

DIE SPUR DER MUSEN

Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer
in Poesiekonkurrenz

Von Rolf Selbmann (München)

Das Verhältnis der beiden bedeutendsten Schweizer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, hat längst seine Interpreten gefunden. Im Blick des einen auf den anderen glaubte man, je nach der Betrachterperspektive, Ressentiment oder Hochachtung, Bewunderung oder Unverständnis herauszuhören.¹⁾ Am zurückhaltenden Umgang der beiden Fast-Zeitgenossen mit einem Altersunterschied von sechs Jahren, dem spärlichen Briefwechsel miteinander und den noch spärlicheren Äußerungen des einen wie des anderen gegenüber Dritten ließ sich ein gespannt-spannendes „Nachbarschaftsverhältnis“ vermuten.²⁾ Aber mehr als die poetologischen Positionen der beiden, fußend auf derselben Grundlage des bürgerlichen Realismus, wurden bislang daran nicht abgelesen.³⁾ Eine gegenseitige Bezugnahme in ihren Werken, eine Befruchtung durch literarische Konkurrenz war nicht nachzuweisen, obwohl beide Autoren auf denselben Gattungsfeldern tätig waren, für nahezu dieselben Publikationsorgane wie die ›Deutschen Rundschau‹ Julius Rodenbergs schrieben und zum Teil in sich überschneidenden Freundeskreisen verkehrten. Erst in jüngster Zeit, angestoßen durch Arbeiten aus Anlass von Meyers 100. Todestag 1998, ist Bewegung in dieses Forschungssegment gekommen.⁴⁾ Heute gilt das Augenmerk der Interpreten

¹⁾ Die wichtigsten Stellen zusammengestellt bei HANS WYSLING (Hrsg.), Gottfried Keller 1819–1890. Zürich und München 1990. S. 374–382, sowie in der historisch-kritischen Ausgabe der sämtlichen Werke CONRAD FERDINAND MEYERS, besorgt von HANS ZELLER und ALFRED ZÄCH, Bd. 15, Bern 1985, S. 633–640.

²⁾ Brief C. F. Meyers an Gottfried Keller vom 9. Juni 1884, zit. nach: CONRAD FERDINAND MEYERS Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von HANS ZELLER. Bd. 1: Conrad Ferdinand Meyer – Gottfried Keller 1871–1889, Bern 1998, S. 248.

³⁾ Immer noch grundlegend: INGRID MITTENZWEI, Dichtungstheoretische Äußerungen Gottfried Kellers und Conrad Ferdinand Meyers, in: HELMUT KOOPMANN und J. ADOLF SCHMOLL gen. EISENWERTH (Hrsgg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Frankfurt/M. 1972, S. 175–195.

⁴⁾ Vgl. ROSEMARIE ZELLER (Hrsg.), Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums (= Beihefte zum Euphorion 35), Heidelberg 2000; – MONIKA RITZER (Hrsg.),

verstärkt den offenen und verborgenen Differenzen der beiden. Man glaubt sogar, einen epochalen Generationsunterschied zwischen der Weltsicht des Hochrealisten Gottfried Keller und des Spätrealisten C. F. Meyer aufzeigen zu können.⁵⁾

Demgegenüber soll hier einer Spur nachgegangen werden, die bisher noch nicht verfolgt wurde, nämlich einer unmittelbaren Poesiekonkurrenz zwischen Keller und Meyer. Diese wurde bislang nicht entdeckt, weil die hier zu untersuchende Intertextualität in dreifacher Weise von den üblichen Relationsnachweisen zwischen Prä- und Hypertext abweicht.⁶⁾ Denn die Bezugnahmen reichen nicht nur über die Werkgrenzen der beiden Autoren hinweg; sie verlaufen gleichzeitig auch über Gattungsgrenzen; und drittens greift, was besonders ungewöhnlich ist, der ältere Autor auf Texte des jüngeren zu. Der Nachweis, dass und wie eine solche Poesiekonkurrenz funktioniert, zielt dabei auf mehreres. Er kann zunächst das gängige Etikett der „Schweizerfirma ›Keller und Meyer‹“, als sei dies ein „ewiger siamesischer Zwilling“,⁷⁾ kritisch überprüfen. Er kann darüber hinaus die ästhetischen und poetologischen Gegensätze der beiden „Nachbar[n] am See“ präzisieren und jene „Nuance von Deferenz“⁸⁾ zwischen ihnen näher bestimmen. Zuletzt offenbart er neue Interpretationshorizonte in beiden Richtungen, nämlich sowohl auf die jeweiligen Prätexte als auch auf die Hypertexte.

