

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 40 (1997)
Heft: 2

Artikel: Wer ist "jener Leonardo"? : Einsichten aus Gottfried Kellers Librarium
Autor: Weber, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388626>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WER IST «JENER LEONARDO»?

Einsichten aus Gottfried Kellers Librarium

Denn Leiden, Irrtum und Widerstandskraft erhalten das Leben lebendig, wie mich dünkt.
Der grüne Heinrich, Neue Ausgabe, 4. Bd. 4. Kap.

Dichter wissen mehr, als man meint: innere und äußere Quellen rieseln in eins, Inspiration und Gelehrtheit halten die Waage. Gottfried Keller (1819–1890), mit fünfzig Jahren Doctor honoris causa, war bei aller Zufälligkeit und Lückenbüßerei der Bildung ein Poeta doctus kraft seiner Phantasie (Abb. 1). «So habe ich», bekannte der fünfunddreißigjährige Autor des Romans *Der grüne Heinrich* 1854, «die alte Daciersche französische Übersetzung des Plutarch durchgelesen und kann nun gar nicht begreifen, wie man, ohne Plutarch zu kennen, habe existieren können! So geht es mit dieser verfluchten Autodidakterei¹.» Er besaß Bücher. Allerdings muß man sich hüten, aus dem überlieferten Bestand von Kellers Bibliothek leichthin werkbezogene Schlüsse zu ziehen. Es verhält sich mit seinen literarischen Quellen wie mit jenen Kindheitserinnerungen im Roman, wo «alles in andern Gestaltungen und fremdartigen Umwandlungen dargestellt ist», wie die Mutter 1854 konstatierte². Noch im sterbenden, schon verstummten Dichter beobachtete Conrad Ferdinand Meyer 1890 ehrerbietig «ein Spinnen und Weben der Phantasie, von dem sich nicht leicht ein Begriff geben läßt³».

Ein glücklicher Griff in Kellers Librarium kann dennoch den dunklen Sinn eines fremdartigen Partikels im Text erhellen. Das erweist mein bibliographischer Befund zu einem unbeachteten Zitat in der *Neuen Ausgabe* des *Grünen Heinrich* von 1878/80, wie er im Stellenkommentar der Frankfurter Keller-Ausgabe 1996 als Exkurs in konziser Form eingefügt worden ist⁴. Diese

Quisquilie wird hier mit umrankenden Betrachtungen als Beitrag zur Kellerschen Onomastik weiter ausgeführt.

Meine ganze Bibliothek

Am 11. Januar 1890, sechs Monate vor seinem Tod⁵, bestimmte der Siebzigjährige in seinem Öffentlichen Testament, Ziff. 2: «dem Stadtbibliothekfond Zürich sollen als Legat meine ganze Bibliothek, meine Medaille und die Ehrengeschenke zukommen⁶». Der Bibliothekar Hermann Escher berechnete die Büchersammlung des Dichters 1893 auf «1378 Bände und 200 Broschüren», einschließlich 64 Bände der *Deutschen Rundschau* für die Jahrgänge 1874–1890⁶. Kellers Bibliothek umfaßt an Titeln bloß die Hälfte, rund 760; darunter sind als größter Posten zahlreiche Belegexemplare eigener Schriften sowie Dedikationsexemplare zeitgenössischer Schriftsteller, vieles von Heyse und Storm, Vischer, Wildenbruch, Widmann. Besonderer Betrachtung wert erscheinen drei von Nietzsche zugesandte Erstausgaben, die Keller wohl mißmutig beäugte, und neun Meyersche, die er aufmerksam lesend beklopfte, vom Gedichtzyklus *Huttens letzte Tage* (1872) bis zur Novelle *Die Richterin* (1885).

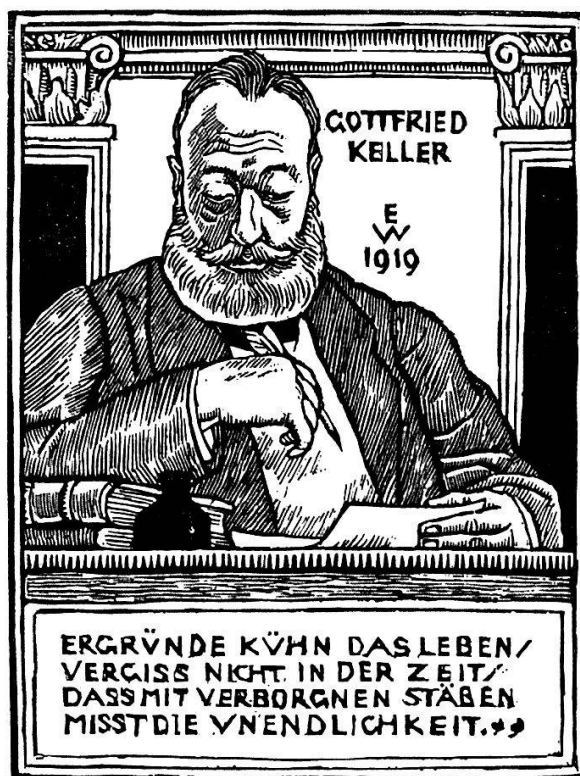
Aus dieser Masse von deutscher Literatur seiner Zeit ragen vielbändige *Sämtliche Werke* der weltliterarischen klassischen Belletristik in schmucklosen Gebrauchsausgaben hervor, so jene von Wieland (Leipzig 1794–1811) und Herder (Karlsruhe 1820–1829), von Jean Paul (Paris 1836/37) und

Novalis (Stuttgart 1837), von Goethe (Stuttgart 1840) und Schiller (Stuttgart 1847), von Kleist (Berlin 1859) und Heine (Hamburg 1867–1869). Dazu kommen Shakespeares *Dramatische Werke* von Schlegel/Tieck (Berlin 1867) und von Cervantes *Romane und Novellen* (Stuttgart 1839–1842) sowie ein einzelner *Don Quixote* von Tieck (Berlin 1852/53, dort 1855 erworben). Von antiken Autoren sind einige deutsche Übersetzungen vorhanden, Wielands Lukian im Wiener Nachdruck von 1797/98, Sophokles von Donner 1868 und Homers *Odysee* von Voss 1881 (keine frühere Ausgabe), zudem der erwähnte Plutarch, *Les vies des hommes illustres* von Dacier in neun Bänden (Amsterdam 1735), den Keller 1854 in Berlin erworben und mit seinem vielsagenden Autograph «Zeit bringt Rosen⁸» versehen hat.

Aus der französischen Literatur, die Keller in der Originalsprache las, bemerkt man etwas verwundert Flauberts *Madame Bovary* in der Ausgabe von 1883, vor allem aber vielbändige Gelegenheitskäufe mit schönen Rücken des 18. Jahrhunderts, darunter *Œuvres complètes* von Voltaire mit hundert Teilen in fünfzig Bänden (Basel 1791/92), *Œuvres diverses* von Rousseau in sieben Bänden (Amsterdam 1762–1764) sowie dessen *Œuvres posthumes* in neun Bänden (Genève 1781/82), diese beiden mit Schellenbergs Exlibris (Wegmann 3409 bzw. 3410) aus der Bibliothek des Winterthurer Pfarrers Hans Ulrich Hegner (1728–1801). Als älteste Antiquaria figurieren Stumpfs *Schwytzer Chronica* (Zürich 1554) und Luthers *Colloquia* (Leipzig 1577), ein Foliant mit Schellenbergs Exlibris (Wegmann 4305) aus der Bibliothek des Apothekers Diethelm Lavater (1743–1826), Günthers *Gedichte* (Breslau 1742) und zwei 1864 erworbene Sammelbände mit Erstausgaben, meist Versepen, von Bodmer und Wieland (Zürich 1752–1755), ferner Hallers *Usona* (1771) und *Tagebuch* (1787): Auf Voltaire und Lukian hat Keller in seinem ersten Brief an den einstigen Zürcher Zechfreund Vischer 1871 als ihm durchaus bekannte Größen verwiesen. Von seinen

späteren Streifzügen in München brachte er mitunter Luxuriöses nach Hause, wie *Claude's Liber Veritatis* mit Autotypen nach Richard Earlom (London 1872) und *Italienische Landschaften* Rottmanns in Chromolithographien (München 1875/76)⁹.

Man hat Kellers Bibliothek als Ganzes noch nicht zum Forschungsgegenstand erhoben, aber daraus die für den Dichter be-



1 Ernst Würtenberger (1868–1934): Gottfried Keller (1819–1890), Porträt des Dichters. In der Sockelzone Zitat der letzten Strophe von Kellers Kantate zum fünfzigjährigen Jubiläum der Hochschule Zürich, 1883. Einblatt-holzschnitt, datiert 1919.

deutendsten vier Quellenwerke früh hervor-
geholt: Bodmers und Breitingers *Sammlung von Minnesingern* (Zürich 1758/59), von Keller 1863 erworben, Kosegartens *Legenden* (Berlin 1804), *Salomon Landolt* von David Hess 1820 im Geschenkexemplar des Autors für den Lithographen Irminger (1841), mit Kellers Besitzeintrag von 1873 (Abb. 5), sowie ein *Cherubinischer Wanders-Mann* von Angelus Silesius (München 1827), jenes

Exemplar aus dem Nachlaß von Rahel Varnhagen, das dem Autor des *Grünen Heinrich* 1853 geschenkt worden ist¹⁰.

Gewiß ist vieles nicht mehr vorhanden, was Keller einmal besessen hat. Den maßgebenden Eichendorff vertritt weiter nichts als ein undatierter *Taugenichts*, der 1888 erschienen ist¹¹, und von Burckhardts *Cicerone*, worin Keller 1882, Heyses «Palladio-Vergnügen in Vicenza betreffend, gleich nachgesehen, was es dort alles gibt», fehlt jede Spur¹². Die Bibliothek des Dichters erscheint – aus welchen Gründen auch immer – im Umfang, den er bei seinem Tod hinterließ, als Restbestand, im Quellenwert genauso reduziert wie jene Meyers in Kilchberg, die in einem nachträglich hergestellten Sollzustand überliefert ist¹³.

