

Der Steppenreiter in Seldwyla.  
Gottfried Kellers *Schmied seines Glückes*,  
Mazeppa und die Kontrafaktur des Romantischen

THOMAS GROB

Es ist so eine Sache mit der „Texttreue“. Man kann literarischen Texten nicht eigentlich treu sein – Texte wollen, dass man fremdgeht, wie sie es selbst auch tun, wie es wohl ihr Wesen ist. Vielleicht möchte man manchmal dem musikalischen Ideal von Partiturtreue nahe kommen, *den* Text festhalten. Doch steigt man, wie in Heraklits Fluss, nicht zweimal in denselben Text. Und da wären noch die letzten vierzig Jahre Literaturtheorie: Erst war der Autor tot, dann der Text als gesamtheitliche, erst recht als widerspruchsfreie Struktur, und wenn der Autor wiederbelebt wurde, dann als Zuschreibung, als Funktion, ja Leerstelle, im besten Falle als psychologische oder schriftgelenkte Grösse, die selten weiss, was sie tut.

Natürlich hindert das niemanden, das zu tun, was man eigentlich nicht dürfte. Dieser Widerspruch zur Praxis spricht nicht unbedingt gegen die Theorie, die nur als Theorie eben Theorie sein kann. Auch die interpretatorische Praxis der Theoretiker kann ihrer Theorie niemals ganz genügen – und nicht selten ist das das Aufregendste bei Theoretikern. Die russischen Formalisten waren die ersten, die biographistische Lektüren systematisch ablehnten – nicht die Unbedeutendsten von ihnen verfassten dann schliesslich doch dicke Biographien.

Fiktionale Texte sind per se ‚ego-plural‘, sie reflektieren äussere Diskurse, ihre Erzähler sind unzuverlässig, ihre Rhetorik widerspricht dem intendierten Sinn, ihre Offenheit gegenüber dem Leser ist auch eine des Sinns. Umso mehr aber muss es einen kümmern, wer spricht. Es muss einen kümmern, wen Texte sprechen lassen, und es muss einen kümmern, wer schweigt. Und weil Texte schlauer sind, als wir es manchmal wahrhaben wollen, weil sie uns die Treue oft so schwer machen wie möglich, sind sie Meister der Verführung, der List, der doppelten Rede, der scheinbaren Harmonie. Manchmal scheinen sie zu lachen, wenn unsere Treue sich in Treuherzigkeit verwandelt. Und auffallend gerne handeln sie von Untreue – was für ein Verlust, wenn Anna Karenina sich an die Moral ihres Autors (oder gar ihrer Leser) gehalten hätte.

*Wer spricht? Ironie und/oder Didaktik*

Gottfried Kellers Erzählung *Der Schmied seines Glückes* gehört nicht zu den Stars aus dem Seldwyler Zyklus.<sup>1</sup> Zumindest, was die Forschung betrifft, scheint dies am Verdacht zu liegen, sie könnte in ihrem Schluss zu ein-dimensional moralisch, ja idyllisch geraten sein.<sup>2</sup> Dies gilt gerade dann, wenn man sich mit der hergebrachten Deutung der Seldwyler Geschichten nicht begnügen mag; sie zeigten „die Demaskierung des Abenteuerlichen, Verstiegene[n], Törichte[n], Überschwängliche[n], des Phantastische[n]“ und „deren Korrektur und Vernichtung durch Natur und Vernunft der echten Lebensordnung“.<sup>3</sup> Diese Sicht hatte in der Erzählung umgekehrt die „Karikatur“, das „Possenhafte“ gefunden.<sup>4</sup>

Dabei treibt gerade diese Erzählung ein besonders vielschichtiges Spiel mit dem Leser. Dies liegt zuerst einmal an einer Form der satirischen, manchmal sarkastischen, oft halb verborgenen Ironie, die sich in einer beinahe unmerklichen Vervielfältigung der Erzählerstimme entfaltet. Schon der Titel könnte gleichzeitig eine zur Disposition gestellte althergebrachte Weisheit, ein lächerliches Klischee, eine (ironische) Charakterisierung des Helden – oder aber dessen Selbstcharakterisierung bezeichnen. Desgleichen auch der Text schon vom ersten Satz an:

1 Dies gilt für die traditionelle Literatur zu den *Leuten von Seldwyla* ebenso wie für die Arbeiten, die in den achtziger Jahren neue Perspektiven auf Keller eröffneten (so Bernd NEUMANN, *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*, Königstein/Ts: Athenäum, 1982; Winfried MENNINGHAUS, *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982).

2 Noch Alan CORKHILL („Good Fortune Maketh the Man? Notions of ‚Glück‘ in the Seldwyla Novellas“, *Gottfried Keller, Die Leute von Seldwyla. Kritische Studien / Critical Essays*, hg. Hans-Joachim Hahn und Uwe Seja, Bern u.a.: Peter Lang, 2007, 25–45, hier 41) sieht hier einzig „das Glück einfacher und unverdrossener Arbeit“, das er zitiert, vertreten.