1. *Nochmals: Keller und Meyer*

Dass Keller und Meyer mit Beginn des 20. Jahrhunderts als Dioskurenpaar auch in die Literaturwissenschaft eingegangen sind,⁹⁾ hat vor allem der Keller überlebende Conrad Ferdinand Meyer zu verantworten. Auch wenn das programmatische Modell der Weimarer Klassik, mit dem Goethe Schiller nach dessen Tod auf sich

Conrad Ferdinand Meyer. *Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*, Tübingen und Basel 2001.

- ⁵⁾ Vgl. MONIKA RITZER, Rätsel des Daseins und verborgene Linie. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie, in: Ebenda, S. 21.
- ⁶⁾ Zum Stand der Diskussion und zur Begrifflichkeit: GÉRARD GENETTE, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von WOLFRAM BAYER und DIETER HORNIC (= es 1683), Frankfurt/M. 1993 [zuerst 1983 unter dem Titel: Palimpsestes. La littérature au second degré], – und die Kritik daran: RENATE LACHMANN, Intertextualität als Sinnkonstitution [...], in: *Poetica* 15 (1983), S. 66–107; – ULRICH BROICH und MANFRED PFISTER (Hrsgg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985; – JUDITH STILL und MICHAEL WORTON (Hrsgg.), Intertextuality. Theories and practices, Manchester 1990; – SUSANNE HOLTHUIS, Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption (= Stauffenburg-Colloquium 28), Tübingen 1993; – als Überblick: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1996, bes. S. 327–359.
- ⁷⁾ So Keller selbst nach JAKOB BAECHTOLD, Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher, Bd. 3: 1861–1890, Stuttgart und Berlin 1897, S. 286.
- ⁸⁾ Keller an Theodor Storm und Meyer an Louise von François, zit. nach MITTENZWEI (zit. Anm. 3), S. 175f.
- ⁹⁾ Vgl. PAUL WÜST, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis, Leipzig 1911.

selbst fokussierte, nur in epigonaler Ferne am Horizont auftaucht: auch Meyer hat mit seinem Nachruf, ›Erinnerungen an Gottfried Keller‹ im Oktoberheft der ›Deutschen Dichtung‹, die Leitmotive für seinen Umgang mit Keller (und diejenigen Kellers mit ihm) selbst festgelegt. Der kurze Text hat weder in der Keller- noch in der Meyer-Forschung die Beachtung gefunden, die er verdient. Denn der Nachruf stellt keine bloße Pflichtübung auf „Wunsch der ›Deutschen Dichtung“ dar, den verstorbenen Keller von seiner siamesischen Zwillingshälfte aus nächster Nähe kongenial zu charakterisieren.¹⁰⁾ Der kleine Aufsatz ist in mehrfacher Hinsicht ein „Eiertanz“;¹¹⁾ er zeichnet anspielungsreich, artistisch verschleiern und höchst ambivalent das Keller-Bild Meyers nach. Meyer war sich dieser Ambivalenz bewusst. Einerseits bewertet er seinen Aufsatz als „sehr harmlos“,¹²⁾ andererseits verlangt er, man müsse ihn zwischen den Zeilen zu lesen verstehen.¹³⁾

Zunächst legt es Meyer darauf an, einen Abstand zwischen sich und dem verstorbenen Keller aufzubauen. Die wiederholte Betonung der „Ehrerbietung“ des Jüngeren vor dem nur sechs Jahre Älteren möchte jede literargeschichtliche Berührung der beiden verwischen, wenn Meyer nur die landsmannschaftliche Nähe betont: „daß wir uns als Landsleute nahe standen“.¹⁴⁾ Meyer konstruiert auch aus dem geringen Altersunterschied zwischen dem „Meister“ Keller und sich selber als „Gesellen“¹⁵⁾ einen Generationsunterschied.¹⁶⁾ Gemeinsames, wie die im Zeichen des realistischen Epochenparadigmas bei beiden sichtbare Abneigung gegen jede Form des Theoretisierens¹⁷⁾, erwähnt Meyer nur beiläufig, um dann schnell ins Historische überzuleiten – Keller mag im Gegensatz zu ihm „geschichtliche Stoffe“ nicht. Ausführlich verweilt Meyer hingegen dabei, wenn Keller über die „Genesis seiner Sachen“ spricht.¹⁸⁾ Mit dem Zwingli-Stoff ergäbe sich nämlich der einzige Schnittpunkt der beiden Erzähler, an dem sie in direkte Konkurrenz hätten treten können. Gemeint ist Kellers Erzählung ›Ursula‹ aus den ›Züricher Novellen‹, in der die Figur des Schweizer Reformators eine noch herausragendere Rolle hätte spielen sollen. Doch Keller, der wusste, „daß Meyer den Zwingli ausgiebig herausbringen will in seinem Neuesten“ – gemeint ist Meyers unausgeführte Erzählung ›Der Komtur‹ –,