Leon Battista Alberti

Das unbeachtete Zitat, das zwei wichtige Quellenwerke aus Kellers Bibliothek erkennen läßt, findet sich nur in der *Neuen Ausgabe des Grünen Heinrich*, und zwar im 3. Band, der im Sommer/Herbst 1879 redigiert und partiell neu geschrieben worden ist, im 11. Kapitel *Die Maler* (Abb. 6). Dem angehenden Maler Heinrich Lee, dem Titelhelden des Romans, wird im Dialog mit einem anderen Maler Erikson ein dritter Maler Lys mit folgenden Worten angekündigt, wie man im Erstdruck vom November 1879 S. 192–193 liest:

„Nun ist's aber genug!“ rief Erikson plötzlich, „auf die Art kommen wir nicht fort. Ueberdies wollen wir im Vorbeigehen einen Kameraden abholen, bei dem Sie Besseres sehen können, heißt das, wenn wir Glück haben! Kennen Sie Lys, den Niederländer?“

„Nur vom Hörensagen,“ versetzte ich, „ist es der Sonderling, von dem Niemand weiß, was er malt? der Niemanden in seine Werkstatt läßt?“

„Mich läßt er schon hinein, weil ich kein Maler bin! Sie vielleicht auch, weil Sie noch nichts können und es noch unentschieden ist, ob Sie überhaupt je ein Maler sein werden! Na, werden Sie nur

nicht mauferig, etwas werden Sie schon werden und sind es ja bereits. Lys hat's Gott sei Dank nicht nötig, er ist reich und kann schon alles, was er will, nur ist es nicht viel; denn er thut fast nichts. Am Ende ist er auch kein Maler, wenigstens sollte man Keinen so heißen, der nicht wirklich malt, er müßte denn Abhaltungen haben, wie jener Leonardo, der Thalerstücke an die Domkuppel warf!“

Die Frage nach diesem großen Unbekannten lautet: Welcher Künstler hat Münzen in eine Kuppel hinaufgeworfen? Keller entdeckte ihn, wahrscheinlich zufällig, in seinem Exemplar der 1860 publizierten Erstausgabe von Jacob Burckhardts epochemachendem Buch *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Am 11. November 1879 teilte er Wilhelm Petersen mit, er habe Burckhardts *Cultur* «neulich wieder durchgelesen und aus seinem homogenen Geiste ein Heimweh nach jener Welt davongetragen, die freilich nicht die unsrige ist¹⁴».

Dort findet man im 2. Abschnitt, wo Burckhardt mit Emphase die beiden «wahrhaft Allseitigen» behandelt – zwei Löwen des Geistes, welche «hoch empor» über die Vielseitigen ragen –, siebzig Zeilen über den «Gewaltmenschen» Leon Battista Alberti (1404–1472), das Genie par excellence, den bahnbrechenden Architekten und Kunsttheoretiker, und sechs Zeilen über Leonardo da Vinci (1452–1519), das Universalgenie tout court. Über Alberti steht S. 139–140 unter anderem: «In allem was Lob bringt, war Leon Battista von Kindheit an der Erste. Von seinen allseitigen Leibesübungen und Turnkünsten wird Unglaubliches berichtet, wie er mit geschlossenen Füßen den Leuten über die Schultern hinwegsprang, wie er im Dom ein Geldstück emporwarf, bis man es oben an den fernen Gewölben anklingen hörte, wie die wildesten Pferde unter ihm schauderten und zitterten – denn in drei Dingen wollte er den Menschen untadelhaft erscheinen: im Gehen, im Reiten und im Reden¹⁵».

Burckhardt entnahm diese Mitteilungen über Albertis Jugendjahre einer 1751 anonym publizierten *Vita Leonis Baptistae Al-*

berti, der 1438 für seine Verehrer und Kenner verfaßten Selbstbiographie¹⁶, in welcher sich der Florentiner Humanist mit derlei heroischen Kraftakten zum Übermenschen emporstilisierte¹⁷. Das «Geldstück» ist dort eine kleine Silbermünze, welche Alberti in einer hohen Kirche mit solcher Wurf Gewalt hinaufschleudern konnte, daß jeder, der mit ihm war, den Anprall oben in der Wölbung klingen hörte: «Numulum argenteum manu tanta vi emittebat, ut qui una secum afforent in templo sonitum celsa convexa tectorum templi ferientis numi clare exaudirent¹⁸.»

Kellers Interesse an dieser Persönlichkeit, die jeden fasziniert, der sich ihr nähert, könnte vertieft worden sein durch die ungewöhnlich ausführliche Biographie in Julius Meyers *Künstler-Lexicon* von 1872, das im Lesezimmer der Stadtbibliothek Zürich im Helmhaus mühelos einzusehen war¹⁹. Aus der Alberti-Forschung geht hervor, daß der intellektuelle Rebell, extrem sensitiv und mißtrauisch (nachdem er seiner illegitimen Geburt wegen von den Vettern benachteiligt worden war), den Überwertigkeitswahn als geistige Selbstdisziplin zum Ideal des vollendeten «Superuomo universale» prägte, höchsten Ruhm durch höchste Tugend fordernd²⁰. Dem entsprachen der selbstgewählte Vorname Leone und sein auffallend löwenähnliches Profil in der bekannten Porträtmedaille, beides Ausdruck der überlegenen Existenz, die nur sich selbst als dem höchsten Maß aller Dinge genügt (Abb. 7)²¹.

In Genua geboren und seit 1412 in Venedig herangewachsen, kam Alberti mit elf Jahren 1415 nach Padua in das Privatkollegium des bedeutenden Pädagogen Gasperino Barzizza, ging dann 1420 sechzehnjährig nach Bologna auf die Universität, wo er geistes- und naturwissenschaftliche Studien trieb, die er 1428 als Laureat im kanonischen Recht abschloß²². Es wäre müßig, ergründen zu wollen, ob der historische Münzenwurf vordem in Padua – im romanischen Altbau des Doms S. Maria Assunta,

in der frühgotischen Basilica di S. Antonio o del Santo, in der romanisch-gotischen Kirche S. Sofia – oder dann in Bologna – in der Rotonda del Santo Sepolcro bei S. Stefano, in der hochgotischen Basilica di S. Stefano – stattgefunden haben könnte (S. Petronio in Bologna war damals im Bau und erst 1653 fertig eingewölbt). Die Wahrscheinlichkeit spricht für Padua, weil Alberti nach dem Tod seines Vaters, des reichen Handels Herrn Lorenzo Alberti, ab 1421 kaum noch zur Geldverschwendung neigte. Das emporgeworfene Silberstück dürfte zwar bloß ein Soldino gewesen sein, etwa 0,40 g schwer. Daraus machte Keller Talerstücke, die erst ab 1484 geprägt worden sind (in Zürich erstmals 1512), also große Silbermünzen von rund 30 g Gewicht, quasi Fünfliber²³ – warum Taler, ist seiner Biographie zu entnehmen, wie unten gezeigt wird. Mit «Domkuppel» (Abb. 2) traf er divinatorisch das möglicherweise Richtige, die Basilica del Santo mit ihren majestätischen fünf Kuppeln, wo man sich Albertis Eskapade leicht vorstellen kann²⁴.

Leonardo da Vinci

«Jener Leonardo» meint aber natürlich nicht Leon Battista, sondern den anderen Florentiner Leonardo, der keine Münzen geworfen, doch als Künstler unter dem Unstern von obskuren Hemmungen oder «Abhaltungen» gestanden hat, Verhinderungen in jenem weitesten Sinn der fruchtbaren «Abhaltungen und Zerstreuungen²⁵» eines Denkenden, welche ihn von der Praxis der Malerei wegzogen. Keller konnte seine Kenntnis der Abhaltungen weder aus Burckhardts *Cicerone* noch aus dessen *Cultur* beziehen, wo über Leonardo nicht viel mehr als der berühmt gewordene Satz steht: «Die ungeheuern Umrisse von Lionardo's Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können.» Wahrscheinlich schöpfte er aus seinem Exemplar von Herman Grimms *Leben Michelangelo's* in der vier-

„Du, von Göttersagen“ vor sich ist, „ist das der Domschling, von
dem Domand er, P. von es macht? In die Domschling in die
Dom, schilling?“

„Wohl, das ist die Domschling, von L. J. der Domschling! Die Domschling auf,
von die Domschling Domschling und es Domschling Domschling Domschling ist, ob die
Domschling Domschling Domschling! Da, es werden die Domschling Domschling,
etwas werden die Domschling Domschling Domschling Domschling. L. J. der Domschling
die Domschling Domschling, es ist Domschling und Domschling Domschling, was es will, was es
nicht will, das es ist Domschling. Die Domschling ist es ist die Domschling, die Domschling
stellt man die Domschling Domschling, die Domschling Domschling, es ist die
die Domschling Domschling, wie Domschling Domschling, die Domschling, die Domschling
die Domschling Domschling Domschling!“

„Halt, das ist die Domschling Domschling, das es ist die Domschling Domschling
Domschling, das es ist die Domschling Domschling, was es ist die Domschling Domschling.“ Domschling es ist
Domschling Domschling, es ist die Domschling Domschling Domschling, was es ist die Domschling Domschling
Domschling Domschling, es ist die Domschling Domschling Domschling. Das es ist die Domschling Domschling
Domschling Domschling, es ist die Domschling Domschling Domschling, es ist die Domschling Domschling
das es ist die Domschling Domschling Domschling die Domschling Domschling. Aber die Domschling
Domschling, das es ist die Domschling Domschling Domschling Domschling Domschling Domschling
Domschling Domschling! Die Domschling es ist die Domschling Domschling, das es ist die Domschling Domschling?“

Domschling es ist die Domschling Domschling Domschling Domschling, das es ist die Domschling Domschling
das es ist die Domschling Domschling Domschling, was es ist die Domschling Domschling, das es ist die Domschling Domschling

2 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Autograph zum 3. Band 9. bis 15. Kapitel (Ms. GK 12), Bl. 40: Abschnitt im 11. Kapitel
mit dem 1879 eingefügten Zitat Leonardo «Mich läßt er schon hinein ... Domkuppel warf!» In der letzten Zeile des Abschnitts ist das
zweite Wort «Domge[wölbe]» (nach Burckhardt) für Domkuppel gestrichen.

ten Auflage von 1873, das er kritisch las und
glossierte²⁶, wo vom «Abenteuerlichen» in
Leonardos Natur berichtet wird, von seinen
«Sonderbarkeiten», von den «außerordent-
lichen Dingen» und vom «Schwierigen»,
worauf sein Bestreben gerichtet war²⁷.

Auch dies dürfte Keller divinitorisch er-
faßt haben, obzwar nicht auszuschließen
ist, daß er die Quelle selbst konsultiert hat,
Vasaris Viten in der damals zugänglichen
deutschen Übersetzung Försters von 1843,
wo der Biograph Leonardos «mechanische
Spielereien» erwähnt und verbreitet, wie er
mit Tieren aus Wachs, geflügelten Eidech-
sen und Hammeldärmen allerlei Torheiten

anstellte²⁸: «Fece infinite di queste pazzie»,
versichert Vasari, um dann mitzuteilen, daß
Leonardo in Rom (anno 1515) unfähig ge-
wesen sei, ein von Papst Leo X. bestelltes
Gemälde auszuarbeiten, weil er zuerst mit
dem Firnis zu experimentieren anfang, wor-
auf der Papst befunden habe, daß von
jenem nichts zu erwarten sei, der vor dem
Anfang schon das Ende bedenke: «Oimè,
costui non è per far nulla, da che comincia
a pensare alle fine innanzi il principio del-
l'opera²⁹».