3 Fritz MARTINI, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*, 2. A., Stuttgart: Metzler 1964, 575. Die Formulierung variiert Paula RITZLER, „Das Außergewöhnliche und das Bestehende in Gottfried Kellers Novellen“, DVjs 28 (1954), 373–383. Ritzler zitiert den *Grünen Heinrich*, der erkennt, „dass das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Überschwängliche nicht poetisch ist“ (ebd., 373). Sie sieht in dieser „Abkehr von der bisher eher romantischen Haltung“ (ebd.) nur die Assimilierung an die „bestehende Ordnung“ (374 und passim).

4 Martini, *Deutsche Literatur*. 587.

John Kabys, ein artiger Mann von bald vierzig Jahren, führte den Spruch im Munde, daß jeder der Schmied seines Glückes sein müsse, solle und könne, und zwar ohne viel Gezappel und Geschrei.<sup>5</sup>

Ein „artiger“ Mann? Und welchen Kabys haben wir überhaupt vor uns? Mit 31 hat er sein kleines Erbe aufgezehrt, dann kommt die Geschichte mit der gescheiterten Namensweiterung, es folgen einige Jahre als Barbier, in denen er „ganz leidlich dahin lebte“ und „seinen übermütigen Wahlpruch fast ganz zu vergessen schien“ (69), und schliesslich das Augsburger Abenteuer bei Adam Litumlei, das ihm sein Motto ganz austreiben wird. Der Kabys des ersten Satzes steht irgendwo im Niemandsland zwischen dem Festhalten an seiner Devise und den Enttäuschungen, oder aber es ist der Kabys zum Schluss und das Wort bedeutet etwas, was der Leser noch nicht ahnen kann. Der „Spruch“ ist ihm in den Mund gelegt, er charakterisiert ihn, doch ist es die Geschichte selbst – sein „Schicksal“ (96) –, die diese Metapher schliesslich über seinen Kopf hinweg auf (besonders für ihn) überraschende Weise realisieren wird. „Ohne viel Gezappel und Geschrei“? Die doppeldeutige Komik bricht sich hier Bahn, ohne immer Rücksicht auf den lokalen Sinn zu nehmen, und sie spaltet dabei ganz gezielt die Stimme(n).

So geht es weiter durch den ganzen Text. Die allpräsente Ironie spielt damit, dass scheinbar die eigene Betrachtung des Johannes oder John Kabys eingenommen wird, dass dieser aber gleichzeitig ironisiert, manchmal entlarvt wird. Der Standpunkt der ironischen Stimme wird nie explizit, und ihre oberflächliche Freundlichkeit bestimmt auch dort den Ton, wo John seine unangenehmsten Seiten zeigt und berechnend, täuschend, arrogant oder geizig ist. Die schwebende Unbestimmtheit in der Ironie, ja Komik dieses Erzählens erschöpft sich nicht darin, dass wir über den Glückssucher Kabys lachen: Denn die anderen Figuren, seien dies der alte Litumlei, dessen junge Frau oder das Kollektiv der Seldwyler, sind nicht weniger ironisiert als der Held der Geschichte, und der scheinbar naive Erzähler stellt sich mit allen auf eine Ebene. Es wird aber noch zu fragen sein, inwiefern der Geschichte ganz am Ende vielleicht doch der Humor noch vergehen wird.

Der Erzähler spricht doppel- und mehrstimmig. Und nicht nur er spricht. Es sprechen bzw. schreiben Kabys und Litumlei, wenn sie ihren genealogischen „Roman“ verfassen, den Gründungstext ihres künftigen Geschlechts – auch hier erlaubt sich der „Autor“ überbordende, mehr-

5 Hier wie im Folgenden zitiert aus: Gottfried KELLER, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 5, Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band, hg. Peter Villwock et al., Basel u.a.: Stroemfeld, 2000, hier 63.

stimmige Komik. Es sprechen zudem Diskursfelder, die sicher nicht einfach nur dem Autor Keller zugehören: Fragen der sozialen Rolle und Ich-Konstitution etwa oder solche des Ökonomischen, die diesen Text – und überhaupt zunehmend Kellers Texte – durchziehen.

Im *Schmied seines Glückes* bildet das Ökonomische zusammen mit anderen Motiviken einen durchgehenden isotopischen Gestus der Doppelung und der ‚Falschheit‘.<sup>6</sup> Dem Doppelten, Äusserlichen, Trügerischen ist jedoch – sehen wir vom Schluss noch ab – keine Motivik der Authentizität entgegengesetzt. Die Doppelungen, die sich über das ‚Wirkliche‘ legen, konstruieren sich mit einer beinahe penetranten Konsequenz: Johannes / John Kabis / Kabys will aus seinem schon abgeänderten Namen durch Heirat einen Doppelnamen machen – wen er heiratet, ob Tochter oder Mutter, scheint einerlei –; der neue Name erweist sich zudem ebenfalls als falsch, was die Verlobung platzen lässt. Er hat noch kein Geschäft, aber Adresskarte und Firmenschild, er hat keine Persönlichkeit und kein Geld, aber beeindruckende „Attribute“; er sucht sich einen falschen Vorfahren, der eine falsche Ahnengalerie besitzt, und legitimiert dies mit einer Schrift, die die Wirklichkeit ersetzen soll. Und nicht zuletzt zerstört er sein Glück, indem er sich in einem Akt doppelter Untreue (sic!) im falschen Moment selbst verdoppelt und sich durch einen falschen Stammhalter als falscher Erbe obsolet macht.