¹⁰⁾ Zit. nach C. F. MEYER, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 1), Bd. 15, Bern 1985, S. 179.

¹¹⁾ So WYSLING (zit. Anm. 1), S. 377.

¹²⁾ Brief Meyers an Adolf Frey vom 15. August 1890, zit. nach: MEYER, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 1), S. 636.

¹³⁾ Brief Meyers an Louise von François vom 24. Oktober 1890, zit. nach: ebenda, S. 638.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 180.

¹⁵⁾ Visitenkarte Meyers an Keller vom Herbst 1889, zit. nach: MEYERS Briefwechsel (zit. Anm. 2), S. 324.

¹⁶⁾ Vgl. MONIKA RITZER, *Die Tatsachen der Wahrnehmung. Zur Relation von Naturwissenschaft und Literatur im Realismus am Beispiel von Hermann Helmholtz und Conrad Ferdinand Meyer*, in: ALFONSO DE TORO und STEFAN WELZ (Hrsgg.), *Rhetorische „Seh“-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur* (= Leipziger Schriften zur Kultur-, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft 9), Frankfurt/M. 1999, S. 205.

¹⁷⁾ Vgl. MITTENZWEI (zit. Anm. 3), S. 177.

¹⁸⁾ MEYER, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 1), S. 181.

zieht zurück: „so habe ich in der Wiedertäufergeschichte, an der ich gerade bin, eine Sache weggelassen, damit wir einander nicht ins Gehege kommen.“¹⁹⁾ Meyer hat dann wie im Gegenzug bei seinem Lob der gesamten ›Züricher Novellen‹ besonders „deren letzte“, nämlich ›Ursula‹, ausdrücklich herausgehoben.²⁰⁾

Zweitens fällt in Meyers Nachruf auf, dass er im Gegensatz zur damaligen Wertschätzung der Werke Kellers ausgerechnet die ›Sieben Legenden‹ als besondere „Kunstwerke“ bezeichnet. Sie würden, so Meyers Diktum, in Kellers Werk „den ersten Platz behaupten“. Meyers apodiktische Aussage mündet übergangslos in ein Gespräch über Motivwiederholungen ein, die „wider Wissen“ vonstatten gehen.²¹⁾ Machen gerade Motivwiederholungen „wider Wissen“ Kellers ›Legenden‹ für Meyer zu Kunstwerken?

Schließlich überliefert Meyer auch noch das letzte Gespräch mit Keller über religiös-geschichtliche Stoffe, die Keller zu Meyers Unwillen bekanntlich nicht mochte. Jetzt, gleichsam als revidiere er am Ende seines Lebens seine bislang gültigen Vorstellungen, hält Keller „völlig hellen Geistes“, wie es ausdrücklich heißt,²²⁾ einen Hymnus auf die Stoffe der Bibel und die „Apostelgeschichte“: „Man hat uns in der Jugend die Bibel verleidet und doch stehen so schöne Sachen darin, gerade in der Apostelgeschichte.“ Und Keller schließt sein Plädoyer: „Wie hübsch ließe sich das wenden!“ Wenn man diese Wendung nicht als Widerruf Kellers zugunsten christlicher Glaubensvorstellungen interpretiert, dann erkennt man in der Formulierung ein indirektes Selbstzitat aus Kellers Vorrede zu den ›Sieben Legenden‹. Dort hatte Keller seine Umschreibung der betulichen Legenden-Vorlage mit genau demselben Bild bezeichnet:

so verspürte der Verfasser die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochenen schwebenden Gebilde, wobei ihnen freilich das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen.²³⁾

Nach diesem versteckten nochmaligen Hinweis auf die ›Sieben Legenden‹ endet Meyer mit einer kleinen Szene, die zu erwähnen keine Keller-Biografie vernachlässigen darf:

