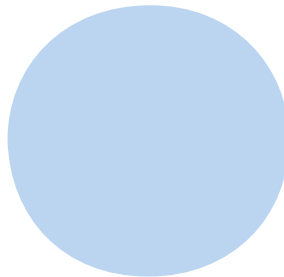


Heft 12/2015

# Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der  
Schweizerischen Akademischen  
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz und Robert Schöller



**germanistik.ch**  
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft



# Ein «starker Nekromant» Kellers ‹Züricher Novellen› (1876/77) als Exorzismus<sup>1</sup>

VON PHILIPP THEISOHN

The paper tries to read Gottfried Keller's ‹Züricher Novellen› (1876/77) out of a new perspective. It investigates the connection between three discourses which structure this cycle: the discourse of demonology, the discourse of historical memory, and the discourse of artistic epigonism. Thereby it shows how the novellas are bound to the concept of necromancy, the art of summoning the dead and banning them at the same time. Finally, the paper argues that the ‹Züricher Novellen› prove to be a modern text, as they stage themselves as the remnants of an exorcism: The exorcism of history, in which the body of the artwork is shattered.

## I. Ein Ärgernis

Die folgenden Überlegungen beginnen mit einem Ärgernis. Das Ärgernis steht in der Abteilung ‹Alte Drucke› der Zentralbibliothek Zürich und trägt die Signatur 43.194. Es handelt sich um ein Konvolut dreier zusammengebundener Drucke aus dem 16. Jahrhundert, nämlich Johann Weyers ‹De praestigiis daemonum› (1563), Abraham Saur's ‹Theatrum de veneficis› (1586) und Johann Fischarts Übertragung von Jean Bodins ‹Daemonomania› (1581) – drei dem Frühneuzeitforscher wohlbekannte Kompendien über die Beschwörung von Geistern, das Hexenwesen, magische Praktiken. Die Faszination dieser Texte liegt in ihrer Doppelbödigkeit beschlossen: Man sammelt das Verbotene, das Okkulte, um vor ihm zu warnen – und tradiert es dadurch. Dieser Widerspruch bleibt indessen nicht unbemerkt, sondern führt insbesondere bei Fischart auch zu poetologischen Reflexionen über den Umgang mit dämonologischer Literatur.<sup>2</sup> Man hat es demzufolge dort nicht nur mit mentalitätsgeschichtlichen Dokumenten zu tun, sondern auch mit Werken, aus denen sich so etwas wie eine Theorie der Inspiration, des

---

1 Der folgende Beitrag geht auf meine zweite Zürcher Antrittsvorlesung, gehalten am 18.5.2015 zurück. Eine Kurzfassung erschien am 23.5.2015 in der Neuen Zürcher Zeitung.

2 Vgl. VERF.: Priscianus im Fegefeuer. Fischarts Schreibpraxis zwischen Dämonologie und grammatischer Purgatio, in: Aisthetik der Geister – Spiritustheorien in Kunst, Philosophie und Populärkultur der frühen Neuzeit / Aesthetics of the Spirits – Theories of ‹spiritus› in Early Modern Arts, Philosophy and Popular Culture, hg. v. STEFFEN SCHNEIDER / MELANIE WALD-FUHRMANN, Göttingen/Berlin 2015, S. 405–419.

Verhältnisses von Spiritus und Buchstabe, der Einkörperung von guten und bösen Geistern in der Schrift destillieren liesse.

Nun gehört dieses Konvolut nicht schlichtweg zur Rara-Sammlung der Zentralbibliothek, sondern ist darüber hinaus als Bestandteil jener Bibliothek ausgewiesen, die aus dem Nachlass Gottfried Kellers im Jahre 1890 der Stadt Zürich vermacht wurde. Das weckt die Lust zur Spekulation: Gibt es denn dämonologische Textspuren bei Keller? Für die Literaturwissenschaft wäre das ein äusserst willkommener Beleg für ihre immer noch intakte Intuition, stiess die auffällige Präsenz der Geister in Texten von Raabe, Fontane, Meyer, Storm und Stifter im zurückliegenden Jahrzehnt doch auf wachsende Beachtung und, etwa bei Ralf Simon<sup>3</sup>, auch auf durchaus plausible Erklärungen. Geister, das sind die Phänomene, die am Ende übrig bleiben, wenn die mimetisch nachgeahmte Realität nicht mehr durch die poetische Konstruktion aufgefangen werden kann, also eine Wirklichkeit ihren Weg in die Literatur findet, die sich nicht mehr sinnhaft in die Bilanzen der realistischen Wissensordnungen integrieren lässt. Wenn dem so ist, wenn also der Blick auf die Phänomene die Systematik, in der wir die Welt unterbringen, übersteigt, dann hat man es in der Konsequenz mit Phänomenen zu tun, die nicht dort sein sollten, wo sie sind, die an Unorten und zur Unzeit auftauchen – mit Geistern. In anderer Hinsicht liesse sich darüber spekulieren – CHRISTIAN BEGEMANN hat das getan<sup>4</sup> – inwiefern der Realismus per definitionem ohnehin sich nicht auf die Sinnlichkeit beschränkt, sondern ganz bewusst die sich «am Stoff» ausdrückende geistige Idee in den Blick nimmt, die eigentlich erst zum Vorschein kommt, wenn man die Wirklichkeit einmal hat sterben lassen. Dann, erst dann, so zitiert man den Taufpaten der realistischen Poetik, nämlich Otto Ludwig, steht «die bloße Form des Leibes [...] verklärt auf aus dem Grabe»<sup>5</sup>, kehren die Toten in Verklärung zurück. Das ist natürlich zuerst einmal eine Auferstehungsvorstellung, zum zweiten ein Weg in die semiotischen Verfahren der Frühmoderne<sup>6</sup>, zum dritten aber auch eine recht gute Erklärung dafür, warum das Paranormale in diesen Texten nicht allzu

3 RALF SIMON: Gespenster des Realismus. Moderne-Konstellationen in den Spätwerken von Raabe, Stifter und C.F. Meyer, in: *Konzepte der Moderne*, hg. v. GERHART VON GRAEVENITZ, Stuttgart/Weimar 1999, 202–234.

4 CHRISTIAN BEGEMANN: Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes «Unterm Birnbaum», in: *Realism and Romanticism in German Literature / Realismus und Romantik in der deutschsprachigen Literatur*, hg. v. DIRK GÖTTSCHE / NICHOLAS SAUL, Bielefeld 2013, S. 229–259.

