicht um mich [Marie, zu der dem Lobredner am wenigsten einfällt], sondern um eine künstlerisch abgerundete Volksrede« (III, 649). Der zweite Teil antwortet mit Prügelszenen (vgl. III, 651).

¹³⁵⁴ Der Doppelchor zur Versöhnung der Parteien gerät disharmonisch und verballhornt Uhlands *Brautlied* wie Wohlwends Rezitation der *Bürgerschaft*. Die »schöne[n], erhebende[n] Worte« (III, 559) des Pfarrers wiederholen Wohlwends idealistische Phrasen (III, 558, 645: »Kampf ums Dasein«) und sind wie diese nicht für »bare Münze« (III, 559, 649, vgl. auch III, 704) zu nehmen (dagegen belegt für Dürr (1996), 136, fehlende Kritik an der Pfarrergestalt Kellers Alterskonservatismus). Auf der Hochzeit repräsentieren die Kriegstrompeter, die den Auftritt des Pfarrers verhindern sollen, Arnold, der Pfarrer Wohlwend, der als Prophet seines Gottesstaat-Projektes Altes und Modernes, Religion und Politik (vgl. III, 712) mit einer »Manier der Unwahrheit« zu versöhnen verspricht wie der Pfarrer in seinem »Gebet [...] den kirchlichen Sinn und die Rechte des freien Denkens gleichmäßig vertrat« (III, 643). In anschließenden Kunstgespräch ergreift Martin, nachdem er das Fest mit den Zwillingen geplant hatte, unwillkürlich Partei für Wohlwend, der sein Hochzeitsfest loben und es ihm neiden wird (III, 702, 774), während Marie, obwohl flunkernde Märchenerzählerin, als Sprachrohr des Autors in aller »Einfalt« (III, 649) einen volksaufklärerischen Standpunkt der »Wahrheit« (III, 644; vgl. III, 649) gegen die Verlogenheit dieser Kunst verfiht.

¹³⁵⁵ Politische Lokalpossen hatte der frühe Keller als Vorstufe einer zukünftigen klassischen Komödie gewertet (vgl. GB I, 332f., 354–356), der vom Gang der Geschichte zu erhoffende gewichtige Inhalt scheint mit der Parteienversöhnung gefunden.

¹³⁵⁶ Zur Wahrheit der ersten Farce vgl. III, 651, 652, bei der zweiten nicht nötig, da der Leser die Auswürfelung der Parteizugehörigkeit kennt (vgl. III, 615f.); der »Unwahrheit« im ersten Teil, vgl. III, 644, 647, 649, erwiderte dort Marie.

Die beiden Teile verbindet eine Vorausdeutung auf Arnolds Tafelrunde und ein Rückbezug auf Maries Märchenfest Die »kleinere Blechmusik« der »ältlichen Kriegstrompeter« (III, 645)¹³⁵⁸ das Essen und Kunst,¹³⁵⁹ Volkstümliches und das Kunstgemäße mit Mühe, doch durch Gewissenhaftigkeit¹³⁶⁰ versöhnt, erneuert den sympathisierenden Blick auf den singenden *Sinngedicht*-Schuster, den Wohlwends *Bürgerschaft*-Rezitation zu widerrufen schien. Die »tafelnden Völker [, die] weder im Essen, noch im gemütlichen Gemurmel der einzelnen Nachbargruppen beirrt wurden«, erneuern die bei Tisch ihre »Erfahrungen« (III, 537) austauschende Zwergengemeinschaft und verweisen auf die Verbesserung des Märchenfestes durch Arnolds singende Tafelrunde.¹³⁶¹

¹³⁵⁷ »[D]ie im Grunde richtigen Anspielungen« im zweiten Teil werden nicht »verstanden« (III, 652, 655) und bessern sowenig wie die Lobhudelei im ersten.

¹³⁵⁸ Zu ihrer heiteren Sonderstellung vgl. schon Merkel-Nipperdey (1959), 17f., auch Ritchie (1954), 64; a. A. Charbon (1989), 368 (»verhunzt [...] das patriotische Thema«). Für Gräf (1992), 111, rettet die »Heiterkeit der Darstellung« in der gesamten Doppelhochzeit den poetischen Realismus, den besonders die Einsprengsel zu repräsentieren scheinen.

¹³⁵⁹ »Da das Essen eben erst begonnen und Salander ein verfrühtes Reden befürchtete« (III, 645, vgl. III, 652), »in die Ecke zu eilen, wo auch für sie der Tisch gedeckt war« (III, 645).

¹³⁶⁰ Im Unterschied zur dilettantischen »Demokratisierung« (vgl. III, 643) der Kunst im ersten Festteil und zum falschen Singen, speziell Schillers, im Roman überhaupt oder zu den derben Satiren im zweiten Festteil, die zwar die Volksinstinkte ansprechen und für lärmende Heiterkeit sorgen (vgl. III, 652, 655), jedoch die »Völker« spalten statt versöhnen, geschweige denn bilden.

¹³⁶¹ Die Verwandtschaft zwischen Kriegstrompetern und Arnolds Tafelrunde ist Pendant zu der zwischen Kirchenchor und dem von Wohlwend unterwanderten Gesangsverein. Parallel sind hier: Anzahl – acht Musiker, acht Freunde Arnolds, zusammen mit ihm und Martin (vgl. dazu Gräf (1992), 102) die Dekade der Märchenritter –, Beruf – »Kriegstrompeter« oder Militärmusiker als Ritter –, praktische Politik – eine »Tathandlung«, die »Staat macht« – und das Sujet – Tell als mythisch-patriotisches Äquivalent zum Winkelried. Einem Kehraus von Kellers Festideal im *Martin Salander* (vgl. Hauser (1959), 160; zur Kritik der Festwirklichkeit im *Martin Salander* vgl. Hauser (1959), 159f., 172f., Martini (1974), 506, Muschg (1980), 153f., 160, 165f., Kaiser (1981), 584f., 709, Neumann (1982), 287–289, Charbon (1989), 367–369, Gräf (1992), 62f., 73, 110–112) widerspricht das Selbstzitat des Tellfest-Motivs (vgl. Kommentar in DKV, Bd. 6, zum Nebeneinander der Schweizer Nationalmythen Tell und Winkelried vgl. Baumann (1986), 181 (Legat an die Winkelried-Stiftung), in doppelter, der Doppelgesichtigkeit des Heinrich-Tell entsprechender Hinsicht. Zur Kontinuität des Erbaulichen vgl. die vielzitierte (vgl. Ritchie (1954), 92f., Muschg (1980), 153, Kaiser (1981), 593, Gräf (1992), 73) Arbeitsnotiz, in der sich der Erzähler als früheren Anhänger des »Festschwindels« (SW XII, 443) verurteilt, was auf Martin übergeht, der zwischen Extremen des »verliebten Jugendbedürfnis[ses]« (III, 721) nach dem Festrausch und »der Seite des griesgrämigen Alters«, das die Feste verdammt, schwankt. Der Erzähler wahrt die Mitte (III, 721: »Maßhalten«), kritisiert das Überhandnehmen der Feste und beschwichtigt durch tiefere, wie bei Arnold historisch geschulte Einblicke über den Anschein allgemeiner Degenera-

Den sympathisierenden Blick des Erzählers auf die menschliche Hinfälligkeit bei ›gewissenhafter‹, ›redlicher‹ Pflichterfüllung, inmitten eines Festmenetekels beweist auch Marie in einem der »schönen Schauspiel[e]« (SW XII, 445),¹³⁶² des »bekannte[n] schätzbare[n] Frauenzimmer[s] [...], das uns immer im Tintenfasse steckt« (GB III/1, 69f.).¹³⁶³ Der innerhalb der Hochzeit und des Romanganges zentrale Grenzübergang zur Fütterung noch eines ältlichen Diminutiven (vgl. III, 650) ist Maries abschließender Kommentar zu Martins Veranstaltung und ihr praktisches Resümee des ästhetischen und politischen Rasonierens im ersten Teil der Hochzeit. Sinnbild matriarchalischer karitativer Volksnähe einer natürlichen »Aristokratin« (III, 638) und Landesmutter, der »Tathandlung« der »Kriegstrompeter« entsprechend, bildet die Fütterung einen bildhaften politischen Gegenentwurf¹³⁶⁴ zu einer Volkstümlichkeit und Versöhnlichkeit der Parteien, die untereinander »den Kuchen teil[t]« (III, 615), im übrigen Zäune zieht¹³⁶⁵ und Zuschauer ausschließt, die vor verschlossenen Gärten »zusehen [müssen], wie andere essen« (III, 530). Maries Kinderfütterung nach ihrem eigenen schönen Trinken¹³⁶⁶ verbindet ihre Kinderfütterung am Romananfang¹³⁶⁷ und die Ausrichtung der Tafelrunde für Arnold am Romanende, erinnert aber über die Motive Futterneid¹³⁶⁸ und Flucht auch

den Anschein allgemeiner Degeneration hinaus (vgl. III, 720 (»noch genug da [...] genug taten «), 721 (»früher noch mehr«); vgl. schon I, 758). Zur Kontinuität des Unerbaulichen in Kellers Festen siehe Anm. 1414.

¹³⁶² So von Maries Mitgiftvorbereitungen, gleichfalls auf die Kleinwelt des Märchens bezogen, vgl. III, 633. – Die lakonischen Konfrontationsszenen (des für Hauser (1959) begegnungslosen Romans) verschwinden bei Merkel-Nipperdey (1959), 37–68, 78–81, in einem ›Raumroman‹ (zur Kritik Liver (1978), 67f.).

¹³⁶³ Die im ›prosaischen‹ Spätwerk verwirklichten Planungen (abgetan bei Hauser (1959), 151) werden wenig beachtet.

¹³⁶⁴ Nach Matt (1989), 5, denkt Keller »die Schweiz und das Weibliche, die Demokratie und die Frauen« zusammen und repräsentiert Marie »heimlich eben gar den Staat, das Ganze, die Republik, wie sie Keller einst gesehen und gern gehabt hätte«, im Zentralbild des Romans nicht nur konjunktivisch.

¹³⁶⁵ Für Charbon (1989), 368, Kennzeichen des Hochzeitsfests und des Romans. Vgl. GB III/1, 474 (»Zäune zu klippen ist mir, der ich nichts einzuzäunen habe, nicht vergönnt; wär' es aber, so würd' ich es erst recht nicht tun.«).

¹³⁶⁶ An die Märchenpassage mit Unwetter und Lichterscheinung erinnert schon der ›erste Toast an dieser Hochzeit, ganz im Stillen‹, zwischen Martin und Marie nach ihrem Zwist über die Kunstdarbietungen, wo Marie einen ›kurzen Sonnen- oder Silberblick‹ (vgl. III, 644) trinkt, den Amalie mit einem »blinden Lärm« »wie ein Sturmgeläute« (III, 644) zerstört.

¹³⁶⁷ Marie füttert mit »Milch« und »Honig« und versucht ihre »die Pracht mit großen Augen an[stauenden]« (III, 535) Kinder mit einem Märchen zu sättigen, wie hier der Knabe »mit offenem Munde und großer Spannung die Anstalten« (III, 650) zur Essensausteilung anstaunt.

¹³⁶⁸ Nur daraufhin deutet Ritchie (1954), 36.

an die Fütterung der Zwillinge, die das Märchen nötig gemacht hatte (vgl. III, 533), und an dessen Ende. Alle Rückbezüge der Doppelhochzeit auf das Märchenfest – Kriegstrompeter-Vortrag, Mariés Toast und Kinderfütterung – gehen in Auflösung, Tumult und Flucht über.¹³⁶⁹

Neben Fluchten, nicht nur nach Festen, bei leichtfertigen Auswanderern¹³⁷⁰ tiefer in den Kunstraum hinein, evozieren schwere Wanderschaften in der Erdweibchennachfolge¹³⁷¹ nicht nur Mitleid, sondern auch die Hoffnung, daß die Personen, die derart desillusioniert aus ihren Kunsträumen – ob Regenbogenraum der Zwerge oder Mutter-Kommoden Heinrichs und des *Sinngedicht*-Oheims – auf den Boden der Realität versetzt wurden, ihre Lebensreise mit dem Identitätsgold-Päckchen bestehen. Den Kinderblick auf das davonziehende Erdweibchen reproduziert der auf die wandernden »Kleinpeter«, »Leutchen« oder »Männchen«: auf Zwergmaß reduzierte Gesellschaftsgrößen (vgl. SW XII, 198) und kindlich gewordene Alte¹³⁷² (vgl. III, 637).¹³⁷³ Dem Märchen sind die Menschen »dumm und schlecht« (III, 536), dem

¹³⁶⁹Vgl. Auflösung und Abgang des Orchesters, den »blinden Lärm«, der wie ein »Sturmgeleüte« (III, 644) Mariés »Sonnenblicke« (vgl. III, 644) verdunkelt, und die blitzartige Flucht des ältlichen Kindes.

¹³⁷⁰Entdecker Übeltäter wie der Kleinpeter-Söhne (vgl. III, 670) des Festverbrechers (vgl. III, 722), insbesondere Wohlwends (vgl. III, 558) und der Zwillinge (vgl. III, 750, 754f.) als angebliche Märtyrer ihrer Zeit, bei nur vorgeschützter Heimatliebe, in der Zwergenrolle. Auch Martin lobt die Heimat nur, um Marie auf seine neuerliche Auswanderung vorzubereiten (vgl. III, 560f.). Noch in Myrrha erkundet er einen »neuen Weltteil« (III, 697).

¹³⁷¹Marie wandert als Erdweibchen (vgl. schon III, 538), wieder vertrieben durch die Zwillinge (vgl. III, 607, 627), daneben die enttäuschten Setti im Traum (vgl. III, 678), Netti in der Wirklichkeit (III, 746, beim Auszug aus den Eheidyllen, während Setti dabei hier die Märchenmotive »letzte Mahlzeit« (III, 743), Aufräumen und Hausversiegelung, Verabschiedung und Schlafenlegen wiederholt), Kleinpeter (der nach einer schwer begreifbaren, doch symptomatischen (vgl. III, 667) Binnenerzählung, in der er mit »unerwartete[r] Kraft [...] um seinen letzten Besitz, den ehrlichen Namen [im Steuerschatz], kämpfte« (III, 666), »sein Haus bestellt[e]« (III, 667) und abtrat, überraschend rüstig dem Blick der Salanders entschwindet, vgl. III, 670), Weidelicheltern (vgl. III, 735f.), Martin (vgl. III, 577, 581, 613, 717, 725, 774).

¹³⁷²Die Verwandtschaft von Zwerg / Kobold und Kind aufgegriffen im Traum Settis durch »ein kleines Kind« (III, 678) in der Zwergenrolle. Im Elend kindlich erscheinen die von ihren Kindern enttäuschten Marie III, 553, 633, Kleinpeter, 662, und Weidelicheltern 760, 768f., und der verliebte Martin 699f., 713, 720f. Martin und seine Töchter stehen auf der Grenze zwischen kindlichen und kindischen Alten, frühreifen und altklugen Kindern (vgl. III, 513 (»Watschelbübchen«), 530, 551, 597 (Töchter), 650 (Polithochzeit-Knirps)), jenseits davon Wohlwend (vgl. III, 548, 771) und die Zwillinge, (vgl. III, 592, 620, 650, 692, 754).

¹³⁷³Zu diesen Blicken auf die Romanfiguren als Zwerge GB III/1, 88: »ein etwas ernstes Ding [...], wo ich mich womöglich selbst etwas rühre, was freilich Mäuse

schlecht« (III, 536), dem Roman auch die Schlechten Narren,¹³⁷⁴ leicht modernisiert zu Simulanten, Apoplektikern, Beschränkten und Debilen.¹³⁷⁵ Daß in Kellers Werken »[a]lles [...] skurril und lieblich wie durch ein Prisma in die Welt gesehen [sei], bis zum *Salander*, wo dann die Scherbe aus dem Auge genommen wird und etwas für den aufmerksamen Leser sehr Unheimliches entsteht«,¹³⁷⁶ steht in Spannung zu Kellers Glasbildlichkeit¹³⁷⁷ noch in Maries problematischem

kosten würde (›s koscht Mäus! [= Tränen], heißt's alemannisch)«. Für Hauser (1959), 156–158, macht »des Dichters Groll über ein verfehltes Dasein [...] es ihm unmöglich [...], mit seinen Geschöpfen zu leiden«, die anders als im früheren Werk böse seien. Die zum Hassen fähige (vgl. III, 552f., 591f.). Marie entschuldigt zuletzt die Zwillinge selbstkritisch (vgl. III, 760), Wohlwend mitsamt Myrrha (vgl. III, 699, 778, 784) »erheitert« (III, 560) sie. In der verkehrten ›böse[n] Welt‹ unbefangener Übeltäter und beschämter Opfer (vgl. III, 543, 546, 574, 584, 728) sind erstere doch einem unbehaglichen »Gefühl, daß nicht alles ganz richtig sei« (III, 649), vor allem dank Maries Einwirkung, nicht verschlossen (vgl. III, 559, 586, 627f., 649f., 683, 772), ja erscheinen als ›leichtsinige‹ (vgl. III, 617, 663, vgl. auch III, 628), teils subjektiv ehrliche Opfer von Selbsttäuschung (vgl. III, 559, 574f., 599, 606).

¹³⁷⁴ Als unrealistisch bei Böschstein (1948), 120, Martini (1974), 507, Muschg (1980), 163f., Kohlschmidt (1965), 337, 341, 347, besonders für Martin Gräf (1992), 73, 75, und pass. Vgl. im *Narren auf Manegg* das abziehende Weibchen, das, »guter Geist« (II, 711) im Hause, den Dummen und Schlechten verläßt.

¹³⁷⁵ Vgl. Liebes-»Wahn« (III, 602, vgl. III, 602, 604, 676, 719) der Töchter und senile »Verrücktheit« (III, 778, vgl. III, 713, 719, 774, 776) des verliebten Alten Martin, Zwillinge als ›Hohlköpfe‹ (vgl. III, 756), denen »jedes Gefühl und Verständnis für ihre wahre Lage abgeht« (III, 759), Amalies »Torheit« (III, 768, vgl. III, 757f.), zuletzt Geistesverwirrung. Selbst Wohlwend ist als Gegenstück zum »gutmütige[n]« (III, 713) Narren Martin (vgl. III, 571, 604, 744, 770, 774, 776) und »eher ein Narr [...] als ein schlechter Mensch; freilich ein gefährlicher Narr« (III, 560, vgl. 520f., 547, 644, 706, 712), über dessen »Schnurren« (III, 712) sich lachen läßt, ein klinisches Phänomen (vgl. III, 574f., 715, 790), »schlaue[r] Konkursit«, der in Marie ›seinen Meister findet‹ (vgl. III, 560), und bloß betrogener »Satan« (III, 715). Gipfelnd in der bemitleidenswerten Irren Myrrha als letzter der »schnurrig[...] [...] traurige[n] Existenz[en]« (III, 649; vgl. 719, 739, 753).

¹³⁷⁶ Burckhardt (1956), 159, wird Anknüpfungspunkt für die These von Hauser (1959), 7, vom »Zerfall der dichterischen Welt« Kellers im *Martin Salander*, diese Ausgangspunkt (vgl. Forschungsbericht bei Laufhütte (1990), 24, mit 41, Anm. 13), für die gegenwärtige Deutung als Verdüsterung (inklusive umwertender Rettungsversuche, während das »hell[e] und ganzheitlich[e]« Bild bei Merkel-Nipperdey (1959) (davor vor allem gehaltlich orientiertes Lob konservativer Provenienz, wie bei Grolmann (1947), 103f.; vgl. dazu Böschstein (1948), 117), als »[e]rstaunlich« (Kaiser (1981), 708) gilt). Hier werden die Kontinuitätsmomente betont.

¹³⁷⁷ Blick durch Glas, verbunden mit Sehend-Blind-Sein, Splitter-Balke-Irrtum und der ›gelehrten Blindheit, die nichts von der Welt sieht‹ (vgl. II, 187), sind Zentralmotive von Kellers Kritik an seinen Künstlern, die eine (Wasserspiegel-, Eis-, Glasscheiben-)Grenze vom jenseitigen Leben unter Glas, inklusive dem eigenen

Regenbogenprisma. Nach Marie in der Märchenpassage schauen im Roman *Martin* und seine Töchter durch Brillen¹³⁷⁸ illusionistisch oder pessimistisch in eine allzuschöne oder böse Welt, im Gegensatz zu Arnolds ›offenem Blick‹ (vgl. SW XII, 448) in eine selbst ›offen[e]‹ (III, 788) Welt und Maries Märchenausblick auf eine, die sich am Märchenschluß und in den Märchenspiegelungen im Roman öffnet, vom Auftauchen der Taufmünze bis zu den Blicken auf die Romangestalten als skurrile und liebeliche Winzlinge auf Wanderschaft.

Die Leitbildfunktion der Märchenerzählung unterstreicht die auch im Gesellschaftsroman abundante Kunstmotivik.¹³⁷⁹ Die märchenerzählende Mutter hat das Zeug zur wahren alten im Gegensatz zur falschen jungen ›Muse‹ (III, 715) Myrrha,¹³⁸⁰ weil ihr ›wahres Glaubens- und Phantasieleben‹ (vgl. SW XII, 438) verlogene ›Idyllen [...] entschieden [...]stört‹ (III, 559), angefangen mit dem eigenen Märchen. Die mittleren und negativen Charaktere erscheinen als falsche Künstler, weil sie Kunsträume errichten und hineinflüchten: Martin, ein ›pedantischer‹ Schreiber, der als Unternehmer, Politiker und Liebender Realität verfehlt,¹³⁸¹ im artifiziellen Lieben eines Narziß oder Pygmalion als

eigenen Innenleben (vgl. I, 919 (›Astronom‹ seines eigenen Innern mit ›Fernrohr‹)) trennt, im *Martin Salander* modernisiert als objektive, aber naturferne Naturwissenschaft und Naturalismus. Der Blick durch Objektive auf Welt und ›Weltlicht‹ (I, 722) verformt das Realitätsobjekt, letztlich zum Nachteil des Subjekts, dessen innere die äußere Wirklichkeit spiegelt. Künstlerische Heinrich-Nachfolger (siehe Anm. 218 und Seite 68) sind die Brillenträger und Fernglasgucker hinter Butzenscheiben John Kabys (vgl. II, 299, 303, 304) Viggi (vgl. II, 332) oder Jacques (vgl. II, 698, 802), naturwissenschaftliche Reinhart (siehe Anm. 1059).

¹³⁷⁸ Vgl. III, 565, 625, 754, vgl. auch III, 751; außerdem erotische ›Verblendung‹ (SW XII, 445, vgl. III, 687) und Umnebelung (vgl. III, 683, 705, 712, vgl. auch III, 683) sowie Myrrha als Augenkur (siehe Anm. 623).

¹³⁷⁹ Statt auf Ökonomie und Politik konzentrieren sich Kaiser (1981), 585–595, und Gräf (1992), 105–135, auf Kunstmotivik (um die mittleren und negativen Charaktere), gedeutet als Selbstabrechnung mit dem poetischen Realismus, hier als eine mit der Heinrich-Kunst auch in Märchen, Kunsthochzeit, zweitem Märchen und Lied Arnolds.

¹³⁸⁰ Als Kunstkritikerin in der Romanmitte Sprachrohr des Autors (vgl. III, 643f., 649f.).

¹³⁸¹ Martin, primär Textilfabrikant (vgl. III, 522 (›Gewebefabrik‹, ›Strohwaren‹), 525 (›Strohhüte‹, ›Seiden- und Baumwollsachen‹)) ist wie ›der Buchhalter einer großen Spinnerei, Herr Melcher Böhni‹ (II, 262), eine arrivierte Variante der Kellerschen Textilkünstler, *vulgo* Spinner. Er begeht ›Geniestreiche‹ (vgl. III, 563) mit dem Familienvermögen, Wohlwend seine Wirtschaftsverbrechen auf eine ›geniale Weise‹ (III, 576), und für die Zwillinge gilt, daß ›nicht jeder Vogelsteller oder Fischfänger notwendig ein Genie‹ (III, 687) ist, wohl aber ein verhunztes. Später ›künstelte und spekulierte‹ (III, 590) Martin statt als Unternehmer – zu seinem Vorteil, während das artifizielle Scheinwirtschaften der Zwillinge zum Ruin führt (vgl. III, 748f.) –, als Politiker (vgl. III, 566 (›Sagen‹

als schlimmster Form des Lebens aus Literatur, parallel zu ihm seine Töchter,¹³⁸² mit zwei »Schreiberlein« (III, 594)¹³⁸³ bzw. einer Statue als

von der politischen Erneuerung, Gegenstück zum Märchen), 704 (Kunsthochzeit für den Ratssitz), 697 (Statuen-Liebe), 552, 556, 700 (Gold – Papier: Martins ökonomische, politische und erotische Zettel)), wo er insbesondere als Lehrer (vgl. III, 568–572 (»Gang in das Volk«), 579–581 (vor dem Parlament), 633–655 (»politische Volkshochzeit«), 673–675 (volkserzieherische Projekte)) an der Realität scheitert.

¹³⁸² Der politisch Desillusionierte verlegt sich auf Myrrha, parallelisiert zu den Liebchaften der Töchter durch Gartenrendezvous (vgl. III, 595ff., 715f.), Erzählerkommentar (vgl. III, 719f.) und bei der Entlarvung durch Arnold (vgl. III, 784f.), beide aufs Märchen bezogen, neben der Motivik des begrabenen Grüns (siehe Seite 304), durch Kunstmotivik: Selbstbespiegelungen (vgl. III, 585 (symmetrisches Lebendes Bild), 590 (»Doppelliebschaft«), 591 (»zwei Schwestern zwei Zwillinge«), 718, 721f. (Martins Selbstbespiegelung in Myrrha)), Statuenliebe (vgl. III, 585 (Lebendes Bild), 598, 740 (Töchter als Statuen), 597, 716 (Myrrha als Martins Statue)) mit »pedantisch« (vgl. III, 593, 716, 775) pädagogischem Anspruch (vgl. III, 602, 719), eine Eigenart des desertierten Schullehrers (vgl. III, 673–675 (Politik)), vererbt an die Töchter (vgl. III, 719), der schnell zuschanden wird (die Töchter sind in der Ehe »Sklavinnen« (III, 692) ihrer Haus-»Tyrannen« (III, 680); Martin wird durch Myrrha selbst dümmlich und närrisch (vgl. III, 713)) und gelebte Literatur. (für die Töchter vgl. III, 583 (»Singstunde«), 591 (»eine Art Roman [...] [,] krasser als alles, was man erfindet«), 597 (angelesene Trivilliteratur, »Humanität«), 604 (»ein neuer Fall von Menschengeschichten [...] ein lumpiges Lustspiel [...] ein erbaulich ernsthaftes Schicksal«), 608 (»Sprachgeist [...] in der [...] Korrespondenz«), 609 (»wie im heroischen Zeitalter, wo Männer und Frauen ewig jung blieben!«), 633 (»Liebeskunstwerk«, »Heiratsgeschichte«), 688 (»idyllischen Träumen«), 692 (»erträumte[s] Phantasieglück«, »Phantasieleben«), für Martin vgl. III, 698 (»Hellas«, »klassisch Schöne[s]«), 699f. (»Griechenschönheit«), 700 (»Odyssee«), 719 (Liebschaft als »Schauspiel«), zum Ovid-Bezug von Myrrha siehe Seite 346). Martins Erschrecken über die Hoffnung der Töchter auf seine Fürsprache (vgl. III, 597) verrät seine eigene Anfälligkeit für literarisches Lieben (vgl. III, 715f.). Er verfällt in die gleichen trivial klassizistischen Schemata. Der *Goethe-Philister* (III, 385) verbrämt seinen Appetit auf ein »Stück Weiberfleisch«, wie Wohlwend seine Raubzüge mit Schiller (vgl. III, 523, 712), vermutlich mit Goethe (vgl. III, 718f.; vgl. Passavant (1978), 101–105, zu Myrrha als »Allegorisierung des [philtrösen] »Goethekultus«« (ebd., 105) der Gründerzeit, bei allerdings älteren Affekten Kellers (*Die Goethe-Pedanten*)), eine Kunstreligion als »wie die religiöse Muckerei [...] Deckmantel zur Verhüllung von allerlei Menschlichem« (GB IV, 280). Martin redet für Myrrhas Ohren, »ohne zu wissen, was in dieselben einging oder ihnen gefallen konnte« (III, 713), und liebt im übrigen vor dem Spiegel (vgl. III, 718). Auch er ist ein Liebhaber, der sich ein Bildnis von der Geliebten macht und von deren »innern Zuständen noch gar keinen Begriff« (III, 719) hat, mit einer östlichen Liebschaft (parallel zu den Töchtern als »orientalische[n] Sklavinnen« (III, 692)), die, verstatuiert, zugleich verklärt und herabgewürdigt wird. Wieder ist ein »Kenner« (vgl. II, 971, III, 716) unter Frauen wie auf einem »orientalischen« »Sklavenmarkt« (II, 972) entzückt über den vermeintlichen »Reichtum des Lebens« (III, 716, vgl. II, 945), oder was er dafür hält, auf der Suche nach einer Augenkur (siehe Anm. 623), wie Reinhart.