Derart sonderbar waren beim Floren-
tiner Künstler die unverständlichen, in
Wirklichkeit genialen wissenschaftlichen

Abhaltungen von der Malerei, die er allerdings – im Gegensatz zu Kellers Romanfiguren – «wirklich» gelegentlich ausübte. Laut Erikson machten diese Abhaltungen sogar hochgeworfene Talerstücke hörbar, ein unerhört anstößiges Experiment mit Allgemeingut. Womit der Dichter beiläufig die Halbbildung des Unkünstlers demonstriert, weil dieser in seiner philiströsen Befangenheit nicht weiß, wovon er spricht, von Leon oder sonstwem, jedenfalls jenem Leonardo.

Intermezzo Leonhard

Für den Literaturkenner birgt «Leonardo» ferner eine Reminiszenz an Joseph von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* von 1826. Der «fröhliche Herr Leonhard» ist hier ein österreichischer Graf, der mit seiner entführten Geliebten südwärts fährt und sich inkognito als reisender Maler «Leonardo» (scilicet da Vinci) ausgibt. Er hinterläßt dem namenlosen Titelhelden im vierten Kapitel einen «schönen vollen Geldbeutel», mit dem dieser in den restlichen sechs Kapiteln auskommt. Leonhard und sein adliges «Fräulein Flora», auch ein verkleideter Maler namens «Guido» (scilicet Reni), verkörpern scherzhaft zwei Künstlerheilige der deutschen Romantiker und Italienpilger, zumal der Nazarener, sind aber bloß ein Liebespaar ohne Abhaltung von der Malerei.

Bevor er aus der Handlung verschwindet, wirft Leonardo mit seinem Geldbeutel großmütig sozusagen Talerstücke an die Kuppel der Erzählung, daß es anklingt. Denn der Taugenichts, dank diesem Geld in Rom angekommen, hält im siebten Kapitel bei einem Landsmann zwei gemalte Bilder, die angeblich «von den berühmten Meistern Leonardo da Vinci und Guido Reni» stammen, für Werke der beiden reisenden Maler, die er naseweis «wie meine eigene Tasche» kennen will, kann also Leonardo nicht von «Leonardo» unterscheiden

– ein Quiproquo, das die Unkenntnis des Historischen ironisiert und zugleich dessen Überschätzung relativiert. Graf Leonhard als «Leonardo» ist bis ans Ende der unbekannte Wohltäter, der dem Taugenichts ein sorgloses Fortkommen ermöglicht, wodurch dieser noch bei seiner Aurelie und sich selbst ankommt. In Rom hat er Abhaltungen, auf den Plan zu treten, doch wendet er schließlich, plötzlich wieder da, alles zum Guten, indem er den Vereinigten oben drein ein Schloßchen mit Garten und Weinbergen schenkt, mithin den Locus amoenus realiter herstellt.

Intermezzo Figura Leu

«Jener Leonardo» scheint überdies einer inneren Keimzelle entsprungen zu sein, dem Namen und Wesen Figura Leu in der zentralen dritten von Kellers fünf *Züricher Novellen*: *Der Landvogt von Greifensee*, entstanden 1875–1877. Kellers Phantasie, die sich am Namen gut immer wieder entzündet, erfindet hier eine Frauenfigur, die onomastisch zu den glänzendsten Abfällseln seines narrativen Sinnens gehört («Abfällsel» nennt der Dichter in der Einleitung zur erweiterten Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla* 1873 deren skurrile Geschichten, die er erzählt).

Figura Leu ist das Alter ego des vielgerühmten Schützenhauptmanns und salomonischen Landvogts Salomon Landolt (1741–1818), den Keller zum «grünen Superheinhreich» emporstilisiert hat³⁰; sie selbst ist nebst ihrem Bruder Martin durchaus erdichtet. Die Begegnung von «Hanswurstel» Figura mit Salomon «einstmals» spielt einige Jahre nach dessen erster Affäre mit Salome oder «Distelfink» anno 1766 («etwa in seinem fünfundzwanzigsten Jahre»), spätestens gegen 1770, weil Figura danach «noch dreißig Jahre lang» unverheiratet gelebt hat, Salomons vertrocknete Kirschen «sorgfältig» bewahrend, und «noch im alten Jahrhundert gestorben» ist – er aber bleibt



3 Alfred Cossmann (1870–1951): Figura Leu «Hanswurstel» in einer Arabeske als knabenhafte Närrin mit dem Handspiegel, ironischerweise auch als Personifikation der Selbstbeherrschung über den flammenden Initialen FS. Radierung, erschienen in Gottfried Keller: *Der Landvogt von Greifensee*. München 1920. Taf. nach S. 48.

alleweil «ihr liebster und bester Freund». (Die entscheidende Szene im Sihlwald hingegen spielt 1781 oder später, da Salomon Gessner erst in diesem Jahr Sihlherr geworden ist.) Figuras Onkel, der «aufgeklärte» Reformationsherr Leu, ist kein anderer als Johannes Leu (1714–1782), vormaliger Amtmann zu Winterthur, seit 1760 Ratsherr

und Obervogt zu Birmensdorf und Urdorf. Er ist der einzige Sohn des Staatsmanns Hans Jakob Leu (1689–1768), der seit 1759 als einer der beiden Zürcher Bürgermeister wirkt, wie dieser Historiker und der Letzte seines Geschlechts. Er amtet nur zweimal für je ein Jahr im zwölfköpfigen Reformati-
ons-Collegium, das über die Sitten wacht, 1762 (mit dem Gerichtsherrn und Fabel-
dichter Johann Ludwig Meyer von Kno-
nau) und 1764 (mit Professor Johann Jakob Bodmer)³¹.

Der historische Salomon ist mit Leus Frau Elisabeth, einer geborenen Landolt, als Neffe im 4. Grad verwandt. Dagegen ist Figura Leu als «Nichte des geistreichen Rats- und Reformationsherrn Leu» nicht historisch, die «feine, leichte Erscheinung» kommt wie ein unwirkliches, «elementares Wesen» aus jenem Geschlecht Leu zutage, das nun «ausgestorben» ist, geschmückt mit ihrem «altertümlichen Taufnamen»: sie kommt von ferne, ein seltener Vogel aus der Fabelwelt des Mittelalters (Abb. 3). Der aparte Vorname Figura ist in den Zürcher Steuerbüchern des 15. Jahrhunderts nur fünfmal nachweisbar und verschwindet nach der Reformation³². Bekannteste Trä-
gerin ist Figura Bletscher, welche 1424 Burg und Meieramt von Maur an Junker Hein-
rich Aepli verkauft hat; sie und ihr Ehe-
mann Junker Ulrich von Lommis (1443
gefallen bei St. Jakob an der Sihl) sind die
Letzten ihres Geschlechts³³.

Salomon Landolts Figura Leu tritt als «eigenartiges Mädchen», doch «anmuts-
voll», ja «schimmernd», durch ihre «Unzahl
Späße» als die ihm zusagende Idealfigur auf
den Plan; als fingierte letzte Leuin ist sie für
den «Schalksnarr» das gestaltgewordene
Prinzip Löwe, gleichsam seine Entelechie,
durch die Alliteration im Geist verbunden.
Sie repräsentiert die alte Zeit, die unwieder-
bringliche, zugleich seinen verborgenen
schöpferischen Wesenskern, seine phanta-
stische Seite. Widerspenstig und unzähm-
bar, wie Figura zeigt, ist die Leuin für ihn
die Frau schlechthin: in hohem Grad mut-



4 Otto Heinrich Engel (1866–1949): Die drei Maler Lee, Erikson und Lys im Atelier des grünen Heinrich.
Lithographie zum 3. Band 11. Kapitel: Die Maler. Erschienen in Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Berlin 1923.
Taf. im 2. Band nach S. 88.

willig, tapfer, großmütig und wahrhaftig – alles leuchtend vor dem schwarzen Grund Melancholie, der mitunter drohend als ihr «Nachtgespenst» hervorbricht. Ihr tiefgründiges, eruptives Naturell vereinigt genuin leoneske Eigenschaften, die auch potentiellen Löwenfiguren wie Landolt, Heinrich Lee und Lys wohl anstehen, letztlich Keller selbst auszeichnen – und zwar mit dem strahlenden Ernst jenes Gedankens, der wie ein Stern über der dunklen Tiefe seines Daseins und seiner Dichtung steht: «Mehr oder weniger traurig sind am Ende alle, die über die Brotfrage hinaus noch etwas kennen und sind; aber wer wollte am Ende ohne diese stille Grundtrauer leben, ohne die es keine echte Freude gibt^{34?}» Löwen schauen furchtlos in den Abgrund.

Lys

Zurück zum *Grünen Heinrich*, zum Löwenprofil der schöpferischen Protagonisten, denen «jener Leonardo» gilt. Im Kapitel *Die Maler* gesellen sich zum «Helden oder vielmehr Nichthelden» – wie Heinrich Lee in Kellers vierter Selbstbiographie 1876 definiert ist³⁵ – die beiden anderen Künstler als mitleidende «Seitenfiguren» zur Linken und Rechten, welche sozusagen professionell malen «und dennoch abfallen, weil sie sich eben nicht erfüllt, nicht ganz ergriffen fühlen», so hat Keller 1881 erläutert³⁶. Der Illustrator Otto Heinrich Engel charakterisierte die drei als intellektuelle Kunstliebhaber auf Atelierbesuch, ihre Ansichten tauschend und selbst austauschbar (Abb. 4).

