

*Von Frau zu Stein, von Stein zu Frau
Auferlebte Frauenstatuen in Gottfried Kellers
Quasi-Legenden*

VOLKER KLOTZ
Universität Stuttgart

Der folgende Essay gehört in den Zusammenhang eines unfertigen Buchs mit dem Arbeitstitel **Venus Maria**. *Auferlebte Frauen-Statuen in europäischer Novellistik*. Hierzu mögen einige Stichworte hilfreich sein.

Verwandlung von Statue zu Frau, von Frau zu Statue: ein solcher Vorfall scheint von vornherein wie geschaffen für novellistisches Erzählen. Als unerhörte Begebenheit, das lag nur nah, mußte er sich früher oder später der einschlägigen literarischen Gattung geradezu aufdrängen. Wie sich die europäische Novellistik dieses Sujets bemächtigt, und was sie von Fall zu Fall daraus macht, mutet allerdings merkwürdig an. In mehrerlei Betracht. Merkwürdig spät geschieht es, merkwürdig breit und zugleich merkwürdig zugespitzt.

Merkwürdig spät, wenn man – einerseits – das Alter des Sujets bedenkt, das sich zurückverfolgen läßt bis zu Ovids *Metamorphosen* und ebenda bis zu den Geschichten von Niobe und von Pygmalions Skulptur; wenn man – andererseits – die vielhundertjährige Geschichte novellistischen Erzählens bedenkt, das sich ebenfalls zurückverfolgen läßt zu eben jenen **Metamorphosen**. Dennoch taucht das Sujet in der eigentlichen Prosanovelle bei und seit Boccaccio so gut wie nirgends auf, vielmehr erst ein halbes Jahrtausend später. Dann freilich umso jäher, explosiver und nachhaltiger, als sei es bislang gewaltsam unterdrückt worden. Folgenreiches Initialwerk ist Eichendorffs *Marmorbild* (1819).

Und merkwürdig breit geschieht es, wenn man bedenkt, wie viele und verschiedenartige Autoren – aus unterschiedlichen literarischen und gesellschaftlichen und kulturellen Traditionen heraus schreibend – nun so plötzlich im neunzehnten Jahrhundert auf dieses Sujet eingehen: deutschsprachige wie Eichendorff mit dem besagten *Marmorbild*, Gaudy mit *Frau Venus*, Keller mit *Sieben Legenden*; französische wie Mérimée mit *Venus d'Ille*; spanische wie Bécquer

mit *La ajorca de oro*; portugiesische wie Eça de Queiroz mit *O defunto*. Auch im zwanzigsten Jahrhundert findet sich noch eine markante Novelle, der, allerdings erzählerisch und thematisch umgestülpt, das gleiche Sujet zugrundeliegt: die Erzählung *Chac Mool* des mexikanischen Autors Carlos Fuentes.

Und merkwürdig zugespitzt geschieht es, wenn man bedenkt, daß all diese Autoren die Spannweite des Sujets einengen zu einem fragwürdigen quasi-religiösen Wundergeschehen; und daß sie dabei die Hauptrolle dieses Geschehens fast ausnahmslos entweder mit Venus oder mit Maria besetzen. Die Verwandlung erfolgt also alternativ, an der antiken Liebesgöttin und durch sie oder an der katholischen Gottesmutter. Einzig der letzte Novellist besetzt die Statuenrolle mit einem männlichen Gott, mit Chac Mool, dem Regengott der Maya. Dementsprechend polt er auch die erotischen Spannungen zwischen fleischgewordener Skulptur und Mensch um ins Homophile.

Von den auferlebten Frauen, so scheint es, war der Autor Keller zeitweilig besonders eingenommen. Kein zweiter Novellist ist so oft und so variationsfreudig darauf eingegangen. Während Eichendorff und die andern jeweils nur eine einzige Statuen-Erzählung schrieben, entfaltet Keller eben dieses Sujet zyklisch, über die Grenzen eines Einzelwerks hinaus.

Allein vier der *Sieben Legenden*, die uns hier besonders angehen, nehmen es in Anspruch. Und noch ein weiterer seiner vier großen Erzählzyklen, *Das Sinngedicht* (1881), trifft sich genau in dieser Thematik mit den *Sieben Legenden*. Die verwickelte Entstehungsgeschichte zeigt es an. Nach Kellers ursprünglichem Plan sollten auch die Legenden, gemeinsam mit den rundum weltlichen Novellen, im *Sinngedicht* vorgetragen werden. Dienen sollten sie als weitere Munition beim Erzählduell der beiden Liebes-Gegner Lucie und Reinhard. Erst später hat Keller die Legenden als eigenständiges Ganzes herausgesondert.

Standbild als Sprachbild im Sinngedicht

Das *Sinngedicht* indes trug anfänglich den Arbeitstitel *Galathea-Novellen*. Er spielt an auf die menschengewordene Skulptur des Bildhauers Pygmalion bei Ovid, die allerdings den Namen Galathea sehr viel später erhalten und fortan behalten hat. Aber auch in der endgültigen Fassung des *Sinngedichts*, das schließlich zehn Jahre nach den *Sieben Legenden* erschien, bleibt Keller beim Thema. Er spielt es da allerdings nurmehr metaphorisch durch. Halbwegs verschlüsselt prägt es Start und Ziel des Rahmengeschehens. Den Aufbruch des jungen Naturforschers Reinhard, der bisher in seiner Gelehrtenklausur sich gegen das lebendige Leben verschantzt hat, löst absonderlich genug ein rätselhaftes 'Sinngedicht' des barocken Poeten Friedrich von Logau aus. Aufreizen muß es zumal ihn, den übereifrigen Biologen und Physiker. Denn das wohlgerimte Distichon spricht seltsam ungereimt von Mutationen, die

sich gleichermaßen an Blumen wie an leblosen Statuen wie an Menschen hervorrufen lassen:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Kuß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen!

Sofort will Reinhard die wissenschaftliche Triftigkeit des Sinngedichts experimentell überprüfen. Draußen, an lebenden weiblichen Objekten. So macht er sich auf die Reise, halb ernsthaft und halb spielerisch. Bei nächster Gelegenheit küßt er erst die eine, dann die zweite – wohlgemerkt: metaphorische – Statue. Doch es bestätigt sich jeweils nur die Hälfte der poetischen Versuchsanweisung. Die eine Frau lacht ohne zu erröten, die andre errötet ohne zu lachen. Erst bei der dritten, bei Lucie, beißt der altkluge Junggelehrte auf Stein. Nun küßt er nicht mehr ein auf die Frau, er erzählt auf sie ein, die kein beliebige Objekt ist, sondern Gegner und Partner.

Um die strittige Auffassung, was die Frau dem Mann sein kann und er ihr, duellieren die beiden mit schlagkräftigen Novellen. So lang, bis sie sich und einander überwinden haben. Derart sprechen sie sich frei, mehr heiter als grimmig: aus der erotischen, auch aus der geselligen Versteinerung, worin der eine wie die andre lange Zeit erstarrt waren. Wohlgemerkt, metaphorisch. Wenn es schließlich dann doch ans Küssen geht, bestätigt sich das Logausche Sinngedicht, das die Verfärbung einer weißen Galatheen-Statue verheißt. Sogar im Übermaß bestätigt es sich. Nicht Reinhard küßt Lucie, sondern beide einander. Gleichzeitig und in Tateinheit von Lachen und Erröten.

Re-Novellierung von Legenden

Minder metaphorisch verläuft das Geschehen in den *Sieben Legenden*. Hier sind es greifbare Statuen, die sich fast durchweg ebenso greifbar verwandeln. Dabei geht es im einen Fall, in der Auftakt-Erzählung *Eugenia*, mit natürlichen Dingen zu. In den andern, darauf folgenden drei Fällen geht es mit übernatürlichen Dingen zu. Schon die Titel weisen darauf hin: *Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter*, *Die Jungfrau und die Nonne*. Jedesmal vollzieht da die Statue der heiligen Jungfrau eine wunderbare Verwandlung an sich selbst. Und das tut sie, um in menschlicher Gestalt mal diesem, mal jenem ihrer notleidenden Schützlinge beizuspringen. Von himmlischen Wundern also wird erzählt, jedenfalls in den drei letztgenannten Geschichten. Und wer sie bewirkt, ist die höchste Würdenträgerin aus der großen Schar römisch katholischer Heiliger.

Trotzdem sind diese Erzählungen nicht das, was der Gattungsvermerk ihres Sammeltitels behauptet. Schon der persönliche Name von einem bestimmten zumal von diesem Añton spricht dagegen. Was Keller scheinbar arglos als schlichte Legenden ankündigt, das sind, wie er selber unverhohlen eingesteht,

eigentlich Novellen. Gleichwohl verhalten sie sich zur ergaukelten volksmündlich frommen Gattung etwas anders als die gleichfalls pseudo-legendären Erzählungen des Spaniers Bécquer und des Portugiesen Eça de Queiroz. Dort läßt sich gut beobachten, wie der eine seinen *Goldnen Armreif*, wie der andre seinen *Gehenkten* legendarisch maskiert, um via Religion wunderbaren Begebenheiten Einlaß zu verschaffen in den wunderwidrigen Spielraum der eigenen Gattung. Keller verfolgt zwar grundsätzlich das gleiche Ziel. Doch er geht von andern Voraussetzungen aus und kommt zu andern Ergebnissen. Erzählt er doch, im Unterschied zu jenen Autoren aus iberokatholischen Zonen, auf ein konfessionell gemischtes Lesepublikum hin. Als unbefangener Freigeist. Aber nicht nur weltanschaulich, auch poetisch gewinnt er den überirdischen Eingriffen ins gemeine Erdenleben andere Lustbarkeiten und Schrecknisse ab.

Schon die Vorlagen zeigen es an und erst recht die Art, wie Keller sie nutzt. Während Bécquer sich auf eine vorgebliche Kirchenchronik aus dem alten Toledo stützt, und während Eça de Queiroz überhaupt nur den Idealtypus von Legendeheraufbeschwört, erklärt Keller klipp und klar, woher er seine Stoffe hat. Nachweislich geht jede der sieben Erzählungen zurück auf die zweibändige Sammlung *Legenden* (1804) von Ludwig Theoboul Kosegarten. Dieser geistliche Autor katholischen Glaubens, der sein Sammelwerk sowohl als literarisches wie als seelsorgerisches Unternehmen verstand, hatte seinerseits aus berühmten spätmittelalterlichen Werken geschöpft, vor allem aus jenen des Jacobus de Voragine.

Solche Herkunft besagt schon manches über die Verfassung dessen, was schließlich bei Keller herauskommt. Erstens: als mindestens dritte Station einer fortschreitenden Literarisierung haben sich seine Erzählungen weit entfernt vom Ausgangspunkt volksmündlich schlichter Legendendichtung. Zweitens: seine Erzählungen springen hemmungslos um mit ihren unmittelbaren Vorlagen, mit Kosegartens Texten, um sie weltanschaulich und stilistisch in die Gegenrichtung zu verkehren. Wie Keller selber die althergebrachten Legenden einschätzt, und was er daraus zu machen gedenkt, kündigt schon sein Vorwort an. Auch darin unterscheidet er sich von Bécquer und Eça de Queiroz: daß er überhaupt eine programmatische Erklärung abgibt. Noch dazu eine so anmutig kecke. Sie enthält sogar, was uns hier besonders interessiert, eine gattungspoesische, novellenbezügliche Aussage:

Vorwort

Beim Lesen einer Anzahl Legenden wollte es dem Urheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik zu bemerken seien, wenn man aufmerksam hinblicke.