5 OTTO LUDWIG: *Dramatische Studien: Shakespeare und Schiller*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. v. ADOLF BARTELS, Bd. VI, 148–170, Leipzig 1900, S. 148–170, hier S. 157.

6 Zu dieser Verbindung vgl. MORITZ BASSLER: *Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne*, in: *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, hg. v. MORITZ BASSLER, Berlin 2013, S. 3–21.

selten Gast ist. Man kann auch noch einen Schritt weitergehen: Erst von diesen Phänomenen her, die aus der bürgerlichen Wissens- und Werteordnung ausgeschlossen sind, lässt sich ebendiese Wissens- und Werteordnung erklären, denn diese enthüllt ihren wahren Charakter erst mit Blick auf das, wovor sie sich fürchtet und wovor sie sich schützt.<sup>7</sup>

Von diesen Vorüberlegungen her wäre der Wert dieses seltsamen Fundes im Keller'schen Nachlass gar nicht hoch genug einzuschätzen. Liegt hier womöglich der materielle Unterbau zur literaturwissenschaftlichen Spekulation vor unseren Augen? Führt am Ende gar ein verborgener Tunnel aus dem okkulten Denkraum der Frühneuzeit mitten ins Herz des Realismus? Immerhin: Auch in Storms Husumer Nachlassbibliothek findet man solch einschlägige Drucke (wenn auch aus dem 17. Jahrhundert), etwa Balthasar Bekkers *«Die bezauberte Welt»* (1693) oder Peter Goldschmidts *«Höllischen Morpheus»* (1698).<sup>8</sup> Wäre also die *«Unterscheidung der Geister»*, die Differenz von gottergebener und missbräuchlicher Zeichenpraxis womöglich eine relevante Grösse, um Kellers Werk neu oder anders zu verstehen?

Nur allzu gerne würde man dem Rausch der Intertextualität verfallen, wenn, ja: wenn es nicht dieses eine Ärgernis gäbe. Kellers Bibliothek ist nämlich nicht Kellers Bibliothek. Wie wir dank der Recherchen von PETER VILLWOCK<sup>9</sup> wissen, ist das, was da 1890 von den Herren BÄCHTOLD und ESCHER inventarisiert wurde, nur ein Bruchteil dessen, was Keller wirklich an Büchern besessen hat. Und das wiederum, was davon noch übrig ist, gehört nicht zweifelsfrei restlos in Kellers Besitz. Um sicherzugehen, bräuchte man entweder ein *Ex Libris* oder die Zusatzsignatur J 136. Über keines von beiden verfügt unser Fund. In Kellers Briefwechseln und Notizbüchern findet keiner der drei Titel Erwähnung. Thematisch steht der Band innerhalb des erhaltenen Nachlasses völlig isoliert. Damit aber ist jede Überlegung hinsichtlich einer dämonischen Übersiedlung von dort in Kellers Werk dem wissenschaftlichen Zweifel schutzlos ausgesetzt. Man muss anders beginnen.

7 Vgl. hierzu bereits OLIVER JAHRAUS: Unrealistisches Erzählen und die Macht des Erzählers. Zum Zusammenhang von Realitätskonzeption und Erzählinstanz im Realismus am Beispiel zweier Novellen von Raabe und Meyer, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 122 (2003), S. 218–236.

8 Ausführlicher hierzu VERF.: Spökenkieken. Storm und das Wissen der Geister, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 63 (2014), S. 23–39.

9 PETER VILLWOCK: Was stand in Gottfried Kellers Bibliothek?, in: *Text. Kritische Beiträge* 4 (1998), S. 99–118. Zuvor zu Kellers Bibliothek bereits BRUNO WEBER: Wer ist «jener Leonardo»? Einsichten aus Gottfried Kellers Librarium, in: *Librarium* 40 (1997), S. 82–104.

## II. Die gute Mimesis – ein schwieriger Spuk

Wenn die Fahndung nach Kellers Dämonen dennoch nicht eingestellt werden soll, dann bedarf es dazu anderer Motive als des Nachweises einer höchst fragilen Rezeptionsgeschichte. Es bedarf einer Konstellation, in der die dämonische Präsenz als Erklärungsmuster für literarische Strukturen in Anspruch genommen wird. Eine solche Konstellation findet man paradigmatisch in jenem Textkorpus vor, das die Erzählung vom «Herrn Jacques» umschliesst, im ersten Band von Kellers «Züricher Novellen», erschienen 1876. Dieser erste Band, der die Novellen «Hadlaub», «Der Narr auf Manegg» und «Der Landvogt von Greifensee» enthält, ist en bloc entstanden<sup>10</sup>; die beiden Novellen, die den zweiten Band ausmachen, «Das Fähnlein der sieben Aufrechten» und «Ursula» datieren deutlich früher («Das Fähnlein der sieben Aufrechten» wurde erstmals 1861 gedruckt) bzw. später («Ursula» wird erst im November 1877 beendet) und kehren auch nicht mehr zu Jacques zurück.

Die Konturen der Erzählung vom «Herrn Jacques» lassen ihre ursprüngliche novellistische Zuordnung kaum mehr vermuten. Es handelt sich – so scheint es zumindest – massgeblich um eine historistische Belehrungsgeschichte: Der junge Jacques, erfasst vom «unbewußte[n] Trieb, ein Original zu sein oder eines zu werden»<sup>11</sup>, muss lernen, dass Originalität immer aus der Nachahmung sich bildet und umgekehrt «ein gutes Original nur» ist, «wer Nachahmung verdient» (22). Zum Leitgedanken wird dabei die Kunst der «richtigen Nachahmung», in der sich Originale und Epigonen unterscheiden: Nach und nach, von Novelle zu Novelle, korrigiert Jacques' Pate die mimetische Grundhaltung seines Schützlings. Dessen Verständnis von Originalität im Sinne einer «Ursprünglichkeit» revidiert die Erzählung von der Entstehung des «Codex Manesse». Jacques' Versuch, dem Codex in einem «Zürcherischen Ehrenhort» ein zeitgenössisches Pendant zu stiften, verweist ihm der Pate wiederum mit der Lächerlichkeit der Anachronizität, illustriert durch die zweite Novelle «Der Narr auf Manegg». Da der Pate aber bald bemerkt, dass Jacques «immer noch von dem Originalitätsübel beunruhigt» wird, greift er zu einem letzten Therapeutikum: Der Abschrift. «Der Landvogt von Greifensee», die dritte Novelle, tritt dem Leser als leserliche Kopie eines Manuskriptes entgegen, als ein Text, der das Subjekt, an das er adressiert ist, als blossen Mechanismus

10 Zur Entstehungsgeschichte der Züricher Novellen vgl. ausführlich den Kommentar in Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. WALTER MORGENTHALER, Zürich 1996–2013 [im Folgenden abgekürzt HKKA], Bd. 22, S. 13–94; im Weiteren und zum inneren Zusammenhang des Novellenzyklus auch LARS KORTEN: Poietischer Realismus. Zur Novelle des Jahres 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm, Tübingen 2009, S. 108–136.