Der dänische Hüne Erikson produziert jährlich unter Mühen wenige subtile Landschaftchen, die er teuer absetzt, ein Spezialist, der in seinem Fach Heinrich vorlebt, was mit Glück noch aus ihm werden könnte. Der Holländer Lys dagegen kommt aus Italien und ist ein erfahrener Meister, aber «tut fast nichts», denn er ist reich und muß nicht verkaufen. Keller fand beide Namen bei Nagler, im aktuellen *Künstler-*

Lexicon seiner Zeit. Vom Dänen Virgilius Erichsen (1722–1782) – im Roman mit Vornamen Oskar nordisch aufgeladen – erfährt man, daß er Miniaturporträts anfertigte. Über den Holsteiner Barockmaler Johann Lys oder Liss (um 1597 bis um 1629/30) wird berichtet, daß er einst in Italien die Venezianer nachahmte, dabei «sich in die italienische Weise nicht mehr so ganz fügen» konnte und überdies einer «ungeregelten Lebensweise» oblag, denn «bei großer Mäßigkeit», will heißen geringer Produktion, «hätte er noch viel Besseres leisten können» – Charakterzüge der Extravaganz, mit denen der Dichter Lys ausgestattet hat. Deutlich schlägt im Namen des Holländers jener glanzvolle des Flamen Anthonis van Dyck (1599–1641) durch, von dem es bei

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN FÜNF ABBILDUNGEN

5 *Aus der Bibliothek des Dichters. David Hess (1770–1843): Salomon Landolt. Ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt. Zürich 1820. Dediziertes Geschenkexemplar des Autors für Carl Friedrich Irmingier (1813–1863) mit eingeklebtem Begleitschreiben vom 26. November 1841, auf dem Vorsatzblatt Gottfried Kellers Besitznachtrag von 1873. Vgl. SW 9, S. 340–341.*

6 *Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Neue Ausgabe. Band 1–4. Stuttgart 1879–1880. Kellers Belegexemplar in Halbledereinband und weiteres broschiertes, unaufgeschnittenes Autorexemplar des 3. Bands, aus dem Nachlaß des Dichters.*

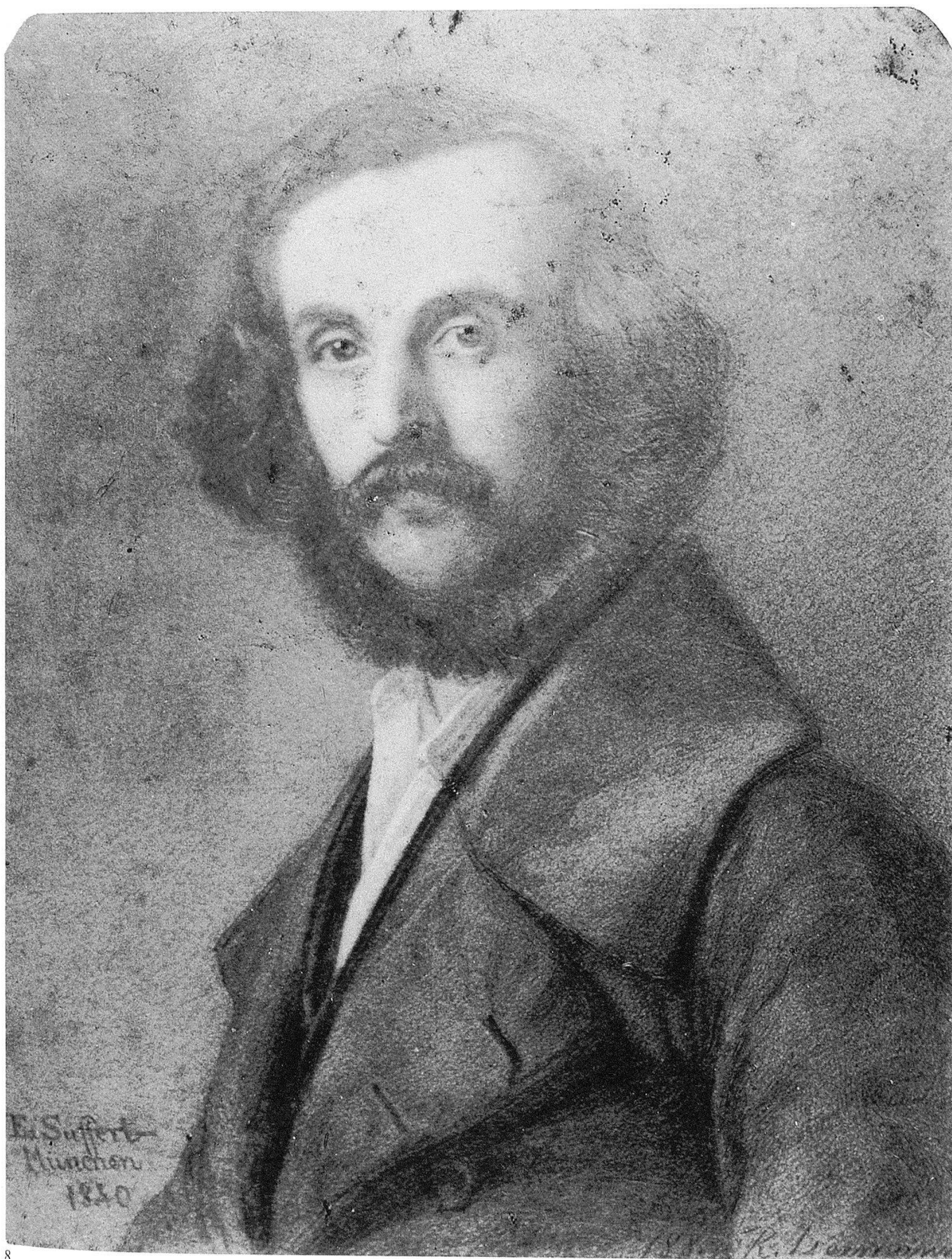
7 *Leon Battista Alberti (1404–1472): Selbstporträt im Profil nach links. Bronzeplakette, um 1435. Musée du Louvre, Paris. Reproduziert aus Ludwig Goldscheider: Repräsentanten der Renaissance. London 1952. Nr. 3.*

8 *Eduard Süssert (1818–1874): Julius Rudolf Leemann (1812–1865) im Alter von 28 Jahren, gezeichnet in München 1840 – jene «dunkle Gestalt» aus der Münchner Zeit, wie sich Keller später erinnert (an Leemann, 16. September 1845), die ihm 1854 bei der Niederschrift des *Grünen Heinrich* in Berlin für die Figur des Malers Lys vorgeschwebt hat. Alte Photographie des Originals von Albert Hinzen, Zürich, aus dem Nachlaß des Dichters.*

9 *Anton Scharff (1845–1903) nach Entwurf von Arnold Böcklin (1827–1901): Orpheus unter den Tieren der Wildnis. Revers der Goldmedaille zum 70. Geburtstag von Gottfried Keller, 1889.*

Alle Originale, Abb. 4 ausgenommen, in der Zentralbibliothek Zürich.







Nagler heißt, daß er «dem weiblichen Geschlechte sehr ergeben» gewesen sei – eine konstituierende Eigenart der Lys-Figur³⁷.

Nur in der ersten Fassung des Romans von 1854 (3. Band 4. Kapitel) trägt Lys einen Vornamen Ferdinand, der vielleicht allzusehr an Freund Freiligrath erinnerte, weshalb er bei der Überarbeitung wegfiel. Der lakonische Lys wandelt nun als halbmythische Figur am inneren Rand des Geschehens. Er nimmt am Künstlermaskenfest (13. Kapitel) im unbestimmbaren «Aufzug eines alten der Jagd obliegenden Assyrikerkönigs» teil, wogegen Lee sich in ein «laubgrünes Narrenkleid gesteckt» und mit Disteln gekrönt hat, somit «jagdverwandt» erscheint und gewissermaßen als dessen Antipode und Spiegelbild auftritt. Bei der ersten Begegnung wird Lee von Lys versehentlich als «Herr Lehmann» angesprochen, wodurch ein Schleier über dem biographischen Grund für einen bedenkenswerten Augenblick gelüftet ist. In der Tat scheint Lys onomastisch ein Zusammenzug von Julius Rudolf Leemann (1812–1865) und Bernhard Fries (1820–1879) zu sein, zwei veritablen Malern, welche Keller in München 1840 und in Heidelberg 1849 persönlich gekannt hat. Von Leemann (Abb. 8), der sowohl ihn selbst, den Adepten in der Kunststadt, als auch die schöne Agnes Lettenbauer (jenes «schlanke Wesen» im 3. Band 11.–15. Kapitel) porträtiert hatte, entnahm er den schwankenden Charakter und krassen Egoismus³⁸, von Fries aber, einem «großen und schönen Mann voller Feuer und Leben», der in Rom gewesen war und ihm als eine Art Sensualist imponiert hatte, die unabhängige Lebenshaltung und weltmännische Sicherheit³⁹.

Der «schönheitskundige» Lys malt wirklich und kann aus dem vollen schöpfen, wird aber nach seinem rauschhaften Romaufenthalt von einer unüberwindlichen melancholischen Abhaltung befallen, dem zeittypischen Spleen, der ihn hindert, sein Künstlertum in Freiheit zu entfalten: «ich bin nie allein, sondern alle Hunde sind bei

mir, mit denen ich gehetzt bin», bekennt er Lee, der dies «nicht sonderlich wohl» versteht. So malt er – zwar «von entschiedenem Können», doch in «leidenschaftlicher Beschränktheit» – hie und da an ein paar ikonographisch absonderlichen Figurenbildern, die quasi unvollendet bleiben – an Salomo mit einer Königin von Saba Aug in Aug, an einem narzißtischen Hamlet mit seinen Gesichtszügen, an einem Gruppenporträt mit spöttisch aus dem Bild fixierender Männerschar, gleichsam Rembrandts *Staalmeesters* karikierend –, wobei er überall seine Zerrissenheit zum Ausdruck bringt⁴⁰. In der ersten Fassung (3. Band 4. Kapitel) erblickt Heinrich bei Lys zudem das Momentbild einer verführerischen Badenden, die «schon von jeder Hülle entblößt» und mit goldener Krone geschmückt aus einem Lorbeerbusch hervortritt – eine erotische Vision, die der kritische alte Dichter zusammen mit jener nächtlichen Badeszene des 3. Kapitels, worin sie von Judith präfiguriert erscheint, getilgt hat⁴¹. Solche Gemälde führt Lys – der «Sonderling, von dem Niemand weiß, was er malt», wie Heinrich vom Hörensagen schon weiß – nur Ausgewählten vor Augen. Er befindet sich damit auf halbem Weg zur Verrücktheit jenes Maître Frenhofer in Balzacs Erzählung *Le chef-d'œuvre inconnu* (welche Keller seit 1838 bekannt war). Heinrich selbst aber wird Frenhofer im 15. Kapitel *Grillenfang* mit seiner «kolossalen Kritzelei» noch nacheifern⁴².

Lys, ein Zwiespältiger, ist für das ihm zugeordnete «schlanke Wesen» der elfenbeinfigürlichen Agnes nicht geschaffen. Sein unwahrhaftiges Verhältnis zu ihr widerspiegelt jenes zwischen Lee und Anna, die dem Heinrich verstorben ist. Folglich kommt es zum Duell, das Lee mit Lys, gleichsam sich selbst, herbeiführt. Daraufhin geht Lys in sich und verschwindet im 15. Kapitel aus dem Roman, um in seiner Heimat als Deputierter zu kandidieren – Vorgriff auf Heinrich Lees erträumte Aspirationen dieser Art und verwirktes Recht darauf im 14. und 15. Kapitel des 4. Bands. «So fällt er

aus einer Torheit in die andere, und ich möchte weinen über ihn», lautet Eriksons Grabspruch auf den verbliebenen Künstler. Dieselbe Potenzhemmung aus gegensätzlichen Gründen gleicher Ursache verbindet die drei: sie sind «im wesentlichen Sinne der Frage», wie der Dichter einleitend feststellt, keine Maler. Daher wirft Erikson im Prolog über Lys einen Seitenblick auf die Abhaltungen von wirklichen Malern wie «jener Leonardo». Heinrich erblickt plötzlich sich selbst wie in einem aufblitzenden Spiegel, worin der Nichtkönner sein Gegenbild eines Alleskönners erkennt, das ihn spöttisch fixiert: hier steht vor dir, der du nicht kannst, was du willst, einer der nicht will, was er kann, denn «wir sind allzumal dualistische Tröpfe, wir mögen es anfangen, wie wir wollen», meint Lys. Er ist Heinrichs Dämon.