Wie nun der Maler durch ein fragmentarisches Wolkenbild, eine Gebirgslinie, durch das radierte Blättchen eines verschollenen Meisters zur Ausfüllung eines Rahmens gereizt wird, so verspürte der Verfasser die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde, wobei ihnen freilich zuweilen das

Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen. [...] (11)

Hier meldet sich Kellers durchaus eigenartige Poetenlist. Die Dichter des *Goldnen Armreifs* und des *Gehenkten*, sie dringen wie die Schlupfwespen ein in den vorgefundenen Organismus der Legende. Sie höhlen ihn aus, um darin ihre Novelle allmählich zu entwickeln und sie schließlich ausgeformt hervorzubringen. So betreiben sie eine ganz und gar implizite Taktik. Heimlich ist sie im Werk am Werk, ohne daß die werkelnden Dichter sie eigens einbekennen oder gar begründen würden. Keller hingegen geht explizit vor. Schlagfertig pariert er im voraus schon den naheliegenden Anwurf: was da jetzt kommt, sei von Übel; denn es entstelle, verfälsche, zerstöre die einfache und einfach fromme Form der volkstümlichen Legende. Solchen Anwurf entkräftet er, indem er den Spieß umkehrt. Mit der kaum zu widerlegenden Behauptung: «kirchliche Fabulierkunst» habe dereinst die Erzeugnisse einer zuvor «profanen Erzählungslust und Novellistik» für die eigenen Zwecke vereinnahmt und zurechtgebogen. Legendarisierend.

Demnach stellt ein Autor, der die Legenden novelliert, ihren ursprünglichen Gattungszustand überhaupt erst wieder her. Er verfälscht nicht, er berichtigt das zwischenzeitlich Verfälschte. Er re-novelliert es. Auch und erst recht dort, wo er das überkommene, also legendarisierte Gebilde der Erzählung «nach einer anderen Himmelsgegend» hinwendet. «Himmelsgegend» aber will wörtlich genommen sein. Sie besagt mehr als nur eine bestimmte Richtung im landläufig geographischen Raum. Sie betont, daß der Empor- und Jenseitssog überkommener Legendarik nun endlich wieder anderswohin zu lenken sei. Hin zu einem befristeten, aber habhaften Himmel auf Erden. Was also jetzt zu erzählen ist, wirbt fürs Leben, nicht fürs Nachleben; für beglückende Erfüllung, nicht für schmerzvollen Verzicht.

Die Geschichte der *Eugenia*

Wie schnöd der Autor den legendarischen Zielpunkt seiner Vorlagen abfertigt, zeigt der Schluß der Eugenia-Erzählung, die den Zyklus eröffnet. Noch drastischer als in der endgültigen lautet er in der Urfassung. Bis kurz zuvor hat Keller sich weitgehend an die Begebenheiten von Kosegartens Text gehalten, um sie umzumodeln und umzugewichten. Zu guterletzt jedoch, wider das strikt zölibatäre Geschehen der Vorlage, kommts zur beschwingten Liebesheirat der Titelheldin, nach manchen gefährlichen Hindernissen. Keller indes mimt nun im allerletzten Moment den beflissenen Sachwalter des Jenseitsgeschichtleins; einen, der seinen lesenden Gläubigern wohl noch etwas schulde. Deshalb fügt er flugs einen nahrhaften Nachtrag hinzu. Scheinbar so, als wolle er die alte Legende keinesfalls um ihren Heilsbetrag

bringen. Tatsächlich aber so, daß er diesen wie jeglichen legendarischen Heilsbetrag, dermaßen hastig aufgetischt, ein für allemal abserviert. Auch hier rückt Keller nicht nur implizit ab von der frommen Legende, sondern auch ausdrücklich: «... welches heilige Leben zu erzählen ich mich nicht berufen fühle.» (719) Der ganze Nachtrag lautet:

Die Legende erzählt nun weiter, was ihr die Hauptsache ist, nämlich wie Aquilinus mit seiner Gattin und seinen Schwiegerältern nach Rom zurückkehrte um die Zeit, da der christenfeindliche Valerian zur Regierung gelangt, und wie während der *nun* stattfindenden Christenverfolgung Eugenia *doch noch* eine berühmte Märtyrin wurde, welche vor ihrem Tode die seltsamlichsten Wunder verrichtete, welches heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle. Aber die Frauenkleidung hatte sie wenigstens nie mehr abgelegt. (719)

Nicht genug damit, daß Keller nachträglich Kosegartens enthaltsamer Legende auch noch eine munter verheiratete Eugenia unterjubelt. Er deutet obendrein an, mit hervorgehobenem «*nun*» und «*doch noch*», es seien wohl frommerseits die erzählten Zeitläufe etwas manipuliert worden, damit die Christenverfolgung des Kaisers Valerian nur ja pünktlich ausbreche. Denn die ist unerlässlich, um der Titelheldin rasch noch einige prämortale Wunder abzu-zwingen und ihr danach das fällige Martyrium zu bescheren.

Der letzte Satz, Frauenkleidung betreffend, gilt dann schon nicht mehr den abgefertigten legendarischen Vorläufern. Er nimmt vielmehr das Thema des eigenen novellistischen Anfangssatzes nochmals auf. Es bleibt auch für die endgültige Textfassung noch verbindlich, die ich von nun an zitiere. Das erste Thema aber bereitet vor aufs eigentliche Thema der verwandelten Frauenstatue. Folgendermaßen lautet der Anfangssatz, ein wohlberechnetes Ärgernis für fromme wie auch für emanzipierte Ohren:

Wenn die Frauen den Ehrgeiz der Schönheit, Anmut und Weiblichkeit hintansetzen, um sich in andern Dingen hervorzutun, so endet die Sache oftmals damit, daß sie sich in Männerkleider werfen und so dahintrollen. (12)

Was da so allgemein beraunzt wird, spitzt rasch sich zu auf den besonderen Fall der Titelheldin. Ihre novellistisch unerhörte Lebenskurve hängt eben damit zusammen: mit Männerkleidern überm Frauenleib. Nach eifrigen philosophischen Studien bekehrt sich Eugenia – ebenso schöne wie kluge Tochter aus guter römischer Familie im hochkultivierten antiken Alexandria – abartigerweise zum Christentum. Halsüberkopf geschieht das, heimlich und anonym. Verkleidet als Mann namens Eugenius, tritt sie in ein Männerkloster ein, wo sie alsbald in gottgefälliger Gelehrsamkeit alle Mönche überflügelt, so daß man sie nach wenigen Jahren zum Abt macht. Für die Welt gilt die schöne Verschwundene als tot. Der heidnische Aberglaube wähnt sie gar an den Sternenhimmel versetzt. Der Tochter zum Gedenken läßt der trauernde Vater eine täuschend ähnliche Statue anfertigen und in der Vorhalle des Minerva-Tempels aufstellen.

Verwandlung und Transvestitentum

Eugenias fromme Männerrolle bewirkt indes nicht nur Gutes. Zur Krise und Umkehr ihres mönchischen Lebens kommt es durch eine brünstige Dame aus besseren Kreisen. Nachdem der schöne Abt ihre Verführungsattacke abgewehrt hat, verklagt sie ihn öffentlich, er sei ihr gewaltsam nahegetreten. So ist denn der züchtige Ruf des ganzen Klosters in Gefahr. Um ihn zu wahren, muß sich Eugenia enttarnen. Oberster Richter aber ist just der junge Konsul Aquilinus, der die so lang schon Verschwundene immer noch liebt, obwohl sie einst widerborstig seine Werbung ausschlug. Sogar ihre Statue hat er nächtens heimlich aufgesucht und geküßt, wie Eugenia sehr wohl weiß. Ihm nun also muß sie *ad oculos*, aber nicht *coram publico*, ihre wahre Natur offenbaren. Und er rettet die Angeklagte, die uneingestanden auch ihn schon immer mochte: in eine vergnügliche Ehe hinein.

Keller ist der erste Novellist, der Gemeinsamkeiten aufzutut zwischen Statuenverwandlung und Transvestitentum. Jedenfalls dort, wo die Person, die sich da ins andre Geschlecht hinüberverkleidet, mehr als nur spielerischen Mummenschanz treibt. Dort, wo sie ernst macht mit jener andersartigen Rolle, die ihre äußere Erscheinung vortäuschen soll. Dort, wo sie, soweit die Natur es irgend erlaubt, in dieser Erscheinung aufgeht: vor und für sich, vor den Mitmenschen und für sie. So wie bei Eichendorff, Mérimée und andern Novellisten die leblose Statue zur lebendigen Frau wird, so wird hier bei Keller die lebendige Frau zum lebendigen Mann, Eugenia zum Transvestiten Eugenius. Aber auch die Rückkehr in den ursprünglichen Status wird da wie dort als belangvoller Vorgang erzählt.

Allerdings, was sich an Eugenia vollzieht, ist wie bei allen Transvestiten nur Pseudo-Metamorphose. Sie umfaßt ja nicht die ganze Gestalt, durch und durch, sondern nur die sichtbare Oberfläche. Die aber, weil kostümlich und kosmetisch erkünstelt, kann nur täuschen. Doppelt sogar, falls der Transvestit sich selber darüber hinwegtäuscht. Zumal darum ist es Keller zu tun beim novellistischen Fall der Eugenia. Aber nicht nur darum. Denn erstens spinnt er die Ähnlichkeiten mit der wunderbaren Statuenverwandlung noch weiter aus. Und zweitens verbindet er sie thematisch mit der andern, der wunderlosen Verwandlung von Eugenias Porträt-Statue.

Die weiteren Ähnlichkeiten ergeben sich aus der Vorgeschichte des Sujets seit Ovids Proto-Novellistik. In einem wichtigen Punkt ähnelt Eugenias Fall dem skandalösen Ausnahmefall der *Metamorphosen*. Wie jene Niobe ist sie ein *sterblicher Mensch, der wagt und vollbringt, was sonst ausschließlich Gottheiten vorbehalten ist: jemanden oder gar sich selbst zu verwandeln*. Anders jedoch als Niobe, deren Selbstverwandlung zur steinernen Figur nur die maßlose Schmerzensreaktion ist aufs maßlose Leid, das Apollo und Diana kindermetzeln ihr antun, anders als jene verwandelt sich Eugenia ohne äußeren und höheren Druck. Aus freien Stücken tut sie es, mit selbstgewähltem persönlichen Ziel. In diesem Punkt nun ähnelt sie den andersartigen novellistischen Vorläuferinnen seit Eichendorffs *Marmorbild*. So eigenmächtig wie dort die weiblichen

Gottheiten Venus und Maria hinüberwechseln vom leblosen Statuen-Status in den des umtriebigen Lebewesens, so eigenmächtig wechselt Eugenia hier hinüber vom Status der gelehrsamten Frau in den des männlichen Klosterbruders.

Diesmal: Religion als Gegenstand, nicht als Voraussetzung

Ungeachtet des grundsätzlichen Unterschieds zwischen der Pseudo-Metamorphose hier und den echten Metamorphosen der früheren Erzählungen, sind solche Berührungspunkte aufschlußreich. Wer sie genauer betrachtet, dem erschließen sich überhaupt erst die besonderen Bewandnisse der Eugenia-Erzählung. Sie ergeben sich aus der eigenartigen Gesamtkonstruktion. Keller nämlich macht hier eigens zum Thema der Novelle und zum Wegweiser für ihre handelnde Titelheldin etwas, das seit Ovid immer nur fraglose Voraussetzung des Geschehens ist: die Macht und Glaubwürdigkeit von Religion, ihre Anfechtungen und Bestätigungen.