Wen wundert es da noch, dass alle Protagonisten konsequent ihre (z.B. ökonomischen) Absichten verheimlichen, dass im Grunde alle Kommunikation bis hin zur Zeugung des falschen Litumlei darauf beruht, dass jeder den anderen täuscht. Was keineswegs heisst, dass solche Kommunikation immer misslingen muss – dies ist letztlich nur bei Kabys der Fall, dem John im Glück, ja im Paradies, der wie sein Namensvetter Hans im Märchen alles verliert, ganz anders als dieser aber nichts selbst erarbeitet hat und mit dieser Entwicklung auch keineswegs zufrieden ist.

Der Schluss dann scheint auf ein ethisch-moralisch gesehen harmonisches, didaktisches Ende hinauszulaufen.<sup>7</sup> Kabys hat sein falsches Vermö-

6 So liest die Erzählung auch Erika Swales, die das Ökonomische dann aber auf die „horrific images of humanity being reduced to market commodities“ reduziert und annimmt, es konterkariere den idyllischen Schluss und „its central didactic design“. Letzteres wird dabei mit Kellers „Intention“ gleichgesetzt, die „kollabiere“ (Erika SWALES, *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and „Die Leute von Seldwyla“*, Oxford-Providence: Berg Publishers, 1994, 146).

7 Neuere Arbeiten zu dieser Erzählung bekunden manchmal ein gewisses Unbehagen gegenüber der wundersamen und raschen Wendung zum Schluss. Diana SCHILLING (*Kellers Prosa*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1998, 127–129) unterstützt die ökonomiekritische These von Swales; hier bleibt von Kabys aber nur noch der „Versager, der sich einrichten muss“ (128). Auch ROLF SELBMANN (*Gottfried Keller. Romane und*

gen mitsamt seiner äusserlichen Staffage verloren und widmet sich in ironischer wie prophetischer Wendung seines Sinnspruchs dem Nagelschmieden:

Nur in stillen Nächten bedachte er etwa noch sein Schicksal, und einige Male, wenn der Jahrestag wiederkehrte, wo er die Dame Litumlei bei dem Himbeertörtchen gefunden hatte, stieß der Schmied seines Glückes den Kopf gegen die Esse, aus Reue über die unzumutbare Nachhülfe, welche er seinem Glück hatte geben wollen. Allein auch diese Anwandlungen verloren sich allmählich, je besser die Nägel gerieten, welche er schmiedete. (96)

Aber wer spricht diesen Schlusssatz: der ‚moralische‘ Erzähler, der eben konstatiert hatte, Johannes habe „das Glück einfacher und unverdrossener Arbeit“ doch noch kennengelernt (obwohl ‚Glück‘, nebenbei bemerkt, in diesen beiden Sätzen etwas ganz anderes bedeutet), oder ist es doch ein Zyniker, vielleicht ein Seldwyler, der sich freut, dass Hochmut vor dem Fall kommt? Oder spricht gar, wie so oft in der Erzählung, die auto-suggestive Stimme des Helden selbst? Idyllen jedenfalls (und, so ist zu hoffen, auch das Glück) sehen anders aus. An der ‚Geschlossenheit‘ dieses Endes kann gezweifelt werden: Es wirft Fragen auf, die keineswegs alle anachronistisch sind, und sogar unter der Voraussetzung eines ‚leeren‘ Autors wäre es eine Zumutung anzunehmen, dass sie Keller alle entgangen sein könnten. Warum findet sich das „Glück“ nun doch im Ökonomischen und jenseits jeder sozialen Bindung?<sup>8</sup> Kommt der ‚Sinn‘ dieser Geschichte einfach nur deswegen zum Stillstand, weil einer mit einem „kühn entworfenen Lebensrahmen“ (66), auch wenn er ihn im grossen, materiellen Glück ohne Arbeit suchte, ein kleines, mit Arbeit verbundenes materielles ‚Glück‘ findet? Soll dieses lapidare Sein sich hinter dem so listenreich verdoppelten Schein verborgen haben? Vor allem aber: Woher kommt, einmalig in diesem Text, die Brutalität und Körperlichkeit, wenn John seinen Kopf gegen die Esse stösst? Sollen wir wirklich annehmen, sie „verliere sich“ mit dem Hinweis auf gelungene Nägel? Hier spricht das „Schicksal“, aber es ist ein literarisches Schicksal, und vielleicht lügt es auch. Sogar wenn wir annehmen, dass das Erzählen hier verlässlicher und ehrlicher sein sollte als seine Protagonisten: Kann eine Erzählung so viel naiver sein als ihre Helden?