11 Gottfried Keller: Züricher Novellen, in: HKKA [Anm. 10], Bd. 6, S. 8. (Zitation der *Züricher Novellen* im Weiteren nach dieser Ausgabe unter Einfügung der Seitenzahlen in Parenthese.)

integriert – und es geläutert wieder aus sich entlässt. Am Ende, nach der Abschrift, sind «dem Herrn Jacques die letzten Mücken aus dem jungen Gehirn entflohen» (248); er wird nicht Künstler, sondern Kunstmäzen.

Einen richtigen Spannungsbogen sucht man da vergebens, klingt das doch alles sehr nach historistischer Didaxe: In jenen Zeiten, in denen die Kultur kraftlos geworden ist, hilft es nicht, die Vergangenheit zu reinszenieren. Man muss sie tradieren und alles, was darüberhinaus geht, hilft nicht. So wird die Überlieferung der Dichtung zum Ersatz der Dichtung und bildet eine Brücke zu fruchtbareren Zeiten. Das unvermeidliche Entrichten des «passiven Tributs» an die Geschichte, der man nur noch «beschauend» gegenübertritt – das ist im Grunde JACOB BURCKHARDT.<sup>12</sup> Zugleich hat sich in diese Lehre der «guten Mimesis», des kathartischen Kopierens aber auch noch etwas anderes eingeschlichen. Der Rückzug des literarischen Subjekts in die Tradierung und Vervielfältigung von Texten wird durch die «Züricher Novellen» ganz eindeutig in einen daimonischen Wirkungszusammenhang gestellt. Jacques lernt, so heisst es im Text, «was für ein schwieriger Spuk dazu gehöre, um einen originellen Kautz notdürftig zusammenzuflicken» (248) – und man darf diese Anmerkung durchaus wörtlich nehmen. Die Novellen, die hier erzählt und ausgeschrieben werden, verhandeln im Kern den Umgang mit Geistern, die Kunst, sie zu beschwören, die Gefahr, von ihnen besessen zu werden und den Versuch, sie zu bannen. Nicht allein die Vita des Herrn Jacques, auch und gerade die durch dessen Bildungsweg gerahmten drei Novellen sind, wie im Folgenden gezeigt werden soll, dämonisch behaftet. Das Verhältnis von Literatur und Geschichte verwandelt sich hierüber in ein exorzistisches Narrativ.

### III. Literatur und Totenbeschwörung

Ein Gerücht geht um im Aargau: Die Lehnsfrau Kunigunde von Schwarzwasserstelz habe einen heimlichen Liebhaber, so heisst es. «Ihm sei die schöne Frau in Liebe ergeben, und als starker Nekromant wandle er, wenn er in die Gegend komme, nächtlich über das Rheinwasser trockenen Fußes, um sie ungesehen zu besuchen; er gleite auf einer wie Gold leuchtenden Strickleiter oder, wie andere meinten, von Dämonen getragen an der Turmmauer empor bis zum offenen Fenster der Dame» (27). Bei diesem Mann handelt es sich, so lässt uns Gottfried Kellers Novelle «Hadlaub» bereits zu Beginn wissen, um den späteren Konstanzer Bischof Heinrich von Klingenberg. Dessen doch etwas ungewöhnliche Charakterisierung hat Keller sich nicht aus den Fingern gesogen. Der Verdacht, dass dieser Mensch dämonischen

<sup>12</sup> Vgl. JACOB BURCKHARDT: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. IV, Basel 1956, 6.

Umgang pflegte, lässt sich immerhin bis ins 15. Jahrhundert, bis zur ‹Konstanzer Chronik› zurückverfolgen.<sup>13</sup> GUSTAV SCHWAB hat dieses Detail dann im dritten Band von ‹Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern› (1839) aufgegriffen<sup>14</sup>, und dass Keller es von dort hat, ist nicht unwahrscheinlich. Jedoch: Es ist eben nur ein Detail. ‹Fuit enim Nigromanticus›<sup>15</sup> – darauf beschränken sich die Chronisten, wenn es um Klingenberges Geisterverkehr geht, und auch Kellers Erzähler hält es nicht für erläuterungsbedürftig. Es mangelt diesem Faktum an Motivation – es wird nicht erklärt und erklärt scheinbar auch nichts. Man möchte es gerne für das dekorative Element einer historistischen Staffage halten und es dabei bewenden lassen.

Indessen darf man Keller zugestehen, dass er seine Geschichtsquellen zwar ausgiebig nutzt, aber nicht einfach verschwendet. Er hat ein Auge für den poetischen Wert von Randnotizen und so dürfte es sich auch lohnen, den Auftritt des Dämonenbeschwörers Heinrich von Klingenberg weniger durch die Welt zu plausibilisieren, der er entnommen ist, als vielmehr durch die Welt, in die er versetzt wurde. Das aber eben ist die Welt der ‹Züricher Novellen›, deren erster Band zwei historische Prozesse kunstvoll miteinander verschränkt: das Schicksal der Dichtung nach dem ‹Ende der Kunst› einerseits, die Geschichte Zürichs andererseits. Am Ausgangspunkt beider Reflexionsstränge steht dabei ein und dieselbe Figur: Klingenberg. Er ist nicht nur Patron der Manessischen Liederhandschrift, deren Grundstock seiner Dombibliothek entstammt und die im Zentrum all jener Debatten um Originalität und Epigonalität steht. Darüber hinaus ist er auch der verschwiegene Vater der Fides, die am Ende der ersten Novelle an der Seite Hadlaubs ‹als Bürgersfrau in die aufstrebende Stadt› zieht (117) und hierin – und nicht nur hierin – zur sozialhistorischen Allegorie avanciert. Zieht man aber diese genealogische Funktion der Figur Heinrichs von Klingenberg ins Kalkül, so wird man damit beginnen müssen, dem Verweis auf deren magische Fähigkeiten mehr Bedeutung beizumessen. Von ihr her ziehen sich die dämonischen Spuren sowohl durch die figurative Ebene, als auch durch die poetologische Ebene der ‹Züricher Novellen›.

