

Nicolas Detering

# Motivationsverzicht und Perspektivwechsel

Kellers M Märtyrerinnenlegenden und die Faszination  
des Unerzählbaren

## 1 Einleitung

Galt die Historizität der Heiligenlegende in der Aufklärung im negativen Sinn als zweifelhaft, so war es just die Verunsicherung eindeutiger Wahrheitsansprüche, welche die Gattung in der Moderne eher attraktiv erscheinen ließ. Seit dem mittleren neunzehnten Jahrhundert fungiert sie geradezu als Labor für die Destabilisierung von Erzählerzuverlässigkeit, für ein Rätselspiel mit Figurenperspektiven und narrativer Wirklichkeitskonstruktion.<sup>1</sup> Die moderne Legendarik nutzt den religionskritisch-konfessionspolemischen Vorwurf der Aufklärung, die meisten Anachoreten und Märtyrer:innen seien schlicht wahnsinnig gewesen und hätten sich einem gesellschaftsfeindlichen ‚Enthusiasmus‘ anheimgegeben,<sup>2</sup> um die Sakralitätserfahrung ihrer Figuren zu ambigüieren. Ungewöhnlich früh ist das in Heinrich von Kleists *Heiliger Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) zu beobachten, wo eine Bilderstürmergruppe über das Cäcilienwunder – scheinbar? – wahnsinnig und ihr Schicksal dann aus verschiedenen Blickwinkeln rekonstruiert wird. In Gustave Flauberts *Saint Julien l'Hospitalier* (1877) gilt es für den Heiligen selbst, der im Blutausch seine Eltern tötet, bevor er sich bekehrt. Radikaler noch verlegt Gerhart Hauptmanns *Der Apostel* (1890) die Konstruktion von Heiligkeit in das Innere einer pathologischen Subjektivität: Bei einem Spaziergang an der Limmat steigert sich der Protagonist seiner konsequent intern fokalisierten, weitgehend

---

1 Zur Gattung der Heiligenlegende und zur Figur des Märtyrers im neunzehnten Jahrhundert bereite ich eine umfangreiche Studie mit dem Arbeitstitel *Ästhetik der Hingabe. Märtyrer und Legende im bürgerlichen Zeitalter der Literatur* vor. Aus diesem Kontext sind auch die vorliegenden Ausführungen entstanden. Zudem hat im Juli 2021 ein an der Universität Bern angesiedeltes Forschungsprojekt zu *Gattungspoetik des Sakralen: Transformationen ‚vormodern-christlicher‘ Literaturformate in der Kultur der Moderne (18.–20. Jahrhundert)* seine Arbeit aufgenommen, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds. In diesem Rahmen wird Emma Louise Brucklacher das legendarische Erzählen der Moderne und insbesondere des zwanzigsten Jahrhunderts untersuchen.

2 Zur aufklärerischen Legendenparodie und Hagiografiekritik vgl. Rosenfeld (1982, 73–74) und Keller (2018).

in erlebter Rede verfassten Studie in die Wahnvorstellung hinein, er stehe in der *imitatio Christi* und in direktem Austausch mit Gott. Schließlich ambigüieren und alterisieren auch die legendarischen Erzählungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts ihre Figuren, etwa im Falle der gesellschaftlich geächteten Heiligen – bei Anna Seghers, einem wahnhaft träumenden Prostituiertenmörder, oder bei Joseph Roth, einem obdachlosen Alkoholiker.<sup>3</sup> Die genuin christliche Engführung von Heiligkeit und sozialem Stigma setzt sich hier gesellschaftskritisch fort, gewinnt aber an narrativer Komplexität. Psychologisch intrikates Erzählen, so der Befund, entwickelt sich in der Moderne eben auch in der Auseinandersetzung mit der diskreditierten Gattung der Heiligenlegende und ihrem undurchsichtigen Figurenarsenal.

Damit verbreiterte sich ab 1850 ein Pfad der Gattungsgeschichte, der in vielem anders beschaffen war als die betont einfachen Adaptionen mittelalterlicher Hagiografie, wie sie Johann Gottfried Herder, Ludwig Kosegarten, Clemens Brentano, Friedrich Schlegel und viele andere Romantiker schon um 1800 vorgelegt hatten. Dort war man bestrebt, über die Hilfskonstruktion mittelalterlicher Vorbilder zu einer ‚heiligen Einfalt‘ zurückzufinden, von der die Moderne sich angeblich entfernt hätte.<sup>4</sup> Mit der generischen Schematisierung und Stilisierung von Legende, Märchen und Volkslied wollte man der eigenen Zeit einen Ausweg aus ihrem angeblichen Subjektivismus weisen und bediente dabei unter der Hand eine folgenreiche Poetik des Einfachen und Archaischen, die noch André Jolles' *Einfache Formen* (1930) beeinflusst haben dürfte.