*Erzählungen*, Berlin: Erich Schmidt, 2001) sieht in ihm einen „Gescheiterten“ (86) und im Schluss höchstens eine „leidliche ‚Zufriedenheit‘ im roten Winkel modernen Wirtschaftens“ (85).

8 Corkhill („Good fortune“, 43) bemerkt, Kabys sei offenbar „destined for bachelorhood“; ähnlich Selbmann („Gottfried Keller“, 85): „Kabys bleibt Junggeselle [...] und betreibt die Schmiede, die ihren Mann nährt [...], aber nur diesen“.

Wer liest? ‚Mazepa‘ als Intertext, Doppelung und ‚mise en abyme‘

Diese Erzählung ist noch verdoppelter, als sie sich ohnehin schon gibt. Denn sie spielt mit narrativen Vorlagen, mit dem Märchen vom Hans im Glück oder der biblischen Geschichte von Paradies und Sündenfall – was übrigens beide Folien in den Machtbereich der Ironie bringt –; dazu gehört auch die antike Redewendung („Faber est suae quisque fortunae“), die bei Kabys auf sinnentstellende Weise zur falschen Lebensmaxime wird: Er hatte vieles vor, aber nicht, ein *homo faber* zu werden.

Doch gibt es noch einen ungleich wirkungsvolleren Prätext, der meines Wissens nie berücksichtigt wurde. Von den genannten „Attributen“ von Kabys, die für ihn die „Ideal-Ausstattung eines Mannes im Glücke“ bedeuteten, einen „kühn entworfenen Lebensrahmen“ (66) – eine Brille, Hemdenknöpfe, Ketten etc. –, haben zwei eine narrative Aura. Das eine ist die „gewaltige Busennadel“ mit dem Bildnis Napoleons bei Waterloo. Das andere, der mit Abstand am ausführlichsten beschriebene Gegenstand, ist eine Zigarrenspitze „aus Meerscham geschnitzt, darstellend den aufs Pferd gebundenen Mazepa; diese Gruppe ragte ihm, wenn er rauchte, bis zwischen die Augenbrauen hinauf und war ein Cabinetstück“ (65). Keller setzte ganz offensichtlich voraus, dass seine Leser wussten, wie man sich diesen Mazepa vorzustellen hatte – ein Wissen, das im späteren 19. Jahrhundert und etwa bis zum 1. Weltkrieg zumindest in seiner ikonographischen Grundform tatsächlich gesamteuropäisch allgemein war. Rilke wird Mazepa so im Jahr 1904 im Gedicht „Der Sturm“ einsetzen, Brecht sogar noch 1927 in seiner „Ballade vom Mazepa“.

Es ist hier nicht der Ort, ausführlich die gewaltige narrative und ikonographische Karriere Mazepas in der Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts zu beschreiben.<sup>9</sup> Der historische Mazepa – mit einem ‚p‘ geschrieben – war der letzte grosse Hetman einer (mehr oder weniger) unabhängigen Ukraine: Er wandte sich 1709 – bereits als alter Mann – überraschend gegen seinen ‚Protector‘ Peter den Grossen und verbündete sich mit dessen militärischem Gegner, dem schwedischen König Karl XII. Beide wurden aber bei Poltava von Peter geschlagen und mussten flüchten; im Laufe der brutalen russischen Racheakte wurden die kosakischen Gebiete weitgehend in das russische Reich eingegliedert. Mazepa, der bald darauf im Exil starb, wurde in Russland zur Unperson, viel später für die

9 Zum gesamten Stoffkomplex siehe ausführlich Thomas GROB, „Der innere Orient. Mazepas Ritt durch die Steppe als Passage zum Anderen Europas“, *Wiener Slavistischer Almanach* 56 (2005), 33–86. Mit der Motivik bei den französischen romantischen Künstlern befasst sich v.a. Chrystyna MARCIUK, *Mazepa. Ein Thema der französischen Romantik. Malerei und Graphik 1823–1827*, Wien: Profil, 1991.

ukrainischen Nationalisten zum Helden. Es gibt innerhalb der sich bildenden ukrainischen Unabhängigkeitsbewegung eine lange Auseinandersetzung um seine historische Bedeutung, und bis heute bildet Mazepa einen zentralen symbolischen Markstein in der Auseinandersetzung zwischen der ukrainischen und der russischen Deutung der gemeinsamen Geschichte; in der neuen unabhängigen Ukraine ist er ein zentrales Element der Staatssymbolik.<sup>10</sup>