Im Spiel ist Religion da allemal. Unabdingbar. Andernfalls käme es gar nicht zu den Grundkonflikten jener Statuen-Erzählungen. Nie jedoch, weder bei Ovid noch bei den späteren Novellisten, steht sie ausdrücklich in Frage. Die aufbegehrende Niobe bekämpft nicht etwa prinzipiell die geltende Götterlehre. Nur ein einziges Mal, im akuten Fall, macht sie, die kinderreiche, hochmütig die kinderarme Mutter von Apollo und Diana herunter – was ihr vielfach tödlich vergolten wird. Eichendorffs, Mérimées und Gaudys männliche Hauptfiguren verfallen, willentlich oder unwillentlich, der Liebesgöttin einer vergangenen, doch nicht restlos überwundenen Religion. Dabei büßen sie das Leben ein oder kommen gerade noch davon. Und Bécquers männliche Hauptfigur geht zugrunde, wenn sie die offiziell höchste Heilige beraubt. Durchweg also kommt es zur Statuenverwandlung in einem gesellschaftlichen Spielraum, dessen Verkehrsformen wesentlich mitbedingt sind von der vorherrschenden Religion. Und die handelnden Personen, die nichts anderes kennen, finden sich von jeher in diesem verbindlichen Spielraum vor und mit ihm ab. Auch dann noch, wenn sie ihn ausnahmsweise verletzen. So leben sie denn in der vorgegebenen Religion und diese lebt in ihnen.

Nicht so Eugenia. Ihr wird Religion überhaupt zum Problem. Denn sie erlebt unmittelbar, wie zweierlei Glaubensbekenntnisse um jeweils alleinige Geltung wetteifern. Und da Eugenia eine gründliche Person ist, die keinesfalls, auch nicht in polytheistischer Mehrzahl, den lieben Gott einen guten Mann sein läßt, widerfährt ihr Religion als ein forderndes Gegenüber. Entscheidungen verlangt es ihr ab, die gewaltige Folgen haben, jetzt sofort und fürs weitere Leben. Kurz entschlossen kehrt sie der bequemerer Glaubensgemeinschaft, in der sie aufwuchs, den Rücken, um sich der unbequemerer einzugemeinden. Ein extremer Schwenk, so unversehens und konsequenzenreich, wie er novellistisch wendepunktlicher kaum vorstellbar wäre. Erlischt doch mit Eugenias heimlichem Ein-

tritt ins Kloster unversehens ihre wohlbekannte Erscheinung aus dem Blickfeld der Familie und der ganzen Öffentlichkeit. Unerklärbar verschwunden, gilt sie als tot. Da aber ihr physisches Ableben keine Reste hinterläßt, glaubt alle Welt, Eugenia sei übergegangen ins Metaphysische. Hinweg vom Erdenwandel in die Umlaufbahnen der Sterne am Firmament. Auch das wäre eine Metamorphose, wie jene der Dioskuren Castor und Pollux: diesmal vom Mädchenkörper zum Himmelskörper.

Eugenias Tripel-Metamorphose

Mir scheint, daß Keller hier gleich an beiden beteiligten Gattungen rüttelt. Also nicht nur an der Legende, die er, wie anfangs versprochen, novellierend enteignet. Sondern obendrein noch an der Novelle, die eben dabei herauskommt. Denn die unerhörte, völlig wunderlose Peripetie, die Eugenias Lebensbahn so jäh in eine andre Richtung herumreißt, erfolgt nicht wie sonst als einschneidendes, aber einfaches Ereignis. Sie stellt sich dar als vielfacher Ereignis-Akkord. Nicht weniger als drei radikale Verwandlungen finden da statt, gleichzeitig auf einen Schlag. Und alle drei entsprechen, dem äußeren Anschein nach, den echten wunderbaren Metamorphosen. Eugenia verwandelt sich erstens, als Transvestitin, aus einer Frau in einen Mann. Sie verwandelt sich zweitens, als Konvertitin, aus einer ungläubigen Gelehrten in eine ausübende Berufs-Christin. Und da sie zum gleichen Zeitpunkt spurlos ihrer Umwelt entschwindet, verwandelt sie sich auch noch drittens. Nämlich: als Zauberkünstlerin, das begierige Publikum illusionierend, aus einem Menschen in ein Nichts beziehungsweise in ein erfundenes Sternbild.

Diese wunderlose Dreifach-Metamorphose verbindet Keller mit jener ebenso wunderlosen Statue, die Eugenias Vater nach ihrem unerklärlichen Abgang errichten läßt. In voller Körpergröße, aus Marmor, ist es ihr Konterfei, das «unbeschadet der sprechenden Ähnlichkeit ein Idealbild war» (18). Hintersinnig verbindet der Autor eins mit dem andern. Nachdem die Entschwundene nicht nur zuhaus, auch in der Öffentlichkeit ein Vakuum hinterlassen hat, wird es ausgefüllt durch die steinerne Figur, die man im Tempel der Weisheitgöttin Minerva aufstellt. Und nachdem das gelehrsame Mädchen bislang rastlos unterwegs gewesen war mit ihren Studien, wandelfreudig, als gehöre sie den Peripatetikern zu, wird sie nun ebenso ersatzweise stillgestellt im stationären Standbild.

Auch thematisch bezieht Kellers schräger Hintersinn eins aufs andre, Eugenias steinernes Porträt auf ihre Verwandlungen und umgekehrt. Ein «Idealbild», so der Erzähler, ist jene Figur in dreierlei Betracht, «in Kopf, Haltung und Gewändern» (18). Dergestalt wird sie, wider die Absicht des Stifters, zum ironisch anzüglichen Monument. Namentlich dort, wo es die erinnerte Person nicht nur abbildet, sondern besagte Vorzüge ideal herausarbeitet. So verewigt es nun

ausgerechnet Kopf, Haltung und Gewänder. Dauerhaft hält das marmorne Denkmal fest, was die Original-Eugenia verlor, seit und indem sie verschwand: dauerhafte Kontinuität der Selbstdarstellung. Und noch genauer hält es fest und ihr vor, daß die dreifache Verwandlung eben jene drei Vorzüge ihrer weiland Person ramponiert habe. Den Inhalt ihres *Kopfes*, auch ihre *Haltung* zu Gott und der Welt, hat sie ebenso rücksichtslos ausgetauscht wie ihre geschlechtsspezifischen *Gewänder*.

Und die lebendige Eugenia, nachdem man sie dergestalt verewigt hat? Der Statue, von der sie vorerst noch nichts weiß, kommt sie seltsam nah, obwohl sie sich von ihrem Erscheinungsbild zunehmend entfernt. Äußerlich als Mann, innerlich als überaus betriebsamer Gottesdiener. Dennoch hat nicht nur die Statue etwas von der vormaligen Eugenia. Auch der nachmalige Bruder Eugenius hat etwas von der Statue. Er «wurde ein berühmter Mönch, weiß wie Marmor im Gesicht» (17). Soweit die Metapher. Noch bedenklicher wird es, sobald die Titelheldin mit der Statue leibhaftig in Berührung kommt. Von deren Existenz hat sie, mittlerweile aufgerückt zum Abt des Klosters, erst spät durch ihre frommen Mitbrüder erfahren. Die nämlich beneiden wütend die römische Priesterschaft um die öffentliche Sensation jenes «neuen Götzenbildes» (18). Eugenia teilt die Empörung, allerdings aus persönlichen, nicht aus Vereinsgründen. Deshalb zieht sie jeder korporativen Gegenmaßnahme ein insgeheimen, alleiniges Handeln vor. Bei Nacht und bewaffnet mit einem Hammer.

Marmordenkmal einer Untoten

Eugenias nächtliches Treffen mit dem Standbild wird zum zentralen Ereignis der Novelle. Nicht nur thematisch, auch kompositorisch. Es nimmt die Mitte ein im Ablauf der Begebenheiten, etwa gleich weit entfernt vom Anfang wie vom Ende des Texts. Alles läuft hin auf dieses Treffen, und alles weitere geht davon aus. Zugleich bildet es den kritischen Scheitelpunkt zwischen der zurückliegenden dreifachen Metamorphose und dem kommenden Gegen-Ereignis dazu: dann, wenn der Abt Eugenius, zärtlich gezwungen durch den Richter Aquilinus, sich zurückverwandelt in Eugenia. Notgedrungen und liebend gerne.

Auch mit dieser Akzentuierung setzt sich Keller hinweg über seine legendarische Vorlage, die das Standbild nur mit einer Nebenbemerkung abtut, grad einen Satz lang. Umso nachdrücklicher schließt er sich seinen literarischen Vorgängern an, von Eichendorff bis zu Bécquer. Auch sie akzentuieren ihr novellistisches Geschehen durch die unmittelbaren Treffpunkte zwischen der Statue und dem jeweiligen Hauptbetroffenen. Das gleiche Bauprinzip deutet an: auch für Eugenia wird die Konfrontation mit der Statue zur heftigsten Erschütterung ihres Lebens. Dieser Wink, den die novellistische Konstruktion den Lesern gibt, hat gute Gründe. Läge es doch nah, Kellers Verarbeitung des Sujets minder ernst zu nehmen als jene der Novellisten zuvor. Immerhin geht es dort

allemal um Leben und Tod. Und auch sonst liegen die Dinge hier anders. Keine weibliche Gottheit stellt das Standbild dar, sondern einen weiblichen Menschen. Und dieses Standbild bleibt, wie es ist. Es verwandelt sich nicht von steinerner Kunst in pulsierendes Leben: dem überwältigten Betrachter zuliebe und zum Schaden. So wie es ist und bleibt, erwirkt es vielmehr eine Verwandlung in der überwältigten Betrachterin, die nicht geblieben ist, wie sie einst war. Obwohl sie ein steinernes Gegenüber antrifft, dem keinerlei übernatürliche Kräfte oder Regungen eignen, ist Eugenia davon ähnlich behext wie Florio und Ottaviano angesichts der auflebenden Venusstatue, wie Pedro angesichts der auflebenden Marienstatue.

Deshalb: sie trifft auf sich selbst, in andrem Aggregatzustand. Stofflich und eben dadurch zeitlich. Der andre Aggregatzustand, die Gestalt aus Marmor, verewigt unverrückbar eine andre Lebensphase und Lebensform der Eugenia. Im erschreckenden Augenblick, wo es der Blick ihrer Augen erfaßt, ist sie zweimal da. Mithin muß sie sich fragen, wer sie denn nun sei: die eine oder die andre oder beide. Diese Frage hat sie sich noch nie gestellt. Weder vor, noch während, noch nach ihrer dreifachen Metamorphose, obwohl doch gerade darin sich eben diese Frage formuliert. Und nicht etwa allgemein philosophisch oder psychologisch formuliert sie sich, sondern leibhaftig. Dabei war doch Eugenia schon seit ihrem früheren Leben, also längst vor der heiklen Metamorphose, ebenso leibhaftig von dieser Frage begleitet worden, tagaus tagein: in Gestalt ihrer beiden gleichaltrigen Adjutanten, die ihr buchstäblich selbstlos anhängen.

Ernste und komische Doppelgänger: die beiden Hyazinth

Die Söhne eines Freigelassenen von Eugenias Vater sind es, seltsamerweise beide mit dem gleichen Rufnamen Hyazinthus, die als engste Vertraute ebenso selbstweit mit ihr erst spielen, dann studieren, dann ins Kloster gehen. Laut legendarischem Nachtrag folgen sie ihr später sogar noch nach Rom, wo sie schließlich, immer noch in Eugenias Fahrwasser, «die Märtyrerkrone gewannen» (27). Wohlgemerkt, im Singular. Selbst diesen würdigen Kopfschmuck für die letzte Reise himmelan tragen sie gemeinsam. Auch hier wirkt Kellers poetischer Witz so treffend wie sinnfällig. Immerhin könnten diese zwei Anhängsel sehr früh schon ihrer Herrin die Augen öffnen für jene Frage, wer denn wohl sie selber sei und wer denn überhaupt wer. Prima vista nämlich ergeben die beiden nicht einmal zu zweit eine ganze unverwechselbare Person. Aber – hier steckt Kellers anmutiger Witz –: sie können Eugenia ja gar nicht die Augen öffnen, weil sie selbstweit immer nur «um ein Zoll hinter ihr zurück» (13) einhertripeln. Folglich geraten sie ihr kaum je ins Blickfeld. So fällt ihr auch nicht auf, wie sehr diese beiden zwar buchstäbliche, nicht aber geistige Doppelgänger sind. Das können sie auch gar nicht sein, weder in den Augen Eugenias noch in den eigenen Augen von Hyazinth zu Hyazinth. Doppelt nämlich gehen sie

nebeneinander her, den folgsamen Blick auf den Rücken der Herrin gerichtet, ohne einander sonderlich anzuschauen. Wem dagegen ernsthaft sein Doppelgänger erscheint, so wie dem jungen Florio im *Marmorbild*, der gerät unweigerlich aus der Fassung: sobald die einmalige eigene Person sich teilt und vervielfacht.