Geliebten und den dazugehörigen kunstreichen Kupplern:¹³⁸⁴ Das »Lebensgebäude« (III, 729) Amalies, der »Arbeit[erin] am Glücke« (III, 631), bricht zusammen und ihr Paradiesgarten geht in Gestalt des Blumenhutes unter – wobei wenigstens ein Kopfraum freigelegt wird. Wohlwend konkurriert als After-»Prophet« (vgl. III, 771) und After-Poet mit seinen »verfluchte[n]« (III, 709) oder »Reineke Künste[n]« (SW XII, 442) wie die »Mama« mit der Märchenerzählerin. Die »geniale[n]« (III, 576) »Schnurren« (III, 712) des »verdrehten Wundermann[s]« (SW XII, 469) bei jedem »Konkurs, vor dem er [...] [gerade] flieht« (III, 712), sind Zerrbilder von Maries Märcheneskapismus. Wohlwend ist ein Kinderverführer von der *Bürgerschaft*-Rezitation über das Zwergenpicknick vor den spazierenden Salanders¹³⁸⁵ bis zu den Auslassungen zur »religiösen Kindererziehung« (III, 711) für den »Gottesstaat der Neuzeit« (III, 712).¹³⁸⁶ Ein Tischrücken zerbricht sinnbildlich sein Märchen in Gestalt

¹³⁸³Die Zwillinge üben »Histrionen«- (SW XII, 449) und »Kanzlistenkünste« (III, 621). Sie angeln sich die Töchter mit »nicht gerade landesüblich[en]« (III, 599) »feurigen Reden« und Gesten und »Redeblumen« von Treue in einem postlagernden »schriftlichen Verkehr« (III, 606), der sich in der Ehe auf notarielles »Abschreiben« (III, 681, vgl. III, 626) von »Grundbüchern« und »Kaufschuldbriefen« (III, 684) reduziert. Die Zwillinge kommen durch parteipolitische Rollenspiele (vgl. III, 618) auf einem »Fastnachtstheater« (III, 620) und durch »kalligraphische Kunststücke« (vgl. III, 589, 617, 621) auf und zu Fall. Die »Originalität« (III, 747) ihrer Wirtschaftsverbrechen erschöpft sich in willkürlichen Realitätseingriffen in »Börsenspiel« und »geheime[r] Buchführung« über »gänzlich erfundene Pfandbriefe« (vgl. III, 749), verbrämt durch Abschiedsbriefe über Lektürewünsche und Abfassung von Reiseliteratur und Bekenntnisschriften (vgl. III, 750, 754f.). Die Zwillinge springen wie der Proteus Wohlwend originalkünstlerisch mit der Realität um, vertrauen sich andererseits Losentscheiden an (vgl. für die Zwillinge SW XII, 153f., 209f., 346–348, bzw. für Wohlwend III, 558, 771; vgl. den in DKV, Bd. 6, 1083, dem *Martin Salander* zugeordneten Entwurf).

¹³⁸⁴Die allzuschöne Liebe als im Umkehren ausmünzende »Spekulation« (III, 687) von Mitgift- und Erbschleichern kaum ein »versachlichendes« (Neumann (1982), 282, 287, Gräf (1992), 62f.), Novum im Gründerzeitroman.

¹³⁸⁵Ein »Unhold« (III, 560) im Grünen verbrämt seine Untaten, indem er sich selbst zum »Opfer« (III, 558) seiner Zeit und »Märtyrer« (vgl. III, 558) des »Kampfes ums Dasein« (III, 558) stilisiert, wie die Zwillinge (vgl. III, 750), »schöne, erhebende Worte« (III, 559), die nicht »bare Münze« (III, 559) sind, was ihm die Märchenerzählerin verweist: »das sind unsere Kinder, vor denen es sich nicht schickt. Sie sollen dergleichen nicht hören!« (III, 558).

¹³⁸⁶Die wie die *Bürgerschaft*, in »Jamben« (III, 712) und Zitaten Schillers vorgetragene »Narrheit« (III, 712), »eine theokratische Bewegung auf unsere Demokratie aufzupropfen« (III, 712), verführt erneut zur Ausflucht aus den »papiernen Zeitläuften« (III, 710: »in diesen Zeitläuften«, in denen der Mensch »auf der niedrigsten Gewinnssjagd umhergetrieben und fruchtlos abgehetzt« ist) ins »Goldene Zeitalter« (mit den »alten Idealen der Menschheit« (III, 710), vgl. die Antikesehnsucht des verliebten Martin wie die der Töchter nach dem »heroischen Zeitalter« (III, 609)). Wohlwends Tafel karikiert das Märchenfest, sein Vorhaben,

sinnbildlich sein Märchen in Gestalt einer Frauenlade, die, anders als die sich auftuende Maries neben Martins Zettel auch Gold, nur »ein kümmerliches Bächlein Tinte« (III, 773) freigibt.¹³⁸⁷ Wie die Erledigung der anderen Kupplerin und falschen Mutter durch Zerschneiden ihres »Lebensgebäude[s]« und Untergang ihres Hutes als kleinen künstlichen Paradiesgartens (vgl. III, 736) ist Wohlwends Frauenlade verbunden mit dem Märchen durch die Prinzipien ›Mobilierpsychologie‹ in Diminutiven und ›Welt im Kleinen‹.

Die Rückbezüge auf das Märchen in der Festmotivik sind schrecklich-schöne Verträumtheit, die Vorausdeutungen auf die Schlußkatastrophe schön-schreckliche Verheißung, unterbrochen durch kulturnatürliche Fortsetzungen des Märchens um Marie¹³⁸⁸ und dessen Hörer, die träumende Setti¹³⁸⁹ und den feiernden Arnold.¹³⁹⁰

»für die Kinder etwas zu retten, woran sie sich halten können« (III, 710), inklusive »[a]lte« (III, 711), das Kindermärchen.

¹³⁸⁷ »Das zarte Möbel [ein »zierliche[s], aber gebrechliche[s] Damenschreibtischen« mit »dünnen gewundenen Säulchen« (III, 733) oder Tempelchen, der »in einem Tabernakel« »hinter einem Spiegeltürchen« »die Handschrift seines Verfassungsentwurfes« (III, 772) zum »Gottesstaat der Neuzeit« birgt] lag kläglich auf dem Boden mit allem, was sich darauf befunden; aus dem kleinen Porzellangefäße lief ein kümmerliches Bächlein Tinte« (III, 772) wie schon aus Wohlwends Bank-»Kommode« (III, 526), die es im logischen und modernen Roman am ehesten zum Kunsthaus brachte. Der Schreibtisch erschien als ein scheinhaftes Kunstprodukt schon III, 707. Die »Parodie des Musentempels und des Musenquells« (Kaiser (1981), 588) zählt zur Motivreihe aufzubrechender klassizistischer Kunst (siehe Anm. 1382 und Seite 346). Analog der Zerstörung der Myrrha-Statue als Verrat Kellers an der Kunst treffe die des Gottesstaatsprojekts »in letzter Konsequenz auch die christlichen Metaphern seiner eigenen [Kellers] weltlichen Poesie« (Kaiser (1981), 587), wie schon die Kritik am Meret-Pfarrer die Neigung zur Heinrichschen Kunstreligion. Wohlwend schützt vor, sein tannener Schreibtisch sei aus Nußbaum (vgl. III, 707), als wüßte er, daß die Heinrichs-Nüsse einen süßen Kern bergen, der allerdings nicht ohne weiteres ans Licht zu bringen ist. In Maries und Wohlwends Schreibtischen sind Heinrichs zwei Seiten auseinandergelegt, Spiegel des Narziß und pfarrerliche Papiere zum Gottesstaat oder verborgenes Gold. Für Neumann (1982), 279, ist Wohlwend der eigentliche Sieger bei seinem Abgang, das tatsächlich ein Abwinken ist, wie das der Demokratenmuse Ölweib und der Seldwyler gegenüber den »halblustigen Gutbestehenden« (II, 389). Dennoch ruht der eingebüßte Rest hier wohl eher in Myrrha.

¹³⁸⁸ Marie speist III, 530 ihre Kinder, 567f., den heimkehrenden Martin, 650 den Knirps hinterm Zaun, 660–662 Kleinpeter, 745 die heimkehrenden Töchter, 786f., den heimgekehrten Sohn

¹³⁸⁹ Auf dem Hochzeitsfest der Eltern (vgl. III, 678) bewirbt (vgl. III, 679), in der Realität beantwortet durch Maries Bemühungen um die Kinder (vgl. III, 676, 701).

¹³⁹⁰ Arnold versöhnt die Familie (den Vater mit der Mutter und dem Sohn), durch die Entlarvung Myrrhas und die Tafelrunde, deren »Erziehungsfrüchte [...] des Hauses« und nicht »des Staates« aus allen Schichten die Nation aus der Familie

4.3 Das ungeschriebene Märchen.

3.4.1 Katastrophe und *Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser*

Kellers Selbstkommentare betonen Romananfang und -schluß und die Ausführung des letzteren als entscheidenden Makel des *Martin Salander*.¹³⁹¹ Die Vorausdeutungen am Romananfang¹³⁹² beantwortete ursprünglich »Bergfahrt« (SW XII, 52) am »Auffahrtstag« (SW XII, 454), »Pfungstmontag« (SW XII, 452) oder »Himmelfahrtstag« (SW XII, 452), die eine »alle Personen«¹³⁹³ und Parteien, Sozialisten und Heilsarmisten (vgl. SW XII, 451f.), vereint.¹³⁹⁴ Diese nach den privaten der minderen Salanders allgemeine Bergfahrt verbindet, wie Märchenfest, Doppelhochzeit und verliebter Taumel im »Festsommer« (III, 720), »Fest- und Wanderfreude (III, 721) vor einem Krach, noch ein »Auszug des Volkes« (III, 633) »mit einem nicht abzusehenden Verlauf« (III, 633) und einer klimaktischen familiären und sozialen, politischen und

erneuert und aus ihrem Haus, in dem es summt, in eine weder böse noch allzuschöne »offen[e]« »Welt« (III, 788) auszieht. – Für Kaiser (1981), 585, bleibt »der Wechselbezug von Volk und Familie [...] ein Wechselbezug des Versagens«, wegen Ehescheidung der Töchter und Arnolds Junggesellentum, trotz geplanter Fortsetzung und Andeutung der geplanten Wiederverheiratung der Töchter (dazu auch Hauser (1959), 157, 161f., 173) III, 773) auch im abrupten Schluß.

¹³⁹¹ Vgl. Baechtold (1895), III, 309f., Jeziorkowski (1969), 531, GB III/2, 453. Vgl. zum Problem von Schluß und Fortsetzung, das der späte Keller immer wieder ansprach, GB III/1, 494f., III/2, 421, 453f. III/1, 500f., III/1, 260f., II, 421, 370, 372, III/1, 258, IV, 224, 274, Baechtold (1895), III, 311, Jeziorkowski (1969), 532f., SW XXI, 27; vgl. zum geplanten Märchenschluß die Arbeitsnotizen in SW XII, 451–454, sowie GB III/1, 85f., Baechtold (1895), III, 309f.

¹³⁹² Die »kleine Begebenheit« (III, 512) zwischen den altklugen »kleinen Leuten« (vgl. III, 513) als »kleinem Volk« (vgl. III, 512) und Arnold verweist auf die abschließende Kollision im degenerierten »große[n] Volk« (III, 536). »[D]as dunkel waltende Schicksal« (III, 531) könne im Kleinen wie im Großen »jählings zerstörend« (III, 531) hervortreten, sowohl »in den unscheinbarsten Vorgängen im stillen Leben eines Haushalts« (III, 531), in der Notsituation der Familie, von einem Regenguß hervorgerufen, als auch »in Feindesheeren, Erdbeben und Gewitterstürmen und allgemeinen Notausbrüchen« (III, 531). Die Ausflügler am Ende trifft das »verhunzte Klima« (vgl. III, 545) wie die vom Unwetter aus Maries Wirtshaus vertriebenen. Die kleine Not am Anfang bewältigt die Mutter, die große am Ende der Sohn. Vielleicht hatte auch das Märchen der großen Not Marie erzählen, der heimkehrende Arnold anders als sein Vater Märchenerzählen überflüssig machen sollen.

¹³⁹³ Baechtold (1895), III, 310, vgl. SW XII, 452.

¹³⁹⁴ Neben dem Seitenhieb auf die Religion (vgl. Passavant (1978), 121) auch im späten Roman Weltfrömmigkeit, verkörpert im Gotteskind Arnold, vgl. III, 190 (»Selbst sich einmal offenbaren,/ Ist die ganze Himmelfahrt« der Erde).

»elementare[n]«¹³⁹⁵ Katastrophe. Die Salanders bedroht Wohlwend, der einem berauschten Martin mittels Myrrhas und seiner sozialistischen Verbindungen eine erotische und politische Falle stellt (vgl. III, 451), die Gesellschaft ein Anarchistenaufstand (vgl. SW XII, 451f.) und / oder ein »Gewitter« (SW XII, 452, 454), das offenbar ein Waldstück in Brand setzt¹³⁹⁶ und den Festteilnehmern durch eine Überschwemmung den Fluchtweg abschneidet (vgl. SW XII, 452f.).

In diesen agonalen Schluß wird ein zweites »Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser« »episodisch aber organisch eingeschaltet«,¹³⁹⁷ noch eine Elementargeister- und Naturkatastrophe und einem abscheidenden Mädchen, dessen scheintrauriges Geschehen¹³⁹⁸ wie Zwergenmärchen und Lautenspielsage eine tumultuarische Befreiung aus dem Kunstgefängnis birgt, zur Abwechslung anstelle eines himmlischen Glashauses eine höllische Räucherammer.¹³⁹⁹

Märchenlokal, -geschehen und -personal spiegeln sich im Märchenschluß ein letztes Mal in der Romanwirklichkeit zur phantastischen Rahmung des ganz logischen und modernen Romans. Der von »schrill[em]« dissonant-parodistischem Gesang (vgl. SW XII, 452) begleitete rauschhafte Festzug auf einen Berg und die Gefährdung der

¹³⁹⁵ Aufzeichnung bei Baechtold (1895).

¹³⁹⁶ Baechtold (1895) verweist auf einen Wirtshausbrand auf dem Uetliberg. Das durch frevelhafte Stürmung eines Berges hervorgerufene Unwetter schon biblisch und Gegenstand alpenländischen Aberglaubens (vgl. *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 2 (1979), 143).

¹³⁹⁷ Vgl. SW XII, 453f. (»Vor oder nach dieser Katastrophe kann das Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser episodisch aber organisch eingeschaltet werden. Märchen. Die Wasser stürmen ein Haus am Ufer, dringen in alle Räume und schlagen sich, tiefend von Schaum und Schlamm, auf den / Feuerstellen, in Öfen und Kamin mit den rußigen Haus- und Feuergeistern herum. Hieran geknüpft die Entführung eines Mädchens durch das Wasser, als Fond der Fabel«), leicht abweichend SW XX, 180f. (»Mährchen. eine Überschwemmung. Schilderung der Elementarkräfte im Kampfe. Die Wassergeister stürmen ein Haus am Ufer, dringen in alle Räume und schlagen sich, tiefend von Schaum und Schlamm, [im Herde,] auf den Feuerstellen, in Oefen und Kamin mit den rußigen Haus- und Feuergeistern herum. Hieran geknüpft die Entführung eines Mädchens durch das Wasser, als Fond der Fabel«).

¹³⁹⁸ Das Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser und von der Mädchenentführung scheint nur das katastrophale, nicht das versöhnlich-kathartische Moment des Märchenschlusses zu enthalten.

¹³⁹⁹ Der Wirtshausbrand auf dem Uetli als Einfluß, die Feuerwehrübung in den Fortsetzungsplänen (Jeziorkowski (1969), 533) und die Motivik der im Wirtshaus auf der Kreuzhalde eingeschlossenen hungernden Kinder läßt hinter diesem »Frauenraub« im Kampf zwischen Feuer- und Wassergeistern die Rettung einer Frau »Lohausen« (II, 1032) aus dem Feuer durch Feuerwehrleute vermuten (vgl. I, 682f. (Feuerwehrübung als »wunderbare[s] Gesicht« für Heinrich), II, 411 (Forstmeister rettet Frau aus dem Feuer), III, 138f. (*Feuer-Idylle* VII: Feuerbekämpfung als Fensterln), 357–361 (*Ein Festzug in Zürich. 1856*)).

Teilnehmer wiederholen das Abschiedsfest der Zwerge auf dem Berg zwischen Unwetter und Tumult. Die erneute Engführung von realistischer Rahmen- und phantastischer Binnenerzählung resümiert die »Zeiten der Bedrängnis« (III, 721) und überwindet sie utopisch wie Maries Münzfund. Neben »[D]egenerierliche[m]« (SW XII, 452) und »Untergang« (SW XII, 452) löst der Märchenschluß auch die Hoffnungsmotive Schatzhebung und Zwerge-Epiphanie vom Schluß der Märchenpassage ein, den Regenbogen vom Anfang aber statt als schrecklich-schönes Innenraumidyll als schön-schreckliche Beklemmungserfahrung und Ausbruch daraus.¹⁴⁰⁰

Gegenstand des *Martin Salander* sind verstörende »Phänomene in der moralischen wie in der physischen Welt«, ihr Sinnbild die Auswanderung der Elementargeister, deren Erzählerin Prophetin der Schlußkatastrophe,¹⁴⁰¹ die sozialen und Naturbereich wieder zusammenführt.¹⁴⁰² Das »Zusammentreffen der verschiedenen symptomatischen [»sozial moralische[n]« (GB, III/1, 70)] Momente mit dem Naturphänomen auf dem Berge« (SW XII, 452) spiegelt ein unerklärliches soziales »Phänomen«¹⁴⁰³ in darwinistische Kampf- und¹⁴⁰⁴ geordnete Kulturnatur, nach außen projizierte innere Natur wie im Zwergenmärchen.¹⁴⁰⁵ Feuer und Wasser, die im Märchenschluß gemeinsam die Menschen bedrohen, lie-

¹⁴⁰⁰ Auch das Zwergenmärchen begründet in einem »Kampf zwischen Feuer und Wasser«: »die sinkende Sonne [...] hatte die Regenwolke [...] hinauf getrieben« (III, 535).

¹⁴⁰¹ A. A. Gräf (1992), 94, nach der Marie »jeglichen Weitblicks« ermangelt. Vgl. zu Wohlwends geplantem Ende (III, 574: »Nähe des natürlichen Todes«) seine Flucht aus dem Wasser aufs Land III, 559, und den von DKV, Bd. 6, 1083, dem *Salander*-Komplex zugeschlagenen Entwurf, der einen Intriganten in einem »Strom« ertrinken ließ; vgl. Andeutungen zur Katastrophe der Zwillinge III, 683 (Bergrutsch), 762 (Seesturm).

¹⁴⁰² Die Motivverbindung ist charakteristisch für den aus der Familienperspektive geschriebenen und auf einem Märchen von Naturgeistern basierenden Sozialroman. Sie ist in der Flucht der Wirtsgäste vor dem Gewitter und der Rauferei der Zwerge (vgl. III, 533f., 537) bereits angelegt. Eine Ablösung elementare / soziale / familiäre Katastrophe scheint aus Kellers Entwürfen nicht zu belegen (a. A. Passavant (1978), 123f., ähnlich Neumann (1982), 290f.; zu den Datierungsproblemen vgl. DKV, Bd. 6, 1064f.).

¹⁴⁰³ »Das Wort Putsch stammt aus der guten Stadt Zürich, wo man einen plötzlichen vorübergehenden Regenguß einen Putsch nennt« (I, 756).

¹⁴⁰⁴ Nicht berücksichtigt bei Neumann (1982), 289–291.

¹⁴⁰⁵ Vgl. III, 965 (»Wo er [Gotthelf] das Naturereignis [eine Überschwemmung] an sich selbst zum Gegenstande epischer Dichtung macht, [...] da wird es zur lebendigen Person und in seinem gewaltigen Einherbrausen eins mit den Leidenschaften der Menschen, über welche es hereinbricht«; vgl. Sagenmotivik und Deutung der Katastrophe bei Gotthelf (1925), 22f., 79f.). Kellers der Zeit der Märchenkonzeption entstammendes Lob von Gotthelfs Schilderung der *Wassernot im Emmental* (wie auch am Ende von *Käthi die Großmutter*, vgl.

gemeinsam die Menschen bedrohen, liegen im Binnenmärchen miteinander selbst im Kampf, wie die Parteien im Rahmen. Sie erscheinen dem Menschen im zweiten Märchen wie im Roman¹⁴⁰⁶ ambivalent, als Brand, Blitz und Überschwemmung oder als »Herdfeuer«, »Regenbogen« und »Labsal«.¹⁴⁰⁷ Die beiden von demselben Gewitter entbundenen Elemente scheinen nur in der Dissoziation bedrohlich und müßten einander letztlich gegenseitig aufheben. Der Scheidekünstler Heinrich hatte sich an der Absonderung der »Elemente [...] Wasser, Feuer [...] aufs schönste« (I, 119) vergnügt, der Märchenschluß schafft noch einmal aus beiden ein schön-schreckliches »Chaos« (I, 119) unmöglicher Ganzheit. Auf der ›sozialmoralischen‹ Bedeutungsebene restituiert sie Gemeinschaft, versöhnt die Parteiungen, die Maries Märchenfest und Martins Polithochzeit (vgl. III, 610f., 639, 646, 650ff.) zu überspielen versuchten, hebt die sozialen Gegensätze auf und bringt die in Wohlwend verkörperte¹⁴⁰⁸ ›aktuelle Misère‹ ›in versöhnliche Perspektiven‹ (vgl. GB III/1, 70), aber wie auf der elementaren Ebene nur im Kampf.

Gotthelf (1916), 321ff.) verrät mehr über seine eigene Psychologie als über Gotthelfs Theologie der Überschwemmung.

¹⁴⁰⁶ Glättend dagegen die Interpretation der im zweiten Märchen widerstrebenden Kräfte bei Hauser (1959), 152, der aber schon auf die Beziehung der Überflutung zur »Aufwühlung der Leidenschaften und der Ich-Sucht« der Menschen hinweist.

¹⁴⁰⁷ Der Bereich des »häuslichen Herd[es]« (III, 770) im Gegensatz zur unheimeligen Öffentlichkeit erscheint im *Martin Salander* positiv. Die »rußigen« (III, 754) Hausgeister des zweiten Märchens dagegen wirken wenig sympathisch. Während die Zwillinge vom Boden ihres Berges verschlungen zu werden drohen, erlöst das Wasser von dem Bösen laut dem Paralipomenon (vgl. DKV, Bd. VI, 1082), in dem den »Starke[n]« (Wohlwend, der III, 559, aus dem Wasser flieht?) ein Strom verschlingt. Die »Herrlichkeit« (III, 736) des ins Haus flüchtenden (vgl. III, 738) »Weib[es] mit dem Hut« (SW XII, 436) raubt das Wasser, aber als Paradiesbild (vgl. III, 736). Hausstürmung zur Befreiung eingesperrter Frauen erlöst in der *Lautenspielsage* (vgl. III, 684). Settis Auslöschung des Herdfeuers beendet die Illusion des unlöschbaren »Elmsfeuer[s] im Herzen« (III, 596) und befreit vom Haus-»Tyrannen« (III, 680). Als Rohr des Weidelichbrunnens, der auch in den »bittersten Stunden« (III, 765) »Labsal« spendet (III, 765), dient ein »Flintenauslauf«, der einst ein wenig heimeliges »Feuer gesprüht« hat (III, 512; vgl. Planungen für den Märchenschluß SW XII, 449, sowie III, 659, 703). Martins Aufstieg begann statt mit »Lebenswasser« (III, 726) mit einer Brunnenvergiftung (III, 521). Der im Unwetter »aufglüh[ende]« (III, 535) Märchenregenbogen scheint segensreich.

¹⁴⁰⁸ Verbündet mit Sozialisten und Adel zugleich (Neumann (1982), 284, betont, wie Keller seine Heimat zugleich durch eine ›goldene‹ und eine ›rote Internationale‹ bedroht sieht, vgl. Charbon (1989), 364). Wohlwends zugleich edle und niedrige Myrrha verführt wie das Arbeiterin-Adligen-Duo Hulda und Dortchen den Bürger aus seinem Mittelstand (für den *Martin Salander* vgl. Worthmann (1974), 125, 126) und in den Kunstraum, wovor der unliterarisch-solide Arnold gefeit ist.

Im Binnenmärchen kommt eine Frau aus dem Haus, im Rahmen Männer aus der Erde. In Anarchistenaufstand wie in Naturkatastrophe retten ein Berg- oder, laut Maries Prophetie von den Erdvorräten, »Köpfe«-Zerbrechen (SW XII, 357).¹⁴⁰⁹ Wie aus den »Landesfalten« (SW XII, 453) oder »der Erde hervorwachsend[e]« (SW XII, 451f.) Männer stehen schlicht für Landeskinder aus dem »Ackergrund des Volkes« (III, 579) und »Erziehungsfrüchte« (III, 788) oder auch für Maries wiedergängerische Erdmännchen. Anstelle ihrer Frauenlade mit dem Sohnesporträt tut sich nun der Berg der begrabenen Erdmännchen selbst auf, mit Arnold als Heilsbringer¹⁴¹⁰ an der Spitze.¹⁴¹¹ Obwohl der wenig beachtete¹⁴¹² Märchenschluß als alterspessimistisch¹⁴¹³ oder überhaupt

¹⁴⁰⁹ Zur Vertauschbarkeit der Innerlichkeitssymbole Berg, Grab, Kopf siehe Seite 37 und Anm. 149.

¹⁴¹⁰ Vermutlich verkörpert Arnold die »Heilerfahrungen« (SW XII, 432) des späten (vgl. SW XII, 432) Vorreden-Entwurfs (interpretiert auf den Naturalismus des Romans bei Ritchie (1954), 10f., Passavant (1978), 122f., Kaiser (1981), 579). Vgl. biblische Motive um Arnold in den Entwürfen SW XII, 436 (Hochzeit von »Kana«), 434 (»Stimmung von Joseph in Ägypten«, Kaufmann-Patriarch, Zyklischer, Retter seines Geschlechts, das zu einem Volk wird, gotteskindliche, aus der Tiefe auferstehende Christus-Präfiguration, mit dem doppelten »Segen oben vom Himmel herab, mit Segen von der Tiefe, die unten liegt« (Gen 49, 25)). Arnold, der Mann der »Zukunft« (III, 779, SW XII, 448, vgl. auch III, 789), verkörpert die »Religion der ›Zukunft‹« (SW XII, 437), die des »geschulten Alten« (SW XII, 438) Martin »dumpfer Idealismus« (SW XII, 437) vergebens zu erlangen sucht und durch die ihn Arnold zu »erlösen« (SW XII, 438) vermag. Er »löst und sühnt den Konflikt« (SW XII, 448) in Familie und Gesellschaft, vielleicht unter der Selbstopferung, die die Märtyrern im »Kampf ums Dasein« (vgl. III, 558, 664, 750) für sich nur beanspruchen. Vorbild wäre der namengebende »Arnold von Winkelried« oder der gemünzte »Heinricus«, nach dem »die Hälfte der Milizpflichtigen des löblichen Standes Zürich stets Heinrich heiße« (III, 719), oder der ursprünglich namengebende »Felix« (SW XII, 434), einer der »Schutzheiligen Zürichs« (III, 897; siehe Anm. 1410). – Wie Heinrich ein gescheiterter Joseph (siehe Seite 51), waren die Vaterersatzfiguren des Paters seiner selbst verzweigte Patriarchen (siehe Anm. 275), Wohlwend scheint jetzt eine Jakobs-Travestie (flüchtiger Betrüger, der in der Fremde von seinem Vieh züchtenden Arbeitgeber zwei Schwestern erwirbt, ins gelobte Heimatland zurückkehrt, einen dümmlichen »roten Mann«, seinen »Bruder Martin« (SW XII, 772), versöhnt und einen Gottesstaat gründet).