Inzwischen drehte er unaufhörlich die Karte, durch die ich mich gemeldet hatte, bis ich sie ihm sachte aus den Fingern zog. „Ich meinte nur“, sagte er, „in den schönen weißen Raum ließe sich ein Vers schreiben.“ „Welcher denn?“ fragte ich. „Nun, zum Beispiel“, sagte er:

„Ich dulde,
Ich schulde ..“

womit er wohl den Tod meinte, welchen wir alle der Natur schuldig sind.²⁴⁾

¹⁹⁾ Keller zu Adolf Frey, zit. nach: GOTTFRIED KELLERS sämtliche Werke in sieben Bänden, Bd. 5, hrsg. von THOMAS BÖNING (= Bibliothek deutscher Klassiker 46), Frankfurt/M. 1989, S. 432.

²⁰⁾ Brief Meyers an Keller vom 12. 2. 1877, zit. nach: MEYERS Briefwechsel (zit. Anm. 2), S. 14.

²¹⁾ MEYER, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), S. 182.

²²⁾ Ebenda, S. 184. – Die Streitigkeiten um die Anfechtung von Kellers Testament, auf die die Formulierung Meyers *auch* abzielt, können hier vernachlässigt werden (vgl. ebenda, S. 638f.).

²³⁾ GOTTFRIED KELLERS sämtliche Werke in sieben Bänden, Bd. 6, hrsg. von DOMINIK MÜLLER (= Bibliothek deutscher Klassiker 68), Frankfurt/M. 1991, S. 11.

²⁴⁾ MEYER, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), S. 184.

Das Herumdrehen, um nicht zu sagen das Herumwenden der Visitenkarte mit Meyers Namen, gleichsam als sinnbildlicher Zugriff auf Meyer selbst, bis dieser Keller die Karte und damit sich entzieht, ist zeichenhaft und bringt ein verklusuliertes Gespräch über poetisches Einschreiben in Gang, das aufhorchen lässt. Die psychoanalytisch orientierte Keller-Forschung hat im Gefolge von Adolf Muschgs Biografie das Augenmerk sofort auf Kellers gewaltigen Schuldkomplex gerichtet²⁵⁾ und dabei übersehen, dass es Meyer ist, der hier mit erzählerischer Raffinesse eine ausdrucksstarke Gesprächssituation konstruiert. Die Interpretation der Verse des Moribunden als quasi-religiöses Schuldeingeständnis durch den Ich-Erzähler Meyer legt in ihrer gekünstelten Unsicherheit („wohl“) eine falsche Spur. Nicht nur Meyer, auch den Keller-Lesern des Todesjahres 1890 musste bekannt sein, wie ganz anders Keller vom Tod dachte, als dass diese halbherzige Erklärung befriedigen konnte. Außerdem hat Meyer diese schiefe Deutung erst in der für den Druck überarbeiteten Fassung seines Aufsatzes angefügt; im ersten Entwurf steht sie noch nicht.²⁶⁾ Warum möchte Keller zu Meyers Namen ausgerechnet einen Vers und ausgerechnet über Schuld schreiben? Schuldet er Meyer etwas?

2. Die Spur: „Auf Goldgrund“

1865 erschienen in Cottas ›Morgenblatt für gebildete Leser‹ vier Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer, nämlich ›Auf Goldgrund‹, ›In der Sistina‹, ›Himmelsnähe‹ und ›Der Musensaal‹.²⁷⁾ Alle vier Gedichte thematisieren, wenn sich das so verkürzt sagen lässt, die feierliche Selbstbestimmung eines Ich innerhalb einer göttlichen Weltordnung, sei es als vergoldete Abendstimmung (›Auf Goldgrund‹), in der Rollenrede Michelangelos mit dem „Bildhauer Gott“ (›In der Sistina‹), in der Gebirgslandschaft mit der Empfindung, „daß Gott bei mir sei“ (›Himmelsnähe‹), oder als „Traum“ eines lebendig gewordenen Kuppelfreskos im Vatikan (›Der Musensaal‹). Die Gedichte stehen auch, in den Kontexten der späteren Gedichtsammlungen Meyers, in Motivzusammenhängen von Zeiterfahrung, Wirklichkeit und Kunst. In der Darstellung von Vorgängen als Bilder²⁸⁾ stoßen sie eine Wahrnehmungsweise an, der die Unmittelbarkeit der Wirklichkeitserfahrung fehlt. In ihrer Historisierung (bis auf ›Himmelsnähe‹) gehören diese Gedichte zu den von Meyer aus der Erfahrung der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Wahrheit entwickelten Gegenbildern, denen Keller mit seinem sinnfälligeren Wirklichkeitsbegriff nicht zustimmen konnte.²⁹⁾

²⁵⁾ ADOLF MUSCHG, Gottfried Keller, München 1977, mit der Kapiteleinteilung: „Schuld I“, „Schuld II“, „Schulden“, „Schuldigkeit“.