Eben dies geschieht in der Statuen-Szene. Dort, wo die gegenwärtige Eugenia, scheinbar restlos aufgegangen im Abt Eugenius, den Hammer schwingt gegen das Standbild, aus dem die vergangene Eugenia ihr und der ganzen Welt entgegenblickt. Schon auf dem Weg zu dem Treffen läßt die anfängliche Tatkraft nach. Schwankend zwischen Eugenius und Eugenia, verwackelt im vorhinein die Zielsicherheit des fanatischen Götzenbilderstürmers. Getreulich vermerkt der Erzähler. Auch seine Rede schwankt zwischen den Geschlechtern der Namen und Pronomina:

aber er [...] ließ das Schelten und Toben [der Mönche] über sich ergehen als Strafe für *seinen* früheren heidnischen Sündengeist.

In der Nacht aber, als die Hälfte derselben vorüber, erhob sich *Eugenia* von *ihrem* Lager, nahm einen starken Hammer und ging leise aus dem Kloster, um das Bild aufzusuchen und zu zerschlagen. Leicht fand *sie* den marmorglänzenden Stadtteil, wo die Tempel und öffentlichen Gebäude lagen und *sie ihre* Jugendzeit zugebracht hatte. Keine Seele rührte sich in der stillen Steinwelt; als *der weibliche Mönch* die Stufen zum Tempel hinaufging, erhob sich eben der Mond über die Schatten der Stadt und warf sein taghelles Licht zwischen die Säulen der Vorhalle hinein. Da sah *Eugenia ihr* Bild, weiß wie der gefallene Schnee, in wunderbarer Anmut und Schönheit dastehen, die feinfaltigen Gewänder sittig um die Schultern gezogen, mit begeistertem Blick und leis lächelndem Munde vor sich hin sehend. Neugierig schritt *die Christin* darauf zu, den erhobenen Hammer in der Hand; aber ein süßer Schauer durchfuhr *ihr* Herz, als *sie* das Bild in seiner Deutlichkeit sah; der Hammer sank nieder und lautlos weidete *sie sich* am Anblicke *ihres* eigenen früheren Wesens. Eine bittere Wehmut umfing *sie*, das Gefühl, als ob *sie* aus einer schöneren Welt ausgestoßen wäre und jetzt als ein glückloser Schatten in der Öde herum irre; denn wenn das Bild auch zu einem Ideal erhoben war, so stellte es gerade dadurch das ursprüngliche innere Wesen *Eugenias* dar, das durch ihre Schulfuchserie nur verhüllt wurde, und es war ein edleres Gefühl als Eitelkeit, durch welches *sie ihr* besseres Selbst in dem magischen Mondglanz nun erkannte. (18 f.; Markierungen V. K.)

Je näher Eugenia räumlich herankommt an das Standbild, desto deutlicher weichen die männlichen den weiblichen, aber auch die amtlichen den persönlichen Benennungen. Fast Schritt für Schritt streift sie unbewußt die Rolle des Abts Eugenius von sich ab. Ingeheim tut sich das, im Innersten ihres Innern, das tief verborgen haust in der Hülle des würdigen Amts- und Kuttenträgers. Schon hier und schon jetzt, obwohl es hernach noch eine Weile dauert, bis Eugenia sich auch äußerlich befreit von Kutte und Amt. Insofern ist Kellers planvoll unstete Wortwahl mehr als nur momentan verräterisch. Heiter prophetisch sagt sie bereits die Richtung von Eugenias weiterem Lebensweg voraus. Dabei benennt – hermaphroditisch – «der weibliche Mönch» die letzte halbwegs

männliche Hürde der fortschreitenden Selbstentdeckung, die nun nicht länger aufzuhalten ist. Am wenigsten, amtlich unpersönlich, durch «die Christin».

Aber nicht nur die Wahl und Abfolge der Nomina und Pronomina kennzeichnen hier den äußeren Hingang zur Statue als zugleich inneren Hergang. Erst recht spricht dafür, syntaktisch, die innige Nachbarschaft persönlicher Fürwörter im Satz. Sobald Eugenia, die Stufen zum Tempel hinan und hinein, gleich hoch und auch gleich groß der Statue gegenübersteht, rücken jene Fürwörter aneinander heran. So wie die schauende Frau und ihr beschautes steinernes Konterfei. Engstens, Wort bei Wort, sieht «*Eugenia ihr Bild*», weidet «*sie sich am Anblick ihres eigenen [...] Wesens*», erkennt «*sie ihr besseres Selbst*». Das dingliche Standbild ihr gegenüber, obwohl Eugenia es transitiv betrachtet, wird ihr nachgerade zum reflexiven, selbstbezüglichen Eigenkörper. Näher könnte sie sich in ihr, der Statue, nicht kommen.

Dabei ist der Zauber dieses ekstatischen Treffens zwischen Person und steinernem Bildnis vollauf natürlich. Bar jeder Metaphysik. Auch dort, wo dieser Zauber seine poetische Herkunft aus übernatürlichen, wunderträchtigen Zonen beruft. Gut möglich, daß die Wendung vom «magischen Mondglanz» aufs *Marmorbild* anspielt, auf Florios erstes Treffen mit der Venusfigur, wo der Mond dem Wunder der auferlebenden Statue sein magisches Amen erteilt. Umso markanter wirkt freilich der Unterschied. Die Magie von Kellers Mondglanz, der «taghelles Licht» wirft, bezaubert und bannst gerade nicht wie bei Florio die Sinne der Person, die da schaut. Sie fördert und klärt Eugenias Sinn, «ihr besseres Selbst» recht eigentlich wahrzunehmen. Ein durchaus schmerzlicher Vorgang. Dort, am Standbild vis-à-vis, ihr einstiges besseres Selbst abzulesen, kann nur heißen, an der eigenen Person hier und jetzt ihr schlechteres Selbst festzustellen. Ein Spiegel der gegenwärtigen Eugenia nämlich kann das Standbild, wiewohl Porträt, keinesfalls sein. Vielmehr ein Mahnmal des Mangels. Ist doch Eugenia längst nicht mehr jene, auf die schon der Bildhauer seinerseits nur erinnernd zurückblickte. Die «feinfaltigen Gewänder» widersprechen dem rauhen Mönchshabit. Auch der gottesdienstefrige Gesichtsausdruck des Abts Eugenius hat nichts mehr gemein mit dem dargestellten «begeisterten Blick und leis lächelnden Munde». Und erst recht elementar sinnlich stellt die gediegene, körperhaft raumverdrängende Marmorskulptur dar, was der Betrachterin fehlt. Silhouettenhaft flächig kommt sie sich selber jetzt vor, ohne Volumen, ein «glückloser Schatten».

Die große Statuen-Szene, gleichfalls dreiteilig

Dreifach war die Metamorphose, die so gründlich das Mädchen Eugenia zum Verschwinden brachte im Mönch Eugenius: als Frau im Mann; als gelehrsamer Freigeist im gläubigen Kleriker; als umtriebiger Mitmensch und Straßenpassant im Insassen eines verriegelten Klosters. Dreiteilig, als Antwort darauf, entwirft Keller auch die Statuenszene, in der die Gegenbewegung zu jener Tripel-Meta-

morphose erwacht. Während dort ein gleichzeitiger Ereignis-Akkord erfolgte, schlag- und überfallartig, entfaltet sich hier ein gestuftes Nacheinander: in drei Phasen, die einen schlüssigen Verlauf ergeben. Jede dieser Phasen führt die folgenreiche Begegnung eines Menschen mit dem Standbild vor.

Die erste, schon beschriebene, zeigt Eugenia und das Standbild. Die zweite zeigt Aquilinus und das Standbild (heimlich beobachtet von Eugenia). Und die dritte zeigt nochmals Eugenia und das Standbild. Unmittelbar an die schon erörterte erste Phase schließen die zweite und die dritte:

(2) Plötzlich ließ sich ein rascher Männertritt hören; Eugenia verbarg sich unwillkürlich im Schatten einer Säule und sah die hohe Gestalt des Aquilinus heranschreiten. Sie sah, wie er sich vor die Statue stellte, dieselbe lange betrachtete und endlich den Arm um ihren Hals legte, um einen leisen Kuß auf die marmornen Lippen zu drücken. Dann hüllte er sich in seinen Mantel und ging langsam hinweg, sich mehr als einmal nach dem glänzenden Bilde umschauend. (3) Eugenia zitterte so stark, daß sie es selbst bemerkte; zornig und gewaltsam nahm sie sich zusammen und trat wieder vor die Bildsäule mit dem erhobenen Hammer, um dem sündhaften Spuk ein Ende zu machen; aber statt das schöne Haupt zu zerschlagen, drückte sie, in Tränen ausbrechend, ebenfalls einen Kuß auf seine Lippen und eilte von dannen, da sich die Schritte der Nachtwache hören ließen. Mit wogendem Busen schlich sie in ihre Zelle und schlief selbige Nacht nicht, bis die Sonne aufging, und während sie das Frühgebet versäumte, träumte sie in rasch folgendem Wechsel von Dingen, die dasselbe nichts angingen. (19 f.)

Noch erschütternder als ihr eigenes tête-à-tête mit dem Standbild wirkt auf Eugenia das tête-à-tête des Aquilinus mit dem nämlichen marmornen Partner. Unversehens, ungewollt und auch unbemerkt wird sie zur Zeugin des seltsamen Vorfalls. Er wühlt in ihr, die ohnehin schon aufgewühlt ist, noch mehr und anderes auf. Daß dieser Aquilinus offenbar nicht zum ersten Mal das Standbild aufsucht; daß er zielbewußt hierherkommt, aber hernach nur zögernd davongeht, mehrmals zurückblickend, als wolle er eigentlich bleiben; daß er, wie vorhin noch Eugenia selbst, das schöne Standbild «lang betrachtet[e]»; daß er es gar umarmt und küßt; und daß er, der so energisch mit raschem, laut vernehmlichen «Mannestritt» auftrat, nun so sanft einen «leisen Kuß auf die marmornen Lippen» drückt: dieses unfaßliche Geschehen erregt die heimliche Zuschauerin weit stärker noch als alles, was sich zuvor zwischen ihr allein und dem Standbild zugetragen hat. Was sich jetzt dagegen ereignet, ist aufregender in der Tat.

Kein distanzierter Rückblick auf ihr früheres Leben, keine nachträgliche Besinnung läuft da ab, sondern eine bewegte gegenwärtige Szene. Wie auf der Bühne, aber nicht bloß gespielt. Pantomimisch führt sie etwas schön Erschreckendes vor Augen: einen weiteren Mangel, den das starre Standbild an und für sich niemals so einprägsam hätte darstellen können. Jetzt erst, angesichts dieser Szene, fallen Eugenia die Schuppen von den Augen. Jetzt endlich geht ihr auf,

daß ihre dreifache Metamorphose ja noch viel mehr zum Verschwinden gebracht hat. Hinwegverwandelt hat sie, mit allem andern, einen unverzichtbaren Lebensimpuls. Scheinbar für immer. Jetzt aber kommt Aquilinus daher, den Eugenia dazumal in der Zeit ihrer «Schulfuchserie», wiewohl von ihm angetan, allzu souverän abgetan hatte. Geradezu postum führt er ihr vor, wie das ist, worauf auch nur zu hoffen sie sich im Kloster versagt. Augenscheinlich liebt er sie. Sogar über ihren vermeintlichen Tod hinaus und vielleicht gar nun erst recht in jenem Abbild aus Marmor.