¹⁴¹¹ Der nicht nur die Familientragödie löst (vgl. SW XII, 437f., 451): »Schließlich triumphiere der Sohn der ›Mutter‹« (überliefert durch Baechtold (1895), III, 310).

¹⁴¹² Noch erörtert bei Baechtold (1895), III, 309, und im Anschluß bei Ermatinger (1950), 574f., vgl. Martini (1974), 508, 510; nur noch am Rande bei Ritchie (1954), 5f., 76, und Merkel-Nipperdey (1959), 122; Ausnahme Hauser (1959), 152f., der aber den Märchenschluß am Anfang, das (pessimistisch gedeutete) Zwergenmärchen am Ende interpretiert. Diese Umkehrung hat Schule gemacht (vgl. Muschg (1980), 170f., Kaiser (1981), 595–597).

¹⁴¹³ »Untergangsvision«, »Ausdruck der »Verzweiflung [Kellers] über die Erscheinungen der neuesten Zeit« (Passavant (1978), 119, vgl. 96, 119–124 (andererseits sei der Grund für die Nichtausführung wiederum Kellers Alterspessimismus);

überhaupt unkellersch¹⁴¹⁴ gilt, versuchte Keller ihn bis an sein Lebensende auszuarbeiten.¹⁴¹⁵ Offenbar sollte diese utopische

Alterspessimismus); ähnlich Marti (1959), 1241, Neumann (1982), 290f., 299, Gräf (1992), 74), »Widerruf eines Lebenswerks« (Muschg (1980), 165, und f., vgl. auch Muschg (1980), 153f., ähnlich Passavant (1978)). Kellers Resümee des Märchenschlusses dagegen lautet nicht alterspessimistisch, nur »[d]em falschen Optimismus gehe es schlecht« (Baechtold (1895), III, 310 (Gesprächszeugnis)). Vgl. Klage über Zech-»Getöse« (I, 758) und historisierende Überwindung schon bei Heinrichs Nationalfest.

¹⁴¹⁴ Baechtold (1895), III, 309, Hauser (1959), 152. Als mögliche Einflüsse nennt Gerber (1964) den Kampf zwischen Skamandros und »Salamander«-Hephaistos (*Ilias*, XXI; vgl. auch andere Homer-Anspielungen im Roman und Arbeitsnotizen SW XII, 432, 434 (»Achilles?« beim Agon zwischen Arnold und den Zwillingen)), Ritchie (1954), 5f., 11f., und Ritchie (1957), 221, Spielhagens *Sturmflut* (1877) und *Angela* (kathartische Katastrophe auch am Ende von Zolas *Nana* oder *Germinale*). Offensichtlich die Wendung gegen das Todespathos in Longfellows *Excelsior*. Gotthelf mag auch den Märchenschluß beeinflusst haben. Dessen Verbindung von alttestamentarischer und apokalyptischer Motivik ist biblisch (vgl. Matth 24, 37–44, Lk 17, 26–36, 2 Petr 2, 4–9) wie Sintflut (Hauser (1959), 152, nennt Martin einen »Noah der bürgerlichen Welt«), Untergang Sodoms und Gomorras und Apokalypse, jeweils ein Ende mit Neuanfang. In Kellers Prosawerk scheint die Verbindung von Fest und (öffentlicher oder privater) Katastrophe (abgesehen von auf Katastrophen nur vorausdeutenden Festen) oder Ausartungen eher die Regel. Sie dient als Feuerproben auf eine Sonderung der »Festlumpen« (GB III/1, 182) von den Festhelden, in denen die Festgemeinschaft durch Bewältigung einer Katastrophe ihre Selbstinszenierung als nicht allzuschön erweist (vgl. III, 348–361 (*Ein Festzug in Zürich*), dagegen 1856 GB II, 45, zum Gegensatz von Festinszenierung und Wirklichkeit). Ansonsten verflacht das Fest, wie das erste des Jukundus, der nicht der ursprünglich geplante »Festlump« wird, anders als Heinrich durch Tellfest (Überschwemmungskatastrophe), *Mummenschanz* (*Narrengefecht*) und nationale Feierlichkeiten am Romanende. Vereinzelt Glättungen gesellen sich Gegenbilder (vgl. zu II, 863f. (Karl – Herminie) III, 328–330 (*Schütz im Stichfieber*)). Ausartung, bewältigte oder unbewältigte Katastrophen begegnen auch nach Salis und Vrenchens Paradiesgärtlein, dem Hochzeitsfest in *Kleider machen Leute*, den Feierlichkeiten in *Dietegen* Demokratenversammlung im *Verlorenen Lachen*, dem dörperlichen Volksfest im *Hadlaub* und dem Fastnachtsfest des *Narren auf Manegg*. Die Feuerprobe bildet den Rahmen im *Verlorenen Lachen*, wo sich in der Baumschule als einer »festlichen Versammlung« (II, 529) die Festgemeinschaft vom Eingang (vgl. II, 445ff.) doch noch praktisch bewährt. Schattenseite der für Keller erbaulichsten Festkatastrophen sind die Austreibungen von Narren durch die Bürgergesellschaft wie in der Demütigung der »Butzen« auf dem *Tellfest*, des Sennen durch Karl Hediger, der Weinteufel auf Brandolfs Hochzeit, dem Tod des »Butzen« im *Narren auf Manegg*, die im allzuleichten Gelingen schon wieder über dessen Grenzen reflektieren und von Festen zum Lob der Bürgergesellschaft die Zerrbilder des Lobenden ausschließen.

¹⁴¹⁵ Das Motiv der katastrophalen Bergfahrt bereits in der Frühphase der Arbeit (vgl. GB III/1, 85f.), *terminus post quem* für letzte Entwürfe dazu Oktober 1885 kurz vor Beginn der Drucklegung (vgl. SW XII, 451); Vorausdeutungen darauf (siehe Seite 302) und auf das Motivpaar Feuer und Wasser auch in der veröffentlichten

Katastrophe das Bild für in innerer Natur begründete Epochenwenden, das in den »Berge[n] [...] des menschlichen Gemütes« (II, 871) begrabene De- und Regenerative, aus *Ursula*¹⁴¹⁶ und *Der Narr auf Manegg*¹⁴¹⁷ in die Gegenwart fortschreiben und die Bergmännchen als

Fassung (siehe Anm. 1407); die Katastrophenmotive bestimmen die Fortsetzungspläne bis zu Kellers Tod (vgl. Jeziorkowski (1969), 533 (Feuerwehrübung) Zäch (1952), 165 (Überschwemmung), Baechtold (1895), III, 311 (Überschwemmung).

¹⁴¹⁶II, 871: »Wenn die Religionen sich wenden, so ist es, wie wenn die Berge sich auftun« und neben »Golddrachen« auch »Ratten und Mäuse« freisetzen, z. B. Ursula als »ein gesegnetes Fleckchen Erde, das [...] ergrünt« (II, 932), aber auch – zur Überraschung eines Heimkehrers und laut dem Epilog noch immer – die »ab und zu immer noch um jenen Berg [»von Schwärmern und Propheten« (III, 874)] herum[spukenden]« (II, 932) Wiedertäuferi (vgl. Gründerkrach als »Reblaus oder [...] Cholera« (III, 735), Wohlwend als Teil des »Landschaden[s]« (III, 553), der »über unser Land gekrochen« (III, 777) ist). Die Krisenerzählung über ein städtisches Gemeinwesen zur Zeit revolutionärer Religions-»Wende« (vgl. II, 871, u. ö.) – mit Sozialisten und Heilsarmisten (vgl. SW XII, 451f.), Sozialbeglückern und Himmelschristen (vgl. I, 30) in historischer Verkleidung – beschließt im Rückgriff auf die Eingangsallegorie II, 871, halb Schlacht, halb Naturkatastrophe (II, 928: »als ob die Erde erbebt«). Ursula gibt dabei den mit dem Reisebündel wandernden und verborgenen Schutzgeist (II, 930: »Nachtgeist«, 931: »Feldgespenst«), in Baum und »Erdhöhlung« als »Schutzort« und Speisekeller »vom braunen Erdboden kaum zu unterscheiden« (II, 927). Dem Vorbild von Ursulas Hervorgehen aus Erde, Baum und Wald nach der Schlacht folgen die Auferstehungen des in den »Graben« (II, 929) gefahrenen Hansli (vgl. II, 930) und des niedergestreckt »an der Mutter Erde festgehalten[en]« (II, 929) Zwingli in das heidnisch-christliche Jenseits seiner Todesvision (vgl. II, 929). Das Idealgesicht eines Himmelguckers ist wie immer mit dem Preis der Leblosigkeit erkauf (a. A. Renz (1993), 287). Das »Gebirgskind« Zwingli zieht sich zurück nicht in den, aber »in die Berge«, »zwischen Rigi und Pilatus« (Zäch (1952), 161f.). Der allzuschönen Tafelrunde einer scheinbaren heidnisch-christlichen *apokatastasis panton* wie im *Tanzlegendchen* oder im Zwergenmärchen steht eine wirkliche gegenüber, bei der Hansli und Zwingli als Vertreter der Goldenen Mitte Papisten und Wiedertäufer (II, 892–894) in gewaltsamem Scherz »einklemmen«. Nur so scheint auch im agonalen Märchenschluß des Spätwerks der Ausgleich möglich, der die kollektive Untergangsdrohung und Wiedergeburt von / aus Individuum und Familie aus dem Berginnerlichkeitsraum mit den gewissen Rissen und Abstrichen für unbürgerliche Schnurranten und Propheten wiederholt. – Zum katastrophalkathartischen apokalyptisch-elementaren Endkampf mit Berg- und Baummotivik schon vor *Ursula* vgl. SW XI, 154 (*Kampf-Sonette V*: »Bergmann« steigt herauf zur »letzte[n] Schlacht«), II, 434–436 (Schlacht von Grandson, wo die Seldwyler und Ruechensteiner Antipoden ein äußerer Feind vereint: »Bergmann«, Baumgrab).

¹⁴¹⁷Buz' Tod, auch zwischen zwei Übeln, »Feuer« und statt Wasser »Bär« (II, 715), als Austreibung eines schlechten Landesdämons (vgl. II, 714, 716; zu »Butz«, schweiz. »Buz«, und »Butzemann« vgl. DWb, Bd. 2, 588f., HdA, Bd. 1, 1763f., Bd. 2, 260–266, 280, 309, 314, Kluge (1989), 117), einer degenerativen Ausgeburt des »Falätsche«-Berges (zur Erdnähe vgl. II, 707, Nachname, Abstammung und Wohnort). Dabei verbinden sich Katastrophe und Katharsis, Ende und

Gesellschaftsbild aus dem Novellenzyklus, dem die geschlossene Komposition um eine Form des Phantastischen fehlt, dem zweiten Roman zugrunde legen.

3.4.2 Arnold, Myrrha und *Das Meretlein*

Der *Germinal*-Schluß blieb ungeschrieben. Die Spärlichkeit der Entwürfe erschwert trotz des zweimaligen Rückbezugs der Erdvorräte in der »Fortsetzung des Märchens« (III, 538) auf das Zwergenmärchen seine Deutung. Er erläutert aber den ausgeführten Schluß, der die Klimax auf Arnolds Heimkehr reduziert, die in ihrem Verhältnis zu der seines Vaters und zum Auszug der Erdmännchen anstelle des zweiten Märchens den Roman rahmt.¹⁴¹⁸ Martins Verspätung erzwang das Märchen und perpetuierte die Flunkerei. Arnolds verfrühte Heimkehr (vgl. III, 775) transponiert Maries Märchen in die Wirklichkeit und zerbricht das Martins.

Ende und Neuanfang (im »Wechsel irdischen Loses« (II, 713), an den »Übergängen« »in den freien Bürgerstaat« (II, 702), am Beispiel des Buz als einem »Sinnbild« (II, 712) des degenerierten Adels, aus dessen Händen die Manessische Liederhandschrift in würdigere übergeht), Fest und Schlacht (II, 714: »lustige Fehde«), Kampf der Parteien und der Elemente, Epochen- und Jahreswende (zu rituellen Exorzismen mit Feuer- und Lärmzauber im Frühlingsbrauchtum vgl. HdA, Bd. 1, 618 (Art. »Aschermittwoch«), Bd. 2, 1254f. (Art. »Fastnacht«), 1261–1263 (Art. »Fastnacht begraben«), zum Bären und Fastnachtsbär insbesondere Bd. 1, 890, 894f. (Art. »Bär«), Bd. 2, 885–889, 1252; vgl. den Exorzismus der drei Weinteufel beim Herbstfest II, 1059–1062 (siehe Seite 204); die Manessische Liederhandschrift wird von Buz an einem »Herbstgebote« (II, 712) gestohlen und »[a]m Aschermittwoch, der nach jenem Herbstgelage folgte« (II, 714), wiedergewonnen).

Umgekehrt wie in *Ursula* (Spuk Ursulas aus der Erde – der Schnurranten aus dem Berg) schließen die Geschichten von der Manessischen Liederhandschrift nach dem »Nachtgespenst« (II, 717) Buz in der epilogischen *Forsteck*-Sage (vgl. II, 716) mit einem Bergmännchen-Berg, in dem es summt, und dem Motiv Dauer im Wechsel, wie Auszug und Wiedereinkehr im Zwergmärchen und im Märchenschluß des *Martin Salander*. Buz' erdnahe »Nachtfrauen« (II, 707) nimmt Else Moorland wieder auf, die Bergmännchen sowohl Ursula als auch *Martin Salander*. *Der Narr auf Manegg* bildet eine erzählte »Familiengalerie« der Manesses wie die gemalte des Herrn Jacques (vgl. II, 698–700). Sie spiegelt im Burgbewohner Buz, »Sinnbild« (II, 712) am Ende seiner Familiengalerie, Herrn Jacques Dachbodenexistenz (vgl. II, 717) oder in einer Degeneration des Adels eine mögliche des Bürgertums, das sich in Arnold behauptet.

¹⁴¹⁸ Laut Keller muß man, um »die Beziehungen« in der »dürftige[n] Skizze« des aufgeführten Romanschlusses »heraus[zuf]inden«, den Roman »zum zweitenmal [...] lesen« (GB II, 370), eine aus der harschen Selbstkritik herausstechende Zumutung, die eine Einsicht von Necker (1887), 272f., bestätigt.

Arnolds Heimkehr überbietet die seines Vaters.¹⁴¹⁹ Als Gipfel einer Reihe von antwortenden Gegenbildern¹⁴²⁰ umgeben die Epiphanie des Gotteskindes¹⁴²¹ die Märchenmotive Wiederkehr,¹⁴²² Regenbogenschüs-

¹⁴¹⁹ Es ist »wieder einmal einer aus Brasilien gekommen« (III, 775), der »den jugendlichen Kopf des letztern [des Vaters] auf den Schultern trug; aber er war um einen Zoll höher gewachsen« (III, 775). Mit Arnold bei Tisch ist die Familie »ganz so glücklich, wie an jenem Abend, da Martin gekommen war, die hungernden Kinder samt der Mutter zu speisen« (III, 777), aber dauerhafter. Drei häusliche Tafelrunden Arnolds (im Gegensatz zum Vater-»Kneipier« (III, 788)) überbieten die Martins im Gartenlokal und bei der Polithochzeit. Arnold wies bei Martins erster Heimkehr auf die Scheinhaftigkeit des Familienglücks hin (vgl. III, 542f.) und durfte bei der zweiten als einziger Martins Desillusionierung beim »Gang in das Volk« mitanschauen. Martin ließ seinen »melancholisch[en]« (III, 512) Sohn vor den Zwillingen, die Familie durch Einkehr im Roten Mann und erneute Auswanderung im Stich, trotz Marias Bitten (vgl. III, 562f.). Martin vor Arnold in deren Rolle versetzt, aber Arnold hilft seinem Vater aus der Melancholie, zumal er das Land auch in Zukunft nicht mehr zu verlassen verspricht (vgl. III, 781). Martin hatte im »roten Mann« (III, 518) auf seine eigene Vorgeschichte zurückgeblickt (III, 520ff.); da er nichts aus ihr zu lernen mußte (vgl. auch III, 577, 693, 696, wiederholte sie sich an ihm (III, 526f.: »Es scheint, daß jeder Mensch einen Ölgötzen hat, der allerorts wieder steht und ihm entgegenglotzt«). Der Historiker Arnold lernt der Geschichte eine tröstliche Zyklik ab (vgl. III, 777, 780, als Kind III, 542f., 587f.). Die »Moses und die Propheten«-Verheißung der Schriften des Heimkehrers Martin troy; Arnold bringt ein »goldenes Zeichen« (vgl. III, 778), das Marie wie ihre Goldmünze auf immer zu bewahren gedenkt, Schriften gegen statt auf Wohlwend (vgl. III, 776) und stichhaltige »Offenbarungen« (III, 785). Er erspart der Familie ein »weitere[s] Gewitter« (SW XII, 390) wie vor der Märchenpassage, indem er seinen melancholischen Vater heilt. Im Gegensatz zum Vater Arnold läßt Marie errötend lächeln (vgl. III, 784f., vs. 531f., 550).

¹⁴²⁰ Statt daß bei der »Mutter« »die harte Not plötzlich gleich einem Gerichtsboten ein[...]kehrt« (III, 528) und ein Unwetter über ihre Familie hereinbricht, fährt das Unglück »wie ein Blitz aus blauem Himmel« (III, 729) in das »Lebensgebäude« (III, 729) der »Mama« und erledigt eine Gerichtsverhandlung deren Familie. Wie Marias Märchens gehen mit dem Hut der Mutter als Paradies-»Garten« und mit Wohlwends Schreibtisch als amoener Landschaft kleine Welten unter. Der »kleine[n] Begebenheit« (III, 512) zwischen den Zwillingen und Arnold antwortet das »kleine Ereignis« (III, 784) zwischen Myrrha und Arnold. Der kleinen familiären Not der Salanders, den »unscheinbarsten Vorgängen im stillen Leben eines Haushalts« (III, 531), antwortet deren kleines häusliches Glück, das Arnold auch im ausgeführten Schluß garantiert.

¹⁴²¹ Arnold, das der »Marienfrau« (III, 706) »wohlgefällig[e]« (III, 785) Kind, an Pfingsten oder Himmelfahrt, »Ostern« (III, 775) oder »um Weihnachten« (III, 775) »Gnaden«-Gabe (III, 782) eines hilfreichen »Himmel[s]« (III, 778), der (vgl. III, 535) Marie mit Regenbogen und Märchen »zu Hilfe« (III, 535) kam – im Gegensatz zu den falschen »Wundergeschenk[en] des Himmels« (III, 596 (Zwillinge), vgl. III, 698 (Myrrha)), an die Töchter und Martin – verwirklicht das »Gotteskindschaft«-Potential (III, 726) auch im ausgeführten Schluß (siehe Anm. 1410).

¹⁴²² Arnolds und Martins »Verschwörer«-Bund (III, 781) mit »Handschlag« (III, 781), selbst bei »völlige[r] Entartung« (III, 781) von »Land und Volk« (III, 781)

Regenbogenschüsselchen-¹⁴²³ und Regenbogenwende¹⁴²⁴ in der Not, verbessertes »Gedächtnis« (III, 537)¹⁴²⁵ und Fest.

Die Märchenpassage kreist um das »Gedächtnis«-Motiv (III, 537).¹⁴²⁶ Hunger stärkt das Gedächtnis (vgl. III, 530) zum Märchenerzählen und Münzfund, die erste Schwindelei Maries, die sich bewahrheitet. Gedächtnis ist auch Zentralmotiv im Märchen. Im Regenbogen sprechen die Zwerge beim Schmausen und Zechen »von ihren jungen Tagen, mittleren Jahren und alten Erfahrungen« (III, 537). Dieses Erinnern ist dem Schwelgen im Innenraum parallel. In die Schalen der Krebse gehüllt, »die keine Augen in den Schwänzen zu haben pflegen, wenn sie ihre Fortschrittswege zurücklegen« (III, 639), sind die Zwerge rückwärts- und dem nahen Ende als sehend blinde »Laufkäfer« (III, 636) abgewandt. »Gold ist [...] Einsicht« (I, 659), sein Überbleibsel ein »Denkpfennig« (III, 538). Die Zwerge zehren von ihrem tellerförmigen Einsichtsgold in Selbstversenkung und Selbstbespiegelung. Schon im

nicht auszuwandern, nimmt den Zwergenskapismus ohne Illusionen (»chez nous comme partout« (SW XII, 394) und doch »am besten in der Heimat« (SW XII, 387)) zurück und restituiert Gemeinschaft, dank Arnolds ausziehender Tafelrunde über Familie und Kontor hinaus (a. A. Worthmann (1974), 128f., und Passavant (1978), 96).

¹⁴²³ Arnold bringt kein »Goldenes Zeitalter« (vgl. III, 550), aber ein wirkliches »goldenes Zeichen« (vgl. III, 778), das Marie auf immer im Gedächtnis bewahrt, vgl. III, 779f. (»Goldwaage«, durch ökonomische Mäßigkeit wie in Maries »stillem Goldgrüblein« (vgl. III, 578) nicht als »kleine Nabobs [...] den [...] Mammon ängstlich vergraben müssen«).

¹⁴²⁴ Arnold ist Lichtgestalt (vgl. III, 775 (»hell erleuchtet«), 774f. (Wintersonnenwende), 789 (»Lichte«)) und Witterungswechsel in der (verblaßten) Motivik familiärer (vgl. III, 691, 773, 775 (Ende des Zwilling-Unglücks der Töchter gleich »einem ewigen Landregen«), 705, 712, 778 (Martins Myrrha-Benebelung und »Gewitter«)) und sozialer Katastrophen (vgl. III, 780 (»So laß regnen, es wird auch wieder aufhören«), 790 (»des Sturmes wie des Friedens gewärtig«)).

¹⁴²⁵ Der Historiker aktualisiert das Erdweibchen, das "Gedächtnis" wahrt, und erzählt wie die Erdweibchen-Mutter Tröstliches (vgl. III, 777; zur Beziehung zwischen Märchenerzählerin und Historiker vgl. Bae (2000), 172), aber nicht Verklärtes. Der geschichtliche Zyklus von Degeneration und Regeneration (vgl. SW XII, 450) entspricht dem Märchenzyklus von Regen und Regenbogen, Auswanderung und Wiedereinkehr, Schlafenlegen und Wiedererwachen. Der Historiker verkörpert das zyklische Prinzip im Generationswechsel vom »Zustand der Gegenwart« Martin zum Zustand der »Zukunft« (SW XII, 448) durch Verjüngungs- (vgl. III, 567, 699, 713, 718–720, 721, 774, 779; vgl. Passavant (1978), 131) und Wiedergeburtsmotive (vgl. III, 775) im Gegensatz zur allgemeinen Verschlechterung der Charaktere (vgl. III, 644, 689, 710, 726).

¹⁴²⁶ Das Gedächtnismotiv rahmt das Märchen, zu dem »ein so starker Farbenschimmer [inspiriert], wie man ihn nur wenige Male im Leben sieht und dann fast immer im Gedächtnis behält« (III, 535), und das »unvermutet an [...] Besitz erinnert« (III, 538), der seinerseits ein »Denkpfennig« (III, 538) ist.

Selbstbespiegelung. Schon im Regenbogenhaus sind diese Erfahrungen nutzlos begraben, ehe die Zwerge sie vollends versenken.

Anders Erdweibchen und Marie. »Gedächtnis« und Gold sind mit dem Ende des Märchens nicht gänzlich vergraben. Im Märchen teilt das jüngste Erdweibchen mit seinem unvergrabenen Gold einem »jüngeren Geschlechte« das »Gedächtnis des ausgestorbenen« (III, 537) mit, im Roman sein Pendant durch Märchenerzählen und Münzfund. Marie unterscheidet von den feiernden Zwergen, daß sie ihr Gedächtnis äußert, ihren Denkpennig ausgräbt und zu veräußern bereit ist. Das Märchen-schöne zeigt ›Er-Innerung‹¹⁴²⁷ im Sinne von Regression und Eskapismus. Wo Marie »nichts mehr wußte« und ihr doch noch etwas einfällt, empfiehlt sich in den Bildern des gesprengten Innenraums und des ausgegrabenen Goldes Vergegenwärtigung, Mitteilung und Warnung, ein Aus-sich-Herausgehen in die Gemeinschaft und Wirklichkeit oder Offenbarung der Innerlichkeit des vereinzelt Gedenkenden.

Auch Kleinpeter, der sich schon wie die Zwerge zum Vergessen dem »Trunke« (III, 661) ergeben hatte, leistet in seiner Parallelerzählung heilsame Arbeit an gar nicht erbaulichen Erinnerungen von einer bürgerlichen Degeneration und ›rappelt‹ sich am Ende des Erzählten und des Erzählens wie das »sein Haus bestell[ende]« (III, 667) und fortziehende Erdweibchen auf, indem er wie Marie im Leihhaus die gutbürgerliche Fassade dreingibt. Die meisten anderen Figuren vergessen¹⁴²⁸ oder verklären¹⁴²⁹ ihre Erinnerungen. Martins

¹⁴²⁷ So Hauser (1959), 161, 175, über Marie (vgl. Passavant (1978), 113–117, Marie und ihr Märchen rückwärtsgewandt und eskapistisch auch bei Matt (1989), 5, 8, Gräf (1992), 92), deren Charakterisierung – der »Spontaneität, Lebenskraft und Wärme« ermangelnd, »unmenschlich-pedantisch« (Hauser (1959), 162) – aber Textpassagen gegenüberstehen (Marie erzählt spontan das Märchen, beweist mütterliche Tatkraft in der Hungersnot, vor Wohlwend im Wald und während des Eheunglücks der Töchter, und ihre wie Baumwolle umhüllenden Kleinwörter wärmen, während den minderen Salanders Pedantik vorgeworfen wird). Oder aber der Vorwurf trifft Kellers große Muttergestalten von jeher (vgl. »Regel« Amrain, Beichtmutter Judith I, 1122, III, 778), während die nachgiebige Mutter für Heinrich zur Hypothek wurde.

¹⁴²⁸ Wohlwend macht das Vergessen zu einer »nützlichen Kraft« (III, 575) im Bankverkehr (vgl. III, 547, 574), Amalie beim *Excelsior* (vgl. III, 586, 629), Isidor beim Holzhandel (III, 685: er »habe nicht darauf [auf die *Lautenspielsage*] geachtet«). Die minderen Salanders lassen sich unbelehrbar mit ihren Feinden aufs neue ein, Setti und Netti mit den tier- und pflanzenvertilgenden Zwillingen als Ehefrauen (III, 683–685) wie als Kinder (III, 533, 535). Martin verdrängt oder verklärt unbequeme Erfahrungen (vgl. III, 542f., 643f. (vs. III, 522, 568, 720f.), insbesondere mit dem »unbequemen Gesellen« (III, 575) Wohlwend (vgl. III, 522, 526, 560, 577, 693, 696, 706, 712), »damit der Mensch aus seinem Gedächtnis eher verschwinde« (III, 577), wird aber statt dessen vom Verdrängten eingeholt. Martin macht »zum zweiten Mal« (III, 527) an Wohlwend Verluste und

Geschichtsverständnis bleibt wirkungslos absolut,¹⁴³⁰ dem verlogenen Reaktionär Wohlwend (vgl. III, 710–712, 770f.) ist das Alte das Gute (III, 710: »alten Idealen«) und Amalies Flucht in die schönen Erinnerungen (und ins Haus) ist eine Blödigkeit, die die Außenwirklichkeit einholt.¹⁴³¹ Davon hebt sich die vielbeklagte Relativität des Trostes, den Arnold als Sprachrohr des Autors bietet¹⁴³² – fast ausschließlich geschichtliche Entartungserscheinungen, die aber ephemere blieben –, positiv ab. Martin, seine Töchter und die übrigen Meister der Verdrängung müssen sich von Freunden (vgl. III, 572ff.), Ordnungshütern (vgl. III, 772f.) und insbesondere von Marie und Arnold (III, 775f.) erinnern lassen. Im Gegensatz zur gedächtnisschwachen falschen »Muse« (III, 715) Myrrha kooperieren die Gedächtniskünstler Marie (vgl. III, 556, 588, 644, 671f., 681, 699) und Arnold (vgl. III,

und emigriert seinetwegen beinahe ein drittes Mal in den »neuen Weltteil« (III, 697) Myrrha, denn er »vergaß [...] alles, was er wegen Wohlwend erduldet« (III, 696). Gedächtnisschwäche wird pathologisch in Wohlwends Amnesie und vollends zum Schwachsinn bei Myrrha, die sich nicht einmal erinnert, wie lange sie schon im Lande ist (vgl. III, 783).