Sieht man einmal genauer hin, dann zeigt sich, dass dieses Erzählen von Anfang an in der Tat ‹besessen›, dem Treiben der Geister ausgeliefert ist und sich vor ihnen zu schützen versucht. Am markantesten zeigt sich dies an zwei der charmantesten Figuren der Keller'schen Novellistik: an Buz Falätscher,

13 Zugänglich war diese durch die Quellensammlung der badischen Landesgeschichte, hg. v. FRANZ JOSEPH MONE, Bd. I, Karlsruhe 1848, S. 309–349, der Verweis auf den ‹Nigromanten› Klingenberg auf S. 313.

14 Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern. Historisch dargestellt von vaterländischen Schriftstellern, hg. v. GUSTAV SCHWAB, Bd. III, Bern / Chur / Leipzig 1839, S. 62.

15 Vgl. die Konstanzer Chronik [Anm. 13].



dem «Narr auf Manegg», und an Figura Leu, der Vertrauten des Salomon Landolt, des Landvogts von Greifensee. Es handelt sich um Gestalten, die von der Geschichte ausgeschlossen wurden. Buz, den letzten Sprössling des Manesse-Geschlechtes, hält die Vergangenheit gefangen: Den «guten Geist» (131), den ihm das Leben in Form seines «Weibleins» zur Seite gestellt hat, vergrätzt er und ersetzt ihn durch die fixe Idee, das Dasein seiner Vorfahren zu wiederholen – ein Versuch, der in der brennenden Ruine Manegg sein jähes Ende findet. Figura wiederum wäre zur Frau des Salomon Landolt bestimmt gewesen und hätte als solche die Linie einer Zürcher Dynastie verlängern können. Dass sie es nicht tut und die Linie bei Salomon endet, verantwortet ein Familienleiden: Der schwermütigen Mutter muss sie auf dem Sterbebett versprechen, niemals zu heiraten, um der weiteren Vererbung des psychischen Defektes Einhalt zu gebieten.

In zweifacher Ausführung begegnet dem Leser hier die Austreibung der Geister aus der Historie. Im Falle der Figura Leu vollzieht sich diese Austreibung durch Verzicht: Eine Frau, die als «elementares Wesen» eingeführt wird und sich «leicht wie ein Geist» durch die Räume bewegt, verzichtet darauf, sich mit den Lebenden zu verbinden – aus Angst davor, diese in den Abgrund hinabzuziehen. Dieser Abgrund aber ist die Schwermut, ein «Nachtgespenst». «[...] die Irren wurden, wenn sie nicht tobten, in den Familien behalten und lebten langehin als unselige dämonische Wesen in der Erinnerung» (187) – so erinnert Figura das Schicksal ihrer Mutter. Darin steckt ein Doppelsinn: Die am Geist Erkrankten werden nicht nur in den Familien als dämonische Wesen erinnert, sondern sie werden vielmehr erst zu dämonischen Wesen, *weil* sie in den Familien bleiben und dazu verdammt sind, in der Erinnerung, in *ihrer* Erinnerung zu leben. Genau das ist die Diagnose, die auch dem Buz Falätscher zu stellen ist. Dieser vermacht sein Leben den Ahnen, deren Grösse er in den Büchern aufgespeichert glaubt; vor allem in dem einen Buch, dem «Codex Manesse», den er an sich nimmt und «auszuschreiben» beginnt. Das Resultat ist bezeichnend: Die Verse des Nachfahren sind nicht bloss missraten, sondern besitzen jenen «schauerlichen Klang, der nur in der Geisternacht ertönt und nicht nachgeahmt werden kann» (137).

Dort, wo sie sich mit der Vergangenheit einlässt, droht die Dichtung von Dämonen ergriffen zu werden. In der Folge verkehren sich Absicht und Wirkung: Die Verse, die aus dem Verlangen produziert wurden, sich mit der Geschichte zusammenzuschliessen, fallen nun gerade deswegen aus der Geschichte. Im Lichte einer Doktrin, die – wie gesehen – das historische Kontinuum an eine Verkettung der Originale qua Nachahmung und Nachahmbarkeit koppelt, ist die «Unnachahmbarkeit» des Klanges ein Ausweis poetischer Widergeschichtlichkeit, ein Beleg der Achronizität.

So wird nun auch verständlich, warum Keller Heinrich von Klingenberg nicht einfach einen ‹Nigromanten›, einen Schwarzkünstler hat sein und einen ‹Nekromanten› hat werden lassen. Hinter der (durchaus geläufigen) Umformung verbirgt sich nämlich das poetische Selbstverständnis dieser Texte: Die Geister der Geschichte zu bändigen, das ist eine hohe Kunst, die nur eine Literatur beherrscht, die im wahrsten Sinne des Wortes über ‹nekromantische› Fähigkeiten verfügt, also: die Toten zu beschwören vermag. Die Archivare und Bestandswahrer wie Klingenberg, wie Rüdiger von Manesse, wie Hadlaub, das sind Totenbeschwörer, die stets vom ‹Dämon aller Sammler und Liebhaber› (71) begleitet werden, mit dem sich zwar arbeiten lässt, der aber die unangenehme Eigenschaft hat, bei mangelnder Vorsicht die Sammelnden und Liebhaber selbst zu gegenwartslosen Geschöpfen werden zu lassen.<sup>16</sup>