²⁶⁾ Vgl. MEYER, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), S. 654. Der erste Entwurf hat den Paavers auch noch in der umgekehrten Reihenfolge.

²⁷⁾ Jg. 59, Nr. 28 vom 9. Juli 1865.

²⁸⁾ HANS ZELLER und ROSEMARIE ZELLER, Zu Conrad Ferdinand Meyers Gedicht ›Auf Goldgrund‹, in: GÜNTER HÄNTZSCHEL (Hrsg.), Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus (= Gedichte und Interpretationen 4), Stuttgart 1983, S. 394.

²⁹⁾ RITZER, Rätsel des Daseins (zit. Anm. 5), S. 14.

Zur gleichen Zeit nahm Keller Überlegungen und Skizzen seines umfangreichen ›Galatea‹-Projekts wieder auf, das in die 1850er-Jahre zurückreicht, aus dem später ›Das Sinngedicht‹ wurde und aus dem 1871 die ›Sieben Legenden‹ ausgliedert wurden.³⁰⁾ Am 1. Oktober 1871 fragte Keller bei dem Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer an, was er von dem Titel ›Auf Goldgrund‹, „auf alte Heiligenbilder anspielend“, halte: „Hielten Sie diesen Titel für affektiert, oder irreführend, oder läppisch usw.“³¹⁾ Vischers Antwort vom 18. Oktober 1871 fiel ganz im Geist seiner Realismusvorstellungen – „Je objektiver alles, desto besser“ – aus:

„Auf Goldgrund“? Ich wäre nicht dafür. 1. Weil ich gegen Titel bin, die aus Satzteilen bestehen. Sie sind unbequem. „Haben Sie ‚Auf Goldgrund‘ gelesen?“ – „Was sagen Sie über ‚Auf Goldgrund‘?“ – oder: „G. K. schrieb hierauf Legenden – auf Goldgrund – oder ‚Auf Goldgrund‘.“ 2. Es klingt ironisch. Nun werden freilich die Legenden selbst Ironie auf die Legende sein; aber nicht so, wie plumpe Köpfe es verstehen, sondern eine gemütliche Ironie, eine Ironie, die den wirklichen Goldgrund der Liebe hat. Die scharfe Kürze eines Titels aber könnte den Schein einer Ironie ohne solche schöne Grundlage mit sich führen, könnte zu sagen scheinen: gebt einmal acht, was das für ein Goldgrund sein wird. Man könnte zwar sagen: wenn Sie einfach setzen: 7 Legenden von G. K., so klingt das eben auch recht ironisch; – wohl, aber es ist nicht so zugespitzt markierend wie „Auf Goldgrund!“; es gibt gleich zu denken, sodass man sich fragt: was Donnerwetter mögen das für Legenden sein von G. K.!, aber es enthält diesen Anreiz doch nur in der stillen Form objektiv gehaltenen Titelstils. Kurz: „Auf Goldgrund“ klingt mir zu subjektiv, zu erregt und erregend, auffordernd.³²⁾

Vielleicht ist Keller der Ablehnung des Titels durch Vischer gar nicht so ungerne gefolgt. Denn mit dem Verzicht auf den ursprünglich ins Auge gefassten Titel war auch die überdeutliche Spur verwischt worden, die von Kellers Auseinandersetzung mit Meyers Gedichten zeugte.

Eine zweite Spur ist jedoch nicht verwischt worden. Keller hat seine ›Sieben Legenden‹ nicht nur als Kontrafaktur der 1804 erschienenen süßlich-frömmelnden ›Legenden‹ Ludwig Theoboul Kosegartens angelegt.³³⁾ Kellers Umschreibung ließ auch infolge einer langen Entstehungszeit zwei Fassungen seiner ›Sieben Legenden‹ hervorgehen. Im Unterschied zu seiner sonst üblichen Gesprächigkeit, wenn es um die Entstehungsbedingungen seiner Werke ging, verhielt sich Keller im Fall der ›Sieben Legenden‹ merkwürdig wortkarg. In der zweiten Fassung von 1871, die der Buchveröffentlichung zugrundeliegt, hat Keller alle Schlüsse der ersten Fassung von 1857/58 mit Ausnahme der ›Vitalis‹-Legende mehr oder weniger deutlich verändert³⁴⁾. Der neue, besonders stark erweiterte Schluss der letzten Legende ›Das

³⁰⁾ Zur Entstehungsgeschichte vgl. KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 790ff.; – vgl. zu den weiteren Zusammenhängen mein Buch: Gottfried Keller. Romane und Erzählungen (= Klassiker-Lektüren 6), Berlin 2001, S. 100ff.