¹⁴²⁹ Geschichte verklären der toastierende Pfarrer (III, 645–647), der seinen betrügerischen Bankrott zur »schönen Erinnerung« (III, 723) umfälschende Festverbrecher und Wohlwend (vgl. III, 548f. (Winkelried, Heraldik), 710–712, 770f. (Gottesstaat)). Er bildet das Gegenstück zu Arnold als Historiker (vgl. Kaiser (1981), 594, vgl. die Zwillingenotare als die falschen Juristen) und den eigentlichen Repräsentanten eines »historische[n] Doktrinarismus im politischen Gebiete« (III, 637, vgl. III, 638) oder »Reaktionär« (III, 786).

¹⁴³⁰ Der Heimkehrer entsinnt sich seines »warme[n] Heimatgefühl[s]« (III, 512) in der Zeisig-Idylle zu spät, die die Weidelichs zwischenzeitlich unterwandert haben. Martin »verklären« (III, 561) »die geschichtlichen Erinnerungen« (III, 561) den »alten Boden« der Heimat (III, 561) nur als »eine erste Andeutung des Entschlusses« (III, 561) zur neuerlichen Auswanderung, Schönrednerei (für Hillebrand (1971), 118, eine Kellers) wie die der redseligen Zwerge; anders Arnold, der weder verklärt noch auswandert.

¹⁴³¹ Vgl. III, 765f., siehe Anm. 1346. Die »hilflose Mutter« (vgl. III, 758)) kann Erinnerung (III, 737 (»ach es war doch eine glückliche Zeit!«, vor der Wesensgold-Agraffe), 758 (die Zwillinge »waren so lieb – nein, jetzt noch!«)) und Außenwirklichkeit nicht versöhnen: »die Mama's thun nichts oder können nichts« (SW XII, 437).

¹⁴³² Wie Arnolds (in lichten Momenten auch Martins, vgl. III, 580f.) synchrones »*tout chez comme nous*« das Kellers (vgl. GB II, 263, III/1, 29f., III/2, 413) ist sein Geschichtsbild das des Erzählers (vgl. III, 720f.) und der Arbeitsnotizen: ein »Kreislauf« (SW XII, 450) oder »Rhythmus von Sinken und Erheben« (SW XII, 450), »Verfall« und »Regeneration« (SW XII, 450), und das Beste, »wenn die Perioden nur so lange dauern, daß die Erinnerung an das Glück derjenigen an das Übel das Gleichgewicht hält« (SW XII, 450; zum Historismus als Vorbild vgl. Merkel-Nipperdey (1959), 7f., 130, Hauser (1959), 164, Gräf (1992), 96–101). Die bei Keller übliche Desillusionierung deuten resignativ Würgau (1970), 303f., Worthmann (1974), 128, Passavant (1978), 132, vgl. auch Gräf (1992), 103); dagegen Laufhütte (1990), 39f.

542f., 587f.) als Störenfriede in den Scheinidyllen mit der Mnemotechnik¹⁴³³ wiederholter Spiegelungen.¹⁴³⁴

Essen und Musik / Toastreden / Tischgebet lagen im Gartenlokal, bei der Polithochzeit und an Wohlwends Tafel in peinlichem Widerstreit. Selbst die Kriegstrompeter mußten ihr Essen aufschieben, Marie verweigerte sich bei ihrer Kinderfütterung ostentativ der Kunst. Arnolds Witz über die wurststichige Muse Myrrha treibt die Peinlichkeit auf die Spitze und zum Umschlag in Mariens Mienen-→Lustspiel und Arnolds Tafelmusik. Arnold durfte scherzend auf die Misere hinweisen, weil er sie überwindet. Bei Arnolds Fest kommen zuletzt Kunst und Essen überein. Arnolds drei Tafelrunden erneuern die Essensverheißungen des Romananfanges – Brot und Wein angesichts der Arbeiter im Weinberg, Milch und Honig auf der Kreuzhalde, Märchenschmaus auf dem paradiesischen Berg – besser als Martin im ›Paradies‹ (vgl. III, 542) des Gartenlokals, verwerfen die »einfältige Religionsstifterei« (II, 790) an Wohlwends Tafel und runden die Festmotivik ab. Das erste Mahl lobt die Heimat, das zweite entlarvt Myrrha, das dritte, Arnolds Tafelrunde mit seinen Freunden, versöhnt die Familie und greift über sie hinaus. Das letzte, wieder von Marie ausgerichtete Fest transponiert zum Abschluß das Märchenfest unverzerrt in die Romanwirklichkeit, indem es das im Märchen unter Zwang beendete Essen in der Gemeinschaft und im Einklang mit dem Schönen erneuert, und überbietet dessen Zerrspiegelungen durch Wohlwend und Martin als gelingende Parteienversöhnung,¹⁴³⁵ Verständigung¹⁴³⁶ und Ordnung¹⁴³⁷ mit religiösen Momenten¹⁴³⁸ und einem Lied

¹⁴³³Die Parallelszenentechnik (einiges bei Merkel-Nipperdey (1959), 115–120) wird auf naturalistische Vorbilder zurückgeführt (Ritchie (1954), 2, 18–42, und Ritchie (1957), 219, 221), dürfte sich aber über die Zweitfassung des *Grünen Heinrich* (Lauhütte (1990), 28 mit 42, Anm. 26, der auf künstlerisch Geglücktes aufmerksam macht) zurückverfolgen lassen. Die Arbeitsnotizen erstreben einen ›homerischen‹ Stil (vgl. SW XII, 432, sowie eine kritische Anstreichung Kellers in Spielhagens Romanpoetik bei Neumann (1985), 66; zum problematischen Quellenwert des in den Beständen der Züricher Zentralbibliothek aufgegangenen Kellerschen Büchernachlasses vgl. Neumann (1985), 65, 67), Objektivität und Lakonie, um aus dem »ewigen Referieren« herauszukommen (GB, III/1, 70).

¹⁴³⁴Der Autor setzt III, 582, die Zwillinge ins Tanzberg-Idyll wie Wohlwend ins Spaziergang-Idyll, Arnold und Marie explizieren seinen Rückbezug III, 587f., wiederum der Autor erinnert im Eheunglück Nettis an das Tanzberg-Idyll, in dem Settis an das Auftreten der Zwillinge am Romananfang.

¹⁴³⁵Arnolds Tafelrunde, Ersatz der Versöhnung im Märchenschluß, Überbietung von Martins Polithochzeit und Gegenstück zum »fast vornehmen Anstrich« (III, 711; vgl. III, 706, 708, 709) von Wohlwends Tafelrunde und zu dessen gottesstaatlichem Versöhnungsprojekt, vereint die Schichten (vgl. III, 786), urteilt überparteilich (vgl. III, 788) und greift im Auszug bildlich über das Haus aus.

¹⁴³⁶Im »erfahrungsmäßigen Ton« (III, 788) und im Geiste »unverdorbener Ehrlichkeit« (III, 788), bei »Abwesenheit aller schlechten Sprachmanier« (III, 787) oder bloßer »Phrasen« (III, 788), »auf weiten freien Bahnen« (III, 788) statt »erinner-

religiösen Momenten¹⁴³⁸ und einem Lied als Gipfel.¹⁴³⁹ Arnolds Tafelrunde gibt sich sachlich und mündet in Kunst, erscheint trocken und gipfelt in »Lust«, prätendiert keine Religiosität und gibt ein Erlösungsversprechen. Das *understatement* im »bescheidenen Saale« (III, 789), aus dem die Feiernden in eine problematische, aber »offene« Welt ausziehen, ernüchtert und verbessert ein Selbstbegräbnis im »Zaubersaal« (III, 536). Auch im ausgeführten Schluß versprechen Haus, Familie und ihre »Erziehungsfrüchte« (III, 788) eine soziale Erneuerung. Daß die Erde nicht »hohl« (III, 756), »das Glück [...] eine Art Kräutlein Kommnichtigkeit« (III, 542) oder Gras aus dem Grab ist, demonstrieren anstelle der Zwergen-Auferstehung im Märchenschluß diese »Erziehungsfrüchte« (SW XII, 404) aus dem »Ackergrund des Volkes«

›erinnerlich« und mit Andeutung einer praktischen Nutzenanwendung im Auszug, so daß Martin sich »in [s]einem Leben nicht so gut unterhalten« (II, 788) hat, eine Überwindung der Kommunikationsproblematik, insbesondere zwischen Martin und Wohlwend (vgl. III, 696, 702) bzw. Myrrha (vgl. III, 713, 784) an deren Tafel (vgl. III, 711–713, 716).

¹⁴³⁷ Anstelle von Rausch und »Tumültchen« (III, 713) am Ende von Märchenfest und Wohlwends Tafelrunde geht Arnolds Tafelrunde geordnet und »ohne starkes Geräusch« (III, 789) statt aus der in eine Welt, die »offen« (III, 788) ist.

¹⁴³⁸ An Arnolds Tafel macht keiner den »Propheten« und spielt »keiner eine Rolle« (III, 789), gegen Wohlwends »Predigt[en]« (III, 712), der als »Prophet« (vgl. III, 771) seiner Gottesstaatsidee »auch seine Rolle spielen« (III, 712) will, und gegen die identitätslosen Politschauspiele der Zwillinge (dagegen sieht Kaiser (1981), 594, Arnolds Zukunftspläne als »Rollenspiele«). Arnolds Tafelrunde überbietet aber auch Martins Gartenlokal und Polithochzeit als »Hochzeit von Kana«, vor allem in der Bescheidenheit (Joh 2, 4; 8 Gäste = Überlebende der Sintflut = Kriegstrompeteroktett, das auf verlorenem Posten »Gott vertrauend« auf einer Fahrt »über ein Meer von Schwierigkeiten hinweg« (III, 645) Kurs hielt; 10 Tafelritter = Märchenritter; 13 im Haus = Teilnehmer am Abendmahl und ursprünglichen Abschiedsmahl der Zwerge (vgl. SW XII, 453)). Arnolds Weinwunder, dem Vater zum Trotz (vgl. III, 787) Wein wie Wasser zu trinken (vgl. III, 789), beendet die Rausch- und Katermotivik in Märchen, Roman und Märchenschluß (siehe Anm. 1302; Nüchternheit oder gar Abstinenz dagegen beklagen Muschg (1980), 167, Kaiser (1981), 586, Gräf (1992), 102f.; dieser bedarf statt Arnold und Marie (vgl. III, 644) nur die erotische Phantastik Martins (III, 785), wie schon die Lucias (vgl. II, 1168 (Wein), 1179 (Wasser))).

¹⁴³⁹ Ein »mit frischen Stimmen [vorgetragenes] [...] lebensfrohes Lied, rasch und taktfest, kurz und gut, [...] und so rund abgeschlossen und punktum« (III, 789): »Die Lust muß hinaus« (III, 789), Gegenstück zu Wohlwends *Bürgschaft*. In Musik äußerte sich die Hoffnung auf Überbrückung (III, 582 (die »sehnsüchtig klingende Kunstlosigkeit« einer »gemächliche[n] Tanzmusik« »dreie[r] bescheidene[r] Musikanten« auf dem Tanzberg), 678 (Kriegstrompeter auf der Polithochzeit), 678 (»Musik« in Settis Traum), 684 (»Lautenspiel« der »musizierenden Fräulein«)) oder reale Dissoziation als Disharmonie (vgl. III, 513 (kakophonischer »Kinderchor« vor Arnold), 642f. (disharmonischer Doppelchor zur Parteienversöhnung auf der Polithochzeit), SW XII, 452 (die »schrill[en]« »Kampflieder der Socialisten u[nd] Anarchisten« und »tolle[n] Gesänge« der »Religionsparteien« (SW XII, 452) im Märchenschluß)).

(SW XII, 100), des Hauses statt des Staates (vgl. III, 788),¹⁴⁴⁰ nicht Martins,¹⁴⁴¹ sondern Maries, die sich »einem jüngeren Geschlechte« (SW XII, 39) mitgeteilt hat, durch Märchenerzählen und -aufbrechen.

Das »Märchen vom Kampf zwischen Feuer und Wasser« (SW XII, 453)¹⁴⁴² konzipierte Keller 1851¹⁴⁴³ kurz nach dem *Meretlein*.¹⁴⁴⁴

¹⁴⁴⁰Vgl. die »Tendenz« (GB I, 357) oder »Moral« des *Grünen Heinrich*, die Erziehungsinstitution »Familie [...] [als] Grundlage der Staatsgemeinschaft« (GB I, 414, vgl. GB I, 357).

¹⁴⁴¹Der Pedant macht als Lehrer Deserteure, ehe er sich ihnen anschließt (vgl. III, 521, 563, 673). Er scheitert als Volkserzieher – Martins »Lieblingsfeld« und »wahre Heimat, in welcher er seinen frühen Abfall von der Schule gutmachen müsse« (III, 673; vgl. 570–572, 580f., 650–652, 673–675) – und gerät mit seinem pädagogischen Eros bei Myrrha vollends auf Abwege (III, 719). Der »vom [Lehrer-]Pfluge [W]eggelaufen[e]« (III, 521) macht bei der Erziehung seiner Kinder eine schlechte Figur (vgl. III, 556, 567, 568, 572). Obwohl Keller *Martin Sallander* zu erzieherisch fand (»ein trockenes Predigtbuch« (GB II, 372), vielleicht nur zu »[s]ittenrichter[lich]« (GB III/2, 411) und »tendenziös und lehrhaft« (GB II, 372)), gilt der Roman als »Kehraus« seines bürgerlichen Bildungsideals, vgl. Gräf (1992), 58f., Neumann (1982), 270f. (»durch und durch pessimistische[r] Gegenentwurf zum Roman Pestalozzis« über die »Wirkungslosigkeit der Volkserziehung in Zeiten des gesellschaftlichen Verfalls«), 273, grundsätzlich Hauser (1959), 169f.; a. A., mit durch den Vergleich geschärftem Blick, Kohlschmidt (1967), 97, 99; Kohlschmidt (1965), 343, Charbon (1989), 365f.). Im Gericht über die Zwillinge sind die naturalistischen Milieutheorien (vgl. III, 763) des »verdrehte[n] Advokaten« (III, 763) (a. A. Neumann (1982), 281) so lächerlich (vgl. III, 760f. (Marie)) wie die Hereditätstheorien der alten Weidelichs (vgl. III, 759f.), die auf einen uranfänglichen Apfeldiebstahl führen. Dagegen führt der autoritative (vgl. schon III, 621f.) Gerichtspräsident, der zwischen dem Vorwurf »beklagenswerter Mangelhaftigkeit des öffentlichen Unterrichts« (III, 763) und der Verklärung des »Segens der Schulanstalten« (III, 645) in zwei verlogenen Reden über die Zwillinge die Mitte hält, Pestalozzi an (vgl. III, 763f.). Mit ihm kritisiert der Roman Halb- (zu Martin vgl. SW XII, 439 (»Fragmente einiger Bildung und die Fähigkeit zu einer Weltanschauung, wenn auch illusorischen«), III, 521f., 563, 553 (»um nützliche Erfahrungen und Kenntnisse reicher« und zu alt fürs Lernen, aber nie für eine »derbe Lektion« (III, 715)) und Viertelbildung (vgl. III, 588f. (Zwillinge), 520 (Wohlwend)) und deren Anmaßung (vgl. zu den Zwillingen III, 620 (»Knaben«), 754 (»sozial-pädagogische Studie« zu Wohlwend 772 (»Schulmethode«, »Schulsack«), generell 635f. (»Schulbankagitatoren«, »Schüler«)), *Excelsior*-Auswüchse, die schon der frühe Keller III, 919, diskutiert hatte. Dagegen plant Arnold, vorerst nur »mitzudenken« und sich »im stillen für alle Fälle brauchbar zu machen« (III, 636). Maries »Einfalt« (III, 649) und Arnolds Bildung ergänzen einander wie die Feuerbach-Lektüre des Grafen und Dortchens natürlicher Atheismus. Arnold belegt, daß familiäre und öffentliche Erziehung noch funktioniert und »die Abhilfe [...] in der Bildung selbst« (III, 919) liegt.

¹⁴⁴²Feuer und Wasser aus dem Märchen als dissoziierte, nur im Geschlechterkampf zu versöhnende Elemente auch zwischen Heinrich und Judith (vgl. I, 228) bzw. Anna (vgl. I, 229).

»Zürchergulden« und phantastische Landschaft aus dem Zwergenmärchen, die Gaben eines ruhelos sich hervorarbeitenden »Gespenst[es]« »Phantasie« (SW XXI, 87f., vgl. SW XXI, 68) in einem Heidelberger Nostalgietraum vom »15. Januar 1848« am Ende des *Traumbuchs*,¹⁴⁴⁵ gehen zunächst in den *Grünen Heinrich* ein. Die Münze mit dem »Schweizer« (I, 650) aus den dortigen Hunger- und *Heimats-träumen*¹⁴⁴⁶ spiegelt die »Schaumünze« mit dem »Schweizer« (I, 135) aus Heinrichs Lügen-»Märchen« (I, 135) vor dem Leserfamilien-Freund. Die »Lüge von einem gehobenen unermesslichen Schatze« (I, 134) ist keine, weil das Gold Heinrich nicht gehörte – »[s]ein erklärtes Eigentum« (I, 134), ein Keller-Kasten birgt einen Schatz –, sondern weil er, »zufrieden in [s]einer ersonnenen Welt« (I, 134), versäumt, gleich dem Ritterideal »des ehrlichen Schuldenmachers« »mit dem Schwert in der Hand seine Lüge wahr zu machen« (I, 612) und den eingekellerten Schatz zu heben, ohne sich zu »vergeuden« (I, 24). Als *Steinritter* mit der »Sparbüchse[n]«-»Herzbüchse« (I, 927, 744) vermag er, statt sich heben zu lassen, wieder nur momentan, in unmöglicher aufgehobener Jenseitigkeit, spukend-monströs hervorzutreten, um sich auf immer einzusargen, ein »Herzverleugner« (III, 498) wie der Heinrich-Künstler des *Apotheker von Chamounix*. Heinrichs »Märchen«, keine der typischen selbständigen Binnenerzählungen, wird anders als das *Marie* nur als Traum wiederaufgenommen. Am Anfang der *Heimatsträume* wird das Gold aus der Erde gehoben (vgl. I, 650), in ihrem Zentrum in gängige Münze um- und in Umlauf gesetzt (vgl. I, 664), aber nur als Kreislauf innerhalb eines Kopfraums. Wie bei der wirklichen die Verheißung von der Realität geschieden bleiben bei der Traumheimkehr im umgestülpten Nußbaumhaus Kasten und Kopf zu zerbrechen. Glashaus und Berg des Zwergenmärchens bleiben es auch. *Martin Salander* setzt den *Grünen Heinrich* verbessernd fort.¹⁴⁴⁷ Muttersohn

¹⁴⁴³ Vgl. SW XII, 453f., XX, 180f. Zustimmung Laufhütte (1973), 327f., Anm. 16, im Zusammenhang mit dem Paralipomenon »Seldwyla II« (Pläne zu Band II der *Leute von Seldwyla* sowie zu den als *Zürcher Novellen* ausgeschiedenen). Das Auftauchen des letztlich ungeschriebenen *Märchen* in den Entwürfen zum *Martin Salander* deutet auf die Kontinuität des Romans und seines Märchenschlusses zum Gesamtwerk.

¹⁴⁴⁴ Siehe Anm. 601.

¹⁴⁴⁵ Zu grundsätzlicheren Belegen als Regenbogenschüsselchen-Parallelstellen (dazu SW XII, 506f.) siehe Seite 109.

¹⁴⁴⁶ Vgl. z. B. I, 997f. Daneben I, 104, 134.

¹⁴⁴⁷ Der Zusammenhang zwischen geprägtem Gold und Name / Individualität ist für den zwischen Heinrich und Arnold vermittelnden Dietegen nur metaphorisch (II, 393: »Taufname [als] [...] Hab und Gut [...] und sein Reisegeld«), für »Küngold« (so zunächst, obwohl unmittelbar nach dem Quellenfund (vgl. Laufhütte (1973), 324–360, 328, mit Anm. 19) Frauengold mit »Regenbogenschüsselchen« (II, 404) ohne explizite Individualitätsbedeutung.

Arnold verwirklicht die »Flunkerei« von der Namens-, Tauf- oder Heinricus-Münze. Maries »Flunkerei« ist ein vollgültige Binnenerzählung, die das Aufbrechen der schönen (Märchen-, Himmelshaus-, Schreibtisch)Form gleich mitenthält. Der Ausgangspunkt der *Heimatsträume*, das Gold des Seelentiers in der (»Acker«-)»Furche« (I, 650, vgl. III, 537) der Erde und als Proviantpäckchen auf der Lebensreise, steht nun am Ende der Binnenerzählung, aber am Anfang des Romans, der das Märchen im Hungertraum Settis fortsetzt, in Arnolds gelungener Heimkehr auch in die Romanwirklichkeit hinein.

Heinrichs Schaumünze war ein Geschenk Frau Margrets und wurde von seiner Mutter bewahrt.¹⁴⁴⁸ Marie¹⁴⁴⁹ vereint in sich die karge¹⁴⁵⁰ und die reiche mit dem modernen Wirtschaftsbetrieb ringende Mutter. Wie Marie bediente sich Frau Margret einer unzeitgemäßen zauberischen Schrift und erliegt in Gestalt Jakobleins einem vordringenden männlichen Prinzip oder bloß anderen Vater seiner Mutter, der ebenfalls ihren Mammon vergräbt und sie sowenig beerbt wie Heinrich, der ihn sekretiert. Dagegen nimmt schon Margrets Haupterbe, ein Held der Nüchternheit mit dem Zeug zum Ikonoklasten,¹⁴⁵¹ Arnold vorweg. Dessen Vater erscheint als letztlich wieder »lächerlich[es]« (III, 779) altes Kind wie Heinrich, der nur im Traum das Individualitäts-Gold unter die Leute bringt, ohne sich zu verschwenden, und es vermehrt zurückerhält, wie in Arnolds »goldenem Zeichen«. Auch im Wirtschaftsroman basiert aller Reichtum auf einem ursprünglichen Frauengold, mit dem die Schreiber gestalten¹⁴⁵² herumwirtschaften. Konkret werden die Schäden am Weibergut (vgl. III, 527, 744) und am Boden des Erdweibchens (vgl. III, 762), beim Waldabholzen und bei der Singvögeljagd. Die von Julian – einem Nachfolger der kochenden Männlein im *Grünen Heinrich* – erlegten und verwursteten kleinen Singvögel-»Leute« im Unterlaub-Idyll (vgl. III, 689) teilen das Los der von den dummen und schlechten Menschen ausgetriebenen »Leutchen aus dem Berge« auf dem Märchenberg und wiederholen, aktuell eingekleidet, das des Krammetsvogels, der Leiche im Pineiß-Paradies, vor dem sich Spiegel als begrabenes Grün erkennt.

¹⁴⁴⁸Unter den »Preziosen der Mutter« (SW XIX, 354) Lee, ihrerseits eine »Muttergottes« (I, 684) wie die Marienfrau, auch ein »Smaragd, Grün« als gläserner Vorläufer von Maries Sohnesmünze.

¹⁴⁴⁹Ursprünglich »Grite«, vgl. SW XII, 434.

¹⁴⁵⁰Schon das städtische Kunsthaus der (Haus-)Wirtin Mutter Lee ist realistischerweise nur an Innerlichkeit so reich wie das der Margret oder das dörfliche Mutterhaus oder das geträumte Mutterhaus an begrabenem goldenem Grün, siehe Anm. 120.

¹⁴⁵¹Siehe Seite 47.

¹⁴⁵²Zu Martin vgl. III, 521, 522, 527, 532, zu Wohlwend III, 576, 707, zu den Zwillingen III, 680.

Sparbüchse, Geldkatze, Herzbüchse, Goldfuchs: Vergrabenes Märchengold als geprägte Form und lebendig begrabenes Märchenwesen als Seelentier oder *anima* sind äquivalent, nicht nur in Kellers Bergmännchenmotiven.¹⁴⁵³ Der beliebte Vergleich des *Martin Salander* mit dem *Grünen Heinrich*¹⁴⁵⁴ bestätigt meist nur die Vorbehalte gegenüber dem spröden Alterswerk. Die neuerliche Selbstabrechnung an Hand eines ›illusionären‹ Titelhelden gilt als Kontinuitätsbruch – Wende von den verjährten, ein Schriftstellerleben hindurch abgearbeiteten Plänen zur zeitgenössischen Wirklichkeit,¹⁴⁵⁵ »Kehraus [von Kellers]

¹⁴⁵³ Als Bergmännchen erscheinen die von einer feindlichen Bürgergesellschaft Untergepflügten oder aus eigenem Unvermögen, sich in ihr zu äußern, Weltflüchtigen. Dies ist angedeutet schon bei Meret im Gräblein / Buchenloo, sonst in der *Jugendgeschichte* bei den ungeborenen Kindern im Ammenmärchen, den Bewohnern der *Heidenstube*, bei den verräterischen Berggeister-Masken auf der Künstlerfastnacht, bei den ihr Grün umkreisenden Bergmännchen, den in Glas eingeschlossenen Kristallweibchen und der im Berg hausenden Mutter in den *Heimatsträumen*, bei Anna vor der Heidenstube im Bohnenberg und Juditha-Emerentia, die am Ende der Zweitfassung aus dem Nagelfluhe-Berg kommt wie die Männer aus der Erde im *Martin Salander*. Schon die *Gedanken eines Lebendig Begrabenen* identifizieren als einer immanent-transzendenten »Verdammung Qualen, / heimlich zu leuchten, ewiglich versenkt« (III, 120), wie die im Kunst- und Kopfraum eingesperrten glänzenden schatzhütenden Seelentiere Goldfuchs und Spiegel (von hier aus weiter zu den wildkatzenartigen Frauengestalten als *animae* ihrer Männer, wie Lucia-Lux-→Luchs« im Schein des roten Goldes) oder schatzhütenden Bergmännchen. Die *Heimatsträume* sprachen von dem ›herauszuklopfenden‹ Schatz der »guten Dinge und Ideen, welche der Boden der Heimat in sich schließt«, in Meretlein-Diminutiven als einem »spannelange[n] Weibchen, gleichsam schlafend« in »Bergkristall« (I, 657f., 993), eingeschlossen im Berg und unter Glas, wie Anna als Bergmännchen und Tote. Das Glas wäre »auf[zuschlagen«, aber nicht erst »gleich morgen« (I, 994), nur nicht heute. Ihr leuchtend-glänzender ›unterirdischer [grüner] Sternhimmel« aus Blume, Karfunkel und ihr Grün umkreisenden »Bergmännchen« war begrabener Schatz und begrabenes Grün zugleich.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Ritchie (1954), 69f. und pass., Ritchie (1957), 217, Martini (1974), 510, Hillebrand (1971), 119f., 120f., Kaiser (1981), 578, 589f., Neumann (1982), 289, 292, Laufhütte (1990), pass. Ähnlich wie Laufhütte (1990) sieht Gräf (1992), 65–68 und pass., Martin »gleichsam in der Nachfolge Heinrichs als Träger und Verfechter des Leeschen Erbes« (ebd., 68), als idealistischen bis schwärmerischen Verfechter der Vaterutopie in dürftiger Zeit. Die häufige Verklärung Martins – »ein zweiter Heinrich, doch einer, der nicht in der Blüte seiner Jahre verstirbt« (Neumann (1982), 275; vgl. Gräf (1992), pass; Grolmann (1947), 104, Kirsch (1983), 148 – basiert auf einer Heinrichs; kritisch Laufhütte (1990), 27–33.