Erscheint Mazepa in der russischen, ukrainischen und polnischen Literatur vorwiegend in diesem historischen Kontext, nimmt die westliche Motivik einen anderen Weg. Sie geht aus von einer bei Voltaire kolportierten Anekdote: Mazepa – hier entsteht die westliche Schreibweise mit doppeltem ‚p‘ – soll, als er in jungen Jahren Page am Hof des polnischen Königs Jan Kazimierz war, ein Liebesverhältnis zu einer verheirateten Adligen gehabt haben und von deren Ehemann überführt worden sein; dieser habe ihn darauf nackt auf ein Pferd binden lassen und dieses in die Steppe getrieben. Mazepa sei schliesslich von ukrainischen Kosaken gefunden und aufgenommen worden, wo er es später bis zum Hetman brachte. Diese kurze Anekdote wird durch den für ein breites Publikum schreibenden französischen Autor Contant d'Orville 1764 in einen Roman unter dem Titel *Mémoires d'Azéma* eingearbeitet, was den Stoff europaweit bekannt macht.<sup>11</sup> Es war dann Lord Byron, der 1819 mit seiner Verserzählung *Mazepa* diese Figur nicht nur in die ‚hohe‘ Literatur einführte, sondern ihr eine romantische Aureole verlieh, die sie von nun an immer umgeben würde. Bei Byron erzählt Mazepa nach verlorener Schlacht dem Schwedenkönig sein Leben; er beginnt mit diesem Liebesabenteuer, beschreibt ausführlich die verschiedenen Phasen des Ritts auf dem Pferd – die später einzelne Sujets für künstlerische Bearbeitungen abgeben – und schliesslich, wie ein Mädchen ihn findet und die Kosaken ihn aufnehmen.

In den byronbegeisterten Kreisen der jungen Pariser Romantiker der zwanziger Jahre wird Mazepa zu einem der zentralen Sujets, ja zur Chiffre romantischer Kunstauffassung überhaupt. Es sind – was für Keller nicht unbedeutend sein dürfte – zuerst die Maler (Géricault, Delacroix, Vernet, Boulanger), die einerseits das Pferd, andererseits den nackten Helden bildlich inszenieren und Mazepa eine feste Ikonographie verleihen. Victor Hugo dann bringt in seinem Gedicht „Mazepa“ (1828) aus

10 Zu dieser Auseinandersetzung siehe ausführlicher Thomas GROB, „Mazepa‘ as a symbolic figure of Ukrainian autonomy“, *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, hg. Alexander Wöll und Harald Wydra, London-New York: Routledge, 2008, 79–97.

11 In deutscher Übersetzung *Die schöne Russin oder wunderbare Geschichte der Azema*, o. A., Braunschweig, 1766.

den *Orientalen* die Mazeppa-Figur gerade wegen ihrer Exotik mit dem romantischen Dichter zusammen und macht den Ritt zur Chiffre für das Dichten. Auf ihn greift Franz Liszt zurück, als er 1840 eine virtuose, ja akrobatische Klavieretüde ‚Mazeppa‘ nennt; 1851 arbeitet er sie zur vierten seiner *Etudes d'exécution transcendante* um. Auch später, als die Bildlichkeit des nackten, gebundenen, exotischen Reiters in den Zirkus, in die Trivialgrafik (die sich oft an Vernet anlehnt), in Ziergegenstände und noch später in die Werbung wandert, bleibt innerhalb des Kunstbereichs die romantische Konnotation bestehen.

Doch kommen wir zurück zum *Schmied seines Glückes*. Der geschnittene Mazeppa der Meerscham-Zigarrenspitze ist ganz offensichtlich einer dieser aufs Pferd gebundenen nackten Figuren (die im Alltagsbereich aber zunehmend diskret verhüllt werden). Gerade bei ihm erhält die doppel-sinnige Bemerkung (ist es die des Erzählers?), diese Gegenstände seien „nicht ohne einen tieferen Sinn“ (62), besonderes Gewicht. Denn ganz offensichtlich ist John Kabys' Augsburg-Abenteuer eine ironische Kontrafaktur der Mazeppa-Geschichte, und die Figur auf der Meerschamspitze, die sich durch den Gebrauch zu beleben scheint („Das wilde Pferd war schon glänzend braun, der Mazeppa darauf aber erst hell rötlich, beinahe fleischfarbig“, 80), wird deutlich mit dem Träger parallelisiert: „[...] so daß das doppelte Kunstwerk der Schnitzers und des Rauchers die rechte Bewunderung der Sachverständigen erregte“ (ebd.).

Es gibt Hinweise genug, die Geschichte von Kabys als eine Verdoppelung der Mazeppa-Geschichte, die Meerschamspitze als ihre *mise en abyme* zu lesen: Hier kommt einer an den ‚Hof‘, um Karriere zu machen, verführt die Frau des Hausherrn und vertreibt sich dadurch selbst; dies führt ihn in die neue (in Kabys' Fall die alte) Heimat, wo er seine Bestimmung findet. Es sind die Details, die den Bezug unübersehbar machen: Adam Litumleis „romantisches Interesse für Stammbäume“ (69) etwa ist ein direktes Zitat aus Byrons *Mazeppa*, wo der reiche, betrogene Ehemann, der in seinen Stammbaum verliebt ist und ihn sich als Verdienst anrechnet (IV)<sup>12</sup>, vor allem um die Reinheit seines Geschlechts besorgt ist (VIII). Sogar Napoleon („Die Schlacht von Waterloo blitzte und donnerte auf einer zufriedenen Brust“, 80) ist ein solches Zitat, spielt doch Byron schon ganz zu Anfang auf die zukünftige Wiederholung der Ereignisse, und damit auf das Jahr 1812 an (I) – und auf die Parallele zwischen Napoleon und Mazeppa, die Opfer und Beispiel des „hazard of the die“ werden (II).