Es müssen dabei nicht zwangsläufig die Lieder verblichener Minnesänger, die Stimmen der sterbenden Menschen sein, die dieser Dämon aus den Gräbern an sich zieht. Manche, die meisten sammeln auch nur ihre eigene Vergangenheit, wie etwa der grüne Heinrich der zweiten Fassung, der das Manuskript seiner Jugendgeschichte nebst einem Totenschädel umherschleppt und deswegen von seinem Gastgeber, dem Grafen, zunächst für einen ‹Geisterbeschwörer› gehalten wird.<sup>17</sup> Salomon Landolt hingegen sammelt seine zerrennenen Fast-Ehefrauen und zimmert daraus ein ‹magisches Pentagramma von fünf [...] Häuptern› (239). Unter den Protagonisten dieses Novellenbandes ist er derjenige, der am Nächsten mit dem Tod vertraut ist und ihn als ein poetisches Prinzip zu begreifen vermag. Nicht von ungefähr vererbt man in seiner Familie ein elfenbeinernes Miniaturskelett mit einer silbernen Sense, das sogenannte ‹Tödlein› (197, 248), unter dessen Vorhaltung ihn seine Grossmutter an die Vergänglichkeit der Körper mahnen und dadurch vom Heiraten abhalten will. Tatsächlich wandert die Figur von den Händen der Grossmutter in die ihres Enkels, sodann zu Figura Leu und nach deren Tod zu Salomon Landolt zurück. Um diese Ikone organisieren sich hier also die Dinge und die Funktion des Skeletts weist dabei weit über ein ‹Memento Mori› hinaus. Mit Blick auf die Figurenkonstellation dieser Novelle, die Bannung unverbundener Seelen in ein Kunstwerk, ein literarisches Schutzsymbol, ist vielmehr davon auszugehen, dass ‹Der Landvogt von Greifensee› das poetologische Programm der ‹Züricher Novellen› enthält.

16 Der Dämonisierung des Sammelns wäre nachzugehen, auch bei Storm findet sie sich, nicht zuletzt in einem Brief an Keller vom 5.3.1879 (‹Der schlimmsten Geister einer ist der Sammelgeist›), vgl. Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, hg. v. KARL ERNST LAAGE, Berlin 1992 (Storm – Briefwechsel, Band 13), S. 44 und S. 175.

17 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Vierter Band, in: HKKA III [Anm. 10], S. 156.

Landolt ist nicht nur ein Tröster der Sterbenden, was er am Bett eines sterbenden Kindes beweist, dem er von «der seligen, wechsellosen Ruhe» des Todes vorschwärmt, als brächte er diese gerade selber (152). Er inszeniert sich auch selbst als einen Jenseitigen und lässt sich von seiner Wirtschafterin gerne dieses Lied vorsingen:

Wer die seligen Fräulein hat gesehn  
 Hoch oben im Abendschein,  
 Seine Seele kann nicht scheiden gehn,  
 Als über den Geisterstein!  
 Ade, ade, ihr Schwestern traut,  
 Mein Leib schläft unten im stillen Kraut! (153)

In der Implementation dieser Strophe<sup>18</sup> wird der Novelle ein zweiter Plot untergeschoben: Die «seligen Fräulein» haben den sie Begehrenden nicht nur unverheiratet, sondern auch in einem ontologisch prekären Status zurückgelassen. Der Mann, der ohne Frau und ohne Erben bleiben wird, ist in einer Zwischenwelt gefangen, körperlos, doch unerlöst: eine in der Welt verharrende Seele, die wie die ihr allzu verwandte Figura Leu nur auf den Tag wartet, «wann sie in das unbekannte Land abberufen werde, wo die Geister auf Reisen gehen» (187).

Nun ist diese Zwischenstellung, die dämonische Existenz zwischen Leben und Tod aber nicht nur imaginiertes Schicksal, sondern zugleich auch poetologisches Programm. Freigelegt wird dieses in der «Malkapelle» des Landvogts, eine dunkle Symphonie aus Nachtgemälden, in denen der «unablässige Wandel, das Aufglimmen und Verlöschen, Wiederhallen und Verklingen der innerlich ruhigen Natur [...] nur die wechselnden Akkorde desselben Tonstücks zu sein schienen» (211). All das, und das ist keine Kleinigkeit von einer Bemerkung, erscheint in diesem Kabinett als «ein einziges, aber vom Hauche des Lebens zitterndes und bewegtes Wesen» (212). Während derjenige, der dieses Atelier betreibt, sich als ein Untoter, als eine im Diesseits gefangene Seele entwirft, beginnt sein Werk zu leben. Beide, Künstler und Gemälde, stehen in einem Wirkungszusammenhang, der nicht nur ästhetisch, sondern vor allem naturphilosophisch gefasst werden kann. Aufschluss gewährt dabei eine alludierende Parallelstelle im Keller'schen Werk:

Ein Gemählde wird ein unabhängiges Wesen von der gröbern Masse, wenn es die Hand des Künstlers verläßt. Schon in den rohen Farben lag das Product der Kunst eingekerkert, und erwartete nur seine Entwicklung. Da kömmt der

18 Zur Diskussion um eine mögliche Entlehnung der Strophe aus einer tirolischen Sage vgl. HKKA 22 [Anm. 10], 414f.

Künstler, und ruft es aus dem Körper der Farben mit seinem schöpferischen Pinsel hervor, und das Bild tritt unabhängig von der gröbern Masse ins Reich der Gemähle über.<sup>19</sup>

Zu finden ist diese Passage im ersten von Kellers Studienbüchern, niedergeschrieben am 19. Februar 1836, also rund 40 Jahre vor Erscheinen der ‹Züricher Novellen›. Indessen stammt sie gar nicht von Keller selbst, sondern ist der 1791 erschienenen zweiten Ausgabe der ‹Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen› des Illuminaten Karl von Eckartshausen entnommen.<sup>20</sup> Diese Passage ist weitaus grösser als der oben zitierte Teil und sie handelt auch nur bedingt von Gemälden und Künstlern, sondern in erster Linie von der Unsterblichkeit, dem Verhältnis von Seele und Körper und, im Anschluss an Zitiertes, vom ‹Verhältniß des Menschen mit der Geisterwelt›. Im obigen Zusammenhang steht das Gemälde für die Zusammenkunft von Körper- und Geisterwelt (aus der sich im übrigen sowohl die Farbton- als auch die Akkordmetaphorik Kellers herleiten lässt<sup>21</sup>), für die Belebung der Materie durch den Geist des Künstlers und (umgekehrt) das Sterben des Künstlers in seiner Schöpfung. Das ‹unabhängige Wesen› der Kunst, das hierbei entsteht, das ‹einzigste, aber vom Hauche des Lebens zitternde und bewegte Wesen›, wie es in Kellers Novelle heisst, birgt die Geister der Verstorbenen und Sterbenden. Gerade deswegen wird in der Kunst, folgt man Eckartshausen, der Übergang zwischen Körperwelt und Geisterwelt spürbar. Und eben: ‹Mittel zu diesem Uebergang ist Tod›.<sup>22</sup>