¹⁴⁵⁵ Böschenstein (1948), 114–116, Hauser (1959), 148 und ff., Worthmann (1974), 117f., Kaiser (1981), 578f., 591; gegen die These vom Kontinuitätsbruch Charbon (1989), 366f., und Laufhütte (1990), 36–40. – Über den zeitgenössischen Hintergrund informieren Baechtold (1895), III, 311, Ermatinger (1950), 562–566, Passavant (1978), 59–62, Neumann (1982), 276f., 282, Luck (1988), 5–8, Gräf (1992), 57f.

politischer Hoffnung«¹⁴⁵⁶ oder »Kehraus Kellerscher Motive«,¹⁴⁵⁷ aufgrund des Kehraus der Zwerge, eher eine Einkehr, die weder im Märchen noch im Roman das letzte Wort bleibt. Trotz neuerer Einwände¹⁴⁵⁸ gegen diese Abwertung ist die Parallelität der beiden Romanen vorangestellten Binnenerzählungen noch nicht näher untersucht.

Der Kehraus am Ende des Œuvre steht mit dem *Meretlein* schon am Ursprung, mitsamt der zugehörigen spukhaften Wiederkehr. Mit einer Austreibung wie im *Zwergen-Märchen* endete schon *Das Meretlein*. Form, Motivik und kompositorische Funktion der Geschichten vom Meretlein und vom »Weiblein« (III, 537) sind eng verwandt. Merets Erdflucht und Abscheiden mit Wiedergängertum aus der Erde, inklusive Witterungswechsel innerer Natur (vgl. I, 83, 534f.), bestimmt auch das *Märchen*¹⁴⁵⁹ des Gesellschaftsromans, das Heinrichs Meretlein zu einem Volk von »Weiblein« und *Heinrici*¹⁴⁶⁰ vervielfältigt. Die Erdmännchen-Epiphanie aus ihrem Innerlichkeitsberg variiert die heilbringend-unheimlichen Grenzübergänge oder aufgehobenen Jenseitigkeiten, letztlich Merets Aufstand aus der Erde als Ausgang aus dem Kunstkasten, Keim von Kellers Geschlechter- und politischen Kämpfen. Die in Nahrungsgenuß und Kunstproduktion einander zerspiegelnden Meret und ihr Erzieher, Erdweiblein und Wohlwend eröffnen und schließen die satirischen Pfarrer-,¹⁴⁶¹ d. h. Künstler- und *anima*-Musen-Paarungen. Die

¹⁴⁵⁶ Muschg (1980), 160. Vgl. Martini (1974), 509.

¹⁴⁵⁷ Kaiser (1981), 709, durchgehend Neumann (1982), 266–297, vgl. besonders 270, 273, 279, 280, 284, 284, 292–294. Dabei drohen vertraute Kennzeichen von Kellers Humor als Altersresignation gebucht, vorläufige Erscheinungen als abschließende Stellungnahmen verstanden, negative Figuren und Phänomene innerhalb der dualistischen Struktur in den Vordergrund gerückt sowie das *Märchen* und seine Spiegelungen vernachlässigt zu werden. Gräf (1992), 75, dagegen sieht »die zentrale Aussage des *Martin Salander*« (Gräf (1992), 76) in der Kritik sowohl am eigenen liberalistischen Gesellschaftsideal als auch an der Gesellschaft, wie sie ist, und »eine Absage [Kellers] an den patriotischen Überschwang der 50er Jahre [...], nicht aber ein Abrücken von seinen Grundwerten«, was hier andere Romangestalten als der Titelheld belegen.

¹⁴⁵⁸ Vgl. dazu Luck (1988) und Laufhütte (1990).

¹⁴⁵⁹ Wie Meret vor ihren Peinigern in die Erde in ein »Grüblein, so sie in den Erdboden hinein gewöhlet« (SW XVI, 118), floh, um bei ihrer Grablegung nach dem Scheintode aus der Erde heraus wiederzuerstehen, fliehen nach den Entwürfen die vertriebenen Erdmännchen in »Sterbelöcher« (SW XII, 458) »in die Erde hinein« (SW XII, 435), um im Märchenschluß als Männer »aus der Erde« (SW XII, 451) heraus die Nation zu retten.

¹⁴⁶⁰ »weil ja doch [...] die Hälfte der Milizpflichtigen des löblichen Standes Zürich stets Heinrich heiße und das populäre Namensfest [»Kaiser Heinrich« (II, 721)], mit Zechen und Nichtstun zu feiern pflegte« (II, 719) und zum Manöver geführt zu werden verdient.

¹⁴⁶¹ Siehe Anm. 58.

Paarungen. Die Binnenerzählungen spiegeln sich wiederholt, wenn auch lakonisch, im Romanganzes zur (Fehl-)Orientierung der Romanfiguren, begründet im zwischen Paradies und Golgatha, Märchenland oder Kreuzhalde schillernden Kopfberg, vermittelt durch ambigue porträtartige Dingsymbole, Merets *vanitas* oder *carpe diem* (aufgenommen durch den Zwiehanschädel) und Maries Individualitätsgold im Papiernen, gipfelnd in den umkehrbaren Motti »laissez cestuy cueur en repos«, »C'est partout comme chez nous«. Die Fehlbeurteilungen der Binnenerzählungen durch ihre Erzähler verdecken deren Bedeutsamkeit für das Werkganze bis in die Romanschlüsse. Dort werden sie aufgenommen, von den Titelhelden verkehrt, aber überwindbar, wenn nicht durch seine Einführung in einen Saal der Vergangenheit und Aufnahme in eine Geheimgesellschaft,¹⁴⁶² so durch parodistisches Kunst- als Kopfzerbrechen. Die Verheißung der *Meretlein*- und Märchen-Schlußbilder vom Ausgang aus dem Kunstraum verwirklichen typologisch und aktuell die Frohbotschaften der gotteskindlichen Feuerbach- und Historismus-Vertreter Dortchen und Arnold¹⁴⁶³ kulturnatürlich. Nun sind die Erdvorräte Kräfte der »Ordnung« (SW XII, 451) statt der anarchischen Revolte, aber immer noch Repräsentanten weltzugewandter Lebensfreude gegen melancholische Auslegungen der traurigen Geschichten vom Romananfang.

Steinritter und Myrrha fügen den gelungenen Sozialisationen die eigene mißlungene hinzu und repräsentieren das Unverwirklichbare spukhaft. Die vernichtenden Urteile über *Martin Salander* basieren auf der Blässe Arnolds,¹⁴⁶⁴ der im »sehr erbaulich[en]« (III, 789) Schluß das

¹⁴⁶²Zu Heinrichs Geschichtsstudien auf dem Grafenschloß und Einführung ins Familienmuseum (vgl. SW XIX, 232–234), mit Dortchen als aktualisierter Wiederkehr der Meret, vgl. die Tafelrunde des Geschichtsfreundes Arnold, die die bürgerliche Vereinsbildung in Gesangsvereinen wie dem von Wohlwend unterwanderten erneuert, in der Bildungsromantradition. Von Passavant (1978), 136f., als rückwärtsgewandt verurteilt, trotz Kellers Mitgliedschaft im nicht so weit hergeholten politischen Klub »Union fédérale«. Zum Vereinsgedanken vgl. außerdem GB II, 72f., GB III/1, 470, zum »Museum« vgl. dazu Bachmann (1993). I, 58–60 (Leseesellschaften Vater Lees), III, 362ff. (*Die Johannisnacht*: Schmiedezunft), II, 616f. (*Herr Jacques*: musikalische Artilleriegesellschaft).

¹⁴⁶³Arnold verwirklicht das Begrabene und überwindet so sein Jenseitig-Phantastisches, wie Dortchen (siehe Seite 113) geschichtlich, säkularisiert heilsgeschichtlich und naturbildlich: als Historist zur »Gedächtnis« (SW XII, 39)-Wahrerin, gottes- und lichtkindliche Erfüllung der Regenbogen-Verheißung einer »Marienfrau« und »Erziehungsfrucht« (vgl. SW XII, 404) aus dem »Ackergrund des Volkes« (SW XII, 100).

¹⁴⁶⁴Vgl. schon Erich Schmidts Rezension (zitiert nach DKV, Bd. 6, 1125), sowie Ermatinger (1950), 578, Ritchie (1954), 9, Merkel-Nipperdey (1959), 119f.,

Märchen verwirklichen soll. »[D]as entschlossene Aufhören« (III, 789), wie Arnolds Tafelrunde am Ende aus seinem wohltönenden Kunsthaus in eine offene Welt glatt auszieht, »so rund abgeschlossen, punktum« (III, 789), ist eine kulturnatürliche, poetisch-realistische Hoffnung statt ein verträumtes Schwelgen im Innenraum. Auch dieser *Heinricus* in der Mutter-»Kommode« ist anfänglich Schweiger (III, 565, 567, 588), lernt aber wie Mannelin mühelos aus sich und seinem Haus, in dem es summt, herauszugehen, statt daß es die jung-alten-Frauen-*animae* wie beim ersten Heinrich gewaltsam zerbrechen müssen. Das Poetisch-Realistische ist wie immer weniger glaubhaft als der Spuk und wäre der wahre Widerruf eines Lebenswerks – »schönen Dank für geübte Geduld« (III, 789) –, ¹⁴⁶⁵ falls sich Keller aus der ewigen Pflicht zur Erbaulichkeit anstelle vom Naturalismus völlig vom Poetischen Realismus einholen ließe.

Arnolds Märchenerfüllung kann im Vergleich mit dem agonalen Märchenschluß so glatt aufgehen, weil der Ausschluß anderswo aufgehoben ist. Arnold ist ein Muster ohne Wert, auch nicht mehr Aufregung wert als Kellers frühere Jungburschen, der letzte der Bürgerhelden, der die Karriere seines Autors links liegen läßt. Heinrich stirbt oder endet als Dichter. Die besseren Heinriche tragen das Dichtertum ¹⁴⁶⁶ zu Grabe, aus dem es stets wieder protestierend aufersteht. Am Ende seiner Feste aus dem bürgerlichen Heldenleben pflegt Keller von ihren wundersamen »Offenbarungen« (III, 785), »Werke[n] und Verrichtungen« (II, 868) abzuziehen, daß sie den schlechteren überwunden haben. Was sie nicht in-

132f., Passavant (1978), 135, Muschg (1980), 167, Neumann (1982), 294, Gräf (1992), 103f., etc. – Positiv zu Arnold dagegen Laufhütte (1990), 39f., im Hinblick auf den Gegensatz von Arnolds Realismus zu Martins Illusionismus, ohne auf das Märchen im ausgeführten Schluß oder den Märchenschluß einzugehen.

¹⁴⁶⁵ Für Gräf (1992), 102f., wiederholt Arnolds Tafelrunde das traurige Ende des Märchenfests. Doch Arnold vergräbt sein Gold nicht, ist nicht berauscht und legt sich nicht schlafen. Das Fest im »bescheidenen Saale« (III, 789), aus dem man glatt auszieht, hält gegenüber dem Schrecklich-Schönen und Schön-Schrecklichen von Zwergenfest und -tumult im Märchen und Märchenschluß freilich die kulturnatürliche Goldene Mitte ein.

¹⁴⁶⁶ Arnolds Buch (vgl. III, 789) darf am Ende eines Romans um mißleitete Literarizität (siehe Anm. 1382) »keine Poesie« (Kaiser (1981), 594) enthalten. Marie verspottete Martin, als er sein solide-haushälterisches »ökonomisches Taschenbuch« über dem öffentlichen Politisieren (vgl. III, 658, 671f.) und »das göttliche Pflichtenheft« (III, 659) über Myrrha als Republik-Ersatz zugunsten schöner Literatur beiseitelegte (vgl. III, 700). Noch weniger vorbildlich sind die professionellen »Künstler« (III, 716f.) und Kunsthandwerker. Wie immer scheitern kurzschlüssige Enthusiasten der Poesie an der Realität (vgl. Mews (1970), Hart (1989)). Auch am Ende des zweiten Romans gilt es das »ewige Literaturdichten [...] [zu] umgehen« (GB I, 383), wenn es denn möglich wäre.

schlechteren überwunden haben. Was sie nicht integrieren können, müssen sie abspalten. Da gnädigerweise Martin in seinem »komischen Zorn« (III, 789) nur ein klein wenig die »lächerlich[e]« (III, 780) Figur auf den Festen der anderen abgibt, muß der Hase anderswo begraben sein. Auch den ausgetriebenen Teil umgeben ein letztes Mal Meretlein-Motive.

Je erbaulicher Jenseitigkeit geleugnet wird, desto erschreckender stellt sie sich wieder her. Im ausgeführten Schluß sind Dissonanz, Umsingen und Kampf auf Leben und Tod schwach ausgeprägt, fehlen aber nicht völlig. Das Aufbrechen der Kunstkästen gelingt noch, wenn nicht am Berg, so als Kopferbrechen, durch Untergänge von Welten im Kleinen, auf einem »Minimum von [Kopf-]Raum« (I, 661). Wie durch die deutschen Beamten bei der Ankunft im vermeintlichen Traumland, durch Meierlein am Ende der *Heimatsträume* und durch Dortchen auf dem Grafenschloß wird am Ende des *Martin Salander* an die Kopfräume Hand angelegt, Amalies Kopf seines blumigen Hutes entblößt wie der Heinrichs,¹⁴⁶⁷ Wohlwends schein- nußbaumhölzernes Schreibtischchen aufgebrochen wie Heinrichs Mutterkommode, Myrrhas Frauenkopf zerschlagen wie Heinrichs Steinritterherz geknackt. Die Glücke aus Untergängen – Amalies Hut auf dem Wasser glückselige Inseln, Wohlwends Schreibtischruine eine arkadische Landschaft – und deren Schrecken – Myrrhas Anrühigkeit –, echen den Märchenschluß und seine Unmöglichkeit.

Der durch seine Realitätskontakte verunsicherte und melancholische »Illusionist« (SW XII, 434) erliegt Wohlwends Märchen- und Kunstversuchung mit einer scheinbar perfekten romantischen Automaten in einer letzten Spiegelung der Berliner literarischen Salons.¹⁴⁶⁸ Martin hofft auf den »klassisch [s]chöne[n]« (III, 698) Marmorkopf Myrrha, die, wie die »hübsche[n]« (III, 649) Zwilling-»Goldköpfe« (III, 597) seinen Töchtern, ihm das Märchen bietet, in das er sich nach der Zerstörung seiner »Sagen« (III, 567) vom politischen Fortschritt in der Heimat durch die »Enttäuschungen des republik[anischen] Patriotismus« (SW XII, 437) flüchtet. Ein Festrausch-Lichtblick (vgl. III, 722) wie Maries Märchen, ist Myrrha das letzte der »schönen Scheingebilde« (III, 784) im Gefolge von Maries Märchen und der letzte Ausdruck von Martins falschem im Gegensatz zu Maries »wahrem idealem Glaubens- und Phantasieleben« (vgl. SW XII, 438), eine »Flucht« (SW XII, 437) aus der Realität. Das rührende Mädchen, noch eine unentwegt

¹⁴⁶⁷ In *Hadlaub* II, 680, sind die schwimmenden Frauenhüte Inbegriff der Katastrophe mit Kopferbrechen des Singmännleins, hineingeheimnißter Ausschluß des Autors bei Hadlaubs Versöhnung von Künstlertum und Bürgertum.

¹⁴⁶⁸ Vgl. GB II, 49 (Alfieris *Mirra* im Umkreis der Salondamen).

noch eine unentwegt Wandernde ohne »Wegleitung« (III, 654), der es »nirgendwo gefällt« (vgl. SW XII, 397) und die nicht glauben mag, daß »Heiraten [...] gesund« (SW XII, 397) macht, ist, in die Landesfarben gekleidet (vgl. III, 714),¹⁴⁶⁹ ein fremdelnder Landesgenius und die junge oder Narzißmus-Seite des jung-alten Erdweibchens,¹⁴⁷⁰ dessen über das Schlußbild des Märchens nicht hinauskommende Verewigung (vgl. III, 774), bis Arnold sie aufbricht. Die melancholische, schweigsame oder radebrechende Fremde von mysteriöser Herkunft und rührender Anmut, die Martin aus den »unheimlichen Banden« (SW XII, 303) eines Artisten befreien und zur »Muse« (SW XII, 298) seiner Melancholie machen will, ist eine Nachfahrin des romantischen Kunstgenius, im Gewand gründerzeitlichen Kunsteskapismus.¹⁴⁷¹ Anders als Martin und Heinrich geht Arnold vor dem mitleiderregenden Mädchen nicht in die Gegenrichtung melancholisch nach innen, sondern überläßt es ihm selbst, das sich im Gegensatz zu ihm nicht äußern kann.¹⁴⁷²

¹⁴⁶⁹Vgl. Passavant (1978), 107.

¹⁴⁷⁰Vgl. 537 (das jüngste Erdweibchen »von ungefähr zweihundert Jahren« käme »bei unsereinem einer Person von etwa zwanzig Jahren gleich«), 707f. (Myrrhas Alter; Bae (2000), 177, bezieht dagegen auf Arnolds Alter).

¹⁴⁷¹Boshaftigkeiten zur »Gründer«-Liebe als Variante der Lebenskünstler-Problematik bereits in *Herr Jacques II*, 621, 803.

¹⁴⁷²Myrrhas Sprechen (für Böschenstein (1948), 122f., Ritchie (1954), 84, eine naturalistische Stilübung, für Passavant (1978), 108, ungalant) mit einem »asiatisch[en] [...] Deutschdialekt« (III, 696), der durch »verdorbenen Dialekt« (II, 1184) und »abscheuliches Idiom« (vgl. II, 1185) entstellte und doch »das Gegenteil eines lächerlichen Eindruckes« (II, 1184) erweckende, »mehr rührend[e] als komisch[e]« (II, 1184) (III, 783: »Vertrauen«, »trauten«, »Vertrautheit«, 784: »einfältig« (wie Marie), 785: »Unschuld«) Vortrag einer Unberührbaren, ist dem der Kellerschen *Silesii* Heinrich, Wenzel und Schuster, die sich nicht anders als (wurstig) abstoßend äußern können, verwandt und bindet diese an den Kunstgenius zurück. Schon Meret war nicht zum Sprechen zu bringen. Vgl. SW VI, 382: »Dazu sprach das [Findel-]Kind [Dortchen] nicht deutsch [...] ausgenommen wenige gebrochene Worte, die es mit einem seltsamen Rothwelsch vermischte.« Anders als Heinrich (»Laissez cestuy«), der an der Lapidarität der Kellerschen Steinstatuen und Bergmännchen krankt und stirbt, lernt Dortchen sprechen, Myrrha durch Arnold sowenig wie durch Martin, Wohlwend, dessen Urteil über das Mädchen Arnold sich anschließt (während Wendelgard doch noch »Heiraten [...] gesund« (SW XII, 297) macht), oder Meret durch den Pfarrer. Nur daß Arnold eine Frau sucht, mit der sich auch »ein ordentliches Gespräch« (III, 784) führen läßt, verbindet ihn mit Reinhart, der dabei auf »geheimnisvolle Spiel[e] der Natur« (II, 135) wie die dumm-schöne Myrrha stieß. Die Sprache des »größte[n] Esel[s]« (II, 50) Lydia, »Speck«-Stücks (II, 51) ihres Vaters beim Narrenfang, und die »prosaisch gemeinen Gewohnheitsworte« Huldas verraten, »wes Geistes Kind« (II, 51; vgl. I, 976, 1006) beide sind. Der »trinklustige« Salomon Landolt klopft in Wendelgard, dem »seltsame[n], eigenartige[n] Geschöpf, in welchem die Schönheit ohne alle andere Zutat persönlich geworden schien« (III, 763), wenn auch ohne »eigentliche Seele« (763), »einer »[m]armor[nen]« (III, 756) »trauernden Schönheit«, »wenn auch [diese Trauer]

Arnolds im Werk¹⁴⁷³ und Roman,¹⁴⁷⁴ durch andere Gestalten¹⁴⁷⁵ und ihn selbst¹⁴⁷⁶ von langer Hand vorbereiteter Witz,¹⁴⁷⁷ daß die schöne

Schönheit«, »wenn auch [diese Trauer] nicht gerade von geistigen Dingen« (II, 755) herrührt und mit Naschhaftigkeit und Eigennutz einhergeht, an ein »leeres Faß« (III, 766). Die Waldhorntochter, deren »innere Schöne« ein »arger Schein« (II, 962, vgl. II, 947, 948) ist, welcher »Torheit und Finsternis« (II, 962) birgt, da sie nicht zu sprechen weiß, wird zum »Kamel« (II, 968), zugleich Melancholiefigur im Zeichen der irren Johanna Kapp (vgl. DKV, Bd. 6, 981): eine Selbstbefreiung von den vormärzlichen Melancholikerinnen (siehe Anm. 1490). Lucias zweite Erzählung von einem Paar, das sich nicht verständigen kann, handelt von dem kindischen Ästheten-Spätling und doch animalischen Thibaut und der krud-naturkindlichen und doch bauernschlau-ökonomischen, koketten »Papagena« oder »Columbine« (vgl. II, 1151) Quoneschi, der Allegorie der »Neue[n] Welt« (II, 1153, vgl. III, 697) eines anderen »Christofor Columbus« (II, 1154, vgl. III, 697). Hier erschien die Problematik des lüsternen Ästheten Martin und der verfressenen Schönen Myrrha in das vorige *fin de siècle* zurück- und in eine in eine Mann-Frau-Konstellation doppelt ernüchternd auseinandergelegt.

¹⁴⁷³ Arnolds Witz richten Kellers Parodien und Parodisten gegen allzugelungene Kunst, nicht gegen die Wurst. Im Gegensatz zur gängigen positiven Wertung der Kunstgestalt Myrrhas (siehe Anm. 1500) vergleicht Würzgau (1970), 301, ihr Klassizistisch-Antikes dem der »Götterbildnisse, die Geldinstitute des neunzehnten Jahrhunderts auf Banknoten drucken ließen«. Demnach wäre Myrrha nach den geplatzen Bürgschafts- und Wechselurkunden das dritte »falsche Wechselchen« (I, 1115), mit dem Wohlwend Martin betrügt, und zum von Martin noch durchschauten (vgl. III, 549) Winkelried-Gemälde am Schadenmüller-Bankhaus, das es am ehesten zum Kunsthaus brachte, eine verkehrte *Helvetia*. Die oft verspottete Verbrämung eines Kaufmännischen durch »merkurialische Embleme« (vgl. II, 330 (Kaufmann Kabys)) variiert Spiritualismus und Selberessen des Meret-Pfarrers. Aus dessen Pendant im Roman, der scheel angesehenen restaurativen Pfarrhausidylle (vgl. I, 51–53), entspringen die Konfrontationen von olympischem Klassizismus und titanischer Verschwendung als ressentimentgeladene Fassung des Klassengegensatzes. Mutterwitz birgt den »Keim des Zerfalles« (I, 53), aus dem etwas Neues entstehen kann. Er hängt »die griechischen Gewänder an den Nagel« und sorgt für »etwas Ordentliches zu beißen« (I, 53). Zuerst auf den Kunstbereich übertragen wurde die Satire im Säufer-Künstler Junker Felix, als Klassizist vom Leben geschieden, unter Nazarenern von ihm verschlungen (siehe Anm. 210). Wurstgeruch dekuvierte die Realität hinter dem (erotischen) Anspruch des Künstlertums seit Heinrichs Künstlerirrwegen. Der Goetheaner Römer gibt vor, mit Müttern von Revolutionskönigen (also seiner eigenen als Napoleonide) zu verkehren, verrät sich aber durch den Geruch nach »Knoblauchwurst« (SW V, 53) aus der Hotelküche (erste Fassung derber: Abtritt, vgl. I, 427), »Narrenpossen [...] von einem Manne mit so edlem und ernstem Äußeren« (SW V, 53), meint Heinrich, Meret-Possen einer Gesellschaft, die ihre Künstler auf die Speckkammer beschränkt oder Heinrich-Possen, die davor ins Schwelgen im Mutter-Raum flüchtet (siehe Anm. 278). Die aus dem »gelungene[n] Kunstwerklein« (II, 674) reinszenierter mhd. Klassik ausbrechende Dörperparodie des liebeshungrigen Hadlaub stellt »die gesottenen Schweinsfüße [...] neben [...] [die in Minneliedern gefeierte] Frau« (II, 690). Heinrichs Anschlag auf Anna mit dem »spanischen Bratspieß« (I, 340), den seine Schiller-Rede vom patriotischen Schwert kaschiert,

Myrrha »kurz vorher Wurst gegessen hat, wie ich an ihrem Hauche spür-

Rede vom patriotischen Schwert kaschiert, entlarven die mit ihrer »Wurst« (I, 346) fuchtelnden Fastnachts-Fratzen (siehe Seite 72), die »schwache Seite« (I, 340) eines Don Quichotte (vgl. I, 304, III, 704), der eine Schweinemagd verdient. Schade, daß diese und Dulcinea einander ausschließen, Wurst und Marmor zusammen nicht zu haben sind, außer in Heinrichs Träumen vom Feierlichkeit und Wurstigkeit versöhnenden Tell und in Kellers erschreckenden Verschwankungen.

Auch gegen den Kaufmannsgeist gerichtet begegnet diese Satire schon früher. Den Schillerschen Tell verkörpert in der Schweizer Bürgergesellschaft ein klüglicher Rechner, dem die wurstigen Fratzen zugleich verpönt sind wie im Bauch sitzen. Die überspannten Kaufleute Vigggi, Jacques und Martin sind alle problematische Pygmalions. Vigggis merkurialische Naturbeobachtungen für eine »Handelsnovelle« (II, 333) an Hand einer gepfälten Blindschleiche hindern ihn nicht, sich an den von der nährenden Gattin-»Mus'chen« (II, 334) bereitgestellten »materiellen Dingen« (II, 336), von denen er nichts hören will, gütlich zu tun, bis ihn die poetische Gerechtigkeit mit der verfressenen Muse Kätter Ambach (vgl. II, 353f., 356f., 363; vgl. II, 184 (Züs), GB II, 222f. (Zürcher Salonemanzipierte als Vampire Kellers) verkuppelt. Kätter ist zwar eine Salonliteratin, die Vigggi auszehrt, aber statt nach seinem Bilde nach dem des Autors gestaltet, als Kopffüßlerin (vgl. Wysling (1990), 275, dort auch zu Parallelen zwischen Myrrha, Kätter und der Salondame Ludmilla Assing). Vor Martin verklärt Herr Jacques im »Athen an der Limmat« (II, 701) mit einer Neuauflage Ovids, dessen Pygmalion-Sproß und melancholische Inzestverbrecherin Martins »klassisch[er] Schöne[r]« (III, 698) den Namen leiht (vgl. Kaiser (1981), 588), seinen einträglichen und nahrhaften Kolonialwarenhandel mit unter anderem »Bärendreck« durch eßbare, weil in Nutzpflanzen verwandelte »Nymphen und Menschenkinder« (vgl. II, 612, analog die Kontrastierung der »pedantisch[en]« (II, 621) Liebe zu einem »originell« aufgeputzten Mädchen, die Herrn Jacques ruhig läßt, mit seiner unbefriedigten »starke[n] Eßlust«, die ihm »das Wasser in die Augen« (II, 621) treibt).

¹⁴⁷⁴ Klassizismus ist Verbrämung, die aufgebrochen zu werden verdient (vgl. neben »Excelsior«, III, 523, 532, 576, 580, 597, 609, 697–699, 755, siehe Anm. 1382), nicht erst im *Martin Salander* (siehe Anm. 1111).