Heinrich Lee

Lys, auf den «Leonardo» mit seinen Abhaltungen vorausweist und dessen kurzer Name durch Alliteration dem Titelhelden sich verwandtschaftlich nähert, personifiziert Lees inneren Part, den schöpferischen Heinrich, den er bald auch duzt, jedoch im Verdruss mit «mein Sohn» titulierte und im Disput sarkastisch mit seinem Zunamen «grüner Heinrich» brandmarkt, um ihn am Ende förmlich mit «Heinrich Lee» zu verabschieden (14. Kapitel). Derselbe «Leonardo» symbolisiert als Münzenwerfer zugleich Heinrichs äußeren Part, den gesellschaftlich auftrumpfenden Lee. Obwohl dieser im Wesen kein wilder Leo und auch kein unzählbarer Leu, nur ein sanfter Lee ist, die weiche Variante einer Herrscherfigur, wirkt er als Geldakrobat großmütig-leonesk. «Jener Leonardo» ist mutatis mutandis er selbst, der heimliche Löwe.

Zunächst ist Heinrich ein Heiri, wie jeder Mann, ein Jedermann, dessen Schicksal jeden treffen kann, Heinrich der Mensch⁴³. Der Name wird im 1. Band 9. Kapitel *Schuldämmerung* vorläufig als «grüner Heinrich»,

Geheimsschreiber der alten Frau Margret, eingeführt. Erst im 11. Kapitel *Theatergeschichten / Gretchen und die Meerkatze* nennt er sich – nachdem ihn die Darstellerin von Fausts Gretchen (seine erste, namenlose Liebe) angesprochen hat – cum grano salis Goethes Faust verkörpernd mit vollem Namen: «Ich heiße Heinrich Lee⁴⁴». Er ist mithin Sohn des edelmütigen Vaters «Meister Lee», der bereits im 2. Kapitel *Vater und Mutter* als eine Art heimatlicher Löwe charakterisiert worden ist, «war er doch so gemeinnützig und großherzig, daß das Geld für ihn nur Wert hatte, wenn etwas damit ausgerichtet oder geholfen wurde, sei es durch ihn oder durch Andere⁴⁵». Heinrich der Sohn ist ambivalent wie das goldene Grün, sowohl weich wie Gras als auch hart wie Gold. Der Vorname des Grünlings impliziert einerseits die Schicksale suchender und irrender Heinriche (gemeint sind der arme Ritter Hartmanns von Aue, der mythische Sänger von Ofterdingen des Novalis oder der nicht minder sagenhafte Doktor Faustus). Er bedeutet andererseits etymologisch soviel wie Machthaber in seinem Reich, ist also ein «Äquivalent für Meister» (scilicet auch Goethes Wilhelm Meister)⁴⁶.

Außerdem ist Heinrich biographisch in Kellers Heimatboden verwurzelt, hießen doch der Großvater mütterlicherseits wie dessen Sohn – der «Unggle Vormund» im Leben und namenlose «Oheim» im Roman – beide Johann Heinrich Scheuchzer. Lee bedeutet als Flurname sinngemäß besonnter Hügel oder windgeschützte Halde⁴⁷ und kommt in Glattfelden (ursprünglich der Name eines Adelsgeschlechts aus der Gegend von Eglisau) häufig als Eigenname und mit Heinrich verbunden vor⁴⁸. Der grüngekleidete grüne Heinrich Lee, der Illusionist, ist also ein Reicher, Mächtiger, ein Herrschender in der Natur oder naturverbundener Meister, ein heimlicher Löwe im Grünen; sein sozusagen programmatischer Name ist das «onomastische Leitsymbol» des Romans⁴⁹. Demgemäß hat ihn Emil Burki in seiner geistreichen Aus-



10 Emil Burki (1894–1952): Heinrichs Weltmodell nach einem alten Buch bei der Frau Margret.
Holzschnitt zum 1. Band 10. Kapitel: Das spielende Kind. Erschienen in Gottfried Keller: Das spielende Kind.
Bibliophiler Druck in 150 Exemplaren. Burgdorf 1943.

legung des Weltmodells aus dem *Spielenden Kind* (1. Band 10. Kapitel) als König der Tiere in dessen Mittelpunkt gesetzt – Machthaber Lee im Zentrum der Sphären (Abb. 10).

Der Dichter entnahm seinem Burckhardt nicht irgendeine historische Eskapade des Leon Battista, sondern just jene mit emporgeworfenen Geldstücken, weil der Nichtheld im Roman an mindestens drei Stellen



11 Torsten Hecht: Heinrichs Goldmünzenwurf, «von hundert in der Luft zappelnden Händen aufgefangen und weiter geworfen». Lithographie zum 4. Band 7. Kapitel: Weiterträumen. Erschienen in Gottfried Keller: *Träume*. Bibliophiler Druck in 50 Exemplaren hrsg. von Conrad Höfer. Eisenach 1925. Taf. nach S. 42.

derart prahlerisch mit Geld jongliert. Im 12. Kapitel *Lügenzeit* des 1. Bands entwendet Heinrich aus dem Schatzkästlein der Mutter «einige glänzende Silberstücke», um dem schlechten Menschen, der ihn anstiftet, und einem sonst kaum bekannten Mädchen zu imponieren. Im 4. Kapitel *Flötenwunder* des 4. Bands feiert er mit den zugesandten Ersparnissen der Mutter «ein kleines Befreiungsfest» und beäugt gelassen das übriggebliebene «Häuflein Taler», von dem er noch «höchstens ein Vierteljahr» zu leben hat. Im 6. und 7. Kapitel aber ereilt ihn

die «verkehrte Welt» der *Heimatsträume* mit ihren sprachentfesselten Phantasien der Allmacht «wie der Vorbote einer schweren Krankheit». Er träumt von «goldenen Körnern», aus denen plötzlich «lauter goldene Schaumünzen» werden, träumt von einem «Goldregen», der sich flugs «in einen prächtigen Goldfuchs» verwandelt, von dem er durch die Lüfte reitend «einige Hände voll Goldmünzen in die Höhe» wirft, daß es «förmlich Gold» regnet, bis er «allzu geschwollen vom Bewußtsein des Reichtums» aufwachend in das Nichts zurücksinkt⁵⁰. Der Illustrator Torsten Hecht interpretierte den Goldregen in expressionistischer Manier, die an Kokoschka erinnert, als ekstatisches Ereignis zu einem skurrilen Pfingstwunder (Abb. 11).

Immer wieder fehlt es nicht an Warnzeichen, doch fortwährend betrügt Heinrich sich selbst mit großmütigen Lee-Illusionen. So horcht er auf Oskar Eriksons Prolog über Lys als der Stimme eines Boten aus jener Weltgegend, wo «ossianische oder nordisch mythologische Wüsteneien» herkommen – so heißen Heinrichs akrobatische Ausgeburten des Spiritualismus, die nicht seine Schöpfungen sein können, im 3. Band 4. Kapitel der ersten Fassung⁵¹. Tröstlich wie eine schöne Seifenblase wird ihm die glänzende Zukunft vorgegaukelt: «jener Leonardo», der sagenhafte große Maler, hat auch mit Geld um sich geworfen und war trotz Abhaltungen ein berühmter Meister. Das weitere Geschehen im Roman belehrt Heinrich Lee eines Besseren und klärt ihn auf, durch *Narrengefecht* und *Grillenfang* im 3. Band wie durch alle folgenden fünfzehn Kapitel im 4. Band, von den *Geheimnissen der Arbeit* als Fahnenstangenmaler⁵² über *Das eiserne Bild* von Dortchen Schönfund alias Bella Trovata (Betty Tendering)⁵³ bis zum Anblick der toten Mutter im *Lauf der Welt*, woraufhin er im letzten Kapitel endlich reif und würdig scheint, Judith, die Verkörperung der Natur, wiederzufinden: «So bildet sich noch ein kurzer Abendschein in den beiden Seelen⁵⁴».

Wenn aber Lee und Lys mit ihrem Urheber naturidentisch sind, ist «jener Leonardo» gewissermaßen auch der Wappenlöwe Gottfried Kellers. Er, der großmächtige Dichter, produziert wirklich schöpferisch aus der Fülle, das Wenige allerdings wegen innerer und äußerer Abhaltungen phasenweise. Mit leoneskem Stolz und weithinschauender Beharrlichkeit umgürtet, wirft er in seinem Briefwechsel mit verschiedensten Adressaten die Illusionen hoch, daß es glänzt vor Zukunft – er kann großtun mit seiner Kunst und landet immer «an dem Kap der guten Hoffnungen und Verheißungen» wie der grüne Heinrich⁵⁵. Tiefgründiges wie Hochgemutes, Behinderung und Beförderung seiner selbst findet sich beides in nuce in den zwölf Briefen an die Mutter aus den sechs Berliner Jahren 1850–1855, in denen er den *Grünen Heinrich* geschrieben hat⁵⁶.

Da ist die äußere Abhaltung, der unaufhörliche Geldmangel. «Ich hatte mir vorgenommen, nicht mehr zu schreiben, bis ich zugleich Geld schicken könnte, weil ich es so oft versprochen habe; allein immer neue Hindernisse traten ein», verkündet er am 12. Juni 1850. Genauso erklärt er am 12. Juni 1852, daß «meine Affären noch nicht so stehen, daß ich zu Hause meine Schulden bezahlen und etwas in die Haushaltung liefern könnte», weil er nämlich, bekennt er am 16. Februar 1853, «bis jetzt immer vorgegessen habe und immer auf Rechnung lebte». Und immer wieder meldet er «ebensoviel alte und neue Schulden», so am 24. Dezember 1853, obwohl ihm sein Braunschweiger Verleger Vieweg für den *Grünen Heinrich* schon fünfhundert Taler im voraus gezahlt hat.

Trotzdem kann er nicht anders, einer inneren Abhaltung wegen, als die angetragene Stelle eines Literaturprofessors am neuen Polytechnikum abzulehnen, zumal er am 10. April 1854 noch «in Erwartung der Summe von 1800 Franken» steht, die

ihm langmütige Zürcher Freunde und Gönner wie Jakob Dubs und Alfred Escher aufbringen sollen⁵⁷. Was «schon auf letztes Neujahr versprochen war», wie am 13. Juni 1854 verlautet, ist aber jetzt erst eingetroffen, so daß «dadurch meine ganze Berechnung umgestoßen worden», kaum alle Schulden getilgt sind und Geld für die Heimkehr noch immer fehlt. Und «so wandert alles, was ich einnehme, sogleich in die Hände meiner Gläubiger, und ich behalte immer nur das Notdürftigste zurück», berichtet er am 17. Oktober 1855. Wobei stets «bloß eine letzte Verhexung, die mich hindert und belästigt», zur Begründung dient, bis er am 11. November 1855, als ihm nichts anderes mehr übrigbleibt, als «diesen Monat noch nach Hause zu kommen», kleinmütig eingesteht: «Mein Mißgeschick liegt eigentlich mehr in mir selbst.»