³¹⁾ Zit. nach: KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 793.

³²⁾ Zit. nach: ebenda, S. 794f.

³³⁾ Zur Kontrafaktur grundlegend: THEODOR VERWEYEN und GUNTER WITTING, Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat (=Konstanzer Bibliothek 6), Konstanz 1987.

³⁴⁾ KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 803.

Tanzlegendchen« hat geradezu Berühmtheit erlangt, weil an ihm nicht die sonst für Keller charakteristische Bearbeitungstendenz abgelesen werden kann, zu einer vereinheitlichenden Schlusskomposition zu kommen. Vielmehr wirft der neue Schluss bisher ungelöste Fragen auf. Die Forschung zum ›Tanzlegendchen‹ hat sich mit dieser erheblichen Veränderung schwer getan. Triebverzicht auf Erden in der Gewissheit ihrer Erfüllung im Jenseits, „durch zeitliche Entsagung zur ewigen Freude eingehen“³⁵⁾ so definiert König David selbst Sinn und Moral des ›Tanzlegendchens‹. Doch ist damit die „Sonderstellung“³⁶⁾ des ›Tanzlegendchens‹ weder als „Liebesgeschichte“ noch als „Mariengeschichte“³⁷⁾ erst recht nicht als Legende oder „als eine Parabel“ erschöpft.³⁸⁾

In Kosegartens Vorlage, der ›Legende von der Jungfrau Maria‹, ließ sich „ein Fräulein von ritterbürtigem Geschlecht“ von einem „Prediger“³⁹⁾ durch Bibelstellen mehr übertölpeln als überzeugen, die „Begierde zu tanzen“⁴⁰⁾ im Leben zu unterdrücken, um schließlich „in Ewigkeit“ tanzen zu können.⁴¹⁾ Die Vertröstung auf das Jenseits war bei Kosegarten fraglos, wurde aber in seiner Legende nicht eingelöst. Keller folgte dieser Vorgabe noch in seiner Urfassung, in der er wie Kosegarten mehrere Legendenvorlagen zusammengezogen hatte, so dass eigentlich drei Fassungen vorliegen.⁴²⁾ Die Ausweitung des diesseitigen Tanzverzichts auf den Blick in den Himmel verdoppelte schließlich den Umfang der Legende. Aus dem Leben Musas als „Büßerin und Heilige“, „dünn und durchsichtig wie ein Sommerwölkchen“⁴³⁾ – eine Art magersüchtige Reminiszenz an Anna aus dem ›Grünen Heinrich‹ – entwickelte Keller in der Endfassung die Szenerie eines Himmelfestes. Mit dem Namen Musa statt Maria wie bei Kosegarten erweiterte Keller den Bedeutungshorizont seiner Legende um eine mythologische Dimension,⁴⁴⁾ die zugleich eine poetologische war. Dieser „geniale ‚moderne‘ Einfall“ Kellers⁴⁵⁾ schuf schon in der Manuskriptfassung von 1857/58 eine Himmelfahrtsvision aus der Sicht eines außenstehenden Beobachters („Da sah man“), mit der sich die Vertröstungen und Hoffnungen aufs Herrlichste und „im höchsten Schein“ erfüllten.⁴⁶⁾ Noch in der Fassung von 1871 durften die Musen für immer im Paradies bleiben.

³⁵⁾ Ebenda, S. 90.

³⁶⁾ EMIL ERMATINGER, Gottfried Keller. Eine Biographie, Zürich 1990, S. 429.

³⁷⁾ GERHARD KAISER, Gottfried Keller. Das gedichtete Leben, Frankfurt/M. 1981, S. 418.

³⁸⁾ BERND NEUMANN, Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk, Königstein i. Ts. 1982, S. 194.

³⁹⁾ KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 878.

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 879.

⁴¹⁾ Ebenda, S. 880.