¹⁴⁷⁵ Vorausdeutungen zu Myrrha und ihrer Welt III, 576 (Myrrhas Vater als »Ferkelkrösus«), 699, 715 (Myrrha als »Köder« und Stück »Weiberfleisch«), 718 (Martin »brauch[e] [...] einen Mund voll« des mit dieser »Muse aufgegebelt[em]« »Weiberfleisches«). Die Palinodien zu Martins eigener Strafpredigt gegen den falschen »antiken Glanz« (III, 523), mit dem sich die Gegenwart umgibt, verhindern Marie (vgl. III, 699f.) und Arnold (vgl. III, 774).

¹⁴⁷⁶ In Arnolds Witzen sind auch die Schwestern »Hafenbraten« (III, 567, 608) und haben die Zwillinge Ohren wie »Spritzkuchen« und »Eiernudelchen« (III, 588), so auch für andere Vorbildgestalten III, 621 (Ratspräsident über das wichtigtuere Briefschreiben, wie »zur Erbauung der Leute, die [...] von der Galerie herab zuschauten«, das bloß »ein halbes Dutzend Frankfurter Bratwürstchen bestellt«, 754f. (Möni über den drolligen in Salamiwurst mündenden Liebesbrief)).

¹⁴⁷⁷ Zum Ikonoklasmus an Myrrha vgl. Arnolds Parodie des Darwinismus (III, 588; zur Anspielung auf Darwins Lehre von den Ohrhöckern Passavant (1978), 128) und »Umkehrung« (III, 777) des »C'est partout comme chez nous« (III, 777) gegen die allgemeine »Selbstbewunderung« (III, 777).

spürte, wäre etwas Senf da gewesen, so hätte ich ihn dazu genossen« (III, 785), stößt die Schwestern nicht minder als den Vater in ihren erotischen Märchenträumen vor den Kopf, indem er einen ›rezeptpoetischen altgriechischen Frauenkopf‹ (vgl. III, 697) zerbricht. Die »pièce de résistance« (GB III/1, 260f., IV, 274) Märchenschluß nach der Roman- »Bettelsuppe« (GB III/2, 411) ersetzt eine andere widrige Kapitalwurst. Myrrhas Wurstdem verdankt der lahme ausgeführte Schluß wenigstens einen ›Hauch‹ (vgl. III, 785) von ›Unheimlichkeit‹ (vgl. III, 784) und »jähem Schreck« (vgl. III, 784), selbst für den abgeklärten Streber Arnold. Den großen Konflikt im Märchenschluß ersetzt ein Kampf um Martin zwischen den Märchenerzählern Wohlwend und Marie und eine Konfrontation von »degenerierliche[r]« Jugend und ›gesunder‹ (vgl. SW XII, 438) in einer Kabinettszene »von Jugend zu Jugend« (III, 783), repräsentiert durch die Gegensätze¹⁴⁷⁸ Myrrha und Arnold. Von der Allegorie über »Frau Demokratie« und »Herrn Liberalismus« »im Familienleben« (III, 581), die, wie die zweite Posse vom Gesinnungsfund auf das Zwergenmärchen zurück-, auf den Romanschluß vorausdeutet, bleibt nach Abzug des Parteienkampfes aus dem Märchenschluß nur die Geschlechterkonfrontation. Auch am Ende versöhnen die »Hanswurstpossen« (III, 651) einer »Kelle«-auf-den-Kopf-Keilerei (III, 651), im Gegensatz zur ärgerlichen Entzweiung im Einvernehmen in der zweiten Posse, Gegensätze in einem Tänzchen-Kampf, wenn auch ungleichgewichtig, nun mit der Frau »ungleich komischer [...], als Salander gedacht« (III, 651). Wie in der

¹⁴⁷⁸ Die lebensmüde, tränenselige, glaubens- (III, 783: »glaub ich nicht, bis ich das sehe!«, Joh 20, 29) und hoffnungslose (vgl. III, 783) »elegisch[e]« (III, 712) Melancholiefigur voll »gleichgültiger Trauer« (III, 697) und der für die Heimat unterschiedene zuversichtlich-»lebensfrohe« (III, 789) Humorist; die aus östlicher ferner Vergangenheit Stammende und der westliche Mann der »Zukunft« (SW XII, 448); die Blödsinnige und der Gebildete; die Gedächtnisschwache, die nicht einmal um ihre eigene Geschichte weiß (vgl. III, 783), und der alles überblickende Historiker; die bei aller Rührung doch zuletzt Lächerliche und der wahrhaft rührende Humorist (vgl. III, 781); die Winterliche und der Frühlingshafte (vgl. III, 774f.); die falsch und der wahrhaft Verjüngende (vgl. III, 778, 779); die falsche und »le vrai recommenceur« (III, 721); das fremde, heimatlose, wandernde Irrlicht (vgl. III, 783: »irres Licht«) und die wiedereinkehrende Lichtgestalt, die mit besserem Recht Martins Augen glänzen läßt (vgl. III, 781, vs. III, 699, 774); die, der es ›nirgendwo gefällt‹ (vgl. III, 783), weil sie es »partout comme chez nous« (III, 777) finden muß, und der, der es doch »am besten in der Heimat« (III, 777) findet, weil er sich mit dem »gute[n] Spruch« (III, 777) tröstet, daß es nur »chez nous comme partout« (III, 781, vgl. III, 777) ist; das falsche »fromm[e]« (III, 699) Kind des »Propheten« (vgl. III, 771) oder »Apostel[s]« (III, 712), vielmehr »Ölgötzen« (III, 526, vgl. III, 715), ›bösen Geist[es]‹ (vgl. III, 782), »Teufel[s]« (III, 573) oder »Satan[s]« (III, 715) Wohlwend, und das wahre Gotteskind der »Marienfrau« in einer »Religion der Zukunft«.

Hochzeitssosse (vgl. III, 651) und seit Meret verbirgt sich in der Frauenrolle ein männliches ›Genie‹ (vgl. III, 650) zu einer der verkleideten Exhibitionismen am Ende von Kellers Werken (Steinritter, Musen, Entlibucher Buebeli, Faun, Schuster). Wie der durch rot-weiße Tücher eingegrenzte »Spielraum« des Landes-»Theaterchen« (III, 650) für die Martin entgleitende Hochzeitssosse ist die in eine Art rot-weiße »Nationaltracht«- (II, 334) »Staat« (III, 714)¹⁴⁷⁹ gewandete klassizistische Statue ein das Land symbolisierender Kleinraum. Wird die Schweizerschönheit aufgebrochen, stellt sich heraus, daß *Helvetia* eine sich selbst verzehrende Fremdlingin enthält, eine der Kellerschen *anima*-Musen, die immer »ein neuer Weltteil« oder eine andere Welt bleiben.

Frau Demokratie ist eine Selbstversorgerin, deren Fett nur im Kampf¹⁴⁸⁰ zu erlangen ist (vgl. III, 651). Die Destruktion Myrrhas zerbricht wie die der Zwillinge verführerische Märchenschönheit, Gründermarmor über Knoblauchwurst, Kanzlistenrhetorik über Salamiwurst. Die Statue als Speisebehältnis für Wurst kommentiert¹⁴⁸¹ eine Liebesepistel als Bestellung von Salamiwurst,¹⁴⁸² verfaßt im Kunstbau von einem lebendig begrabenen bürgerlich Toten, der sich mit Fiktionen keine bürgerliche Existenz zu erschreiben vermochte und dem neben der Verfassung seiner Autobiographie in Gestalt einer sozialmoralischen Studie nur das Warten auf Freßpakete bleibt. Der Zwilling im Gefängnis beschreibt sich selbst. Wenn ein aufgabelbares Weiberfleisch, nach einer Inzestverbrecherin benannt und aus Blödigkeit in sich als einem schönen Innenraum befangen, Wurst ißt, verzehrt es sich selbst. Wie in den Symbiosen des *Traumbuch*-Schreibers mit der jungen Frau¹⁴⁸³ und denen Heinrichs und Spiegels mit den kochenden Männlein stehen Essen und Kunst für weibische Schein- und Ersatzglücke, Schwelgen im Innenraum. Myrrhas melancholischer Nahrungsgenuß verewigt den der Zwerge wie ihre utopische Nirgendörtlichkeit deren Auswandern. Ihr Essen, das wie das der traurigen Zwerge bei ihrer Abschiedsfeier, das der Faunstatue – ein Dürstender als Inbegriff des Trinkenden – oder das des liebeshungrigen Dörpers Hadlaub einen größeren Hunger verbirgt, den es nicht stillt, ist

¹⁴⁷⁹Wie der Auswanderer Heinrich (vgl. I, 799).

¹⁴⁸⁰Busentuchlüften (vgl. III, 651, vgl. I, 542 (Agnes), II, 241 (Pineiß – Begine)) ist eine aus Gefahr und Gewinn gemischte Grenzerfahrung wie Hutlüften (vgl. I, 38, 46, 514, 631, 850 (Heinrich), II, 442 (Küngolt), 680 (Hadlaubs Frauen), III, 736 (Amalie)).

¹⁴⁸¹Vgl. Mönis Resümee der Zwillinge als »drollig« (III, 756).

¹⁴⁸²Eine Reprise der Dichternöte des Kaufmanns Viggi in doppelter Buchführung II, 337f. Vgl. einen Brief Kellers an eine seiner Verehrerinnen GB IV, 222.

¹⁴⁸³Siehe Anm. 10.

die bittere Myrrhen-Melancholie im Kunstraum, offenbar nicht weniger als das »Glück« »eine Art Kräutlein Kommnichtung« (III, 542).

Kellers letzte Muse vergrößert Merets Naschhaftigkeit zur Wurstigkeit seiner männlichen Hanswurst, die mit Würstchen hantieren, etymologisch und soziologisch selber solche sind.¹⁴⁸⁴ Myrrha ißt und ist Wurst wie ein Hanswurst. Aber Wurst ist eine mindestens ebenso fette Abart des menschlichen Wesenskerns wie Erdäpfel oder Korn, Brei oder Kommißbrot, ein Kohlkopf oder Hülsenfrüchte,¹⁴⁸⁵ allemal gehaltreicher als die Zettel im männlichen Wesenskasten, ja dem Wesensgold ebenbürtig.¹⁴⁸⁶ Eine »Salamiwurst« (I, 137) oder »Speckseite« (I, 651) auf dem Wasserspiegel konnte Heinrichs Goldversenkungen mehr als »das Gegengewicht [...] halten« (I, 137). Ein aus der »dunkle[n] Speckkammer« (I, 78) »rußiger Herd- und Feuergeister« (SW XII, 453f.) auf dem Wasser entführtes Weiberfleisch¹⁴⁸⁷ könnte es auch. Aber Arnold erlöst Myrrha nicht. Er geht vor dem in Kunst befangenen Mädchen nicht in die Gegenrichtung, entführt es freilich auch nicht aus seinem Kunsthaus.

»[W]ie gut sich natürliche Anmut mit Blödsinnigkeit zu vertragen scheine« (III, 784), brachte vor Myrrha schon das frivole Zwergenfest im Regenbogen auf den Punkt, nur daß das klassizistische Schöne leichter zu durchschauen ist als die Naturschönheit von Kellers faulen Idyllen begrabener Grüns. Der Märchenschluß wertete das scheintraurige Aufbrechen des allzu gelungenen Festglücks im Märchenregenbogen zur Beklemmung zwischen Feuer und Wasser und heilsamen Tumult um;

¹⁴⁸⁴ Selbst ein bürgerlicher Übeltäter wie Marti wird als deklassiertes Opfer der eigenen Untat sympathisch, wenn der »eßbegierige Blödsinnige« als Nahrung eingekellert zwischen »eine[m] oder zwei Säcke[n] Kartoffeln« zu seinem »lebendigen Begräbnis« (II, 98) ins Irrenhaus abgekartt wird, in der Lage des lebendig begrabenen »Fräulein[s] zwischen den Broten« (II, 63). Bei Manz reicht es dazu sowenig wie bei Wohlwend und den Zwillingen.

¹⁴⁸⁵ Die andere oder nückische eigene Innerlichkeit schenkt sich einem als Faun aus einem Gemüseberg, als Esther aus einem Kartoffelbreiberg, als Anna aus einem Bohnenberg, als Meret aus einer Speckkammer, aus der der Schinken, zum Herrenleib erhoben, auf den Tisch von Merets Pfarrer kam, wie auf den des Dortchenpfarrers »die Anhängsel und Profilstücke eines frisch geschlachteten Schweines, die Ohren, die Schnauze und de[r] Ringelschwanz« als an »Zartheit und Unschuld« unübertreffliches »Erschaffenes« (vgl. I, 741, 1081) oder »Gottesgabe« (I, 28) oder »Dorothea«.

¹⁴⁸⁶ Wesensgold und -wurst vertauschen *Spiegel, das Kätzchen* als Frauengold im Topf und Katerschmer, verflechten die *Heimatsträume* als »Batzen« und »Schweinsborste« (I, 650), ja verschmelzen sie zu einer »Goldwurst« (I, 664), die Heinrich freilich im Sack unter Textilien wie Jakoblein im Kasten begräbt (vgl. I, 101).

¹⁴⁸⁷ Vgl. III, 773 (Myrrha mit »Schrecken und Bedauern« vor dem »Bächlein Tinte« aus Wohlwends zerbrochenem Schreibtempelchen als Relikt des zweiten Märchens).

der Schluß von »Myrrhas innern Zuständen« (III, 719) entlarvt als Fortsetzung von Amalies (vgl. III, 737, 758) und Maries (vgl. II, 535ff.) Erinnern das Essen im schönen Innenraum¹⁴⁸⁸ als Wahnsinn, erhebt aber das Anrühige des sich auftuenden Kunst- und Kopfraums zur Ganzheit, die nicht geht. Von der Goldwurst der Individualität im gold- und kalorienreichen Regenbogen wird das Gold der »kleine[n] Nabobs« (III, 777) nicht vergraben, das »Ferkelfleisch« (III, 536) der »Ferkelkrösus[se]« (III, 576) bleibt drinnen. Die Unbescheidenheit bleibt abgeschieden, die Auferstehung des Fleisches ist nur momentan, die Körperhöl/hlen¹⁴⁸⁹ schließen sich wieder, die Sau wird rausgelassen und bleibt doch als »dreizehn[tes] Ferkel« in »Gott[es] [...] Weltordnung« (I, 344) wie das leidende Dichterherz »ein sperriges schreiendes Ferkel im Sack« (II, 677).

Verschwanen von Kunst ist traurig, Notwehr zur Selbstbefreiung, die nicht über die Jenseitigkeit hinwegkommt. Arnold verschwankt die Kunstfrau nicht mit dem »geheimen Kummer« (II, 268), von sich selbst zu sprechen. Schade ist es statt um das verpfuschte Kunstwerk eines klassischen Statuenkopfes – Kellers letztes Kunst- als Kopfzerbrechen und unmöglich-utopisches Erschrecken –, um den Speck im Mädchen. Als »geistig [G]estörte«¹⁴⁹⁰ vor Arnold wird es zu einem »Hanswurstel« (II, 735) der guten Gesellschaft, das aus einer »Speckkammer« (I, 78) Wohlwends und Martins kommen könnte, aber als ein unberührbares¹⁴⁹¹

¹⁴⁸⁸ Anstelle eines Regenbogens aus Feuer und Wasser »ein irres Licht durch den feuchten Schleier der Tränen« (III, 783), eine durch einen Wasserspiegel geschiedene Lichterscheinung. Vgl. »ein sanftes sinnliches Feuer [...] [und die] Flamme des Irrlichts, welche die Bescheidenheit dieser Seele versengt hatte« (II, 878), hinter Ursulas Augen.

¹⁴⁸⁹ Siehe Anm. 339.

¹⁴⁹⁰ Keller zu Adolf Frey über das Vorbild der Meret, zitiert nach SW VI, 357. Vgl. I, 81 (»confuse«, »dumm und stumm«, »irr- oder blödsinnig«), 82 (»Krankhaftigkeit«), dabei in einer »trefflichen Gesundheit [...] [mit] ganz munter[n] rothe[n] Backen« (I, 81). Wahnsinnige Melancholikerinnen (Johanna Kapp, Luise Scheidegger, Ludmilla Assing) werfen gespenstisch lange Schatten auf Kellers Ausgang aus dem Weltschmerz. Daß Gesicht und Charakter (›Schein und Sein‹) sich nicht entsprechen, scheint eine »geradezu unheimliche Gegenbewegung« (Matt (1979), 16) statt am Ende am Anfang des Werks, seit Merets Rotbäckigkeit (siehe Anm. 1490). Auch *Vitalis* weiß (Tendering-Erlebnis), daß »große schöne Menschenbilder immer wieder die Sinne verleiten, ihnen einen höheren menschlichen Wert beizumessen als unansehnlichen Gestalten« (GL, 25), Pendant zum im Satyrleib eingeschlossenen Gott.

¹⁴⁹¹ Unberührbarkeitsmotivik als Unmöglichkeit des Handschlags auch um die andern Salander-Gegner, III, 514 (Amalies schmutzige Hände), 689 (Abschied der Zwillinge von den Schwiegereltern mit blutigen Händen), 698, 708 (Wohlwend und sein barbarischer Anhang, hier verstärkt durch Arnold 782).

»Saumensch« (II, 268) von Arnold dahin zurückverwiesen wird.¹⁴⁹² Nach wie vor sind die Heiden »über die Grenze zu bringen« (I, 240) und kommen wortspielerisch Musa und Marie in den Himmel, die Musen und Mirjam¹⁴⁹³ in die Hölle.

Martin begräbt seine Hoffnungen und versöhnt sich mit Marie über Leichen (vgl. III, 785). Das »Weiberfleisch« zum »Mäuse« oder Katz männer »fangen« (III, 715) bleibt für Martin wie für Pineiß unerreichbar.¹⁴⁹⁴ Die Martin und Möni des *Landvogt von Greifensee* bestraft für ein Essen wie die Märchenzwerge (vgl. II, 740, III, 519f.) die Partei der »Selbstbeherrschung als Sauerteig eines bürgerlichen Freistaats« (II, 740) oder der Sauertöpfe,¹⁴⁹⁵ Republikaner, die mit der »in einem ganz anderen Sinne« (II, 738) puritanischen pfarrerlichen Obrigkeit Hand in Hand arbeiten. Umgekehrt Arnold. Der Tell der *Heimatsträume* versöhnt Feierlichkeit mit Wurstigkeit (vgl. I, 651), der wirkliche verprügelt die unbürgerlichen Hanswurst (vgl. I, 346), obwohl sie ihm und der bürgerlichen Gesellschaft im Bauch sitzen. Der goldene *Heinricus* in Settis Traum taucht ohne Berührungsängste sein Nase in die Krebsuppe (vgl. III, 679), vor dem wirklichen wird Myrrha zum anrühigen Hanswurst im Bauch der bürgerlichen Gesellschaft. Der Winkelried des *Martin Salander* ist ein Vogel- und »Hasenfänger« (I, 737), der eine Tafelrunde in der Nachfolge des Zwergenfestes feiert, mit

¹⁴⁹² Auch Arnold begegnet Myrrha »mit unwillkürlicher Teilnahme« (III, 783) und ist für die Schönheit empfänglich, bleibt aber ein »kritischer Gesell« (III, 785), wie die das Märchenfest zerbrechende und auf der Polithochzeit kunstkritische (vgl. III, 643f.) Mutter. Anders als die im Festzentrum zum Volk über den Zaun übergreifende Mutter ist Arnold ein Scheidekünstler. Nun hat Marie gut errötend lachen über den – im Gegensatz zur scheintraurigen Frauenentführung aus der Räucherammer scheinkomischen – Witz, daß Kunst und Essen identisch sind (vgl. III, 531f., 784f.), weil die undankbare Rolle, die Feste anderer unterhalten zu müssen, Myrrha zufällt. Wie am Ende von *Herr Jacques* bringt es in Maria noch einmal eine Künstlerin zur Bürgerin und bleibt in Myrrha noch einmal eine essend Hungernde auf der Strecke. Maries Mienenspiel errötenden Lächelns als »das feinste Lustspiel, das je in einem Frauenantlitz aufgeführt wurde« (III, 784), als Arnold Martins vermeintliche »Antigone, [...] Nausikaa, [...] Helena« (III, 699) als wurststichig entlarvt, ist Revanche für die Professoren-Rede von den »Spiele[n] des Weines als eines »Goethe« oder »Schiller« auf dem »Theatrum der menschlichen Zunge« (III, 531), als Maries Wirtsgäste sich anschicken, dem Gatten und den Kindern die letzten Vorräte im Haus wegzufressen, worüber die Wirtin höflich zu lächeln vergaß und nur schamhaft errötete. – Eine Dissoziation des Schönen und des Guten in Marie und Myrrha sehen Hildt (1978), Gräf (1992), 113–116.

¹⁴⁹³ Kaiser (1981), 587f., weist auf die Myrrhe als Marienattribut (vgl. Neumann (1982), 283) und deutet Myrrha als »falsche Maria« (Kaiser (1981), 588).

¹⁴⁹⁴ Siehe Anm. 589.

¹⁴⁹⁵ Siehe Anm. 67.

»Kaninchen und Hühner[n]« (787) auf den Tellern, den »Osterhasen«- (III, 699)¹⁴⁹⁶ und »Vogel«-Symboltieren (III, 774) der Myrrha, ein Leichenschmaus mit *Filet Mignon*, bei dem die über eine ›fatale Disposition des Blutes und Gehirns‹ (vgl. I, 82) Trauernden den bittergrün eingelegten Schinken doch sehr wohlschmeckend finden. Arnold hat Martins Geliebte zugleich purifiziert¹⁴⁹⁷ und verputzt,¹⁴⁹⁸ abgewürgt letztlich in sich.

Arnold behauptet den poetischen Realismus¹⁴⁹⁹ (um den es hier nicht geht), Myrrha die Kunstkritik,¹⁵⁰⁰ mitsamt der ihr unhintergehbaren Jenseitigkeit, eine zerbröckelnde Stifterfigur dessen, der ihn gemacht hat und alle Feste, die Marie oder Myrrha unterhalten müssen, erst ermöglicht. Das *happy ending* verdankt Myrrha eine Unterkellerung wie das Zusammenkommen der Liebenden dem Schuster am Ende des *Sinngedichts*, die Versöhnung von Künstlertum und Bürgertum dem Faun am Ende der *Züricher Novellen*, die *apokatastasis panton* den Musen am Ende der *Sieben Legenden*, die Befreiung Spiegels Pineiß und dem Spinner in den Kunstwelten am Ende der *Leute von Seldwyla*. Anstelle der gewaltigen Synthese im agonalen Märchenschluß legt sich das Märchen im Erdmännchen Arnold und Erdweibchen Myrrha auseinander, nun umgekehrt gegenüber Dortchen und dem nußhaltigen

¹⁴⁹⁶ »ein feines Ohr hätte mitten in der Herzensfreude [über den heimgekehrten Sohn] einen schwachen Schrei, wie eines erwürgten Kaninchens, hören können, da in derselben die pedantische Liebelei Martins ohne weitere Umstände verschied« (III, 775).

¹⁴⁹⁷ »das störte mich sogar ein bißchen, weil sie jedenfalls kurz vorher Wurst gegessen hat, wie ich an ihrem Hauche spürte« (III, 785).

¹⁴⁹⁸ »Wäre etwas Senf dagewesen, so hätte ich ihn dazu genossen« (III, 785).

¹⁴⁹⁹ Arnold gilt als ein Einbruch der Moderne und als ›das Ende der Poesie‹, von Kellers poetischem Realismus, sogar in Zusammenarbeit mit seinen Zwilling-Gegnern (vgl. Muschg (1980), 167, Kaiser (1981), 594f., Neumann (1982), 296f.). Differenzierter Kellers Notiz von einem falschen und einem ›wahren idealen Glaubens- und Phantasieleben‹ (vgl. SW XII, 438). Im Hinblick auf ersteres ließe sich auch Marie als »Antimuse« (Kaiser (1981), 596, Neumann (1982), 290) charakterisieren.

¹⁵⁰⁰ Myrrha gilt aufgrund ihrer Schönheit als »Muse [von Kellers] [...] poetische[m] Realismus« (Kaiser (1981), 588) und, obwohl Ikonoklasmen an den Schweizerschönheiten sein Werk bestimmen, deren Zerschlagung als Verrat an der Kunst und eine Entlarvung des »Schöne[n] selbst« (Martini (1974), 510, vgl. Passavant (1978), 99, 109, Kaiser (1981), 587f., Neumann (1982), 248, 287, 294, Fues (1984), 178 (Kellers Trauer über die »Machtlosigkeit des Schönen«); Myrrhas Schönheit als zugleich Kritik am eigenen poetischen Realismus und an der Gründerzeitkunst bei Hildt (1978), Passavant (1978), 99–107, und Gräf (1992), 112–117. Gegen Überforderungen des Wortlauts Laufhütte (1990), 42; aus der Werkkontinuität statt aus einem Kontinuitätsbruch interpretierten Myrrha noch Ermatinger (1950), 569, und Hauser (1959), 170–172.

Steinritter als Arnold und wursthaltige Griechenstatue, die wieder nicht zueinander kommen können.

Selbst in der äußersten bürgerlich-realistischen Erbaulichkeit des *Martin Salander*-Schlusses gibt es keine *apokatastasis panton*. Nur scheint Myrrhas Aufbruch plus Ausschluß für Kellers Niveau zuwenig Wasser im Wein der bürgerlich-säkularen Versöhnung. Fortsetzung folgte nicht mehr. Dem letzten Tumult im Kopfraum des traurigen Phantasten mangelt es an Tumult. Aufgehobene Jenseitigkeit ist realistisch nicht möglich, nur Jenseitigkeit. Am Ende scheint das Ding der Unmöglichkeit auch dem Mann des Märchens poetisch nicht mehr möglich. Der Moribunde fiebert in spätesten »Halluzinationen« von den »Gebeinen eines Heiligen«, die zu allgemeiner »Aufregung« im »alten Sarg« eines abgebrannten »Kloster[s]« zu Tage getreten seien. »Die Phantasie [...] auf falschen Bahnen«, ¹⁵⁰¹ bis in den Tod ein neckisches »Gespenst«, geht altvertraute gruselige Pfade der Erinnerung. Noch einmal werden Kästen zerstört und Kopfzerbrechen bereitet und kommt eine Leiche im Keller ans Licht. Auch am Märchenschluß des *Martin Salander* vom sich auftuenden Berg plant der Autor noch auf dem Sterbelager. Der didaktische Sozialroman verweigert den Rückzug des Künstlers in den Zwergen-Innerlichkeitsraum oder »die schönste reservatio mentalis« (III, 781) gegenüber der Heimat. Der Kehraus aus den Innenräumen erscheint als Kopfzerbrechen. Aber in einem regelrechten Spuk werden die in den Vorratskellern der Innerlichkeit eingeschlossenen Kunstgeister nicht mehr in die Außenwelt realisiert.