Die dritte Phase der Statuenszene zeigt Eugenias vielsagende Reaktion. Wieder allein mit dem Standbild, kann sie jetzt heftig aus sich herausgehen. Zuvor mußte sie ja, um sich nicht zu verraten, in reglos stiller Haltung verharren. Dergestalt war sie gezwungen, so will es Kellers Ironie, sich selber statuarisch anzugleichen: just ihrem steinernen Konterfei, das just soeben zärtlich geküßt wurde. Jene Haltung sprengt sie jetzt. Und das geschieht ebenso sinnfälliger, so leibhaftig wie der seltsame Hergang, den sie zuvor mit gebanntem Blicken verfolgt hat. Was die Augen da eingesogen haben, kann ihr Inneres nicht gleichmütig verkraften. Den Körper durchströmt es, schießt in die Glieder, um sich motorisch zu entladen in sprechenden Bewegungen.

Eugenia zittert. Sie schwingt den Hammer, um den skandalösen Eigen-Fremd-Körper der Statue zu zertrümmern. Die Schwungkraft des Schlags jedoch lenkt sie plötzlich um und dämpft sie zum Kuß auf die steinernen Lippen. Sie weint. Sie wird aufgeschreckt durch die «Schritte der Nachtwache», den einzigen Laut in der sonst geräuschlosen Szene, der Aquilinus' längst verhaltenen «Männertritt» vervielfältigt. Sie eilt davon, zurück zum Kloster und hinein in die Zelle. Und das mit «bebendem Busen», der die Rolle und Kleidung des männlichen Mönchs nachdrücklich Lügen straft. Ein auffälliges Zickzack verschiedener, teils sogar gegenläufiger Bewegungen. Nie zuvor und nie danach drückt die wortgewandte Predigerin Eugenia sich so sprachlos, so sprunghaft motorisch aus.

Es ist, als wolle das ruckartige Hin und Her der vielen kleinen Impulse dem großen Ruck ihrer dreifachen Metamorphose entweichen, mal hierhin, mal dahin. Trotzdem läßt die Abfolge von Eugenias Regungen eine gewisse Richtung erkennen. Heftigst zitternd nimmt sie Anlauf: voller Haßliebe – mit dem Hammer, mit dem Mund – strebt sie erst hin zur Statue, die ja auch das öffentliche Denkmal ihres Verschwindens ist, dann schleunigst von ihr fort. Und weiter, ganz woandershin, in die Einsamkeit ihrer Klosterzelle. Erst am frühen Morgen gelingt es der immer noch Erregten, Entspannung im Schlaf zu finden. Und der Traum treibt die jetzt Ruhende in gleicher Richtung fort, zukunftswärts. Jedenfalls nicht himmelwärts wie das klösterliche «Frühgebet», das Eugenia wohlgenut umschläft. Vermuten läßt Keller, die Träumende lege vielleicht schon im Voraus jenen gefährlichen Hindernislauf zurück, der sie vom Ziel noch trennt, wo sie, schließlich entwandelt, in die Arme des Aquilinus gleitet.

Glücksfinale: Gegenmetamorphose, Ent- und Einkleidung

Dieses Glücksfinale wird dann auch äußerlich bekräftigen, was Eugenia innerlich schon erreicht hat, die Folgen ihrer Dreifach-Metamorphose überwindend. Der langwierige Umweg des Klostersaufenthalts war wohl unumgänglich, um am Ziel anzulangen: wo die Verschwundene neu zutagetritt; wo die Konvertitin sich vorbehaltlos dem Leben zukehrt; wo die Transvestitin sich nun erst recht einstellt auf ihre weibliche Gestalt. Namentlich der Kleiderwechsel wird am Ende zum heiter sinnbildlichen Akt. Erst zur Exvestitur, wenn Eugenia sich vorn richtend sichtenden Aquilinus entkleidet, um ihr natürliches Geschlecht zu beweisen. Und dann zur Investitur, wenn sie die «köstlichsten Frauengewänder» (26) anlegt, trefflich geeignet für die prompte Hochzeit. So hinterbleibt denn nur die Mönchskutte. Abgetan, zeugt das nun entleerte Stück Zeug schlecht und recht für die abermalige, abermals wunderlose Metamorphose. Diesen nur scheinbar übernatürlichen Gestaltwandel spricht Aquilinus ausdrücklich an, wenn er ihn als teuflisches Mirakel den Klosterbrüdern aufschwätzt. Freudig nehmen sie es hin, samt dem heillosen Textil, zu künftiger segensreicher Verwendung.

Euer Abt war ein Dämon, [so Aquilinus] der euch verderben oder verführen wollte. Hier nehmt seine Kutte mit euch und hängt sie zum Andenken irgendwo auf; denn nachdem er vor meinen Augen seine Gestalt ganz absonderlich verändert hat, ist er vor eben diesen Augen in ein Nichts zerflossen und spurlos verschwunden! (25)

Längst vor diesem heiteren Finale erweist Keller noch eine bemerkenswerte Reverenz an Eichendorff und die andern Vorläufer. Pointiert beruft seine Statuenszene deren Statuenszenen, um sie hintersinnig abzubrufen. Und zwar in jenem Satz und Vorgang: «Eugenia [...] trat wieder vor die Bildsäule mit dem Hammer, um dem sündhaften Spuk ein Ende zu machen.» (20) Ob sündhaft oder nicht, Spuk ist in der Tat, was dem Florio und Alphonse, dem Ottaviano und Pedro zustößt. Gespenstisch widerfährt ihnen, daß ein totes, nur steinern oder bronzen verewigtes Lebewesen wiederauferlebt und umgeht. Zwar stellen die Statuen allmächtige Gottheiten dar. Als gediegene Denkmale jedoch, Jahrhundert alt, behaupten sie steif und fest, es sei der dargestellten Gottheit nurmehr zu gedenken, nicht aber mit ihren leibhaftigen Umtrieben zu rechnen. In dem die Statuen unversehens dann trotzdem aufleben, spuken sie. Verwandelt, werden sie – auch – zu wandelnden Untoten.

Sehr anders, aber auch ein bißchen ähnlich liegen die Dinge bei Eugenia, die hier den Hammer schwingt. Sie selbst ist in dem steinernen Gegenüber verkörpert, keine fremde Gottheit. Gleichwohl wird diese Statue von Aquilinus vergöttert, freilich auf seltsame, entschieden unfromme Weise. Ebenso metaphorisch, verglichen mit Kellers Vorläufern, wirkt der Hergang dieser Vergötterung, auch wenn Aquilinus durchaus handfest und mundfest die Statue umarmt und küßt.

Denn nicht sie, das Abbild, lebt wunderbarerweise auf bei seinen Annäherungen, so wie die Statuen bei Eichendorff und den andern, sondern ihr heimlich beobachtendes Urbild. In Eugenia werden Gefühle lebendig, die sie längst bestattet zu haben wähnt im Mönch Eugenius. Dies ist der Spuk, dem ihr erster Impuls ein «Ende machen» möchte, freilich nur im Abbild. Noch dazu listig frömmelnd getarnt, wenn Eugenia gerade der 'Sündhaftigkeit' mit dem Hammer auf den Marmorleib rücken will.

Doch dann küßt sie. Doppelt und dreifach. Sich selbst küßt sie im eigenen Konterfei. Zugleich raubt sie der steinernen Rivalin den noch frischen Kuß des Aquilinus von den Lippen. Zugleich ersetzt sie jene, die soeben noch sie ersetzt hat, indem sie vollbringt, was jene nicht vermag: im nachhinein erwidert sie den Kuß des Aquilinus. So entledigt sich das Statuenwunder seiner übernatürlichen Magie, auch seines Spuks. Es wird, wortwörtlich, wunderbar.

Kloster als Purgatorium fürs hiesige Paradies

Was aber – die Frage steht noch an – war Grund und Anlaß für Eugenias dreifache Metamorphose, die sich am Ende so glücklich aufhebt? Was hat sie bewogen, aus eigener Kraft sich selbst zu verwandeln? Seis auf Dauer wie einst die versteinemde Niobe, seis nur zeitweilig wie später dann die Statuen der Venus und der Madonna?

Für Kellers Vorlage, die fromme Legende von Kosegarten, liegt der Grund im ungesättigten geistigen Hunger der Heldin. Kaum fünfzehnjährig, können ihr die klassischen Philosophen schon nicht mehr genügen, namentlich Platon und Aristoteles. Prompt «fielen ihr die Schriften des Apostels Paulus in die Hände» (837). Wer auch immer sie dahinein fallen läßt, er liefert zum Grund nun auch den Anlaß der Bekehrung. Und den letzten Anstoß, Christ und Mönch zu werden, geben die Worte eines Psalms, herrisch harsche, die hervortönen aus einer Kirche: «Der Heiden Götter sind Götzen; der Herr aber hat den Himmel gemacht.» (837) So kommts zum Transvestitenakt, der auch legendär schon etwas anrühlich wirkt. Doch denen, die er auserwählt, souffliert der Herr (Kosegarten) zur rechten Zeit das rechte spitzfindige Wort. Mit fast schon jesuitischem Zungenschlag verklärt Eugenias Redekunst die heikle Handlung. Und ihre beiden Gefolgsjünglinge, wie eh und je, sie hören und beherzigen es gerne:

Meine Freunde, fuhr sie fort, durch die Geburt bin ich eure Gebieterin geworden, durch die Weisheit aber eure Schwester. Lasset uns vollends Brüder, lasset uns Christen werden. [...] Sogleich vertauschte Eugenia ihren weiblichen Anzug mit männlicher Kleidung, und begab sich sammt den Jünglingen zu einem nahen Mönchskloster [...] (838; Markierungen V. K.)

Im Mundumdrehn wechselt die neue Schwester in Christo mit dem Glauben und Kleid das Geschlecht. Klosterbruderwärts. Sogar das grammatische Ge-

schlecht macht mit beim Transvestitenakt. *Die männliche Kleidung geht hervor aus dem weiblichen Anzug.*

Die Kellersche Eugenia dagegen kennt keine Schriften des Apostels Paulus. Sie hat mehr als genug von Schriften bedeutsamen Inhalts. Jede weitere Abhandlung, und wäre sie noch so hoch oder tief, würde hier eher zur Übersättigung als zum Wechsel ihrer Lebensrichtung führen. Umso stärker wirkt auf Eugenia der Psalmengesang. Der aber nimmt sich hier ganz anders aus als bei Kosegarten, mit anderm Text (Psalm 42,2), mit anderm Gestus und andrer Musikalität. Die Worte und Weisen, die der Kirche entströmen und in Eugenia einströmen, um sie innerlich und bald auch äußerlich zu bewegen, sie klingen nicht nur religiös. Und sie bringen nicht nur religiöse Empfindungen zum Klingen:

[...] aus der Kirche eines Mönchsklosters ertönte ein frommer Gesang, Eugenia hielt die Pferde an, um zu hören, und vernahm die Worte des Psalmes: «Wie eine Hindin nach den Wasserquellen, so lechzet meine Seele, o Gott! nach dir! Meine Seele dürstet nach dem lebendigen Gott!»

Bei dem Klange dieser Worte, aus frommen demüthigen Kehlen gesungen, vereinfachte sich endlich ihr künstliches Wesen, ihr Herz ward getroffen und schien zu wissen, was es wolle, und langsam, ohne zu sprechen, fuhr sie weiter nach dem Landgute. (16 f.)