⁴²⁾ WYSLING, Keller (zit. Anm. 1), S. 298.

⁴³⁾ KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 91.

⁴⁴⁾ Vgl. dazu HERBERT ANTON, Mythologische Erotik in Kellers ›Sieben Legenden‹ und im ›Sinngedicht‹, Stuttgart 1970.

⁴⁵⁾ So ARTHUR HENKEL, Gottfried Kellers ›Tanzlegendchen‹, in: HARTMUT STEINECKE (Hrsg.), Zu Gottfried Keller, Stuttgart 1984, S. 114.

⁴⁶⁾ KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 779.

Dort wie auch in der Druckfassung von 1872 hängt Keller dann eine zusätzliche Geschichte an; sie handelt von „neun Musen, die sonst in der Hölle saßen“, in deren Gruppe die bisherige Zentralfigur Musa aufgeht und verschwindet.⁴⁷⁾ Diese Erweiterung hat weder in Kosegartens Legendensammlung noch im Stoffvorrat Kellers eine Vorlage. Auch die Behauptung, Keller sei durch den Besuch eines Kirchenorgelkonzerts zu diesem Schluss angeregt worden, ist nur höchst fragwürdig überliefert.⁴⁸⁾ Alle Erklärungsschwierigkeiten lösen sich jedoch auf, wenn man die Anregung zu Kellers erweitertem Schluss des ›Tanzlegendchens‹ in Conrad Ferdinand Meyers 1865 publiziertem Gedicht ›Der Musensaal‹ sieht, in dem die neun Musen als „Musenchor“ auftreten. Gegen Meyers feierliche Traumvision setzt Keller ein heiteres Versöhnungsfest zwischen „Küchenschürze“⁴⁹⁾ und „kleinen Musikbübchen“, an dessen Ende die Hoffnung aufkeimt, alle neun Musen könnten ihr Exil in der Hölle verlassen und „für immer im Paradiese bleiben“.⁵⁰⁾ Kellers Darstellung ähnelt der Beschreibung eines barocken Kuppelfreskos,⁵¹⁾ was die Bezugnahme auf Meyers Gedicht bestätigen würde, das genau mit einem solchen Bild der aus der „Kuppel“ nach oben entschwebenden Musen endet:

Auf flattert das Gewand! Die Locken wehn!
Die Kuppel weicht! In leuchtend tiefem Blau
Entfesselt schwebt der Musenchor einher.⁵²⁾

In seiner Legende wendet Keller dieses Ende ganz im Sinn seines ›Legenden-Vorworts „nach einer anderen Himmelsgegend“.⁵³⁾ Er bricht mit trivialen wie pathetischen Illusionserwartungen ausdrücklich: „Es ist freilich nicht so gekommen.“⁵⁴⁾ Meyers Bild eines Chors der Musen nimmt Keller wörtlich als musikalischen Chor, als „merkwürdige Vokalmusik“. Durch diesen „Lobgesang“, der ja als Danksagung gemeint war und der „bald gar mächtig anschwellte“, „düster, ja fast trotzig und rauh, dabei so sehnsuchtsschwer und klagend“, stören die Musen die himmlische Harmonie. Was dieser Gesang hervorruft, ist kein ästhetisches Raumerlebnis wie bei Meyer, sondern die Erinnerung an „Erdenleid“ und ein „Heimweh“ nach dort, so dass der gesamte Himmel „in ein allgemeines Weinen ausbrach“.⁵⁵⁾ Die Musen in Meyers ›Musensaal‹ ergehen sich in düsteren Zukunftsprognosen; sie sind, wie es auch in Meyers Gedicht ›Die gefesselten Musen‹ heißt, letztlich nicht zu fassen. Kellers Himmel gerät „ganz handfest außer Fassung“, bis sogar die „allerhöchste Trinität“ eingreift, um die lärmende Musik „zum Schweigen zu bringen“:

⁴⁷⁾ Ebenda. S. 92.

⁴⁸⁾ Mitgeteilt bei WYSLING (zit. Anm. 1), S. 299.

⁴⁹⁾ KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 92.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 93.

⁵¹⁾ Vgl. CHRISTINE RENZ, Gottfried Kellers ›Sieben Legenden‹. Versuch einer Darstellung seines Erzählens, Tübingen 1993, S. 238.

⁵²⁾ MEYER, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), Bd. 3, Bern 1967, S. 314–329.

⁵³⁾ KELLER, Werke (zit. Anm. 23), Bd. 6, S. 11.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 93.