Kulturnatur ist die oberste Synthese, Spuk wäre die tiefere. Realistisch ein Positives zu bewahren ist das Problem des deutschen Poetischen Realismus, daß die volle Versöhnung ein Ding der Unmöglichkeit ist, das Prinzip von Kellers Tumulten und parodistischen Formzertrümmerungen. Im Berg sitzen Kellers tellurische Elementargeister im Kunstkasten wie seine Lebendig-Begrabenen in der Erde, seine Lapidaren im Stein, seine Nixen unter Glas und Wasserspiegel, seine Teufel in der *spelunca*-Hades-Höhle-Himmelhölle, seine Anti-Christen auf Kreuzhalde oder Golgatha-»Ort [...], der Schädel genannt wird« (Lk 23, 33), sein Musengespenst Phantasie in Kopf und Körperhöhl/e, eingekellertes Menschenfleisch, untergepflügter menschlicher Dung, Lebendig-Begrabene oder Versenkte in der Tiefe, ein Gott im Keller, der nach draußen muß. Ich und Innen- oder Außenwelt sind einander »ein and're Welt«, konkret das »andere« Geschlecht, dann doch wieder die eigene bessere Hälfte als Mädchen-

¹⁵⁰¹ Erinnerungen Hans Webers, zit. nach Zäch (1952), 142. Vgl. auch Zäch (1952), 151 (Petersen: entzückende Unheimlichkeit angesichts von Rittern in Goldrüstungen, die zu versetzen wären).

oder Mutter-*anima*, der Künstler und seine Muse der (Bürger-)Welt insbesondere, abgebildet in einer ersten Aufhebung von Jenseitigkeit als Spuk. Parodierte Phantastik hebt Jenseitigkeit ein zweites Mal auf, Formzerbrechen soll die Kunstkästen dauerhaft zerbrechen, bleibt aber ebenfalls ein bloßes Kopfzerbrechen über die Frage, wie Kunst zu Wirklichkeit kommt. Die Aufhebung von Jenseitigkeit in spukhaften Konfrontationen bedeutet Welteintritt und Ausweisung in die Welt, wobei unklar bleibt, wieviel von den allzuschönen Utopien, die als tote zu räumen sind, im Gepäck mit hinausgeschmuggelt wird. Die sekundäre Aufhebung von Jenseitigkeit durch Parodieren kann das Schön-Schreckliche der primären nicht ganz aufheben. Die überwundene Transzendenz hat sich nur verlagert. Das Tumultuarische bei ihrer Aufhebung deutet auf die Unmöglichkeit von Ganzheit in Utopien der Revolte. Parodierte Phantastik läßt beides zur Sprache kommen und geht damit über die kulturnatürlichen Versöhnungen hinaus, in der die Leichen im Keller ruhen, nicht fehlen, von der in Kunst begrabenen Natur nicht recht zu unterscheiden, vielleicht deren subtilste Form. Sie umspielt Totalität. Möglich scheint diese aber nur in Gebrochenheit – als parodistisches Formrekonstituieren und -zerbrechen und ironische Brechung von Binnenerzählerintentionen, Mythensynkretismus, umkippende Vexierbilder und dissonantes Musizieren, Kampf von Liebenden und Freunden, die miteinander gebrochen haben, mit Aufbrechen von Innenräumen –, bestenfalls in momentaner Liminalität. So bleibt der Schädel ganz und hat doch ein paar Löcher, zwei Augen¹⁵⁰² und »ein kleines rundes Löchelchen von einem Munde [...], aus dem er unaufhörlich pustete, pfiß und zischte« (II, 91, vgl. II, 662).

¹⁵⁰² Siehe Anm. 310.

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Assing (1857): Ludmilla Assing. *Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin Adolphi von Lützow, die Freundin Karl Immermanns*. Berlin 1857.
- Assing (1971): Hermann von Pückler-Muskau. *Aus dem Nachlaß des Fürsten Pückler-Muskau. Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau*. Hrsgg. von Ludmilla Assing (ab Bd. 3: -Grimelli). Hamburg, Berlin 1873-1876.
- Auerbach (o. J.): Berthold Auerbach. *Schriften*. 18 Bde. Stuttgart.
- Balzac (1959): Honoré de Balzac. *Contes drolatiques*. Hrsgg. von Roger Pierrot. Paris 1959.
- Bechstein (1854): Ludwig Bechstein. *Hexengeschichten*. Halle 1854.
- Büchner (1879): Georg Büchner. »Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment«. In: Georg Büchner, *Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*. Hrsgg. von Karl Emil Franzos. Frankfurt (M.) 1879, 161-204.
- Burckhardt (1956): Carl J. Burckhardt & Hugo von Hofmannsthal. *Briefwechsel*. Frankfurt (M.) 1956.
- DKV: Gottfried Keller. *Sämtliche Werke*. Hrsgg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kauffmann, Dominik Müller & Bettina Schulte-Böning. 7 Bde. (Frankfurt (M.)) 1986-1996 (Bibliothek deutscher Klassiker, 68).
- Feuerbach (1960): Ludwig Feuerbach. *Sämtliche Werke*. Hrsgg. von Wilhelm Bolin & Friedrich Jodl. 2. Aufl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960.
- Feuerbach (1960a): Ludwig Feuerbach. »Das Geheimnis des Opfers oder der Mensch ist was er ißt«. In: Ludwig Feuerbach, *Schriften zur Ethik und nachgelassene Aphorismen*. Hrsgg. von Friedrich Jodl. 2. Aufl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960 (Sämtliche Werke, Bd. 10), 41-64.
- Feuerbach (1960b): Ludwig Feuerbach. *Das Wesen des Christentums*. Hrsgg. von Wilhelm Bolin. 2. Aufl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960 (Sämtliche Werke, Bd. 6).
- Feuerbach (1960c): Ludwig Feuerbach. »Über den Mariencultus«. In: Ludwig Feuerbach, *Erläuterungen und Ergänzungen zum Wesen des Christentums*. Hrsgg. von Wilhelm Bolin. 2. Aufl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960 (Sämtliche Werke, Bd. 7), 195-211.
- Feuerbach (1960d): Ludwig Feuerbach. »Über das Wunder«. In: Ludwig Feuerbach, *Erläuterungen und Ergänzungen zum Wesen des Christentums*. Hrsgg. von Wilhelm Bolin. 2. Aufl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960 (Sämtliche Werke, Bd. 7), 1-40.
- GB: Gottfried Keller. *Gesammelte Briefe*. Hrsgg. von Carl Helbling. 4 Bde. Bern 1950-1954.
- GL: Gottfried Keller. *Galatea-Legenden. Im Urtext*. Hrsgg. von Karl Reichert. (Frankfurt (M.) 1965).
- Gotthelf (1916): Jeremias Gotthelf. *Käthi die Großmutter*. Hrsgg. von Gottfried Bohnenblust. München 1916 (Sämtliche Werke, 10).
- Gotthelf (1925): Jeremias Gotthelf. »Die Wassernot im Emmental«. In: Jeremias Gotthelf, *Die Wassernot im Emmental. Die Armennot. Eines Schweizers Brot*.

- Hrsgg. von Rudolf Hunziker. Erlenbach-Zürich 1925 (Sämtliche Werke, Bd. 15), 5-82.
- Grimm (1994): Jacob Grimm & Wilhelm Grimm. *Deutsche Sagen*. Hrsgg. von Heinz Rölleke. Frankfurt (M.) 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker, 116).
- Grimmelshausen (1975): Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen. *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. Nach dem Erstdruck von 1668, samt der ›Continuatio‹ von 1669*. München 1975.
- Grumach (1982): Kanzler Friedrich von Müller. *Unterhaltungen mit Goethe*. Hrsgg. von Renate Grumach. 2. Aufl. München 1982.
- HA: Johann Wolfgang von Goethe. *Werke. Hamburger Ausgabe*. Hrsgg. von Erich Trunz. 14 Bde. (München 1982).
- Heselhaus (1963): Gottfried Keller. *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*. Hrsgg. von Clemens Heselhaus. 2. Aufl. München (1963).
- HKA: Gottfried Keller. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsgg. von Walter Morgenthaler. Basel 1996ff.
- Hugo (1975): Victor Hugo. *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*. Hrsgg. von Jacques Seebacher & Yves Gohin. Paris 1975.
- Immermann (1981): Karl Immermann. *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken*. Hrsgg. von Peter Hasubek. München 1981.
- Immermann (1983): Karl Immermann. *Die Epigonen. Familienmemoiren in 9 Büchern*. Hrsgg. von Peter Hasubek. München 1983.
- Jeziorkowski (1969): Klaus Jeziorkowski (Hrsg.). *Gottfried Keller*. (München 1969).
- Keller (1851): Adelbert von Keller (Hrsg.). *Italiänischer Novellenschatz*. Leipzig 1851.
- Keller (1919): Gottfried Keller. *Sieben Legenden. Faksimiledruck nach der bisher unveröffentlichten ersten Fassung der Originalhandschrift in der Zentralbibliothek Zürich*. Zürich 1919.
- KHM: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. München 1973.
- Kosegarten (1804): Ludwig Theoboul Kosegarten. *Legenden*. 2 Bde. Berlin 1804.
- Lessing (1886): Gotthold Ephraim Lessing. *Sämtliche Schriften*. Hrsgg. von Karl Lachmann. Stuttgart 1886-1924.
- Longfellow (1966): Henry Wadsworth Longfellow. *The Poetical Works*. Hrsgg. von Samuel Longfellow. 6 Bde. New York 1966 (The Works. Standard Library Edition. 14 Bde., 1).
- Marx (1985): Karl Marx. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin 1985.
- Meinhold (1956): Wilhelm Meinhold. *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe. Der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrers Abraham Schweidler, in Coserow auf Usedom*. Hrsgg. von Erich Sielaff. Schwerin 1956.
- Ovid (1974): Publius Ovidius Naso. *Metamorphosen*. Hrsgg. von Erich Roesch. 6. Aufl. München 1974.
- Rössing-Hager (1971): Monika Rössing-Hager (Bearb.). *Wortindex zu Gottfried Keller »Die Leute von Seldwyla«*. Bearbeitet von Monika Rössing-Hager unter Mitarbeit von Niels Sörensen im Forschungsinstitut für deutsche Sprache, Deutscher Sprachatlas. T 1.2. Berlin 1971 (Deutsche Wortindices, Bd. 2, 1.2).
- Storm (1912): Theodor Storm. *Sämtliche Werke. Neue Ausgabe*. 5 Bde. Braunschweig, Berlin 1912.

- SW: Gottfried Keller. *Gesammelte Werke. Aufgrund des Nachlasses besorgte und mit einem wissenschaftlichen Anhang versehene Ausgabe*. Hrsgg. von Jonas Fränkel & Carl Helbling. 22 Bde. Bern, Erlenbach-Zürich 1926-1949.
- Voragine (1993): Jakob Voragine. *Legenda Aurea*. Darmstadt 1993.
- Zäch (1952): Alfred Zäch (Hrsg.). *Gottfried Keller im Spiegel seiner Zeit. Urteile und Berichte von Zeitgenossen über den Menschen und Dichter*. Zürich 1952.

Sekundärliteratur

- Adorno (1981): Theodor W. Adorno. »Über epische Naivität«. In: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*. (Frankfurt (M.) 1981), 34-40.
- Albrecht (1997): Wolfgang Albrecht. »Die Utopie der Liebe. Über den rahmenstiftenden Sinnzusammenhang in Kellers Novellenzyklus ›Das Sinngedicht««. In: *Michigan Germanic Studies* 23 (1997), 39-56.
- Alker (1969): Ernst Alker. *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*. Stuttgart 1969.
- Allemann (1959): Beda Allemann. »Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors«. In: *Jahresberichte der Gottfried-Keller-Gesellschaft* 1959, 1-16.
- Amrein (1994): Ursula Amrein. *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers »Sinngedicht«*. Bern, Berlin (...) 1994.
- Anton (1970): Herbert Anton. *Mythologische Erotik in Kellers »Sieben Legenden« und im »Sinngedicht«*. Stuttgart (1970 Germanistische Abhandlungen, Bd. 31).
- Apel (1978): Friedmar Apel. *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg 1978 (Reihe Siegen, Bd. 13).
- Artiss (1978): David Artiss. *Theodor Storm. Studies in Ambivalence. Symbol and Myth in His Narrative Fiction*. Amsterdam 1978 (German Language and Literature Monographs, Bd. 5).
- Arvon (1966): H. Arvon. »Gottfried Keller et Ludwig Feuerbach«. In: *EG* 21 (1966), 365-375.
- Bachmann (1993): Martin Bachmann. *Lektüre, Politik und Bildung. Die schweizerischen Lesegesellschaften des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Kantons Zürich*. Bern, Berlin, Frankfurt (M.), New York, Paris, Wien (1993 Geist und Werk der Zeiten, Bd. 81).
- Bae (2000): Jeong-Hee Bae. *Erfahrung der Moderne und Formen des realistischen Romans. Eine Untersuchung zu soziogenetischen und romanpoetologischen Aspekten in den späten Romanen von Raabe, Fontane und Keller*. Würzburg 2000.
- Baechtold (1895): Jacob Baechtold. *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher*. 3 Bde. Berlin 1895-1911.
- Banasik (1986): Anya Banasik. »Gottfried Keller's Adaption of Medieval Legends for the 19th C[entury] audience«. In: Brenda Dunn-Lardeau (Hrsg.), »*Legenda aurea*«. *Sept siècles de diffusion* (...). Montreal, Paris 1986 (Cahiers d'études médiévales. Cahier spéciale, Bd. 2), 283-288.
- Bange (1974): Pierre Bange. *Ironie et dialogisme dans les romans de Theodor Fontane*. Grenoble 1974.

- Bange (1981): Pierre Bange. »Motifs imaginaires dans le romans de Theodor Fontane. Essai de sémantique discursive«. In: *Recherches Germaniques* 11 (1981), 87-104.
- Barth (1948): H. Barth. »Keller und Ludwig Feuerbach«. In: *Jahresberichte der Gottfried-Keller-Gesellschaft* 1948.
- Baumann (1986): Walter Baumann. *Gottfried Keller. Leben, Werk, Zeit*. Zürich, München 1986.
- Bausinger (1956): Hermann Bausinger. »Sage - Märchen - Schwank. Ein Weg zum Verständnis dichterischer Formen«. In: *DU* 8 (1956), 37-43.
- Bausinger (1967): Hermann Bausinger. »Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen«. In: *Fabula* 9 (1967), 118-136.
- Beardsley (1985): Christa-Maria Beardsley. *E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftliche Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik*. Bonn 1985.
- Beck (1919): Carl Beck. *Gottfried Kellers »Sieben Legenden«*. Berlin 1919 (Germanische Studien, Bd. 2).
- Bentz (1979): Rudi Richard Bentz. »Form und Struktur der ›Sieben Legenden‹ G. Kellers«. Diss. phil. Zürich 1979.
- Benz (1908): Richard Benz. *Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*. Gotha 1908.
- Berndt (1999): Frauke Berndt. *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz - Keller - Raabe)*. Tübingen 1999.
- Bleiker (1959): Juerg Bleiker. »Gottfried Kellers Namengebung«. In: *Schweizer Monatshefte* 39 (1959/60), 1215-1227.
- Böschenstein (1948): Hermann Böschenstein. *Gottfried Keller. Grundzüge seines Lebens und Wirkens*. Bern 1948.
- Böschenstein (1977): Hermann Böschenstein. *Gottfried Keller*. Stuttgart 1977.
- Böschenstein (1986): Renate Böschenstein. »Mythologie zur Bürgerzeit. Raabe - Wagner - Fontane«. In: *JbRG* 1986, 7-34.
- Bovenschen (1989): Sylvia Bovenschen. »Theodor Fontanes Frauen aus dem Meer. Auch ein Mythos der Weiblichkeit«. In: Peter Kemper (Hrsg.), *Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft*. Frankfurt (M.) 1989, 359-383.
- Bracher (1909): Hans Bracher. *Rahmenerzählung und Verwandtes bei Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle*. Leipzig 1909 (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, N.F., Bd. 3).
- Bräuer (1990): Rolf Bräuer (Hrsg.). *Dichtung des europäischen Mittelalters. Ein Führer durch die erzählende Literatur*. München 1990.
- Breitenbruch (1984): Bernhard Breitenbruch. *Gottfried Keller*. (Reinbek bei Hamburg 1984).
- Brenner (2000): Anne Brenner. *Leseräume. Untersuchungen zu Lektüerverfahren und -funktionen in Gottfried Kellers Roman »Der grüne Heinrich«*. Würzburg 2000.
- Brockhaus (1969): Henrich Brockhaus. *Kellers »Sinngedicht« im Spiegel seiner Binnenerzählungen*. Bonn 1969.
- Brockhaus (1969a): Henrich Brockhaus. »Der berittene Naturforscher in Kellers ›Sinngedicht‹. Das Pferd als Symbol bei Gottfried Keller«. In: *German Quarterly* 42 (1969), 368-380.

- Chambers (1980): Helen Elizabeth Chambers. *Supernatural and Irrational Elements in the Works of Theodor Fontane*. Stuttgart 1980 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 82).
- Charbon (1989): Rémy Charbon. »Nachwort«. In: Gottfried Keller, »Martin Salander«. Roman. Hrsgg. von Rémy Charbon. Basel 1989, 357-370.
- Conradi (1983): Hermann Conradi. »Martin Salander«. Roman von Gottfried Keller«. In: Hermann Conradi, *Ich bin der Sohn der Zeit*. Leipzig (... 1983), 216-218.
- Cowen (1984): Roy C. Cowen. »Spiegel und Widerspiegelung. Zu Kellers Märchen ›Spiegel, das Kätzchen«. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.), *Zu Gottfried Keller*. (Stuttgart 1984 LGW-Interpretationen, Bd. 66), 68-78.
- Denneler (1989): Iris Denneler. »Verkehrtes Bekehren, bekehrtes Verkehren, oder Das Martyrium der Schrift. Zur Erzählstruktur von Gottfried Kellers Legende vom ›Schlimm-Heiligen Vitalis«. In: *GRM* 39 (1989), 196-209.
- Dick (1910): E. Dick. »Eine Quelle Gottfried Kellers«. In: *Süddeutsche Monatshefte* 7 (1910), 232-237.
- Dinzelbacher (1995): Peter Dinzelbacher. *Heilige oder Hexen? Schicksale auffälliger Frauen in Mittelalter und früher Neuzeit*. (Zürich 1995).
- Dönni (1991): Gerd Dönni. »Der Teufel bei L. Th. Kosegarten und in G. Kellers ›Sieben Legenden«. In: *Sprachkunst* 22 (1991), 61-70.
- Dörr (1970): Dieter Dörr. *Satire und Humor in Gottfried Kellers ›Sieben Legenden*. Diss. phil. München 1970.
- Dünnebier (1913): Hans Dünnebier. *Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach*. Zürich 1913.
- Dürr (1996): Volker Dürr. »Nun sag, wie hast du's mit der Religion?« Gottfried Keller's Critique of Reformed Protestantism in ›Meretlein‹ and Later Narratives«. In: *Colloquia Germanica* 29 (1996), 115-140.
- DWb: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bde. Leipzig 1854-1960/71 Reprint: (München 1984).
- EdM: Kurt Ranke (Hrsg.). *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin, New York 1977.
- Egli (1994): Hans Egli. *Das Schlangensymbol. Geschichte. Märchen. Mythos*. Solothurn, Düsseldorf 1982.
- Elema (1949): J. Elema. »Gottfried Kellers Novelle ›Regine«. In: *Neophilologus* 33 (1949), 94-103.
- Engel (1995): Manfred Engel. »Frührealismus und romantisches Erbe. Mythos, Traum und Märchen bei Karl Immermann«. In: *GRM* 45 (1995), 199-218.
- Ermatinger (1924): Emil Ermatinger. *Gottfried Kellers Leben. Auf Grund der Biographie Jakob Baechtolds*. Stuttgart, Berlin 1924.
- Ermatinger (1950): Emil Ermatinger. *Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie*. Zürich 1950.
- Essl (1926): Karl Essl. *Über Gottfried Kellers ›Sinngedicht*. Eine Untersuchung. Reichenberg 1926 (Prager Deutsche Studien, Bd. 40).
- Fehr (1965): Karl Fehr. *Der Realismus in der schweizerischen Literatur*. Bern, München (1965).
- Fehr (1972): Karl Fehr. »Gottfried Keller, der Apostat«. In: Karl Fehr, *Gottfried Keller. Aufschlüsse und Deutungen*. Bern, München (1972), 74-85.
- Fischbacher-Bosshardt (1993): Andrea Fischbacher-Bosshardt. »Gottfried Keller: ›Spiegel, das Kätzchen«. In: Rolf Tarot (Hrsg.), *Kunstmärchen*.

- Erzählmöglichkeiten von Wieland bis Döblin*. Bern, Berlin, Frankfurt (M.), New York, Paris, Wien 1993 (Narratio, Bd. 7), 207-215.
- Flashar (1929): Dorothea Flashar. *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt*. Berlin 1929 Reprint: Nendeln 1967 (Germanische Studien, Bd. 65).
- Fleissner (1942): Else M. Fleissner. »Die künstlerische Bedeutung des Zufalls bei Gottfried Keller«. In: *Germanic Review* 17 (1942), 261-272.
- Fontane (1963): Theodor Fontane. *Literarische Essays und Studien*. Hrsgg. von Kurt Schreinert. München (1963 Sämtliche Werke, XXI/1).
- Fontane (1963a): Theodor Fontane. »Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla [Stuttgart 1874]«. In: Theodor Fontane, *Literarische Essays und Studien*. Hrsgg. von Kurt Schreinert. München (1963 Sämtliche Werke, Bd. XXI/1), 256-258.
- Fontane (1963b): Theodor Fontane. »Otto Brahm: Gottfried Keller. Ein literarischer Essay [Berlin 1883]«. In: Theodor Fontane, *Literarische Essays und Studien*. Hrsgg. von Kurt Schreinert. München (1963 Sämtliche Werke, Bd. XXI/1), 262-271.
- Frank (1974): Barbara R. Frank. »Irony in Keller's ›Sieben Legenden‹«. In: *GR* 49 (1974), 129-145.
- Fränkel (1952): Jonas Fränkel. »Gottfried Keller-Philologie«. In: *Euphorion* 44 (1952), 440-463.
- Fränkel (1959): Jonas Fränkel. »Zum Problem der Wiedergabe von Lesarten«. In: *Euphorion* 53 (1959), 419-421.
- Frenzel (1983): Elisabeth Frenzel. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart (1983).
- Freud (1978): Sigmund Freud. »Das Unheimliche«. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917-1920*. 5. Aufl. (Frankfurt (M.) 1978), 229-268.
- Freund (1993): Winfried Freund. »Der phantastische Erzähler Theodor Storm«. In: *LfL* 16 (1993), 186-196.
- Fues (1984): Wolfram Malte Fues. »Abbildentstellung? Anmerkungen zu Gottfried Kellers Martin Salander anhand neuester Literatur«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 9 (1984), 152-179.
- Gay (1986): Peter Gay. *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*. (Frankfurt (M.), Wien 1986).
- Gerber (1964): Richard Gerber. »Wege zu Gottfried Kellers letztem Namen. Ein Versuch über dichterische Onomastik«. In: *Beiträge zur Namensforschung* 15 (1964), 308-330.
- Goetschel (1997): Willi Goetschel. »Love, Sex, and Other Utilities. Keller's Unsettling Account«. In: Raymond A. Prier & Gerald Gillespie (Hrsgg.), *Narrative Ironies*. 1997, 223-35.
- Goldammer (1958): Peter Goldammer. »Ludwig Feuerbach und die ›Sieben Legenden‹ Gottfried Kellers«. In: *WB* 4 (1958), 311-325.
- Gräf (1992): Eva Gräf. *Martin Salander. Politik und Poesie in Gottfried Kellers Gründerzeitroman*. (Würzburg 1992 Epistemata, Bd. 88).
- Graichen (1979): Inge Graichen. *Der frühe Gottfried Keller. Menschenbild und poetische Konzeption*. Frankfurt (M.), Bern, Las Vegas (1979 Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 308).

- Grolmann (1947): Adolf von Grolmann. »Martin Salander«. In: Adolf von Grolmann, *Europäische Dichterprofile, 1. Reihe*. Düsseldorf 1947, 93-106. GV: Peter Geils (Bearb.). *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums. 1700-1910*. München 1986.
- Harnisch (1995): Antje Harnisch. »Die Sucht, den Mann zu spielen« in Gottfried Kellers Realismus«. In: *GQ* 68 (1995), 147-159.
- Hart (1989): Gail K. Hart. *Readers and Their Fictions in the novels and novellas of Gottfried Keller*. Chapel Hill 1989.
- Hart (1996): Gail K. Hart. »The conqueror and His Land-Ladies in Keller's ›Don Correa«. *Geo-Galatea or the Wrath of Nzinga*«. In: Burkhardt Krause & Ulrich Scheck (Hrsgg.), *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum »Cyberspace*«. St. Ingbert 1996, 133-148.
- Hauser (1959): Albert Hauser. *Gottfried Keller. Geburt und Zerfall der dichterischen Welt*. Zürich 1959.
- HdA: Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin, New York 1927-1942. Reprint: Berlin, New York 1987.
- Henkel (1956): Arthur Henkel. »Gottfried Kellers ›Tanzlegendchen««. In: *GRM* 37, N.F. 6 (1956), 1-15.
- Hildt (1978): Friedrich Hildt. *Gottfried Keller. Literarische Verheißung und Kritik der bürgerlichen Gesellschaft im Romanwerk*. Bonn 1978.
- Hillebrand (1971): Bruno Hillebrand. *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. (...)*. München (1971).
- Hirschberg (1988): W. Hirschberg. *Frosch und Kröte in Mythos und Brauchtum*. Wien 1988.
- Hoffmann (1991): Volker Hoffmann. »Strukturwandel in den ›Teufelspaktgeschichten« des 19. Jahrhunderts«. In: Michael Titzmann (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, 117-127.
- Hofmannsthal (1951): Hugo von Hofmannsthal. »Unterhaltung über die Schriften von Keller«. In: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 4: Prosa II*. (Frankfurt (M.)) 1951, 191-201.
- Hörisch (1983): Jochen Hörisch. *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. (Frankfurt (M.) 1983).
- Huch (o. J.): Ricarda Huch. *Gottfried Keller*. Leipzig.
- Hunziker (1911): F. Hunziker. *Glattfelden und Gottfried Kellers »Grüner Heinrich*«. Zürich 1911.
- Irmscher (1971): Hans Dietrich Irmscher. »Konfiguration und Spiegelung in Kellers Erzählungen«. In: *Euphorion* 65 (1971), 319-333.
- Jennings (1958): Lee B. Jennings. »G. Keller and the Grotesque«. In: *Monatshefte* 50 (1958), 9-20.
- Jennings (1966): Lee B. Jennings. »Justinus Kerner und die Geisterwelt«. In: *Neue Wissenschaft* 14 (1966), 75-95.
- Jennings (1968): Lee B. Jennings. »Probleme um Kerners ›Seherin von Prevorst««. In: *Antaios* 1968, 132-138.
- Jennings (1982): Lee B. Jennings. »Keller's Epiphanies«. In: *GQ* 55 (1982), 316-323.
- Jennings (1985): Lee B. Jennings. »Kater Murr and Kätzchen Spiegel. Hoffmann's and Keller's Uses of Felinity«. In: *Monatshefte* 77 (1985), 66-72.

- Jeziorkowski (1979): Klaus Jeziorkowski. *Literarität und Historismus. Untersuchungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers*. Heidelberg 1979.
- Jolles (1958): Andre Jolles. *Einfache Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen*. Tübingen 1958.
- Kaiser (1971): Gerhard Kaiser. »Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers ›Romeo und Julia auf dem Dorfe««. In: *Euphorion* 65 (1971), 21-48.
- Kaiser (1981): Gerhard Kaiser. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. (Frankfurt (M.) 1981).
- Kaiser (1981a): Gerhard Kaiser. »Die heilige Musa und die Musen. Himmel, Erde und der Ort der Dichtung bei Gottfried Keller«. In: Gerhard Kaiser, *Bilder lesen. Studien zu Literatur und bildender Kunst*. München 1981, 76-128.
- Kayser (1957): Wolfgang Kayser. *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. (Oldenburg, Hamburg) 1957.
- Keiser (1962): Robert Keiser. *Die Aufnahme englischen Schrifttums in der deutschen Schweiz von 1830 bis 1860. Diss. phil. Zürich*. Zürich 1962 (Zürcher Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte, Bd. 10).
- Kirsch (1983): Hans-Christian Kirsch. »Gottfried Keller, ein Schuldner seiner Welt. Sein politisches und gesellschaftliches Bewußtsein im Spiegel des Alterswerkes«. In: *Klassiker heute. Realismus und Naturalismus. Erste Begegnung mit Gustav Freytag (...)*. (Frankfurt (M.) 1983), 124-153.
- Klotz (1985): Volker Klotz. *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart (1985).
- Kluge (1989): Friedrich Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (...)*. Berlin, New York 1989.
- Knauer (1997): Bettina Knauer. »Jeremias Gotthelfs ›Geld und Geist oder die Versöhnung«. Die Bibel durch das Leben gelesen«. In: Bettina Knauer (Hrsg.), *Das Buch und die Bücher*. Würzburg 1997, 69-87.
- Kohlschmidt (1965): Werner Kohlschmidt. »Louis Wohlwend und Niggi Ju. Eine vergleichende Studie zum Zeitgeistmotiv bei Keller und Gotthelf«. In: Werner Kohlschmidt, *Dichter, Tradition und Zeitgeist*. Bern, München 1965, 309-321.
- Kohlschmidt (1967): Werner Kohlschmidt. »Der Zeitgeist in Gottfried Kellers ›Martin Salander««. In: *Orbis litterarum* 22 (1967), 93-100.
- Koller (1980): Erwin Koller. *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*. Innsbruck 1980 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germ.Reihe, Bd. 10).
- Kramer (1939): Priscilla M. Kramer. *The Cyclical Method of Composition in Gottfried Keller's »Sinngedicht«*. New York 1939.
- Krech (1992): Annette Krech. *Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt (M.), Bern, Paris, New York 1992 (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur, Bd. 18).
- Kübler (1982): Gunhild Kübler. *Die soziale Aufsteigerin. Wandlungen einer geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung im deutschen Roman 1870-1900*. Bonn 1982.