Hier liegt der Grund und der Anlaß von Eugenias alsbald folgender dreifacher Metamorphose. Grund ist, daß ihr nichts als intellektueller Lebenswandel sie nur halbwegs erquickt; daß andre, noch unerkannte Bereiche ihrer Person vorerst brachliegen. Und Anlaß ist, daß der Psalm, der sie so plötzlich ergreift, genau diese Bereiche aufrührt. Nicht der angerufene Gott gibt dabei den Ausschlag, sondern der drängende Duktus unerfüllten Sehnsens.

Dieser Duktus trägt sich Eugenia an als wortgewaltiger Fürsprecher dessen, was sie selbst bislang und auch jetzt noch nicht zu artikulieren vermag. Die poetischen Bilder, das grammatische Geschlecht der weiblichen Seele, die nach Wasser lechzt wie die Hindin, vollends der Klang und das Melos des Gesangs, der da aus namenlosen Männerkehlen kommt, all dies zusammen nimmt sich sinnlich ihrer sinnlichen Nöte an. Es verlockt Eugenia – die nur verspürt, daß ihr etwas fehlt, nicht aber: was – zur dreifachen Metamorphose. Vorläufig wird sie es bei allseits christlicher Nächstenliebe belassen. Aber das Klosterleben kann nur Zwischenstation sein: ein Purgatorium, das letztlich Eugenias wahre Gefühle läutert fürs ganz und gar hiesige Paradies.

Allerdings, auch dieses Paradies wirkt eingeschränkt. Sogar auf ähnliche Weise wie jenes, aus dem Adam und Eva vertrieben werden, nachdem sie vom verbotenen Baum der Erkenntnis gekostet haben. Als schließe der unfrome Gottfried Keller – gewißlich hinterm Rücken seines Bewußtseins – Frieden mit dem Gott des biblischen Paradieses, läßt auch er letztlich nicht zu, daß Eugenia erkennt, wer sie denn nun eigentlich sei. Merkwürdig konträr zu den Novellen des *Sinngedichts*: wo es gerade darauf ankommt, daß Frau wie Mann, in lie-

besschmerzlicher Auseinandersetzung, der unverwechselbaren Person gewahrt werden, die in ihnen steckt, und wäre sie zunächst noch so verborgen und verborgen. Anders als dort darf Eugenia es hier so genau nicht wissen. Ja, sie will es nicht einmal wissen. Denn ihr novellistischer Schöpfer, der sie so vortrefflich erzeugt hat – Eugenia heißt ja wörtlich: die Wohlgezeugte – will offenbar nicht, daß sie es will.

Somit stoßen die Leser auf eine von Keller wohl kaum vorbedachte, doch umso bedenklichere Diskrepanz. Zwischen novellistisch ermunterndem Zwar und psychologisch hemmendem Aber. Zwar: macht die Titelheldin, am Ende beglückt, ihre absonderlich dreifache Metamorphose durch, sowohl hin wie zurück aus eigenem Antrieb und eigener Kraft. Aber: was denn nun die eigene, unverkennbare Persönlichkeit dieser Eugenia ausmacht, die all das durchmacht; wer sie gleichbleibend sei innerhalb und unterhalb der zeitweiligen Selbstentstellungen, von denen sie sich schließlich so wirksam befreit, das läßt Keller befremdlich dahinstehen.

Drei Marienlegenden

Die drei Statuen-Erzählungen, die im Zyklus der *Sieben Legenden* unmittelbar der *Eugenia* folgen, sind ihr auch innerlich benachbart. Abermals bahnt, entgegen kirchlicher Üblichkeit, eine christkatholische Instanz den Weg ins sinnelustige Diesseits. Mehr noch. Nicht ahnungslos und wider Willen – wie das Mönchskloster der Eugenia – hilft hier die betreffende Instanz den novellistischen Heldinnen aus ihren Liebesnöten. Sie tut es vorsätzlich, planvoll und tätig. Ja, sie tut es handgreiflich, mit eigener Körper- und Wunderkraft. Allerdings, diese christliche Instanz ist keine namenlose Einrichtung, so wie Eugenas Kloster. Sie ist eine namhafte Person, die schon von Haus aus eine gewisse abenteuerliche Ambivalenz mitbringt: Maria, die Jungfrau und Gottesmutter in Personalunion.

Anbetungshalber steht sie als Statue auf dem Altar. Doch wie sie da steht, voll statischer Energie, ist sie zugleich auf dem Sprung, sich lebhaft ins menschliche Getümmel zu stürzen. Jedesmal greift sie ein und packt sie zu, um der Liebe ihrer Lieben willen. In der ersten Erzählung, *Die Jungfrau und der Teufel* (JT), rettet sie die liebreizende Bertrade vor den leib- und seelverderblichen Fängen des Höllenfürsten, dem ihr herzloser Rittergatte sie verschachert hat gegen unerschöpflichen Reichtum. An Bertrades Stelle und in deren Gestalt läßt sich die Jungfrau dem Teufel übergeben, doch sie besiegt ihn schließlich im gefährlichen Ringkampf. Der raffgierige Ritter aber stürzt zu Tode in einer tiefen Schlucht. Die zweite Erzählung setzt die erste fort. Hier zieht *Die Jungfrau als Ritter* (JR) aus, um der glücklich verwitweten, wohlhabenden Bertrade nun einen besseren Gatten zu verschaffen, den wackeren, aber verarmten und verträumten Ritter Zendelwald. In dessen Gestalt schlägt sie beim Turnier alle

andern Bewerber aus dem Feld und gewinnt auch noch das Herz der Umworbenen. Die dritte Erzählung schließlich, die hier weniger interessiert, verläuft andersrum. Hier macht sich *Die Jungfrau als Nonne* (JN) nicht kämpferisch auf den Weg für den weiblichen Schützling, sie bleibt im Kloster und vertritt ihn als Küsterin, während die Nonne selber liebessehnd in die Welt entläuft.

So handelt Kellers heilige Jungfrau jedesmal: pffiffig, gelenkig und oft auch so ungestüm, daß die Fetzen fliegen, bis sie ihr selbstgesetztes menschenfreundliches Ziel erreicht hat. Und jedesmal kehrt sie hernach dann wieder zurück in ihren statuarischen Ruhestand, vorerst verrichteter Sache. Nun wieder als ehrwürdige, gebetsempfängliche «Jungfrau, die auf ihrem Altar so still und heilig stand, als ob sie nie von demselben heruntergestiegen wäre» (JR 48). Bis auf weiteres.

Während *Eugenia* merklich abrückt von den Novellen der Vorläufer, kommen ihnen die drei Marien-Legenden merklich näher. Jedenfalls im entscheidenden Punkt des Statuenwunders. Noch auffälliger als bei Eichendorff und den andern, tritt das starre Denkmal selber in Aktion. Daß in allen drei Fällen die Umwelt das Wunder als Wunder gar nicht erkennt, daß sogar die direkt Begünstigten es oft nur ahnen, wird noch zu bedenken sein. Kellers Erzähler freilich, bei aller Ironie, läßt keine Zweifel aufkommen, daß er von übernatürlichen Ereignissen berichtet. Arglose Gutgläubigkeit spiegelt er vor. Nichts liegt ihm ferner als die epischen Machenschaften der Vorläufer: das Unglaubliche ins Zwielficht zu rücken durch zwielfichtige Seelenzustände derer, die es wahrnehmen. Um es glaubhaft zu machen, geht er anders zuwege. Er selbst haftet dafür. Wie kann er das?

Verstellungsspiele eines janusköpfigen Erzählers

Dieser gutgläubige Erzähler, so soll es scheinen, bezieht selbst den Standpunkt jener Menschen dazumal, unter denen jene unerkannten Wunder geschehen. In ihrer fernen Welt läßt er sich nieder, berichterstattend. Geschichtlich heißt das: im christlichen Mittelalter, religiös geprägt durch die alleinseligmachende katholische Kirche. Und gesellschaftlich heißt das: im Umkreis eines mehr oder minder begüterten Ritterstandes. Dorthin also, wie wenn er dazugehörte, verfügt sich der Erzähler. Etwa so wie ein schriftkundiger Klosterbruder, der getreulich seine Chronik verfaßt. Gottergeben, doch nicht weltfremd; wahrheitsgetreu auch dort, wo Heilswahrheiten anstehen.

Komödiantisch verstellt er sich hinein ins wunderpralle Einst, als einer von damals. Zugleich jedoch, das ist die andre Hälfte seiner Rolle, versetzt er sich hinein, mit Haut und Haar, als ein späterer. Nicht wie ein erhaben zeit- und herkunftloser Beobachter, sondern wie jemand, der die Welt beurteilt mit den Erfahrungen von Kellers neunzehntem Jahrhundert. So entdeckt der Erzähler – nimmt man die Wunder vorerst aus – dort im fernen Alltagsleben der Ritter und Nonnen, dort in den Kemenaten und Turnierhöfen der Burgen grundsätzlich nichts anderes, als was er im Alltagsleben der Handwerker und Geschäftema-

cher *Seldwylas* entdecken würde oder in den Häusern und Gassen am Schauplatz der *Zürcher Novellen*.

Im gewöhnlichen Familienmilieu einstiger Ritter also geht es durchaus ähnlich zu wie im Familienmilieu gegenwärtiger Kleinbürger und Bauern. Etwa dort, wo die harsche Mutter des Ritters Zendelwald herumwütet, erbst über den immer nur träge dahindämmernden Sohn:

So hatte er nicht die besten Tage; die Mutter schmolte mit ihm und aus Ärger, um sich zu zerstreuen, besserte sie das zerfallende Dach des Schloßturmes aus, so daß es dem guten Zendelwald angst und bange ward, als er sie oben herumklettern sah. Unwirsch warf sie die zerbrochenen Ziegel herunter und hätte fast einen fremden Reitersmann tot geschmissen, welcher eben in das Tor zog, um sich ein Nachtlager auszubitten. (JR 39 f.)

In diesem zugleich fernen und herangenäherten Mittelalter, unterm Obdach der alleinigen katholischen Kirche, kann Religion kein strittiger Gegenstand der erzählten Handlung sein, so wie in *Eugenia*. Religion ist vielmehr, wie in allen früheren Statuen-Erzählungen, fraglose Voraussetzung des Geschehens. Genau hier hakt die weltliche Hinterlist des allzu gutgläubigen Erzählers ein. Jene fraglose Voraussetzung samt ihren gängigen Verlautbarungen nimmt er, wie Eulenspiegel, ganz buchstäblich. Buchstäblicher jedenfalls als die gutgläubigen Leute des Mittelalters, die routiniert damit umgehen. Kellers Erzähler tut nun so, als hielte er das, was die Kirche tagaus tagein predigt, und was ihre Gemeinde gelassen über sich ergehen läßt, für handgreifliche Wirklichkeit; als hielte er biblische Gleichnisse und theologische Setzungen für die Wiedergabe tatsächlicher Vorkommnisse.

Drastisch merkt man es schon in der ersten Marienlegende am Teufel, der zunächst die Initiative der Handlung ergreift und am Ende kämpferisch in die Flucht geschlagen wird. So wie er aussieht und sich benimmt, ist er alles eher als eine fleischlose Metapher des Bösen. Er ist ein schönes, verführerisch elegantes Mannsbild, dabei unheimlich umweht vom Dunstkreis seiner höllenfeurigen Herkunft. Solche strikte Leibhaftigkeit eignet erst recht der Titelheldin der drei Erzählungen, der heiligen Jungfrau.