Seit 1850 hat er diese Heimkehr hoffnungsvoll verschoben, «im Herbst» heißt es 1850, «sobald als möglich» 1853, später zuversichtlich «auf Ostern», dann «dürfte es Mitte Juli werden» 1854, und 1855 sollte es «auf Neujahr» sein, doch ist er im Oktober «leider noch nicht imstande, heimzukommen», wogegen die Mutter am 7. November 1854, ein einziges Mal sich kurz auflehnd, das Richtige ausgesprochen hat: «Wenn Du stets warten willst, bis Du genug Geld hast, so kommst Du nie mehr heim.» Unerschütterlich glaubt sie an ihn, anerkennt aber auch nicht, daß er ein fremdes Mädchen liebt: «Wir mußten uns sehr verwundern über Deine Gemütsbewegungen. Es ist uns unerklärlich, wie ein Frauenzimmer so viel über Dich vermag, um Dich so weit in Kummer und Verdruß zu versetzen! So etwas würde ich wahrlich nie gedacht haben», tadelte sie den sechsunddreißigjährigen Sohn im letzten Brief vom 20. November 1855. Sie «verlangt peremptorisch die Heimkehr⁵⁸» und kann (wie könnte sie) die maßlose Herausforderung und ganze Tragweite der schöpferischen inneren Abhaltung nicht erkennen, welche Keller viel später einmal, 1874, dem Literaturkritiker Emil Kuh

offenbart hat: «Meine Faulheit, von der Sie nachsichtig schrieben, ist eine ganz seltene pathologische Arbeitsscheu *in puncto litteris*. Wenn ich darin bin, so kann ich große Stücke hintereinander wegarbeiten bei Tag und Nacht. Aber ich scheue mich oft wochen-, monate-, jahrelang, den angefangenen Bogen aus seinem Verstecke hervorzunehmen und auf den Tisch zu legen, es ist, als ob ich diese einfache erste Manipulation fürchtete, ärgere mich darüber und kann doch nicht anders. Währenddessen geht aber das Sinnen und Spintisieren immer fort, und indem ich Neues aushecke, kann ich genau am abgebrochenen Satz des Alten fortfahren, wenn das Papier nur erst glücklich da liegt⁵⁹.»

Demgegenüber wirkt sein Prinzip Löwe, ein selbstüberhebliches Bewußtsein von Charakterstärke und mythenschaffender Sprachmächtigkeit, seit jeher in ihm, «denn was die äußeren Umstände, die Existenz, betrifft, so weiß ich gewiß, daß ich mich noch herausbeißen werde, und meine Schulden sind gar nicht wichtig», versichert er am 12. Juni 1850. Nicht anders zwei Jahre danach: «Ich hoffe noch den ein' und anderen, der jetzt ein wichtiges Gesicht macht und mich für einen Schlufi hält, der zu nichts kommt, zu überdauern», bekräftigt er Mutter und Schwester am 12. Juni 1852, wo wenige Zeilen darauf jene Worte folgen, welche 1950 auf eine Gedenktafel für die beiden Frauen vor dem Grabstein des Dichters gesetzt worden sind: «und wenn ich einst mir einige Ehre erwerbe, so habt Ihr den größten Anteil daran durch Eure stille Geduld⁶⁰». Denn in der Not wächst mit der Schuld sein Selbstverständnis. Dabei hat er auch tröstlicherweise den Erfolg vor Augen, «da ich erst jetzt eine gründliche Geltung im weiteren Publikum erworben habe und noch erwerben werde ... und die Herren Zürcher werden mich wohl auch noch achten lernen, wenn ich schon bisher kein Geld hatte». So schreibt er am 13. Juni 1854, und wieder am 15. Februar 1855: «Wenn ich erst einmal in Zürich bin, so wird man schon

sehen, wer ich bin und daß man nicht so zur Not und aus Gnade mir ein Unterkommen zu gewähren braucht ... Es ist doch manchmal gut, wenn man nicht so fix und flink ein großes Tier wird, sondern etwas langsam wächst, wie das Hartholz, das desto länger brennt.»

Keller hat nach dem Entschluß zur Laufbahn des Schriftstellers an seinem Künstlertum nicht mehr gezweifelt, Abhaltungen als das insgeheim eigentliche Geschäft mit dem zeitweiligen Verlust seines Potentials in Kauf nehmend: «Diese tausend Nadelstiche absorbieren alle *äußere* Produktivität, während freilich das Gefühl und die Kenntnis des Menschlichen an Tiefe und Intensität gewinnen», gibt der Autor des *Grünen Heinrich* Hermann Hettner am 16. Juli 1853 zu bedenken⁶¹. So ist für den Sechzigjährigen, der nach fünfzehn Amtsjahren im Staatsdienst – seiner gewichtigsten Abhaltung – das dichterische Hauptwerk der Lebensmitte von Grund auf neu gestaltet und von der Erstausgabe abhebt, die eingefügte Metapher ein Gleichnis für den Künstler schlechthin: «jener Leonardo», der mythische Kraftheld im geistigen Kraftfeld, der aus einer gewissen Fülle Talerstücke der täglichen Mühsal, die Münze des Lebens, zu ihrem gegenwärtigen Kurswert im hohen Dom der überzeitlichen Werte emporwirbelt, daß es im dunklen Bau vom Widerschein aufblitzt, in den Wölbungen widerhallt. Es gilt im Wollen der künstlerische Anspruch, es entscheidet im Wurf das artistische Können – und es tritt existentiell zutage, worauf es ankommt: Wahrhaftigkeit. Letztlich ist auch der Bau von ihm – Leon Battista oder Leonardo oder «Godofredo Keller», wie der Name im Dativ des Doktordiploms von 1869 lautet⁶² – um der Akustik willen selbst entworfen.

Ob der Knabe Gottfried je solche Steinwürfe gewagt hat, zum Beispiel auf das Dach des 1827 abgebrochenen Kronentors oben am Neumarkt, sei dahingestellt. Die innere Architektur des *Grünen Heinrich* ist gewiß, zumal in der *Neuen Ausgabe*, bis in

feinste Tönungen eisern durchgeführt, eine der ausgeklügeltsten, die sich denken läßt. Sie errichtet den Roman als ein geformtes Kunstwerk von hohem Rang, worin Spinnen und Weben obwaltet, Faktizität und Fiktionalität sich wunderbar durchdringen. Nicht von ungefähr wurde Keller 1906 in Fritz Mauthners *Totengesprächen* (einer Gattung, die ihm von Lukian her vertraut gewesen) nicht in den Eispalast der unsterblichen Dichter gegeben, sondern von Goethe selbst zu den unsterblichen Baumeistern geleitet, «welche einen Dom oder ein Reich oder sonst etwas Bleibendes aufgerichtet haben», und im Garten der «fruchtbarsten Fabelbäume» von Michelangelo willkommen geheißen, wo er als «Lieblingsdichter der Baumeister und Könige» fortlebt⁶³.

Der Schöpfer Heinrich Lees hat nicht versäumt, sein Lebensbuch in der ersten Fassung – «obgleich es viele Fehler hat und lange nicht das ist, was ich eigentlich machen kann», erklärt er im Brief an Mutter und Schwester vom 10. April 1854⁵⁶ – wie der nachmalige «Leonardo» gleichsam als Talerstück an die Domkuppel seiner Existenz zu werfen, indem er es jenen zwei Frauen dedizierte, die ihm für Judith in der Jugendgeschichte und für Dortchen Schönfund im 4. Band urbildhaft gegenwärtig waren. Im Exemplar von Johanna Kapp (1824–1883), die ihm in Heidelberg 1849 als erste Frau tieferes Verständnis bekundet hatte, steht im ersten der beiden mit grünem Kleisterpapier bezogenen Halbgewebebände lakonisch «Für Johanna Kapp vom Verfasser. Berlin 1854», im anderen ebenso einfach und wahrhaftig «Geschenk des Verfassers an Johanna Kapp»⁶⁴. Auch bei Betty Tigler-Tendering (1831–1912) in Wesel, die in Berlin 1854 den fünfunddreißigjährigen Habenichtszur heftigsten Leidenschaft seines Lebens erregt hatte, ruhte nach dem Zeugnis der Enkelin «im Bücherregal der *Grüne Heinrich*, ein Buch in schlichtem Einband, aber wertvoll genug: enthielt er doch die eigenhändige Widmung Kellers⁶⁵». Das war – bedenkt man, daß Keller diese beiden,

die keine Gegenliebe fühlten, zu den bedeutungsvollsten Frauengestalten des *Grünen Heinrich* emporstilisierte – beidemale großgetan.

Als der Dichter am 13. September 1889 die von Zürcher Verehrern zur Feier seines 70. Geburtstags gestiftete und von Arnold Böcklin, dem geneigtesten Freund seiner alten Tage und einem der großen Künstler seiner Zeit, heimlich entworfene Medaille mit seinem Profilporträt als Poeta laureatus in Händen hielt, mochte er sich, Vorder- und Rückseite des einzigen Exemplars in Gold betrachtend, jener «mächtigen goldenen Schaumünze von der Größe eines Talers und bedeutendem Werte» erinnern, welche Heinrich Lee von der alten Märchenfrau Margret bekam und die in seiner *Lügenzeit* (1. Band 12. Kapitel) eine leoneske Rolle gespielt hatte. Auf dem Revers umfriedigten den mythischen Sänger Orpheus im Goldgrund des materialisierten Kellerschen «Abendfelds» drei lauschende Löwen, ein Symbol der durch die Kunst gebändigten Wildheit (Abb. 9). Das war tatsächlich, wie der todkranke alte Mann zu erkennen gab, «das Ende vom Lied, ich fühl' es»⁶⁶. Von daher klingt «jener Leonardo» nun – gleichsam die Schaumünze, womit der Erfinder des *Grünen Heinrich* jongliert – an den Wölungen des Romans auf eigene Weise melodisch wider als Talerstück des Autors, dabei eine kleine Namenmusik mit mancherlei Kellerschen Ober- und Untertönen anstimmend. So vernimmt man von den Dichtern mehr, als sie wissen.

ANMERKUNGEN

Gottfried Keller wird nach folgenden Ausgaben zitiert:

- SW *Sämtliche Werke*. Bearb. von Jonas Fränkel und Carl Helbling. 24 Bde. Erlenbach 1926–1927, Bern 1931–1949. *Der grüne Heinrich* in der *Neuen Ausgabe* SW 3–6, in der ersten Fassung SW 16–19.
- GB *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Carl Helbling. 5 Bde. Bern 1950–1954.
- ZBZ Zentralbibliothek Zürich.