12 Die römischen Ziffern bezeichnen die Strophe. Zit. nach: *The Works of Lord Byron. With an Introduction and Bibliography*, Ware, Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 1994.

Wie weit bei Keller die Zitation geht, ist nicht überall entscheidbar. Litumleis lässt John Kabys reisen, wie auch Mazeppa für den polnischen König in diplomatischen Diensten unterwegs war; tatsächlich soll Mazeppa gemäss einigen Biographen auch eine Zeitlang als Erzieher der Hetmansöhne tätig gewesen sein. Mazeppas Ritt klingt in Johns und Litumleis „Roman“ an, wenn Litumleis sich selbst als Liebhaber mythisiert: „[...] aber schon sprang der Ritter auf seinen Schimmel und flog so schnell in die Ferne, daß er durch die platzgreifende Luftperspektive in wenig Augenblicken ganz bläulich aussah; denn er war ein Teufelsbraten!“ (85).

John Kabys spiegelt sich in seinen „Attributen“, vielleicht ohne zu wissen, dass diese ihn zur ironischen, ja parodistischen Doppelung einer romantischen Leitfigur machen. Wäre er ein aufmerksamerer Leser seiner Gegenstände, so hätten ihm Waterloo und Mazeppa mehr eingeflösst als Selbstzufriedenheit. Der Text selbst aber liest genau und raffiniert, und er macht dadurch seinen Helden zu einer verkleinerten Kontrafaktur einer vormals romantischen Identifikationsfigur; nicht zufällig wird er – von Kabys, vom Erzähler? – mit dem Genie in Verbindung gebracht (66). Kabys ist eine verkleinerte, gleichsam säkularisierte, merkantile Kontrafaktur des wahren romantischen Helden, sein Leiden ist dabei falsch und klein, wie es seine Ansprüche an den „kühn entworfenen Lebensrahmen“ sind, der ihn mit Mazeppa verbindet. Seine ‚Reisen‘ finden ohne jede Begegnung mit einem Anderen statt und kreisen in sich, und sogar die gewisse Tragik im Ende ist eine fehlerhaft kopierte, bescheidene, vielleicht auch komische. Er mag ein falscher Erbe sein – aber er ist einer.

Das Ende der Erzählung könnte in diesem Licht als selbstparodierende Spiegelung von Mazeppas letzlichem Triumph gesehen werden. Hugos Gedicht endet mit: „– il court, il vole, il tombe / Et se relève roi!“ Gleichzeitig rückt – darauf verwiesene der gegen die Esse gestossene Kopf – der intertextuelle Bezug das Leiden in den Fokus, das zwar wiederum ein schlecht kopiertes wäre, aber in seinem Kern nicht einfach wegdidaktisiert werden kann. Dies umso mehr, als Mazeppa noch eine Dimension aufweist, die der biographischen Entität Keller und deshalb vielleicht auch dem Erzähler bedrohlich nahe kommt – so nahe, dass man sich an die unlösbar verstrickten biographischen Einschlüsse im *Grünen Heinrich* erinnert fühlt.

*Wer erinnert sich? Mazeppa und der ‚romantische Liberalismus‘*

Die intertextuelle Textschicht um Mazeppa erweitert den Text um eine Dimension des Erinnerens. Keller kannte den romantischen Mazeppa-Stoff sicher nicht nur von Byron, Hugo, Liszt und den französischen Malern,

sondern auch von der deutschen Linie. Diese zeichnet sich insgesamt durch eine stärker historisch-politische Ausrichtung aus, und sie ist gleichzeitig narrativer als die französische. Sie beginnt früh im Zeichen Schillers und entwickelt sich vor allem im Umfeld des literarisch-politischen Liberalismus. So übersetzt Freiligrath in den zwanziger Jahren Byrons *Mazeppa*, allerdings ohne diese Übersetzung zu publizieren.<sup>13</sup> Bereits 1812 – also noch vor Byron – verwendet Heinrich Bertuch den Stoff in einem Tyrannen- und Freiheitsdrama im Schillerschen Geiste, einer Tragödie über Peter den Großen und seinen Sohn.<sup>14</sup> 1846 wird das (unpolitische) *Mazeppa*-Drama des Polen Juliusz Slowacki ins Deutsche übersetzt, wobei der Übersetzer den Autor als Teil des polnischen Aufstandes von 1830/1831 vorstellt und damit ihn und den Stoff politisiert.<sup>15</sup> 1849 dann wird in München Andreas Mays Drama *König der Steppe* aufgeführt, das Mazeppa zum Kämpfer für ein unabhängiges und freies ukrainisches Reich, ein „Königreich der Steppe“ macht. Zar Peter ist hier der kalte Tyrann, doch verfällt auch Mazeppa dem Machtwahn; May bezieht sich stark auf Puškins Versgedicht *Poltava* (auf dem später auch Čajkovskijs Oper *Mazeppa* beruhen wird).