Allerdings wäre es doch verkürzt, die Opposition von christlich-romantischem Naivismus und säkularisierter Avantgarde allzu scharf zu schraffieren. Denn beide Strömungen der modernen Legende gehen *ex negativo* aus der aufklärerischen Legendenkritik hervor und versuchen, die Gattung vor ihrem Hintergrund transformativ wiederzubeleben. Beiden gilt sie als fremdartig, als vormodern, unbürgerlich oder heilig-entrückt. Es wäre daher verkürzt, in der einen Richtung nur die Reaktion auf die andere zu sehen, ohne die Parallelen zu betonen. Kaum ein Werk belegt das deutlicher als Gottfried Kellers *Sieben Legenden* – 1872 veröffentlicht, aber entstehungsgeschichtlich auf die Berliner Zeit Mitte der 1850er Jahre zurückreichend –, die sich kritisch mit der Gattungsgeschichte um 1800 auseinandersetzen. Vielleicht hat die Keller-Forschung die säkularisierende und parodistische Seite die-

---

<sup>3</sup> Gemeint sind Anna Seghers *Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen* (1924) – erst 2003 aus dem Nachlass herausgegeben – und Joseph Roths *Legende vom Heiligen Trinker* (1939).

<sup>4</sup> Dieser Aspekt kann hier nicht ausgeführt werden; siehe dazu demnächst meine in Anm. 1 genannte Untersuchung. Vor allem die katholische Legendendichtung des neunzehnten Jahrhunderts ist bislang weitgehend unbeachtet geblieben.

ser Auseinandersetzung etwas überbetont, auch weil sie zu eng in den Bahnen verblieb, die der Autor ihr mit verschiedenen Bemerkungen vorgezeichnet hatte. In einem Brief an Ferdinand Freiligrath 1860 schilderte Keller die Entstehung der *Legenden* wie folgt:

Ich fand nämlich eine Legendensammlung v. Kosegarten in einem läppisch frömmelnden u einfältiglichen Style erzählt (von einem norddeutschen Protestanten doppelt lächerlich) in Prosa u Versen. Ich nahm 7 oder 8 Stück aus dem vergessenen Schmöcker, fing sie mit den süßlichen u heiligen Worten Kosegärtchens an und machte dann eine erotisch-weltliche Historie daraus, in welcher die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen ist. (XXIII.2, 12–13)

Mit diesem *ipse dixit*, durch weitere briefliche Äußerungen des Autors bekräftigt,<sup>5</sup> standen Quellen und Absicht der *Sieben Legenden* scheinbar eindeutig fest. Es handelt sich demnach um spitze Kontrafakturen der Gattung, paradigmatisch exerziert an Kosegartens ‚katholisierender‘ Sammlung, die Keller unter dem Eindruck von Ludwig Feuerbachs Religionsphilosophie zu ‚verweltlichen‘ unternahm.<sup>6</sup> Die *Legenden* fügen sich damit zu Kellers übrigen Angriffen auf den Katholizismus, passen etwa zu seinem Spott über die Bekehrung der Gräfin Ida Hahn-Hahn, die 1851, wie Keller schreibt, „[m]it Geräusch katholisch wurde“ (X, 190) und kurz darauf mehrbändige *Legenden der Heiligen* veröffentlichte.<sup>7</sup>

Allerdings hat die autoritative Prätextbestimmung es unterbunden, nach alternativen Verbindungslinien von Kellers *Legenden* zur zeitgenössischen Literatur zu suchen, wenn auch jenseits von Einfluss und Intention.<sup>8</sup> Berücksichtigt man beispielsweise die sehr breite Produktion von Dorothea-Erzählungen der Zeit – zwischen 1804 und 1868 wurde der Stoff allein in der englischen und deutschen Literatur mindestens achtzehn Mal aufgegriffen, darunter von namhaften Autor:innen wie Christina Rossetti und Algernon Swinburne<sup>9</sup> –, lässt sich Kellers Variante neu konstellieren. Im Lichte dieser Kontexte lesen sich Kellers *Legenden*

5 Vgl. die nützliche Dokumentation aller brieflichen Äußerungen Kellers zu den *Sieben Legenden* (XXIII.2, 371–437).

6 Zum – ganz unbestreitbaren – Einfluss Feuerbachs auf Keller siehe Renz zu *Eugenia* und *Vitalis* (1993, 141–168) und zu *Dorotheas Blumenkörbchen* (1993, 197–213), sowie die ältere Übersicht bei Goldammer (1958). Zu Kellers ‚Antikatholizismus‘ im Kontext des europäischen Kulturkampfs siehe Andermatt (2013).

7 Ziel des Spotts ist: die *Legende der Heiligen* (1854–1856) von Ida Hahn-Hahn und Johann Wilhelm Wolf. Zu den Hintergründen vgl. Gruber (2007).