Der Landvogt von Greifensee – einmal ganz scharf gesprochen – ist solch ein Todeskünstler, jemand, der, bewaffnet mit dem ‹Tödlein›, die Geister in die tote Materie bannt, ein Experimentator, in dessen Laboratorium wir dann auch ‹selbstzubereitete Tierskelette› und eine Gliederpuppe finden, ‹welche in der Tracht eines roten Husaren in einem Lehnstuhle saß und ein Staffeleibild zu betrachten schien› (212f.). Ein Seelensucher. Auch sein Projekt der ‹fünf Körbe›, ist in diesem Kontext zu verstehen: Das, was im Leben unverbunden geblieben ist, fließt in der Kunst – und hier eben: im novellistischen Erzählen zu einem lebenden, beseelten Werk zusammen, verewigt sich. Für Frauen wie Wendelgard – den ‹Kapitän› – die in den Augen Figuras ‹keine eigentliche Seele› besitzt (200) – oder die ‹wie aus Elfenbein gedrechselte›

19 Vgl. HKKA 16.1 [Anm. 10], S. 12.

20 KARL VON ECKARTSHAUSEN: Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur, München2 1791, S. 89.

21 Vgl. ebd., S. 85: ‹Die Wirkung der Seele auf den Körper ist dem höchsten aufsteigenden Tone ähnlich, der immer stärker und stärker wird und in die Tiefe hinabsteigt. Die Wirkung des Körpers auf die Seele ist dem tiefsten Tone ähnlich, der immer höher und höher steigt, bis er sich im feinsten verliert.›

22 Ebd.

Barbara (209), liegt in einer solchen Transformation die Rettung. Die Dichtung stiftet den Geistern einen Leib, selbst, wenn diese sich eigentlich gar nicht mit dem Leiblichen verbinden wollen, wie *Figura Leu*, oder vor dieser Vorstellung schreiend erstarren. (Wie Brigitte, genannt die Grasmücke, der im Angesicht des Landolt'schen Kabinetts der Atem stockt, bis sie sich schliesslich zu einem verzweifelten «Wir passen nicht zusammen, nie und nimmermehr» [213] durchringt.)

Im Kunstwerk also begegnen wir den Seelen der Toten wieder, und was ‹Der Landvogt von Greifensee› noch als ein heiteres Unterfangen, als ein Spiel mit der Theosophie des achtzehnten Jahrhunderts ausbreitet, wird dann auf der Ebene der *Rezeption* zu einem nicht gerade kleinen Problem. Auch ‹Der Narr auf Manegg› hatte es ja eigentlich mit den «guten Geistern des Liederbuchs» zu tun, die sich unter seiner Hand jedoch in Dämonen des Wahns verwandelten. Das Problem liegt offensichtlich dort, wo Dichtung zu Geschichte wird, wo sie also zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt und sich in den Büchern ein Spalt auftut, durch den die Geister in die Wirklichkeit entfliehen und Besitz von ihren Lesern ergreifen können. Leichtfertig spricht man von ‹Inspiration›, aber der Übergriff der in der Literatur aufgespeicherten Geister auf das Leben der Lesenden ist tatsächlich nicht immer gefahrlos. Die Kunst der richtigen Rezeption von Dichtung muss gelernt sein – und auch das ist eine nekromantische Kunst, denn wer liest, der beschwört die Vergangenheit und muss sie zugleich von sich zu bannen wissen. Wer das Letztere nicht beherrscht, der fällt den Toten zum Opfer, seine Seele wird Teil der Vergangenheit, er fällt aus der Zeit.

#### IV. Transkription, Vererbung und dämonische Aberration

Die ‹Züricher Novellen› – und hierin erweisen sie sich als das ideologische Zentrum des späten Keller – inszenieren dieses riskante Widerspiel von Beschwören und Bannen der Toten in einer Doppelperspektive, in einer Vor- und einer Nachgeschichte. Zunächst lassen sie erahnen, dass die Dämonisierung der Geschichte eigentlich ein Effekt der Säkularisierung ist: Das Kompilieren von Dokumenten, das Verlangen, sich alles immer «in Copia geben» zu lassen, ist geknüpft an die Überzeugung, dass es ein «Uebel» sei, wenn «alles nur in den Gotteshäusern aufgeschrieben und bewahrt werde». In der Abschrift verlassen die Stimmen der Toten den Schutzraum der Kirche, und wenn es dem Manesse auch scheinen mag, in jenem einzigen grossen Buch, das die Gesänge den Gräbern entreisst, habe man es mit einem Werk zu tun, das, «ohne Blasphemie zu reden», dem «Meßbuch des Papstes» gleiche (50), so ist die Blasphemie doch schon geschehen. Wer sich von nun ab schreibend mit den Quellen der Vergangenheit zusammenschliesst, der handelt

auf eigene Gefahr und Verantwortung. Bemerkenswert ist jedoch, wie konsequent Keller auch hier wieder Literatur, Leben und Dämonie ineinander verstrickt: So wie das Wesen der Kopie darin besteht, die Urheberschaft eines Textes zu verunklären, so ist auch Klingenberg's Tochter Fides durch ihre «unregelmäßige Geburt» (58) gekennzeichnet – sie ist eine unbeglaubigte Kopie, die zwar noch durch das Zutun ihres ungenannten Vaters zu einer «gedeihlichen Stellung in der Welt» (ebd.) kommt. Spätestens am Beispiel des Buz Falätschers aber zeigt sich, dass die unautorisierte Vervielfältigung ein degenerativer wie dämonischer Prozess ist: Falätscher entspringt ist der Nachfahr des Sohnes einer der vier unehelichen Töchter, die ein Sohn des Rüdiger von Manesse mit drei sogenannten «Nachtfrauen» gezeugt hat, der Nachfahr eines «Pfaffen», der «nicht minder mit nächtlichem Volk» verkehrt und an dem «wildem Geschlechte» weiterzeugt, bis dessen Angehörige am Ende «von dem Blut, das zu einem Teile in ihnen floß» (129), nur noch «verworrne Kunde» haben. Reproduktion – buchgeschichtlich wie genealogisch gesprochen – schliesst also immer das «Nachtvolk» ein, verunklart die Autorschaften und führt mittelfristig zu einer Aberration der geistigen Kräfte. Die Engführung von undurchsichtigen Abstammungsverhältnissen und Nachahmungspoetik erfolgt ja im Grunde bereits durch Immermanns «Die Epigonen» (1836).<sup>23</sup> Keller vermag gleichwohl diesem Komplex eine weitere Dimension hinzuzufügen: Die Verwirrung der Abkünfte ist zurückzuführen auf das Medium der Kopie, genauer: das Medium, durch welches die Kopie hindurch muss. Vervielfältigung, das konstatieren diese Novellen, ist *immer* dämonischer Natur, und je weiter sie ausgreift, je verschwommener ihr Ursprung wird, umso deutlicher zeichnet sich die Eigenmächtigkeit des Mediums ab, bis es seine Nutzer unterwirft, sich einverleibt, selbst zu Dämonen werden lässt.