Der bedeutendste Beitrag in dieser deutschen Reihe ist Rudolf Gottschalls *Mazeppa*-Drama, ein „geschichtliches Trauerspiel“, das 1860 – also während der Arbeit an der ersten Fassung von Kellers Erzählung – erschien.<sup>16</sup> In dieser historischen Phantasie – die von einiger Kenntnis zeugt – scheitert Mazeppa wiederum an seiner ungezügelter Leidenschaft. Ihm steht Harpyna gegenüber, die heimliche Hauptfigur, eine mit der Natur der Steppe vertraute Wahrsagerin, die Mazeppas Schwäche überwunden hat und so zur Heilerin wurde:

13 *Freiligraths Werke in sechs Teilen*, hg. J. Schwering, Berlin-Leipzig, o. J., 5. Teil: Übersetzungen II, 79–104; vgl. dazu Gerald W. SPINK, *Freiligrath als Verdeutscher der englischen Poesie*, Berlin, 1925, 36f.

14 Heinrich Bertuch, „Alexei Petrowitsch. Ein romantisch-historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen“, *Deutsche Schaubühne*, Bd. 19, Augsburg-Leipzig, o. J., 159–306.

15 „Mazeppa. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Julius Slowacki“, aus dem Polnischen übersetzt von August von Drake, *Böhm's Bühnen-Repertoire*, Bd. XIV, No. 111 [1846], 2021–2046.

16 Keller hatte vermutlich 1859 mit seiner ersten Fassung begonnen und schickte 1865 das Druckmanuskript an den Verleger Vieweg, ohne dass es aber gedruckt wurde. Als er 1873 für den zweiten Band darauf zurückkam, war das Manuskript verloren; er musste aufgrund einer früheren Fassung ein neues Druckmanuskript herstellen, das eine „gründlich überarbeitete“ Fassung darstellte (Gottfried KELLER, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 21: Die Leute von Seldwyla, Apparat zu Band 4 und 5, hg. Peter Villwock et al., Basel u.a.: Stroemfeld, 2000, 34; s. den Text der früheren Fassung ebd., 387–410). Die Änderungen sind weitgehend stilistischer Art und betreffen die Mazeppa-Stellen nur marginal.

Sühne sei es mir  
Für alte, dunkle Schuld! Einst irrte' auch ich  
Auf jener Bahn der wilden Leidenschaft!  
O Uebermuth des Menschen, der sich selbst  
Mit seinen kleinen Zwecken lügt zur Seele  
Der Welt und keck zerstört ihr Saitenspiel [...]  
Du wilder Dämon, welcher alle Kronen  
Der Erde häuft auf seine Stirn, der Lust  
Dem Stolz Altäre baut und unersättlich  
Wie ein verzehrend Feuer alles Glück  
Der Welt im Sturm verschlingt [...]<sup>17</sup>

Gottschall war früher ein jungdeutscher Aktivist gewesen, später sollte er zum konservativen Publizisten werden. Er verwendet hier Mazeppa als Chiffre für eine (auch eigene) revolutionäre Vergangenheit, für den Rückblick auf einen ungestümen Geist, der Zerstörung bringt, wenn er sich nicht bändigen, läutern lässt: ein politisiertes Modell der Entsagung, das gattungsgemäss ironiefrei ist und Erinnerung mit gelegentlich schwülstigem Pathos und Mystizismus repräsentiert. Die thematische Parallele zu Kabys in Kellers *Schmied seines Glückes* ist frappant, auch wenn dieser keineswegs um Kronen ringt und – entgegen seinem Selbstbild – eine auf Materielles fixierte Miniaturvariante solcherart missgeleiteter egozentrischer Energie ist. Gottschalls Modell des überwindenden Rückblicks ist wesentlich weniger ‚vielstimmig‘ als dasjenige Kellers, und es hatte sich auch bald überlebt. Keller hingegen inszeniert nicht pathetisch-tragisch die Katastrophe des „Glück[s] der Welt“, sondern in Seldwyla-Dimensionen das Scheitern einer von Anfang an falschen, da gefälschten, aber nicht weniger egozentrischen Glückssuche: Seine satirische Kritik trifft deswegen nicht das ‚Original‘ eines romantisch inspirierten Liberalismus, sondern seine schlechte Kopie. Doch wird auch ersteres dabei ambiguisiert, und vor allem wird es in seinen Dimensionen reduziert. Auch Keller setzt die Feuer-Metaphorik ein. Doch wird das ambige romantische „Feuer“ zur Zigarre gezähmt. Dies nimmt übrigens eine später beliebte Verwendung von ‚Mazeppa‘ als Name für Zigaretten und Streichhölzer vorweg, die sich werbewirksam einen exotischen *touch* verleihen wollen.