¹ Keller an Hermann Hettner, 21. Oktober 1854; GB I, S. 402.

² Elisabeth Keller-Scheuchzer an ihren Sohn Gottfried Keller, 11. März 1854; GB I, S. 119.

³ Conrad Ferdinand Meyer: *Erinnerungen an Gottfried Keller* (Erstdruck 1890), in Meyers *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 15. Bern 1985. S. 179–185, 633–659. Meyer besuchte Keller am 10. Februar 1890 zum letztenmal; Keller starb am 15. Juli.

⁴ Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*. Bd. 3: *Der grüne Heinrich. Zweite Fassung*. Hrsg. von Peter Villwock. Frankfurt am Main 1996 (Bibliothek deutscher Klassiker; 133), S. 1147–1149.

⁵ Publiziert in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 203, 1. Blatt, 22. Juli 1890, S. 2. – Gottfried Weiss: *Der Prozeß um das Testament von Gottfried Keller*. In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1957 (1956), S. 116–130.

⁶ Jahresbericht der Stadt-Bibliothek Zürich über das Jahr 1892. Zürich 1893. S. 14.

⁷ ZBZ: Druckschriften-Signaturen 42 und 43; Standortkataloge St 71 und 72.

⁸ ZBZ: 43.1057 & a–h. Zum Autograph «Zeit bringt Rosen» (auf dem Vorsatzblatt im 1. Bd.) vgl. Bruno Weber: *Gottfried Keller Landschaftsmaler*. Zürich 1990. S. 97.

⁹ Die beiden Sammelbände in ZBZ: 3.337a und 43.1064 (ursprünglich 3.332m; beide nach 1892 aus Kellers Bibliothek separiert). Zum ersten genannten als Quelle für Kellers *Landvogt von Greifensee* vgl. SW 9, S. 366. Zu Lukian Kellers Brief an Friedrich Theodor Vischer vom 1. Oktober 1871; GB 3/1, S. 129.

¹⁰ ZBZ: 42.265 & a; 42.739 & a; 43.686; 43.912. Dazu SW 9, S. 320; SW 10, S. 348; SW 9, S. 340–341; SW 6, S. 384–385.

¹¹ ZBZ: 43.824 (Leipzig: Geuell & Francke [1888]). Zu Keller und Eichendorff vgl. Hans Jürg Lüthi: *Der Taugenichts, eine poetische Figur bei Gottfried Keller*. In: Gottfried Keller-Gesellschaft, 54. Jahresbericht 1985 (1986), S. 3–17. Rudolf Käch: *Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse*. Bern 1988 (Sprache und Dichtung; NF 39).

¹² Keller an Paul Heyse, 1. Juni 1882; GB 3/1, S. 75.

¹³ Silvia Demuth / Ursula Häusler: *Katalog der Bibliothek Conrad Ferdinand Meyer im Ortsmuseum Kilchberg (Bestand der Zentralbibliothek Zürich). Arbeitsbericht*. Zürich 1986 (Typoskript in ZBZ). Die überlieferte Meyer-Bibliothek geht einerseits mit 1513 Bänden bzw. 1345 Titeln (davon 97 mit Quellenwert für Meyers Werke) substantiell und formal über das hinaus, was Meyer an Büchern besessen hat. Andererseits fehlen darin Bücher, die nachweislich oder wahrscheinlich in seinem Besitz waren.

¹⁴ ZBZ: 43.223, Geschenk oder aus dem Nachlaß des befreundeten Komponisten Wilhelm

Baumgartner (1820–1867), dem Burckhardt sein Buch auf dem Titelblatt dediziert hat. Zitat aus Gottfried Keller: *Mein lieber Herr und bester Freund. Gottfried Keller im Briefwechsel mit Wilhelm Petersen*. Stäfa 1984. S. 128–129 (dazu S. 134 Petersens Urteil über den *Cicerone*). Zur gegenseitigen Hochschätzung Burckhardts und Kellers vgl. GB I, S. 439; 3/1, S. 11; 4, S. 263–266 sowie S. 122, woraus hervorgeht, daß Keller Burckhardts *Cultur* schon 1860 in Händen hatte, entweder ein eigenes oder das ihm von Baumgartner geliehene und ihm später verbliebene Exemplar.

¹⁵ ZBZ: 43.223, S. 139–140.

¹⁶ Lodovico Antonio Muratori: *Rerum Italicarum scriptores*. Bd. 25. Milano 1751. Sp. 295–304: *Vita Leonis Baptistae Alberti*, hrsg. von Lorenzo Mehus. – Renée Watkins: *The authorship of the Vita anonyma of Leon Battista Alberti*. In: *Studies in the Renaissance* 4 (1957), S. 101–112. Riccardo Fubini/Anna Menci Gallorini: *L'autobiografia di Leon Battista Alberti, studio e edizione*. In: *Rinascimento* 12 (1972), S. 21–78 (Datierung: S. 56). Franco Borsi: *Leon Battista Alberti*. Milano 1975. S. 360 (Textauszug italienisch).

¹⁷ «Ein unendlicher Wissensdurst beseelt Leon Battista, ein mächtiger Trieb zur Kraftäußerung auf allen Gebieten menschlichen Könnens beherrscht ihn, alle Beschwerden und Entbehrungen des Lebens erträgt er, nur von dem einen Gedanken auf eine harmonische Durchbildung seiner Persönlichkeit erfüllt.» Rudolf Redtenbacher: *Leon Battista Alberti*. In: Robert Dohme (Hrsg.): *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*. 2. Abt.: *Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*. Bd. 1. Leipzig 1878. Nr. 56 (Zitat S. 4). Keller könnte, um nach Burckhardts umreißender Charakteristik auf dem Stand der Forschung zu sein, diese zusammenfassende Abhandlung konsultiert haben. Möglicherweise nahm er auch Einblick in Anton Springer: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. Bonn 1867. S. 69–102 über Alberti.

¹⁸ Muratori 1751 (wie Anm. 16), Sp. 295; zitiert aus Fubini/Menci Gallorini 1972. S. 69.

¹⁹ Julius Meyer (Hrsg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon*. Bd. 1. Leipzig 1872. S. 188–203. Das Exemplar der Stadtbibliothek befindet sich noch immer im Lesesaal der ZBZ: LS 70 QAA 603.

²⁰ Girolamo Mancini: *Vita di Leon Battista Alberti*. Firenze 1882. Bes. S. 30–65. Roberto Cessi: *Gli Alberti di Firenze in Padova*. In: *Archivio storico italiano* 40 (1907), S. 233–284. Roberto Cessi: *Il soggiorno di Lorenzo e Leon Battista Alberti a Padova*. Ibidem 43 (1909), S. 351–357. – «Superuomo universale» zitiert aus Cecil Grayson: *Il prosatore latino e volgare*. In: *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*. Roma 1974 (Accademia nazionale dei lincei, quaderno; 209). S. 273. – Bibliographie von Paul Naredi-Rainer in: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*. Bd. 2. München 1992.

S. 84–91. Pierluigi Panza: *Leon Battista Alberti, filosofia e teoria dell'arte*. Milano 1994. S. 217–240.

²¹ Kurt Badt: *Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti*. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8 (1958), S. 78–87. Renée Watkins: *L. B. Alberti's emblem, the winged eye, and his name, Leo*. Ibidem 9 (1959/60), S. 256–258. Ranieri Varese: *Un altro ritratto di Leon Battista Alberti*. Ibidem 29 (1985), S. 183–189. Paul Davies / David Hemsoll, in: *The dictionary of art*. Bd. 1. London 1996, S. 555–569.

²² Joan Gadol: *Leon Battista Alberti, universal man of the early Renaissance*. Chicago 1969. S. 3–5. Borsi 1975 (wie Anm. 16), S. 7–10. Giovanni Ponte: *Leon Battista Alberti, umanista e scrittore*. Recco 1981. Bes. S. 8–14.

²³ Hans Meyer: *Die Münzen der Republik Venedig*. Aachen 1984. S. 40–43. Rudolf Voglhuber: *Taler und Schautaler des Erzhauses Habsburg von Erzherzog Sigismund v. Tirol 1484 bis Kaiser Franz Josef I. 1896*. Frankfurt am Main 1971. Jean-Paul Divo: *Die Taler der Schweiz*. Zürich/Luzern 1966.

²⁴ Vgl. *La Basilica del Santo, storia e arte*. Roma 1994. Abb. S. 77, 162, 175, 176.

²⁵ Zitat aus einem Brief von Christian Gottlob Heyne an Gotthold Ephraim Lessing vom 9. Dezember 1770, in Lessings *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Karl Lachmann / Franz Muncker. Bd. 19. Leipzig 1904. S. 421. Vgl. Grimms *Deutsches Wörterbuch*. Neubearbeitung. Bd. 1. Leipzig 1983. Sp. 355–356.

²⁶ Rätus Luck: *«Sachliches studieren...» Gottfried Keller als Literaturkritiker*. In: Gottfried Keller-Gesellschaft, 42. Jahresbericht 1973 (1974), S. 17–18.

²⁷ ZBZ: 43.259, S. 47–50.

²⁸ Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Hrsg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster. Bd. 3/1. Stuttgart 1843. S. 38–40. – Kellers Kontamination Alberti-Leonardo könnte durch Gustav Droysens Abhandlung *Leonardo da Vinci* in den Preussischen Jahrbüchern 19 (1867), S. 519, angeregt oder bestätigt worden sein, wo es heißt: «Es gab keine körperliche Übung, in welcher er es nicht von früh auf Anderen zuvor gethan. Wie der berühmte Humanist Leonbattista Alberti war er ein Virtuose in der Gewandtheit, Anmuth und Kraft. Hufeisen soll er zum Kreise gebogen, Glockenschwengel zur Schraube gedreht haben.» Angesichts dieser Auswüchse der schon in der Antike ausgebildeten Legende vom genialen Künstler konnte es dem Dichter gleichgültig erscheinen, von welcher Wundergestalt er Erikson sprechen lassen sollte. Allerdings kam der gleichlautende Vorname seiner tieferen Absicht, den kunstgeschichtlichen Sachverhalt zu verschleiern, entgegen. Vgl. Anm. 37.

²⁹ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hrsg. von Rosanna Bettarini / Paola Barocchi. Bd. 4. Firenze 1976. S. 35.

³⁰ Gerhard Kaiser: *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt am Main 1981. S. 458–477 (Zitat S. 461).