Und da ist man dann auch schon bei der Nachgeschichte, bei der Erzählung vom «Herrn Jacques», die jenen ersten Band der «Züricher Novellen» moderiert und umschliesst. Jacques, ein junger Mensch, gespannt zwischen den «unbewussten Trieb», sich in die Geschichte der Zürcher Originale einschreiben zu wollen, und das beklemmende Gefühl, aus dieser Geschichte bereits verbannt zu sein – viel aktueller und tagespolitischer kann man es nicht haben. Auch Jacques umstricken die Dämonen der Schweizer Historie, der mythischen wie der beglaubigten: die Gebeine von Felix und Regula, die «guten Geister des Liederbuchs», der von seiner eigenen Zeit bereits «überlebte» Johann Jakob Bodmer (170). Gemeinsam mit Fides blickt er hinab in die «Dämmerungen der Tiefe, in welcher unsichtbares Volk waltete, dem die Zukunft gehörte» (80); gemeinsam mit Buz Falätscher wird er von der Qual erlöst, «sein zu wollen, was man nicht ist» (140).

<sup>23</sup> Vgl. VERF.: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte, Stuttgart 2009, 363–368.

Doch was meinte man eigentlich zu sein? Wohl doch das: Jemand, der die Vergangenheit als eine Potenz der Gegenwart, des eigenen Schaffens, der eigenen Werte zu erkennen und zu nutzen vermag. Kellers poetische Dämonologie setzt genau an diesem Punkt an. Sie verortet sich in einem historischen Moment, der dem unsrigen gar nicht einmal so unähnlich ist, in einer Zeit des «unechten Lebens, das über hundert Jahre im Verborgenen gewuchert hatte» (140), einer Zeit falsch und halb verstandener nationalkultureller Traditionen. Mit ihnen nichts anfangen zu können, Epigone zu sein, in einer Epoche zu leben, die der Überlieferung nichts zuzusetzen hat, das wäre für sich genommen gar nicht einmal so schlimm. Verderblich hingegen ist es, diesen Umstand zu leugnen und ein historisches Kontinuum dort zu behaupten, wo gar keines vorliegt. In Kellers Werk kann man in schöner Regelmässigkeit beobachten, was mit denjenigen geschieht, die von der Geschichte Besitz zu ergreifen versuchen und nicht merken, dass sie dabei selbst ergriffen werden: Besessene sind es, wie eben Buz Falätscher, wie die Täufer in «Ursula»<sup>24</sup> oder wie Kurt vom Walde aus den «Missbrauchten Liebesbriefen».

#### IV. Das Opfer der Kunst und der Exorzismus der Geschichte

Und auch Herr Jacques, der gegen das Ende der 1820er Jahre durch Zürich streift, «das Auge in die graue Vorzeit versenkend» (11), ist just dieser Gefahr ausgesetzt. Umgeben ist er von einer verfallenen und verfallenden Welt, in der einerseits junge Mädchen vom Erzähler proleptisch in «sogenannte Totenköpfe» (18) verwandelt werden, in der es andererseits keinerlei Anknüpfungspunkte an das Gewesene zu geben scheint. Dort, wo die Manessen einst sassen, hausen nun «die Spinnen und Fledermäuse auf den dunklen Estrichen» (23f.). An die Stelle der Kunst trat das Gewerbe, «der Metzger trocknet seine Felle dort, oder es hämmert ein einsamer Schuster im hohen Gemach» (24). Dem jungen Jacques wird genau das natürlich zu einem Problem; sein «Neuer Ovid», der die «Verwandlungen von Nymphen und Menschenkindern in Pflanzen der Neuzeit, welche die Säulen des Ko-

24 Zweifellos handelt es sich bei der «Ursula»-Novelle um eine unter medientheoretischen Aspekten höchst interessante Erzählung: Die Schrifttheorie der Täufer, das «Einblasen» des Geistes in die Schrift (349), die Verlebendigung der Bücher geht Hand in Hand einher mit der Farce der reinszenierten Heilsgeschichte qua Kostümierung (wofür insbesondere die Figur des Schneek von Agasul steht). Am Scheidepunkt der Säkularisierung (den die Novelle im Kirchensturm [366f.] gezielt in den Blick nimmt) tritt die Macht der Geister offen zutage: Sie programmieren das Lesen und sie nehmen über die Bücher auch Besitz von denjenigen, die ihren Ort in der Geschichte nicht einzuordnen wissen. So muss auch Ursula erst zu einem «Nachtgeist» (408) bzw. einem «Feldgespenst» (410) werden, bevor sie retten und errettet werden kann; die Frage, ob sie weniger Figur als vielmehr Medium ist, muss demnächst an anderer Stelle beantwortet werden.

lonialhandels waren» (8), scheitert. Wir kommen dabei einer durchaus weitreichenden Diagnose nahe: Kunst, das ist bei Keller vor allem anderen erst einmal ein Gestus, ein *historischer* Gestus. Der Künstler im Allgemeinen, der Schriftsteller im Besonderen, setzt sich und sein Werk bereits dadurch, dass er Kunst treibt, in ein Verhältnis zur Vergangenheit, und seine erste Aussage ist immer die, *dass er das kann*, dass das möglich ist. In diesem konkreten Fall: Die Dichtung führt die Wirklichkeit der bürgerlichen Ökonomie auf einen mythischen Ursprung zurück und erklärt sie dadurch in ihrer historischen Gewordenheit. Sie poetisiert die Warenwelt und sucht, ganz nach dem eingangs erwähnten Credo Otto Ludwigs, in ihr den Ausdruck der Idee am Stoff, den Geist, in welchem sie sich als epochaler Ausdruck eines die Zeiten überlagernden Kontinuums erweist. Das Problem: Diese Idee lässt sich nicht mehr bergen. Die Erfindungen des Herrn Jacques sind allesamt «schwere, große runde Töpfe ohne Henkel» (9), sein Schreibheft bleibt bis auf die Überschrift weiss.