Bei Keller wird die Assoziation Mazeppas mit dem ambige gewordenen Thema der Freiheit wohl unterstützt durch die Präsenz des Themas im polnischen Aufstand 1863, den die meisten deutschen Liberalen bereits ablehnten, den Keller jedoch aktiv unterstützte.<sup>18</sup> Doch das individuelle,

17 Rudolf GOTTSCHALL, *Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig, 1865, 90.

18 Adam LEWAK, *Gottfried Keller und der polnische Freiheitskampf vom Jahre 1863/64. Akten und Briefe*, Zürich u.a.: Orell Füssli, 1927.

„napoleonische“ Befreiermodell zwischen Selbstopfer und Machtanspruch ist nicht (mehr) Kellers Sache. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass sich dieser Text auch an die Vergangenheit des eigenen Autors erinnert, dass der Schmied auch ein Stück Keller in sich trägt – immerhin war dieser, als er 1859 die Erzählung begann, ebenfalls ein (artiger?) „Mann von bald vierzig Jahren“.

### *Wer schweigt?*

Es fragt sich, warum die Erzählung diesen Kontext nur so diskret andeutet, ja eigentlich verbirgt. Antworten, meine ich, sind weniger in einer hypostasierten (da wohl diesbezüglich besonders ‚pluralen‘) Psyche des Herrn Gottfried Keller zu suchen, sondern im Text. Man muss ihm ja nicht partout entlocken wollen, was er so kunstvoll versteckt. Doch kann man seine Kunst des beredten Verschweigens betrachten. Diese liegt nicht primär in der versteckten Andeutung, sondern in der Doppelung. Auch Mazeppa ist an sich weniger ein verstecktes Zitat – zumindest für Zeitgenossen – als eine paradoxe Duplizierung des Helden, eine Pluralisierung des assoziativen Kontextes. Diese Lektüre kann nicht *einen* Kern haben, schon da in den diversen Spiegeln Original und Kopie ununterscheidbar geworden sind: Steht Mazeppa für Kabys oder Kabys für Mazeppa, oder steht er für eine Parodie auf Mazeppa? Ist sein Schmerz das ‚Eigentliche‘ oder die Parodie?

Mazeppa tritt als harmlose Meerschaum-Kopie seiner selbst auf und steht als Chiffre für etwas, was sich ins Paradoxe verdoppelt und verkleinert hat – man könnte es behelfsweise die romantische Erfahrung nennen, liberale Träume, uneinlösbare Lebensentwürfe. Kabys ist als Parodie ein Ab- und Zerrbild, Seldwyla Märchenwelt wie ‚Realismus‘ zugleich. Kabys pflegt eine Form der doppelten Erinnerung, und sie äussert sich darin, dass er einerseits seinen Kopf gegen die Esse schlägt, andererseits vergisst. Wie kleinlich auch seine grossspurigen Pläne gewesen sein mochten – die Lossagung von ihnen ist schmerzhaft, die scheinbar idyllische Lösung geht auf Kosten des Traums. Mazeppa hatte ihm eine falsche Identität verschafft – aber eine, die noch das Reale zu transzendieren vermochte. Kabys muss darauf verzichten – nicht aber der Autor (oder der Erzähler, oder der Text). Dieser erhält nicht nur die Erinnerung wach an das, was nicht mehr sein darf, er erlaubt sich sogar, dies zum Kern seines ironischen Spiels zu machen: Erst Mazeppa macht Kabys’ Geschichte zur Geschichte.

Die Ubiquität der Ironie bringt den Schmerz, die Melancholie nicht zum Verschwinden. Doch ihre innere Doppelung, die immer auch den

Sprecher einbezieht, schliesst direkte Moral, unverspiegeltes Pathos, überhöhte Tragik aus. Der Text beruht weniger auf der Beschreibung einer Realität als auf dem gebrochenen Rückblick durch sie hindurch auf Zeiten, als sie noch auf ein Anderes hin transparent war. Unser nachgeborener kleiner Mazeppa besitzt „das komplizierteste und zierlichste aller Geldtäschchen mit unendlich geheimnisvollen Abteilungen“. Schöner, als er es damit selbst tut, könnte man diesen Text nicht charakterisieren: Er ist plural, ein Ort des Verbergens, und er setzt sich in den Diminutiv. In einem dieser Täschchen findet sich, vielleicht, das Glück – oder zumindest eine Kopie davon. Wenn nicht, bleibt uns immer noch das vielstimmige Lachen, in dem Kabys plötzlich (auch) ernst erscheint.

Thomas Grob, Slavist, Privatdozent an der Universität Konstanz, unterrichtet in Zürich und Konstanz.