³¹ Nekrolog in: *Der Züricherische Sammler monatlicher schweizerischer Neuigkeiten [= Monatliche Nachrichten]*. April 1782, S. 87–89. Zum Reformations-Collegium: *Hoch-Obrigkeithliche Tribunalien ... auf das Jahr MDCCLXII bzw. MDCCLXIV*, S. 14. Bibliographie in Hans Jakob Holzhalt: *Supplement zu dem ... schweizerischen Lexicon* von Hans Jakob Leu. Bd. 3. Zug 1788. S. 542–544.

³² *Die Steuerbücher von Stadt und Landschaft Zürich des XIV. und XV. Jahrhunderts*. Bd. 2 (1939), S. 41 (Viur Rordorff, 1401), S. 295 (Viur Kneller, 1412), S. 369 (Figur Mülman, 1417); Bd. 4 (1942), S. 14 (Vigur Täk = Deck, 1467), S. 33 (Vigur Bletscherin, 1467).

³³ Gottfried Kuhn: *Geschichte der Gemeinde Maur* (Typoskript 1940–1942 in ZBZ), § 34. Kellers Quelle vermutlich Hans Heinrich Bluntschli: *Memorabilia Tigurina*. Zürich 1742. S. 298 (Maur), S. 433 (Stammheim). Vgl. Hans Jakob Leu: *Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches, oder Schweitzerisches Lexicon*. Bd. 4. Zürich 1750. S. 142 (Blettscher).

³⁴ Keller an Wilhelm Petersen, 21. April 1881; Keller/Petersen 1984 (wie Anm. 14), S. 170.

³⁵ SW 21, S. 20.

³⁶ Keller an Hermann Fischer, 10. April 1881; GB 4, S. 230. – Adolf Frey: *Das Malertrio in Gottfried Kellers «Grünem Heinrich»*. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 768, 12. Juni 1918 (wiederabgedruckt in Adolf Frey: *Aus Literatur und Kunst*. Frauenfeld 1932. S. 87–90), überliefert Kellers gleichlautende mündliche Erläuterung um 1880: «Lys und Erikson sind erfunden als Parallel- und Kontrastfiguren zum Helden. Auch sie sind eben keine richtigen Künstler, auch ihnen fehlt etwas.»

³⁷ Georg Kaspar Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*. Bd. 4. München 1837. S. 142 (Erichsen), S. 41–49 (van Dyck, Zitat S. 43). Bd. 8 1839. S. 143–144 (Lys). Vgl. zu Lys *Lexikon der Kunst*. Bd. 4. Leipzig 1992. S. 355 (Liss). *The Dictionary of art*. Bd. 19. London 1996. S. 471–473 (Liss). – Das Hamlet-Porträt von Lys wird im entsprechenden Text der ersten Fassung, 3. Band 4. Kapitel als «ein anachronischer Van Dyk» bezeichnet (SW 18, S. 127), woraus Keller in der *Neuen Ausgabe* «das von einem guten Künstler gemalte Bildnis» machte, um die kunstgeschichtliche Relation zu verwischen.

³⁸ Hans Wysling: *Gottfried Keller*. Zürich 1990. S. 83. Weber 1990 (wie Anm. 8), S. 139, 158–159. Paul Schaffner: *Der «Grüne Heinrich» als Künstlerroman*. Stuttgart 1919. S. 58–93 (verschiedene hypothetische Urbilder der Lys-Figur). Paul Schaffner: *Gottfried Keller als Maler*. Stuttgart 1923. S. 209–211 (Leemann als Urbild).

³⁹ Schaffner 1923 (wie Anm. 38), S. 219–222. Weber 1990 (wie Anm. 8), S. 107, 137, 153. Zitat aus Kellers Brief an Johann Salomon Hegi vom 20. Januar 1849, in Fridolin Stähli: *Gefährdete Künstler*.

Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Johann Salomon Hegi. Edition und Kommentar. Zürich 1985. S. 224. Kellers späterer Briefwechsel mit Fries in GB 2, S. 483–487. – In Heidelberg erlebte Keller 1848/49 als Malerdilettant zwischen zwei veritablen Malern und gegensätzlichen Freunden, Fries und dem alten Restaurator Christian Philipp Köster (1784–1851), eine ähnliche Konstellation wie Heinrich Lee im Kapitel *Die Maler*. Vgl. zu Köster (der keineswegs mit Erikson gleichzusetzen ist) Weber 1990 (wie Anm. 8), S. 148.

⁴⁰ Ein Äquivalent für die von Lys gemalte Bank der Spötter wird man in der Kunstgeschichte vergeblich suchen. Indessen findet man für die beiden anderen beschriebenen Gemälde zeitgenössische Entsprechungen in zwei Spätwerken von Edouard Manet (1832–1883): im lebensgroßen Schauspielerporträt *Faure dans le rôle d'Hamlet* 1877, der mit halluziniertem Blick auf den Betrachter als Geist von Hamlets Vater zuschreitet (Folkwang Museum Essen), und in der monumentalen Genreszene *Chez le père Lathuille en plein air* 1879, einem bürgerlichen Tête-à-tête im Gartenrestaurant als Tour de force moderner Peinture pure (Musée des Beaux-Arts Tournai. Vgl. Denis Rouart / Daniel Wildenstein: *Edouard Manet. Catalogue raisonné*. Bd. 1. Genève 1975. Nr. 257 bzw. 291. Eric Darragon: *Manet*. Paris 1991. Abb. 216 bzw. 191. – Zur Tradition der verbalen Wiedergabe eines Kunstwerks vgl. Michael Gamper: *Der Weg durchs Bild hindurch. Wackenroder und die Gemäldebeschreibung des 18. Jahrhunderts*. In: *Aurora* 55 (1995), S. 43–66.

⁴¹ SW 18, S. 127–128; Präfiguration S. 85–89.

⁴² SW 5, S. 298–306. – Bruno Weber im Kommentar zu Gottfried Keller: *Mittelalterliche Stadt*. Luzern 1990. S. 25–28. Dazu Weber 1990 (wie Anm. 8), S. 64–65, sowie Bruno Weber: *Gottfried Keller und die Malerei*. In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1996 (1995), S. 210–212. Vgl. auch Bruno Weber: *Gottfried Keller 1819–1890. Leben und Werk*. Zürich 1995. S. 71 (Nachbildung von Martin Schwarz 1979).

⁴³ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 4/2. Leipzig 1877 (Nachdruck München 1984, Bd. 10). Sp. 886. Heinrich gehört in Zürich seit dem 13. Jahrhundert zu den beliebtesten Rufnamen und steht noch für Kellers Epoche 1854–1884 statistisch im ersten Rang. Xaver Baumgartner: *Namengebung im mittelalterlichen Zürich*. Arbon 1983 (Studia onomastica Helvetica; 1) S. 35–36, 48–52, 143–144. Albert Schnurrenberger-Bollinger: *Zürcherische Taufnamen*. In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1886, S. 204–210.

⁴⁴ SW 3, S. 97 und 127. Sinngemäß wird der volle Name letztmals im 4. Band 14. Kapitel vor der sterbenden Mutter angeführt: «Frau Lee! der Heinrich ist da!» (SW 6, S. 290). – Zum Faust-Bezug vgl. Richard Gerber: *Wege zu Gottfried Kellers letztem Namen. Ein Versuch über dichterische Onomastik*.

In: Beiträge zur Namenforschung 15 (1964), bes. S. 312–317.

⁴⁵ SW 3, S. 14.

⁴⁶ Gerber 1964 (wie Anm. 44), S. 313.

⁴⁷ Jakob Baechtold: *Gottfried Kellers Leben*. Bd. 1. Berlin 1894. S. 43. Gerber 1964 (wie Anm. 44), S. 315.

⁴⁸ Bluntschli 1742 (wie Anm. 33), S. 275 (adlige Lee). Arnold Näf: *Geschichte der Kirchgemeinde Glattfelden mit Hinweisen auf die Umgebung*. Bülach 1863, S. 85–86, 163 (verschiedene Heinrich Lee). Fritz Hunziker: *Glattfelden und Gottfried Kellers Grüner Heinrich*. Zürich 1911. S. 70 (Konfirmandin Anna Lee 1844 in Glattfelden begraben). Emil Ermatinger: *Gottfried Kellers Leben*. 8. Aufl. Zürich 1950. S. 42 (Heinrich Lee in Glattfelden als Weinlieferant des Vaters Hans Rudolf Keller in Zürich).

⁴⁹ Gerber 1964 (wie Anm. 44), S. 316.

⁵⁰ Zitate aus den Heimatsträumen in SW 6, S. 112–132. – Nachweis des Münzenwurfs als Entlehnung aus Grimmelshausens *Simplicissimus* (1669) in Thomas Wörtche: *Gottfried Keller*. Salzburg 1982. S. 117.

⁵¹ SW 18, S. 133.

⁵² Vgl. Weber 1995 *Keller und die Malerei* (wie Anm. 42), S. 211 Anm. 54.

⁵³ Wysling 1990 (wie Anm. 38), S. 214–223. Weber 1990 (wie Anm. 8), S. 95–98, 102–105. Weber 1995 (wie Anm. 42), S. 55.

⁵⁴ Keller an Theodor Storm, 25. Juni 1878; GB 3/1, S. 421.

⁵⁵ SW 6, S. 46.

⁵⁶ GB 1, S. 100–135. Vgl. Hans Wysling: *Gottfried Kellers Mutter*. Glattfelden / Zürich 1995.

⁵⁷ Ermatinger 1950 (wie Anm. 48), S. 218–219.

⁵⁸ Jean Rodolphe von Salis: *Innen und Außen. Notizen 1984–1986*. Zürich 1987. S. 236–259: *Beim Wiederlesen des «Grünen Heinrich»* (1986), Zitat S. 250.

⁵⁹ Keller an Emil Kuh, 6. Dezember 1874; GB 3/1, S. 183.

⁶⁰ GB 1, S. 112. Vgl. Weber 1995 (wie Anm. 42), S. 12–13, 43.

⁶¹ GB 1, S. 368.

⁶² Weber 1995 (wie Anm. 42), S. 25–26.

⁶³ Fritz Mauthner: *Totengespräche*. Berlin 1906. S. 74–82.

⁶⁴ ZBZ: GK 120 d & e. Vgl. Wysling 1990 (wie Anm. 38), S. 164–173. Dazu Weber 1990 (wie Anm. 42), S. 95, 101, 105–107, 110–111.

⁶⁵ Suse Pfeilstücker: *Das Urbild von Kellers Dörchen Schönfund im Alter*. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 405, 14. März 1926, Bl. 3. Vgl. Anm. 53.

⁶⁶ SW 3, S. 133. Die Goldmedaille in ZBZ: GKN 334. – Alfred Cattani / Bruno Weber (Hrsg.): *Zentralbibliothek Zürich: Schatzkammer der Überlieferung*. Zürich 1989. S. 132–135, 204–206. (Arnold Böcklins *Medaille für Gottfried Keller*, 1889; *Orpheus im Abendgold*). Dazu Weber 1995 (wie Anm. 42), S. 38–41, 82.