Vor dieser leeren Seite der Geschichte hebt nun die bereits ausführlich gewürdigte Didaxe des Paten an und führt Jacques nach und nach zu einem Schreiben, das den Geist und die Geister der Geschichte konsequent zu bannen versucht. Gezeigt wurde bereits, dass es dabei im Wesentlichen um die Stillstellung des Genius geht, um das *Tradieren* und gerade nicht um das *Wiederbeleben* der Vergangenheit. Ob die Dämonen zu uns sprechen oder ob sie von uns Besitz nehmen, das hängt von dieser Unterscheidung ab. Die Konsequenz des Herrn Jacques besteht zunächst darin, sich selbst aus dem Spiel zu nehmen und statt dessen als Mäzen nicht nur die Künstler, sondern auch die eigene Hoffnung auf ein Wiedererstehen der Kunst zu alimentieren. Dass selbst noch in dieser Hoffnung etwas Trügerisches, ja: ein gefährlicher Selbstbetrug steckt, verdeutlicht der letzte Teil der Erzählung: Der junge römische Bildhauer, den Jacques fördert, hat, während sein Sponsor noch auf einen «dürstende[n] Faun» hofft, «der schon aus dem Marmor herauswachsen soll» (254), bereits mit der Kunst abgeschlossen und sich der Ehe zugewandt. Als Jacques seinen Schützling in Rom besuchen kommt und in die Hochzeitsgesellschaft platzt, wird dieser Sachverhalt natürlich erst einmal zum Skandalon. Doch auch hier muss die erste Empörung schliesslich der Einsicht weichen, dass man selbst einem Irrtum aufgesessen ist: Jacques wird Pate des neugeborenen Kindes seines Stipendiaten – und erkennt dadurch, dass es nun an ihm ist, die Lehre seines Lebens weiterzugeben: Er wird selbst zum Nachahmer, der nachgeahmt werden wird, aber eben nicht auf dem Feld des Schönen, sondern auf dem Feld der Lebensführung.

Zurück bleibt dabei eine Leiche, nämlich besagter Faun, der Gott des Waldes, der italische Pan, dessen Enthüllung eher Züge einer Obduktion hat – ein verdorrter, zerfallender Körper, der ohne Weinschlauch geblieben ist und vielmehr «um etwas Flüssiges zu beten» scheint (255). Das Gefolge des Dionysos



ist verdurstet, so scheint es. In der Kunst begegnet man nur noch seinen sterblichen Überresten. Es sind die Überreste eines Exorzismus, eines Exorzismus der Geschichte. Von ihrem marmornen Körper erst einmal befreit, streifen die Dämonen nun wieder frei durch die Welt – und so scheint es auch Herrn Jacques ob der von der Hochzeitsgesellschaft durch die Wälder her klingenden Musik, «als ob in der Stille und Abgeschlossenheit der grünen Wildnis ein unsichtbares Bacchanal verschollener Geister abgehalten würde» (252).

In Zeiten, deren kulturelle Kraft zu versiegen droht und deren Ikone die lebenden Toten geworden sind, weiss Kellers Erzählen nur noch einen Rat: das Opfer der Kunst. In jenem Moment, in dem der Gestus, mit dem der Künstler – und auch der Schriftsteller – sich der Geschichte zu bemächtigen anschickt, verschwindet, verlassen auch die Dämonen die Szene, weicht die Inspiration, muss sich die Literatur aus ihrer blossen Materialität heraus neu erfinden. In der <Ursula>-Novelle, die durchaus als eine Wiederaufnahme des dämonologischen Diskurses jenes ersten Bandes der <Züricher Novellen> zu lesen wäre<sup>25</sup>, stösst man bei genauer Lektüre auf die ersten Spuren dieser Neugeburt, auf den <seltsamen Schönheitsstrahl>, der das Gesicht Ursulas verklärt, eine Schönheit, von der es heisst, sie «entstand [...] sozusagen in Abwesenheit des Geistes wie der Sonnenblick, der über ein stilles Wasser läuft» (374). Das Schöne kann wiederkehren, es muss wiederkehren, wenn der Geist verschwunden ist. Und das wäre dann Moderne.

---

25 Vgl. Anm. 24.





## Heft 12/2015 – Aus dem Inhalt

PHILIPP THEISOHN

Ein «starker Nekromant». Kellers «Zürcher Novellen» (1876/77) als Exorzismus

ULLA KLEINBERGER

Mehrsprachigkeit in der Spätmittelalter. Einblick in die Forschung am Departement Angewandte Linguistik der ZHAW

NICOLE EICHENBERGER

Ein vernachlässigter – ein marginaler Texttyp? Zur deutschsprachigen religiösen Kleineliteratur des Mittelalters

SERENA PANTÈ

Angst und Verzweiflung im «Meier Helmbrecht». Eine Studie zum Wortschatz der Angst

SIMON ZUMSTEG

Alterierte Identität. Heinrich Federer und sein Tessin

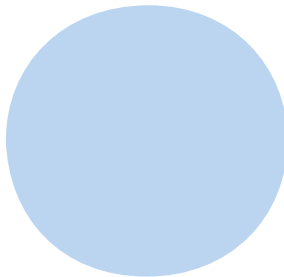
STÉPHANE MAFFLI

Literarische Vermittlung von Fremdheit. durch Mehrstimmigkeit und Sprachlosigkeit in Beat Sterchis Roman «Blösch»

REGULA GASS

Deutschschweizer Dialekte in der Öffentlichkeit. Beliebtheit, Stereotypen und Spracheinstellungen

# Germanistik in der Schweiz



ISBN 978-3-9524581-0-5



9 783952 458105