- Kuchinke-Bach (1992): Anneliese Kuchinke-Bach. »Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹ - Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen«. In: *Euphorion* 86 (1992), 39-64.
- Lagrange (1991): Jean-Jacques Lagrange. »L'adaptation cinémathographique d'une œuvre littéraire«. In: Walter Lenschen (Hrsg.), *Keller übersetzen = Traduire Keller. Actes du Colloque 1990 à Lausanne*. Lausanne 1991 (Travaux du Centre de Traduction Littéraire, Bd. 13), 86-93.
- Laufhütte (1969): Hartmut Laufhütte. *Wirklichkeit und Kunst in Gottfried Kellers Roman ›Der grüne Heinrich‹*. Bonn 1969 (Literatur und Wirklichkeit, Bd. 6).
- Laufhütte (1973): Hartmut Laufhütte. »Datierungskriterien. Nachforschungen und Überlegungen zu einem Blatt aus dem handschriftlichen Nachlaß von Gottfried Keller«. In: *DVJS* 47 (1973), 324-360.
- Laufhütte (1984): Hartmut Laufhütte. »Gottfried Keller. ›Der grüne Heinrich‹. Zur Problematik literaturwissenschaftlicher Aktualisierung«. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.), *Zu Gottfried Keller*. (Stuttgart 1984 LGW-Interpretationen, Bd. 66), 18-39.
- Laufhütte (1990): Hartmut Laufhütte. »Ein Seldwyler in Münsterburg. Gottfried Kellers ›Martin Salander‹ und die Deutungstradition«. In: Hans Wysling (Hrsg.), *Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk*. Zürich 1990, 23-43.
- Leckie (1965): R. William Leckie. »Gottfried Keller's ›Sinngedicht‹ as a Novella Cycle«. In: *GR* 40 (1965), 96-115.
- Lee (1980): Meredith Lee. »The Flute Miracle as a Turning-point in Keller's ›Der grüne Heinrich‹«. In: *Seminar* 16 (1980), 181-192.
- Lehrer (1987): Mark Lehrer. »Keller's Anthropological Realism. The Scientific Underpinnings of the Early Prose«. In: *GQ* 60 (1987), 567-581.
- Lemm (1982): Uwe Lemm. *Die literarische Verarbeitung der Träume in Gottfried Kellers Werk*. Bern, Frankfurt ((M.) 1981 (Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 533).
- Lemm (1983): Uwe Lemm. »Eine ergänzende These zur Entstehung des Sinngedichts Gottfried Kellers«. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 220 (1983), 110-111.
- Leppla (1928): Rupprecht Leppla. »Das Vorbild für die Form von Gottfried Kellers ›Meretlein‹«. In: *Euphorion* 29 (1928), 133-138.
- Liver (1978): Claudia Liver. »Bemerkungen zur Funktion des Räumlichen in Kellers ›Martin Salander‹«. In: *Annali. Studi Tedeschi* 21 (1978), 67-88.
- Locher (1985): Kaspar T. Locher. *Gottfried Keller. Welterfahrung, Wertstruktur und Stil*. Bern (1985).
- Loewenich (2000): Caroline von Loewenich. *Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk*. Würzburg 2000.
- Loosli (1991): Theo Loosli. *Fabulierkunst und Defiguration. ›Phantastische‹ Spiele der Einbildungskraft im Prosawerk Gottfried Kellers*. Bern (...) 1991 (Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 1251).
- LThK: Josef Höfer & Karl Rahner (Hrsgg.). *Lexikon der katholischen Theologie*. Freiburg (1957-1968).
- Luck (1988): Rätus Luck. »Zu Gottfried Kellers ›Martin Salander‹«. In: Rätus Luck & J. Steiner (Hrsgg.), *Prof. Dr. Karl Foldenauer zum 60. Geburtstag*. 1988, 2-17.

- Lukacs (1952): Georg Lukàcs. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1952.
- Lurker (1991): Manfred Lurker (Hrsg.). *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart (1991).
- Lüthi (1979): Max Lüthi. *Märchen*. Stuttgart 1979 (Sammlung Metzler, Bd. 16).
- Mahlendorf (1997): Ursula Mahlendorf. »The Crime of Punishment. The Psychology of Child Abuse and the Meretlein Incident in Gottfried Keller's ›Der Grüne Heinrich««. In: *GQ 70* (1997), 247-260.
- Mann (1968): Thomas Mann. »Ein Wort über Gottfried Keller«. In: Thomas Mann, *Das essayistische Werk: Miszellen*. Hrsgg. von Hans Bürgin. (Frankfurt 1968), 46-51.
- Marti (1959): Paul Marti. »Zeitgeist und Berner Geist in Gottfried Kellers ›Martin Salander««. In: *Schweizer Monatshefte 39* (1959/60), 1228-1246.
- Martini (1962): Fritz Martini. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898*. Stuttgart 1962 (Epochen der deutschen Literaturgeschichte. Darstellungen, Bd. 5/2).
- Martini (1974): Fritz Martini. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898*. Stuttgart 1974 (Epochen der deutschen Literaturgeschichte. Darstellungen, Bd. 5/2).
- Martino (1990): Alberto Martino. *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914 ...)*. Wiesbaden 1990 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 29).
- Marwede (1933): W. Marwede. *Die Zwergsagen in Deutschland*. Köln 1933.
- Matt (1979): Peter von Matt. »›Die Geisterseher‹. Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur«. In: *Jahresberichte der Gottfried Keller-Gesellschaft 48* (1979), 3-19.
- Matt (1989): Beatrice von Matt. »Marie Salander und die Tradition der Mutterfiguren im schweizerischen Familienroman«. In: *Jahresberichte der Gottfried-Keller-Gesellschaft 58* (1989), 3-17.
- May (1969): Kurt May. *Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹. Eine Interpretation*. Bern, München (1969).
- Mayer (1995): Mathias Mayer. »Geschlossene FüÙe oder Galatheas Schritt ins Leben. Beobachtungen eines Pygmalion-Motivs zwischen Homer und Beckett«. In: Wolfram Malte Fues & Wolfram Mauser (Hrsgg.), »›Verbergendes Enthüllen‹. Zu Theorie und Kunst dichterischer Verkleidung. Festschrift für Martin Stern. (Würzburg 1995), 53-65.
- Menninghaus (1982): Winfried Menninghaus. »›Das Meretlein‹. Eine Novelle im Roman. Strukturen poetischer Reflexion«. In: Winfried Menninghaus, *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. (Frankfurt (M.) 1982), 61-90.
- Menninghaus (1982a): Winfried Menninghaus. »WeiÙe Wolken im ›Grünen Heinrich‹. Artistische Ökonomie eines erotischen ›Bildes««. In: Winfried Menninghaus, *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. (Frankfurt (M.) 1982), 14-60.
- Merkel-Nipperdey (1959): Margarete Merkel-Nipperdey. *Gottfried Kellers ›Martin Salander‹. Untersuchungen zur Struktur des Zeitromans*. Göttingen 1959 (Palaestra, Bd. 228).
- Merkl (1986): Helmut Merkl. »Von der Heilkraft des Erinnerns. Formensprache und Erfahrungsgehalt von Gottfried Kellers ›Sinngedicht««. Diss. phil. masch. Augsburg 1986.

- Merrifield (1969): Doris Fulda Merrifield. »Gottfried Kellers ›Dietegen‹. Eine Analyse«. In: *GQ* 42 (1969), 158-171.
- Metwally (1985): Nadia Metwally. »Von der Ballade zur Parodie der Ballade. Ein Vergleich zwischen Goethes ›Der Fischer‹, Kellers ›Seemärchen‹ und Schwitters ›Die Nixe««. In: *DU* 37 (1985), 87-93.
- Metz (1984): Klaus-Dieter Metz. *Korrespondenzen. Der Brief in Gottfried Kellers Dichtung*. Frankfurt (M.), Bern, München (1984 Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 741).
- Meurer (1994): Thomas Meurer. »Das ›Meretlein‹. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Problem in Gottfried Kellers ›Grünem Heinrich««. In: *WW* 44 (1994), 40-46.
- Mews (1970): Siegfried Mews. »Zur Funktion der Literatur in Kellers ›Die Leute von Seldwyla««. In: *GR* 43 (1970), 394-405.
- Meyer (1929): Kurt Meyer. »Die Poetisierung der ›Sieben Legenden‹ G. Kellers«. Diss. phil. Leipzig 1929.
- Meyer-Sickendiek (2001): Burkhard Meyer-Sickendiek. *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann - Keller - Stifter - Nietzsche*. Tübingen 2001.
- Mieder (1976): Wolfgang Mieder. *Das Sprichwort in der deutschen Prosaliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*. München (1976 Motive, Bd. 7).
- Müller (1988): Dominik Müller. *Wiederlesen und weiterschreiben. Gottfried Kellers Neugestaltung des ›Grünen Heinrich‹. Mit einer Synopse der beiden Fassungen*. Bern, Frankfurt (M.), New York, Paris (1988 Zürcher Germanistische Studien, Bd. 13).
- Müller-Nussmüller (1974): Therese Müller-Nussmüller. »Spiegel, das Kätzchen. Interpretation«. Diss. phil. masch. Basel 1974.
- Muschg (1980): Adolf Muschg. *Gottfried Keller*. Frankfurt (M.) 1980.
- NDB: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.). *Neue deutsche Biographie*. Berlin 1953ff.
- Necker (1887): Moritz Necker. »›Martin Salander««. In: *Die Grenzboten* 46 (1887), 272-284.
- Neis (1930): Edgar Neis. *Romantik und Realismus in Gottfried Kellers Prosawerken. Zugleich ein Beitrag zur Begriffsbestimmung der literarischen Terminologie des XIX. Jahrhunderts*. Berlin 1930 (Germanische Studien, Bd. 85).
- Neumann (1982): Bernd Neumann. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. (Königstein (Ts.)) 1982.
- Neumann (1985): Bernd Neumann. »Über einige Züge im Selbstverständnis des späten Gottfried Kellers«. In: *Edda: Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning/Scandinavian Journal of Literary Research* 2 (1985), 65-71.
- NHdbthG: Peter Eichner (Hrsg.). *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe*. München (1984-1985).
- Obermayer (1976): August Obermayer. »Gottfried Kellers ›Romeo und Julia auf dem Dorfe‹. Ein realistisches Märchen«. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Dritte Folge* 12 (1976), 235-255.
- O'Connor (1991): Anne O'Connor. *Child Murderess and Dead Child Traditions*. Helsinki 1991 (FFC, Bd. 249).
- Ohl (1968): Hubert Ohl. *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg 1968.

- Ohl (1969): Hubert Ohl. »Das zyklische Prinzip von Gottfried Kellers Novellensammlung ›Die Leute von Seldwyla««. In: *Euphorion* 63 (1969), 216-226.
- Ohl (1979): Hubert Ohl. »Melusine als Mythos bei Theodor Fontane«. In: Helmuth Koopmann (Hrsg.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt 1979, 289-305.
- Ohly (1940): Ernst Friedrich Ohly. *Sage und Legende in der Kaiserchronik. Untersuchungen über Quellen und Aufbau der Dichtung*. Münster 1940 (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Bd. 10).
- Olrik (1908): Axel Olrik. »Epische Gesetze der Volksdichtung«. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 51 (1908), 753-765.
- Ortheil (1986): Hanns-Josef Ortheil. »Stille Heimlichkeit. Zur Regine-Erzählung in Gottfried Kellers ›Sinngedicht««. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 30 (1986), 453-471.
- Osterkamp (1979): Ernst Osterkamp. *Lucifer. Stationen eines Motivs*. Berlin, New York 1979 (Komparatistische Studien, Bd. 9).
- Otto (1960): Ernst Otto. »Die Philosophie Feuerbachs in Gottfried Kellers Roman ›Der grüne Heinrich««. In: *WB* 6 (1960), 76-111.
- Otto (1989): Ernst Otto. »Vom ›respice finem‹ eines Feuerbachianers. Gottfried Kellers ›Abendlied««. In: Sabine Heimann (Hrsg.), *Soziokultureller Kontext der Sprach- und Literaturentwicklung. Festschrift Rudolf Große zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 1989 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 231), 451-465.
- Passavant (1978): Rudolf von Passavant. *Zeitdarstellung und Zeitkritik in Gottfried Kellers ›Martin Salander«*. Bern (1978 Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 55).
- Paulsen (1989): Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk*. Bern, Frankfurt (M.), New York, Paris 1989.
- Pauly (1979): Konrat Ziegler & Kurt Sontheimer (Hrsgg.). *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. München 1979.
- Petriconi (1950): Hellmuth Petriconi. »›Le Sopha‹ von Crébillon d. J. und Kellers ›Sinngedicht««. In: *Romanische Forschungen* 62 (1950), 350-384.
- Plagwitz (1997): Thomas Plagwitz. »Tellurische Mädchengestalten in Gottfried Kellers Romanen. Vom ›Meretlein‹ im ›Grünen Heinrich‹ zum Märchen im ›Martin Salander««. In: Romey Sabalius (Hrsg.), *Neue Perspektiven zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz*. Amsterdam, Atlanta 1997 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 40), 73-91.
- Polheim (1908): Karl Polheim. »Die zyklische Komposition der ›Sieben Legenden««. In: *Euphorion* 15 (1908), 753-765.
- Polheim (1976): Karl Konrad Polheim. »Der gezielte Zufall. Ein Versuch über Gottfried Kellers ›Regine««. In: Alexander von Bormann (Hrsg.), *Wissen aus Erfahrungen: Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer*. Tübingen 1976, 541-560.
- Poser (1979): Hans Poser. »›Spiegel, das Kätzchen‹ - Bürgerliche Welt im Spiegel des Märchens«. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 9 (1979), 33-43.
- Pregel (1963): Dietrich Pregel. »Das Kuriose, Komische und Grotteske in Kellers Novelle ›Die drei gerechten Kammacher««. In: *WW* 13 (1963), 331-345.

- Preisendanz (1963): Wolfgang Preisendanz. »Keller: ›Der grüne Heinrich‹«. In: Benno von Wiese (Hrsg.), *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte, Bd. 2*. Düsseldorf (1963), 76-127, 426f.
- Preisendanz (1963a): Wolfgang Preisendanz. »Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹«. In: *ZfdPh* 82 (1963), 129-151.
- Preisendanz (1976): Wolfgang Preisendanz. *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München (1976 Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 1).
- Preisendanz (1989): Wolfgang Preisendanz. *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers ›Der Schmied seines Glückes‹*. Konstanz 1989 (Konstanzer Universitätsreden, Bd. 170).
- Preller (1966): L. Preller. *Griechische Mythologie*. 2 Bde. Berlin, Zürich 1964-1966.
- Propp (1975): V. Propp. *Morphologie des Märchens*. Hrsgg. von K. Eimermacher. Frankfurt (M.) 1975.
- Prutz (1860): Robert Prutz. *Die Deutsche Literatur der Gegenwart*. 2 Bde. Leipzig 1860.
- Reichert (1963): Karl Reichert. »Die Entstehung der Sieben Legenden von Gottfried Keller«. In: *Euphorion* 57 (1963), 97-131.
- Reichert (1963a): Karl Reichert. »Gottfried Keller's Parabel«. In: *WW* 13 (1963), 215-221.
- Reichert (1964): Karl Reichert. »Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹. Entstehung und Struktur«. In: *GRM NF* 14 (1964), 77-101.
- Reichert (1965): Karl Reichert. »Einleitung«. In: Gottfried Keller, *Galatea-Legenden. Im Urtext*. Hrsgg. von Karl Reichert. (Frankfurt (M.) 1965), 5-18.
- Reis (1955): Kurt Reis. »Die zweiheitliche Ordnung im Aufbaustil Gottfried Kellers. Vorstellung einer neuen stilkritischen Betrachtungsweise«. Diss. phil. masch. Köln 1955.
- Renz (1993): Christine Renz. *Gottfried Kellers ›Sieben Legenden‹*. Tübingen 1993.
- Reusse (1963): Karl Reusse. »G. Kellers ›Sieben Legenden‹. Veranschaulichung uund Erörterung der Säkularisierung im Deutschunterricht auf der Oberstufe«. In: *DU* 15 (1963), 104-120.
- Richartz (1975): Heinrich Richartz. *Literaturkritik als Gesellschaftskritik. Darstellungsweise und politisch-didaktische Intention in Gottfried Kellers Erzählkunst*. Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 159).
- Richter (1966): Hans Richter. *Gottfried Kellers frühe Novellen*. Berlin (1966).
- Ritchie (1954): James M. Ritchie. »Martin Salander. Eine Untersuchung von Kellers Alterswerk«. Diss. phil. masch. Tübingen (1954).
- Ritchie (1957): James M. Ritchie. »The place of ›Martin Salander‹ in Gottfried Keller's evolution as a prose writer«. In: *MLR* 52 (1957), 214-222.
- Ritzler (1954): Paula Ritzler. »Das Außergewöhnliche und das Bestehende in Gottfried Kellers Novellen«. In: *DVJS* 28 (1954), 373-383.
- Rohe (1993): Wolfgang Rohe. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller: ›Der Grüne Heinrich‹ (Erste Fassung; 1854/55)*. München 1993.
- Rölleke (1987): Heinz Rölleke. »Grimms Märchen ›Hänsel und Gretel‹ und Gottfried Kellers ›Spiegel, das Kätzchen‹«. In: *Fabula* 28 (1987), 316-319.
- Roscher (1965): W. H. Roscher (Hrsg.). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hildesheim 1965.

- Rosenfeld (1982): Hellmut Rosenfeld. *Legende*. Stuttgart (1982 Sammlung Metzler, Bd. 9).
- Rothe-Buddensieg (1974): Margret Rothe-Buddensieg. *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*. Kronberg/Ts. 1974.
- Rothenberg (1976): Jürgen Rothenberg. *Gottfried Keller. Symbolgehalt und Realitätserfassung seines Erzählens*. Heidelberg 1976 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, F. 3, Bd. 30).
- Rothenberg (1976a): Jürgen Rothenberg. »Geheimnisvoll schöne Welt. Zu Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹ als antidarwinistischer Streitschrift«. In: *ZfdPh* 95 (1976), 255-290.
- Sachs (1988): Hannelore von Sachs, Ernst Badstübner, et al. *Christliche Ikonographie in Stichworten*. München 1988.
- Sautermeister (1980): Gert Sautermeister. »Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. (1854/55; 2. Fassung 1879/80)«. In: Horst Denkler (Hrsg.), *Romane und Erzählungen des bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart (1980), 80-123.
- Schäfer (1962): Renate Schäfer. »Fontanes Melusine-Motiv«. In: *Euphorion* 56 (1962), 62-104.
- Scheidwiller (1942): O. Scheidwiller. »Lucius und Emerentia«. In: *Bündner Monatsblatt* 29 (1942), 289-304.
- Schleissner (1991): Margaret Schleissner. »Die wilde Frau in der mittelhochdeutschen Epik«. In: Ejiro Iwasaki (Hrsg.), *Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen - Traditionen - Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*. 11 Bde. (München 1991), Bd. 11, 67-74.
- Schreiber (1953): W. J. Schreiber. »G. Kellers Use of Proverbs and Proverbial Expressions«. In: *JEGP* 1953, 514-523.
- Schuster (1978): Peter Klaus Schuster. *Theodor Fontane: ›Effi Briest‹ - ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen 1978 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 55).
- Schwade (1927): Norbert Schwade. »Die Urfassung von G. Kellers ›Sieben Legenden‹«. Diss. phil. masch. Jena 1927.
- Shaw (1968): M. Shaw. »The mirror and its uses. A study of a pattern in Gottfried Keller's prose«. In: *Symposium* 22 (1968), 358-383.
- Sielaff (1956): Erich Sielaff. »Nachwort«. In: Wilhelm Meinhold, *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe. Der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrers Abraham Schweidler, in Coserow auf Usedom*. Hrsgg. von Erich Sielaff. Schwerin 1956, 199-212.
- Stackelberg (1948): Alexis Ernst Freiherr von Stackelberg. »Gottfried Kellers ›Sieben Legenden‹ und ihre Vorlagen«. Diss. phil. masch. Bonn.
- Staiger (1939): Emil Staiger. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich, Leipzig 1939.
- Steinecke (1984): Hartmut Steinecke. »Der Erzähler Gottfried Keller«. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.), *Zu Gottfried Keller*. (Stuttgart 1984 LGW-Interpretationen, Bd. 66), 8-17.

- Stopp (1962): Frederick J. Stopp. »Sein und Schein in Kellers ›Sinngedicht««. In: *GLL NS*. 16 (1962/3), 277-290.
- Stotz (1998): Christian Stotz. *Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers*. Frankfurt am Main, New York 1998.
- Strassner (1978): Erich Straßner. *Schwank*. Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler, Bd. 77).
- Straub-Fischer (1973): Esther Straub-Fischer. *Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers*. Bern, München (1973).
- Subiotto (1985): Frances M. Subiotto. »The Ghost in ›Effi Briest««. In: *Forum for Modern Language Studies* 21 (1985), 137-150.
- Suter (1969): Beat Suter. »Arnold Winkelried, der Heros von Sempach. Die Ruhmesgeschichte eines Nationalhelden«. Diss. phil. masch. Zürich 1969.
- Tismar (1983): Jens Tismar. *Kunstmärchen*. Stuttgart 1983 (Sammlung Metzler, Bd. 155).
- Todorov (1972): Tzvetan Todorov. *Einführung in die phantastische Literatur*. München (1972).
- Treder (1984): Uta Treder. *Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des »Ewig Weiblichen«*. Bonn 1984 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 345).
- Treitschke (1920): Heinrich von Treitschke. »Gottfried Keller«. In: Heinrich von Treitschke, *Historische und politische Aufsätze, Bd. 4*. 2. Aufl. Leipzig 1920, 199-217.
- Uldry-Piccand (1991): Christine Uldry-Piccand. »De ›Henri le Vert‹ de Gottfried Keller à ›Emerentia 1713‹ de Corinna Bille«. In: Walter Lenschen (Hrsg.), *Keller übersetzen = Traduire Keller. Actes du Colloque 1990 à Lausanne*. Lausanne 1991 (Travaux du Centre de Traduction Littéraire, Bd. 13), 81-85.
- Utz (1990): Peter Utz. »Der Rest ist Bild - allegorische Erzählschlüsse im Spätwerk Gottfried Kellers«. In: Jürgen Söring (Hrsg.), *Die Kunst zu enden*. Frankfurt (M.), Bern, New York, Paris (1990), 65-77.
- Vincon (1972): Hartmut Vinçon. *Theodor Storm*. (Reinbek bei Hamburg 1972).
- Vischer (1881): Friedrich Theodor Vischer. »Gottfried Keller. Eine Studie«. In: Friedrich Theodor Vischer, *Altes und Neues, zweites Heft*. Stuttgart 1881, 135-216.
- Vischer (1975): Friedrich Theodor Vischer. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Hrsgg. von Robert Vischer. 3 Bde. Hildesheim, New York 1975.
- Vogt (1986): Rolf Vogt. *Psychoanalyse zwischen Mythos und Aufklärung oder das Rätsel der Sphinx*. (Frankfurt (M.), New York 1986).
- Vollmer (1874): W. Binder. *[Wilhelm] Vollmers Wörterbuch der Mythologie aller Völker*. Stuttgart 1874 Reprint: Leipzig.
- Waal (1989): Henri van de Waal. *Iconclass. An Iconographic Classification System*. 21 Bde. Amsterdam (...) 1989.
- Wagner-Egelhaaf (1997): Martina Wagner-Egelhaaf. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart (...) 1997.
- Waldhausen (1911): Agnes Waldhausen. *Die Technik der Rahmenerzählung bei Gottfried Keller*. Berlin 1911 (Bonner Forschungen. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, N.F. Hrsgg. von Berthold Litzmann, Bd. 2).

- Wander (1967): Karl Friedrich Wilhelm Wander (Hrsg.). *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*. Leipzig 1967. Reprint: Augsburg 1987.
- Warnke (1978): Gisela Warnke. »Der Spuk als ›Drehpunkt‹ in Fontanes ›Effi Briest‹«. In: *LfL* 1 (1978), 214-242.
- Washington (1979): L.M. Washington. »Keller's Sinngedicht and Faust«. In: Jörg Thunecke (Hrsg.), *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles. In Honour of her 70th Birthday*. Nottingham 1979, 142-145.
- Weber (1991): Hartwig Weber. *Kinderhexenprozesse*. Frankfurt (M.) 1991.
- Weber (1993): Werner Weber. »Schauer und Respekt«. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.), *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Bd. 16*. Frankfurt (M.), Leipzig 1993, 85-88.
- Wenger (1971): Kurt Wenger. *Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit dem Christentum*. Bern 1971 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 44).
- Wiesmann (1959): Louis Wiesmann. »Gottfried Kellers ›Sieben Legenden‹«. In: *Schweizer Monatshefte* 39 (1959/60), 1201-1215.
- Wiesmann (1967): Louis Wiesmann. *Gottfried Keller. Das Werk als Spiegel der Persönlichkeit*. Frauenfeld, Stuttgart 1967 (Wirkung und Gestalt, Bd. 2).
- Wildbolz (1964): Rudolf Wildbolz. *Gottfried Kellers Menschenbild*. Bern, München 1964.
- Wilpert (1994): Gero von Wilpert. *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv - Form - Entwicklung*. Stuttgart (1994).
- Winkler (1991): Markus Winkler. »Mythisches Denken im poetischen Realismus. Dämonische Frauenfiguren bei Keller, Fontane und Storm«. In: Ejiro Iwasaki (Hrsg.), *Begegnung mit dem »Fremden«*. Grenzen - Traditionen - Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. 11 Bde. (München 1991), Bd. 9, 147-159.
- Wohlfarth (1952): P. Wohlfarth. »Die Bildersprache in Gottfried Kellers ›Sieben Legenden‹«. In: *Muttersprache* 67 (1952), 273-288.
- Worthmann (1974): Joachim Worthmann. *Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert*. Heidelberg 1974.
- Wühl (1981): Paul-Wolfgang Wühl. »Im magischen Spiegel. Variationen über das Wunderbare in den Märchen deutscher Dichter von Wieland bis Döblin. Einführung in den zweiten Band«. In: Paul-Wolfgang Wühl (Hrsg.), *Im magischen Spiegel. Märchen deutscher Dichter aus zwei Jahrhunderten*. 2 Bde. (Frankfurt 1978, 1981), Bd. 2, 9-94.
- Wühl (1984): Paul-Wolfgang Wühl. *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg (1984).
- Wünsch (1990): Marianne Wünsch. »Vom ›späten Realismus‹ zur ›Frühen Moderne‹. Versuch eines Modells des literarischen Wandels«. In: Michael Titzmann (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, 187-203.
- Wünsch (1991): Marianne Wünsch. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München (1991).
- Würgau (1970): Rainer Würgau. »Der Naturbegriff im Werk Gottfried Kellers. Topik der Natur, Materialismus, Mimesis«. Diss. phil. masch. Tübingen 1970.

- Würgau (1994): Rainer Würgau. *Der Scheidungsprozeß von Gottfried Kellers Mutter. Thesen gegen Adolf Muschg und Gerhard Kaiser*. Tübingen 1994 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 73).
- Wysling (1990): Hans Wysling. *Gottfried Keller. 1819-1890*. (Zürich 1990).
- Zeller (1972): Hans Zeller. »Textwahl für die Datenverarbeitung. Der Wortindex zu Werken Gottfried Kellers und die Keller-Ausgabe«. In: *Euphorion* 66 (1972), 383-396.
- Zeller (1997): Hans Zeller. »Ein neuer Weg zur Textkonstitution. Die Textverwitterung in der historisch-kritischen Keller-Ausgabe«. In: *Euphorion* 91 (1997), 213-232.