Was macht Keller aus dieser prominenten Figur? Die Vorlagen des frommen Kosegarten liefern ihm diesmal kaum brauchbare Anhaltspunkte. Weder fürs novellistische Gesamtgeschehen, noch gar für die Gestalt der Titelheldin. Deshalb hält sich Keller, nicht minder eingriffslustig, an ein anderes, anschaulicheres Orientierungsmuster: an die Ikonographie der bildenden Künste seit dem Mittelalter. Ihr Spektrum von Mariendarstellungen bietet viele formelhaft einprägsame Lebenslagen. Es reicht von der Verkündigung bis zur Pietà; von der Heimsuchung bis zur Beweinung unterm Kreuz; von Mariae Himmelfahrt bis zu ihrer Krönung durch Gottvater; von der Jungfrau im blühenden Rosenhag bis zu jener mit dem Schutzmantel. All diese prägnanten Szenen zeigen wichtige Stationen des Marienlebens oder auch besondere Eigenschaften dieser Heili-

gen, so wie die Kirche sie ihr nachgesagt und die Künstler sie ihr nachgebildet haben. Seis malend, seis meißeind oder schnitzend.

Schutzmantel-Madonna, unverhofft angriffslustig

Aus diesem reichen Angebot greift Keller ein ganz bestimmtes Rollenbild heraus, das der Schutzmantelmadonna. Ehrwürdig ist es und althergebracht. Seit dem dreizehnten Jahrhundert hat es sich in der Malerei und Bildhauerei durchgesetzt. Wahrlich, ein eindrucksvolles Tableau: im weiten, gleichmäßig fallenden Mantel, manchmal von oben durch Engel gehalten, steht die Hauptfigur in der Mitte, flankiert von flehenden Gläubigen, denen sie Schutz gewährt unter dem Gewand. Von den vielen Ämtern, die man der Madonna zugeschrieben hat, gibt hier ein einziges den Ausschlag, eben das der Verteidigung hilfsbedürftiger Menschen. Daß Keller gerade dieses auswählt – und nicht etwa, wie Bécquer, jenes der glorreichen Gottesmutter –, hat gute Gründe. Geht es doch in seinen re-novellierten Legenden ums vollauf hiesige, aber gefährdete Glück der Erdenbewohner.

Allerdings, das markante Tableau der Schutzmantel-Madonna läßt sich so nicht übernehmen, wie Keller es vorfindet in den Tafelbildern und Skulpturen. Schon gar nicht in jener ruhigen Selbstgenügsamkeit. Beides provoziert ihn, sowohl die ikonographische Botschaft wie auch die Komposition: die Haltung einer geduldig umschirmenden Verteidigung; die symmetrische, in sich geschlossene Gruppierung der Schützlinge beiderseits zur zentralen Schützerin; die oft gesichtslose Einförmigkeit eben jener Hilfsbedürftigen. Diesen Gesamteindruck von ausgewogener Monumentalität sprengt Keller auf, um ihn in turbulente Bewegung zu versetzen.

Zwar bleibt seine Titelheldin, in allen drei Erzählungen, jene allbekannte Beschützerin schutzbedürftiger Menschen. Schiere Verteidigung jedoch wäre Kellers Jungfrau ebenso zuwider wie festungsartige Immobilität. Ihr sonderbar himmlisch irdisches Naturell drängt zum Angriff, zur schwungvollen Eigeninitiative. Volle Bewegungsfreiheit ist da erforderlich, zumal zwei freie schlagkräftige Arme. Ein Kind, und seis ein noch so göttliches, wäre ein Hemmnis. Deshalb läßt Keller seine Schutzmantelmadonna, im Unterschied zu manchen bildnerischen Darstellungen, von vornherein als kinderlose Gestalt figurieren. Wann immer nun die solchermaßen Alleinstehende ihrem steinernen Figurenzustand entschlüpft, hurtig hinab vom Altar und hinaus aus der Kirche, wäre freilich auch der sinnbildliche Schutzmantel nur lästig. Jetzt, bei ihren heftigen Umtrieben, hätte er allenfalls den Zweck eines ganz andren Mantels. Nämlich jenes sprichwörtlichen Gewands in spanischen 'Mantel-und-Degen'-Komödien, das dort die Helden beiderlei Geschlechts so virtuos handhaben. Es ist die capa, hinter der sie oft ihre Identität verbergen, um auch anonym die eigene Sache zu verfechten mit der zugehörigen espada.

Hier geraten wir an einen springenden Punkt von Kellers Statuen-Novellen. Nicht nur sein Erzähler treibt ein komödiantisches Verstellungsspiel. Erst recht seine Titelheldin, auch ohne jene Bemäntelung nach Art der Spanier. Denn diese heilige Jungfrau, sobald sie den Statuen-Status verläßt und loszieht in die Welt, tritt nirgends in eigener Gestalt auf. Bevor sie sich unter die Leute mischt, vollzieht sie keine einfache, sondern eine zweifache Metamorphose. Aus dem steinernen Standbild verwandelt sie sich in ein fleischliches Lebewesen, und zugleich verwandelt sie sich aus der eigenen Gestalt in die der jeweiligen Person, für die sie jetzt sofort handeln wird. Komödiantisch übernimmt sie deren Rolle. Ob Frau, ob Mann: äußerlich ganz gleich in Erscheinung und Stimme, doch innerlich beschwingt von überirdischen Kräften. So kann sie gegen noch so gewaltige Widerstände die Sache des jeweiligen Schützlings zum glücklichen Ziel führen.

Nie kommt es indes zur unmittelbaren Konfrontation zwischen den Doppelgängern, zwischen der eigentlichen und der uneigentlichen Person. Weder zu einer schauerlich erschreckenden, wie Eichendorffs Florio sie erlebt im Palast der Venus; noch zu einer gefühlsverwirrenden, wie Eugenia sie erlebt beim Treffen mit ihrem Ebenbild aus Marmor. Selbst der Ritter Zendelwald, der zum Turnier um Bertrades Hand erst eintrifft, nachdem die Jungfrau in seiner Gestalt Sieg und Preis bereits errungen hat, selbst er erblickt den Doppelgänger nur von fern. Zudem hat ihn das, was er gerade mit eigenen Ohren vernahm – er, Zendelwald, sei der Sieger –, viel zu sehr benommen, als daß jenes ferne zweite Ich ihn entsetzen könnte. Eher traumwandlerisch ist ihm zumute, vollends dann, wenn das Ebenbild sofort verschwindet, um für ihn den Platz an Bertrades Seite zu räumen.

Im Grund ist solche Doppelgängerei, hier wie in den andern Marien-Erzählungen, ausgeschlossen. Denn solange die Jungfrau deren Rolle spielt, wird die eigentliche Person mit sanfter höherer Gewalt aus dem gesellschaftlichen Verkehr gezogen. Buchstäblich stillgelegt wird sie. Schlafend nämlich bleibt sie, die soeben noch vorm Standbild gebetet hat, in der Kirche zurück, während die Jungfrau davonzieht. Merkwürdig ist da jedesmal das enge Widerspiel zwischen dem einen und dem andern Vorgang. Ein magischer Mechanismus scheint zu walten, rauf und runter, zwischen dem Niedersinken des einschlafenden Menschen hier und dem Aufbrechen der vormaligen Statue dort. Jedesmal, ob es sich nun um Bertrade handelt in der einen Legende oder um Zendelwald in der andern:

Sie [Bertrade] stieg also vom Pferde und ging, indessen der Mann draußen harpte, hinein [in das Kirchlein], kniete vor dem Altare nieder und empfahl sich in den Schutz der Jungfrau Maria. Da fiel sie in einen tiefen Schlaf; die Jungfrau sprang vom Altar herunter, nahm Gestalt und Kleidung der Schlafenden an, trat aus der Türe frischen Mutes und bestieg das Pferd, worauf sie an der Seite des Grafen und an Bertrades Statt den Weg fortsetzte. (JT 33)

[...] als aber alles vorbei war und Pfaff und Küster das Kirchlein verlassen, fühlte Zendelwald sich so wohl in diesem Aufenthalt, daß er ganz gemächlich einschlief und Turnier und Geliebte vergaß, wenn er nicht davon träumte.

Da stieg die Jungfrau Maria wieder von ihrem Altare herunter, nahm seine Gestalt und Waffenrüstung an, bestieg sein Pferd und ritt, geschlossenen Helmes, eine kühne Brunhilde, an Zendelwalds Statt nach der Burg. (JR 42)

Gelenk im magischen Gestänge, das Einschlaf- mit Aufbruch-Akt verbindet, ist beidemal die knappe Konjunktion «da». Unversehens und folgenreich verlinkt sie die beiden Vorgänge. Zeitliches Aufeinanderprallen zeigt sie an, doch zugleich weckt sie den Eindruck, es seien auch noch konsekutive Kräfte im Spiel: «*Da* fiel sie in einen tiefen Schlaf; die Jungfrau sprang vom Altar hinunter» – «daß er ganz gemächlich einschlief [...] *Da* stieg die Jungfrau wieder vom Altar hinunter.» Unsichtbar und unerklärlich hängen die beiden gegenläufigen Vorgänge zusammen. Sie machen, so soll es scheinen, gemeinsame Sache: offenbar muß A einschlafen, damit B aufbrechen kann.

Abermals Ikonographisches: der enteilende Seelenleib

Man muß den Gedanken nur fortspinnen, den der Satzbau suggeriert, und man muß das erzählte Bild nur noch ausmalen, das Bild von der einen Gestalt, die reglos hingesenken ist, woraufhin die andre Gestalt sich von ihr entfernt: um abermals auf eine ikonographische Formel zu stoßen. Nicht minder markant wirkt sie als jene der Schutzmantel-Madonna, von der Keller ausgegangen war. Diesmal ist es die Formel vom soeben gestorbenen, nur noch daliegenden Menschen, dem – gemalt als leibhaftige Gestalt – die unsterbliche Seele entflucht. Das solchermaßen herbeibeschworene Bild, sobald es den Lesern aufgeht, empfiehlt ihnen einen erwägenswerten Schluß.

Nämlich: Kellers heilige Jungfrau, die sich jetzt eben zum Doppelgänger verwandelt hat, sei von diesem Moment an etwas anderes als nur die heilige Jungfrau in der Gestalt der Bertrade oder des Zendelwald. Sie sei vielmehr so etwas wie das erheblichere Ich jener reglos daliegenden Person. Ein nunmehr enthemmtes Ich, das sich aufmacht, um zu vollbringen, was der träge verweilenden, allzu schwerkräftigen Status-Quo-Person mißlingen würde. Und dieses erheblichere Ich eile ihr voran in heiterem Ungestüm: mit dem hoffnungslustigen Wink, ihr, der vorerst liegengebliebenen Person, sei vergönnt, alsbald nachzukommen, um zu ernten, was das erheblichere Ich gesät haben wird. So verstanden, wäre die Jungfrau, wenn sie den Kirchenraum verläßt, mal Bertrade, mal Zendelwald selbst. Und zwar jetzt schon in deren eigener Gestalt und Rolle, doch ungleich klüger und gewandter, selbstbewußter und auch glücksgewisser.