⁵⁵⁾ Ebenda.

„Da kehrten Ruhe und Gleichmut in den Himmel zurück; aber die armen neun Schwestern mußten ihn verlassen und durften ihn seither nicht wieder betreten.“⁵⁶⁾ Der Aufstieg der Musen in den Himmel ist bei Meyer eindeutig, die endgültige Austreibung der Musen aus dem Himmel bei Keller ist ambivalent. Einerseits ist der Himmel nun musenleer; Tanz und Gebet scheinen sich auszuschließen, die Religion funktioniert bei Keller als lebensfeindliches Prinzip.⁵⁷⁾ Andererseits suchen und finden die Musen anderswo ihre Heimstatt. Der Abzug der Musen lässt den Himmel, sei es Meyers Musensaal oder die christliche Legende Kellers, kunstleer zurück. Dem Erzähler Keller ist es gelungen, die Musen Meyers in den Himmel kommen zu lassen, wenn auch ein letztes Mal.

3. Einflussangst oder produktive Konkurrenz?

Lässt sich die erweiterte Fassung von Kellers ›Tanzlegendchens‹ besser verstehen, wenn man sie als Auseinandersetzung mit Meyers Gedicht ›Der Musensaal‹ liest? Der Blick über den mikroskopischen Bereich der wechselseitigen Erhellung zweier Vergleichstexte hinaus lässt einen zu verallgemeinernden Einblick in die Poesiekonkurrenz zwischen Keller und Meyer zu. Der direkten Konkurrenz, etwa auf dem Feld der Erzählung, gehen beide aus dem Weg, sei es bei Meyer, indem er Distanz durch „Ehrerbietung“ und Anerkennung der Meisterschaft des in die ältere Generation abgeschobenen Kollegen erzeugt, sei es bei Keller, indem er der Gefahr von Stoffberührungen mit dem Konkurrenten ausweicht. Beim Sprung über die Gattungsgrenzen überwindet Keller diese Berührungangst, freilich in aussagekräftiger Verschiebung. Nicht zufällig geschieht dies in einer Gattung wie der der Legende, die fremd zwischen den gebräuchlichen Textsorten des Realismus steht, die es Keller erlaubt, Autor- und Werkgrenzen zu negieren. Seine dahinter stehende Theorie eines Textflusses, der sich über Epochen, Stoffe, Erzählweisen und Intentionen ergießt, hat Keller im Vorwort zu seinen ›Sieben Legenden‹ dargelegt. Da verschwindet der nicht mehr ins Paradigma des Realismus passende Dichter, der individuelle „Urheber“ in der „überlieferten Masse der Sagen“, da versöhnt sich die „kirchliche Fabulierkunst“ mit der „profanen Erzählungslust“; und zuletzt werden im literarischen Produktionsprozess „Reproduktion“, Fortschreibung und Spiel gleichgesetzt.⁵⁸⁾ In dieser Theorie wird der aufgesagte und mitgerissene Prätext zwar nicht ausgelöscht, jedoch seinem „Urheber“ enteignet und fast bis zur Unkenntlichkeit seiner Herkunft verändert. Lassen sich Kellers ›Sieben Legenden‹ als eine andere Form des Erzählens gerade wegen der sonst nicht nachweisbaren Auseinandersetzung mit dem Werk Meyers besser verstehen? Eine

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 94.

⁵⁷⁾ Vgl. RENZ (zit. Anm. 51), S. 246.

⁵⁸⁾ KELLER, Werke, Bd. 6 (zit. Anm. 23), S. 11.

„Theorie der Dichtung“, die Ähnliches behauptet, ist zwar längst geschrieben.⁵⁹⁾ Doch sowohl die reale Zeitgenossenschaft von Keller und Meyer als auch das Faktum, dass hier der Ältere auf den Jüngeren aufsattelt und nicht umgekehrt, reduzieren die Brisanz von Harold Blooms ›Einfluß-Angst‹ gerade um ihren Kern, aus der Fehllektüre im Generationensprung beide, den alten Meister und seinen Schüler, als „starke Dichter“⁶⁰⁾ zu erkennen.

⁵⁹⁾ HAROLD BLOOM, *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel und Frankfurt/M. 1995, z. B. S. 83: „Jedes Gedicht ist die Fehlinterpretation eines Vater-Gedichtes. Ein Gedicht ist nicht die Überwindung dieser Angst, sondern ist diese Angst.“

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 9.