Eine solche Folgerung entspräche dem zielbewußten Weg des Autors, der die kirchlichen Legenden verweltlicht, der sie re-novelliert. Hier hieße es, die heiligste jener katholischen Heiligen, die nicht in Gottes, sondern in Kellers Namen ausschließlich irdisches Glück erstreitet, vollends zu entmythologisie-

ren. Konkret: sie zum leibhaftigen, anmutigen Inbegriff zu machen für die sonst gefesselten Kräfte der einen oder der andern landläufigen Person, der Bertrade oder des Zendelwald. Sie oder er also wären nun, marianisch beflügelt, auf dem Sprung zu jenen schönen Taten, die ihnen bisher verwehrt waren. Seis durch die Umwelt draußen, seis durch die Umwelt, die im eigenen Inneren sich breit macht. Folgerungen dieser Art spricht Keller unmittelbar nicht aus, doch er legt sie nah. Sowohl in den Einschlaf-Aufbruch-Szenen wie auch anderswo. Etwa dort, wo nach dem glorreichen Turnier seine kämpferische Jungfrau alias Zendelwald den Waffensieg auch noch erotisch besiegelt. Dabei beweist sie, wie konsequent sie hier ihre doppelte Verwandlung ausschöpft. Nicht nur die der unsterblichen Heiligen in einen sterblichen Menschen, auch die der Frau in einen Mann:

Sie schlug nun das Visier auf, schritt hinauf zur Königin des Festes [zu Bertrade], beugte das Knie und legte die Siegestrophäen zu deren Füßen. Dann *erhob sie sich und stellte einen Zendelwald dar, wie dieser gewöhnlich zu blöde [schüchtern] war, es zu sein*. Ohne indessen seiner Bescheidenheit zu viel zu vergeben, grüßte sie Bertraden mit einem Blicke, dessen Wirkung auf ein Frauenherz sie wohl kannte; kurz, sie wußte sich als Liebhaber wie als Ritter so zu benehmen, daß Bertrade ihr Wort [den Sieger zu ehelichen] nicht zurücknahm. (JR 45; Markierungen V.K.)

Nirgends so merklich wie hier offenbaren Kellers re-novellierte Marienlegenden ihre Eigenart; das, was sie von den Novellen der Vorläufer, aber auch von *Eugenia* abhebt: daß und wie die Verwandlung der Statue zum Lebewesen sich jeweils verbindet mit der seltsamen Einschlaf-Aufbruch-Szene. Letztere bleibt in jedem Fall brisant, wie immer man sie deuten mag. Also auch dann, wenn man die Jungfrau durchgängig als Jungfrau begreift, ohne den besagten Seelen-Übersprung zu erwägen: von der reglos daliegenden zur hinwegeilenden Gestalt. Brisant wirken jene Szenen auch dann noch, weil Keller allemal religiös geläufige Vor-Bilder heraufruft und sie spielerisch ummodellt. Mal so und mal so, immer aber ins Unfromme. Diese Vor-Bilder können, aber sie müssen nicht dem Vorrat christlicher Ikonographie entstammen, so wie jene Schutzmantel-Madonna und jener Aufbruch der Seele vom Toten, die Keller weltlich in Schwung bringt. Sie können auch dem Vorrat biblischer Texte entstammen, die er ebenso schwungvoll entbibelt.

‘Den Seinen gibts der Herr im Schlaf.’ So spricht es mit jambischem Nachdruck der Volksmund einem Prosasatz der Bibel nach. Was da volksmündlich behauptet wird, klingt manchmal wohlwollend, häufiger aber maliziös. Es falle jemandem, so wird unterstellt, etwas Gutes in den Schoß, ohne eigenes Zutun und Verdienst. Noch abgefemter klingt es, wenn wer die syntaktische Mehrsinigkeit der Behauptung überbetont: im Schlaf liege hier womöglich, statt des empfangenden Seinen, der gebende Herr höchstselbst – erkennbar an der untauglichen Gabe.

Den Ihren gibt sie's im Schlaf

So weit geht Keller nicht. Er geht weiter. Erstens, indem er den Volksmund auf die Quelle zurückführt, auf Psalm 127, der in der Zürcher revidierten Bibel lautet: «Den Seinen gibt er's [der Herr die Gabe] im Schlaf.» Zweitens, indem er diesen Satz des Psalms, ihn nun auch poetisch beglaubigend, in den Marienlegenden überhaupt entfaltet und zumal in den erörterten Szenen ganz besonders hervorhebt. Drittens, indem er ihn radikal abändert, das Genus betreffend. So nämlich, wie Keller ihn ereignisreich dahererzählt, vom Anfang bis zum Ende der jeweiligen Geschichte, muß der Satz nun heißen: «Den Ihren gibt sie's im Schlaf.» Dabei sind auch die Ihren, wie die Jungfrau selbst, weiblichen Geschlechts. Bald unmittelbar wie Bertrade. Bald mittelbar wie Zendelwald, den die Jungfrau ja letztlich, auch wenn er darüber in Schlaf verfällt, der Ihren, eben der Bertrade, zuführt.

Ein Vorgeschmack, hundert Jahre früher, feministischer Theologie? Wohl kaum. Denn Keller schert sich um keinerlei Theologie. Beachtlich ist indes, daß in all seinen Statuen-Legenden den Frauen die Hauptrollen zukommen, tätige wie untätige. Die Männer dagegen tragen nur bei. Seis zum Unglück der Frauen wie Bertrades erster Gatte, der sie an den Teufel verspielt. Seis zum Glück der Frauen wie Zendelwald bei Bertrade; wie Aquilinus bei Eugenia; wie der Ritter Wonnebold bei der Nonne Beatrix, mit der er nicht weniger als acht Söhne in die Welt setzt, bis Beatrix weltgesättigt ins Kloster zurückkehrt (*Die Jungfrau und die Nonne*). Oder seis gar zur erotischen Verwirrung der Titelheldin selbst, so wie der betont maskuline Teufel, wenn er der Jungfrau beim heftigen Ringkampf allzu nahe kommt. Doch keinen der Männer zeichnet aus, was die weiblichen Hauptfiguren auszeichnet: ein bemerkenswert persönliches Schicksal.

Immer deutlicher wird die eigene Richtung, die Kellers re-novellierte Marienlegenden nehmen, hinweg von den Novellen der Vorläufer und Nachfolger. Ganz andere Spannungen herrschen hier, wo die Jungfrau wohlgemäß den weiblichen Ihren die Liebesbahnen freikämpft. Andre Spannungen zwischen Frau und Mann, zwischen Statue und Mensch, zwischen Handeln und Übersich-ergehen-lassen. Die Novellisten seit Eichendorff, so war zu sehen und zu bedenken, gehen grundsätzlich aus von einem explosiven Dreiecks-Verhältnis. Lebensgefährlich wirkt es sich aus, drohend mit Wahnsinn und Tod, da einer der drei Partner, die einander unbändig anziehen und abstoßen, schlechterdings ungleichartig, also unvereinbar ist. Also nicht nur: hier die auferlebte Statue, dort zwei menschliche Lebewesen, männlich und weiblich. Sondern auch: hier die übermächtige Göttin (alias Heilige), dort zwei machtlose Sterbliche, männlich und weiblich. Hieraus entstehen, zumeist in beklemmend unheimlicher Atmosphäre, die Verwicklungen des novellistischen Geschehens, das nur selten glimpflich ausgeht.

Keller dagegen entfacht heitere Unbefangenheit. Das komödiantische Verstellungsspiel des Erzählers wie der Hauptfigur läßt von Anfang an schon ein

glückliches Ende ahnen. Zu Zerreißproben für Leib und Seele kann es im ohnehin minder ausgeprägten Dreiecksverhältnis nicht kommen. Nicht zwischen der Jungfrau, dem üblen Ritter Gebizo und Bertrade in der ersten Erzählung; nicht zwischen ihr, Zendelwald und Bertrade in der zweiten; und schon gar nicht in der dritten zwischen ihr, dem Ritter Wonnebold, den sie am Ende erst zu Gesicht bekommt, und der Nonne Beatrix. Und zwar deshalb, weil in keiner dieser Geschichten die auferlebte Statue irgendwelche Besitzansprüche stellt, weder erotische noch sonstige, an den männlichen Partner so wenig wie an den weiblichen. Setzt sie doch, ebenso selbstlos wie selbstbewußt, ihre übernatürlichen Kräfte einzig zu deren Gunsten ein.

Dennoch wäre es irrig, aus der heiteren Unbefangenheit und Komödiantik zu schließen, Keller verscherze das sonst so ernste und ernst zu nehmende Novellen-Sujet. Im Gegenteil. Er gewinnt ihm noch weitere Ernsthaftigkeit ab. Allerdings utopische, erdenschwerelose, die sich abstößt von den Umständen des mittelalterlichen und mehr noch des zeitgenössischen Zusammenlebens. Schon dadurch, daß sich das Standbild der Jungfrau in Bewegung setzt, und daß es dabei einen ungleich größeren und turbulenteren Bewegungsspielraum erobert als alle wandelnden Statuen zuvor; erst recht aber dadurch, daß es restlos uneigennützig handelt: erscheint es als leibhaftige Gegenkraft zu aller seßhaften Besitzgier, zu allem immobilienwahn. Wo Kellers Jungfrau sich ins Zeug legt, will niemand den andern besitzen und, falls er sich wehrt, vernichten: so wie bei Mérimée die reagierende Venus; bei Bécquer die herausfordernde Madonna; bei Eça de Queiroz der mörderische Gatte jener Schönen, die zur erotischen Stellvertreterin der Virgen del Pilar wird. Gewinnsüchtige Rivalitäten werden gegenstandslos, wenn nicht einmal kostbare Gegenstände wütig umstritten sind, so wie der goldne Armreif bei Bécquer.

Auch politisches Herrschaftsverlangen, öffentliches Prestige gewaltsam durchzusetzen, auch solches Verlangen läßt Kellers utopische Jungfrau weit hinter sich zurück. Unbekümmertes Selbstbewußtsein ist ihr selbstverständlich. Sie braucht keine Bekräftigung von außen, die den minder Mächtigen abzutrotzen wäre. Insofern überflügelt ihre interesselose Hilfsbereitschaft auch jene von Ovids Venus, die immerhin mitwirkt, Pygmalions selbstgeschaffene Frauenstatue zu beleben. Ovids Venus verharrt, ohne leibhaftig einzugreifen, ihrerseits statuarisch im Tempel. Und wenn sie so aus der Ferne sich am Wunder beteiligt, geschieht es nicht selbstlos, allein ihrem Günstling Pygmalion zuliebe. Sie tut es erst recht, um im eigenen Herrschaftsbereich, auf Zypern, die zeitweilig gestörte Harmonie wiederherzustellen.

So triumphiert denn Kellers Jungfrau, ohne darauf aus zu sein, über all ihre literarischen Vorläuferinnen. Bis zurück zur Antike. Doch sie triumphiert auch ebenso selbstvergnügt in der zeitgenössischen Gegenwart. Achtzehnhunderzweiundsiebzig von ihrem Autor in die Welt gesetzt, macht sie gar noch Ernst mit einem dazumal neuen Dogma der römisch katholischen Kirche. Mit jenem der

‘unbefleckten Empfängnis Mariae’. Es besagt, bisweilen mißverstanden: unter allen Menschen weit und breit sei einzig Maria im Leib ihrer Mutter, Anna hieß sie, empfangen worden ohne die Erblast von Adams und Evas Sündenfall. Der Ernst, den Kellers Jungfrau damit macht, ist freilich abermals heiter häretisch. Handelnd, nicht redend, führt sie das Dogma ad absurdum. Sie widerlegt es, indem sie es teilweise, für ihren Teil, bestätigt.

Denn: Sie selber ist und sie handelt, so haben wir festgestellt, menschlicher als alle andern Menschen ringsumher. Als solchermaßen gesteigerter Mensch müßte demnach die Jungfrau selber – wäre denn, wahrhaftigen Gotts, die Menschheit en bloc erbsündig – noch weit überm Durchschnittspegel der allgemeinen Erbsünderei liegen. Sie jedoch vollbringt im Namen andrer Menschen, in deren Gestalt und Geist, die allerschönsten mitmenschlichen Taten. Damit aber führt sie ihnen vor, daß auch sie das Nämliche können wollten und wollen könnten. Grundsätzlich. Vorausgesetzt, sie befreiten sich restlos von jener schlimmsten, ältesten und zähesten aller Legenden. Von der Legende der Erbsünde.

Kellers Texte werden zitiert nach der neuen kritischen Edition des Deutschen Klassiker Verlags: Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hg.v. Dominik Müller, Frankfurt am Main, 1991.