8 „Ich selber habe mich mit diesen Dingen nicht weiter befaßt“, so Keller in einem Brief an Carl Schüddekopf vom 11. September 1888 (GB IV, 321). Keller bescheidet lakonisch die Anfrage eines Londoner Lesers nach seinen hagiografischen Quellen und verweist ausdrücklich nur auf Kosegartens *Legenden* (GB IV, 320–321).

9 Siehe unten, 81.

weniger als verspätete Abrechnung mit der romantischen Religiosität denn als zeitgemäßer Beitrag zu einer europäischen Mode, in der das profan-parodistische Moment hinter das Faszinosum verrätselter, perspektivisch gebrochener und erzählerisch alterisierter Heiligkeit zurücktritt. Überhaupt verkennt das einseitige Verständnis der *Sieben Legenden* als ‚contra Kosegarten‘ gerichtete Ironisierungen, welche Zugeständnisse Keller den ästhetischen Reizen des statisch-einfachen Stils gelegentlich macht.

Insbesondere Kellers Märtyrerinnenlegenden *Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* dokumentieren das Potenzial der Gattung, geläufige Erzählverfahren des bürgerlichen Realismus zu irritieren. Sie decken die formale Schwierigkeit auf, die darin besteht, althergebrachte Merkmale finalen Erzählens und hieratische Figurenkonzeptionen schlicht zu psychologisieren oder anders kausallogisch zu motivieren. Nachdem ich erstens kurz darlege, weshalb ich diese beiden Erzählungen im Ensemble der *Sieben Legenden* für gattungstypologisch distinkt halte, möchte ich in zwei Schritten argumentieren, dass zweitens Keller das erzähltechnische Problem der Gattungsadaptation in *Eugenia* zwar markiert, aber beiseiteschiebt. Drittens: In der Dorothea-Legende setzt er die Mittel bürgerlich-realistischer Motivierung und Introspektion sodann ausgiebig ein, nur um am Ende der Legende ganz auf sie zu verzichten. Dadurch erscheint viertens das Handeln der Heiligen augenfällig unerklärlich, ja mystifiziert – eine Konzession an die legendarische Faszinationsästhetik, die Kosegarten und den Zeitgenossen nähersteht, als Keller bewusst (und lieb) gewesen sein mag.

## 2 Kellers Märtyrinnenlegenden im Kontext der *Sieben Legenden*

Die Forschung hat sich seit längerem mit der Frage befasst, wie sich das Binnenverhältnis der *Sieben Legenden* bestimmen lässt. So hat man sie in älteren Untersuchungen als ‚dialogisch‘ charakterisiert, d. h. in die Nähe des in Zweiergruppen arrangierten *Sinngedichts* gerückt, dem sie entstehungsgeschichtlich entspringen,<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Reichert spricht von „Legendenpaaren“ (1963, 112), die sich in die Reduedelle des *Galatea*-Zyklus hätten einfügen sollen und deren dialektischer Charakter sich allen wesentlichen Umarbeitungen zum Trotz bis zur Letztfassung erhalten habe: Eugenia antwortete auf Vitalis, Dorothea auf Beatrix (später: *Die Jungfrau und die Nonne*), Zindelwald (*Die Jungfrau als Ritter*) auf Gebizo (*Die Jungfrau und der Teufel*); das *Tanzlegendchen* stelle den „versöhnende[n] Abschluß“ dar (Reichert 1963, 114–115). In der Überarbeitung habe sich die innere Logik der Legende gegenüber ihrer anfänglichen Konzeption als Novelle aber immer mehr durchgesetzt. Diese Deutung hat

oder, wie neuerdings, als ‚zyklisch‘, d. h. als Variationen von drei Grundthemen gelesen, die idealtypisch und mit textgenetischer Präzedenz in *Eugenia*, *Die Jungfrau und die Nonne* sowie im *Tanzlegendchen* angelegt sind. Dem zweiten, in der Forschung dominanteren Verständnis zufolge handelt es sich bei den *Sieben Legenden* um eine motivisch dicht vernetzte Komposition. „Die beiden parallel gebauten novellistischen Legenden *Eugenia* und *Der schlimm-heilige Vitalis*“, schreibt Walter Morgenthaler, „rahmen die drei Marien-Legenden ein, von denen zwei durch ihre gemeinsame Figur Beatrix eng miteinander verbunden sind, während die dritte und komplexeste [...] die Mitte des Zyklus bildet [...]. Am Ende stehen die zwei nun auch den Himmel einbegreifenden Verklärungslegenden“ (2007, 129).

So plausibel das zyklische Modell auch ist, droht es doch die gattungsgeschichtlich gewichtige Differenz zwischen Heiligen und Märtyrer:innen zu nivellieren. Schließlich kennt die christliche Legendarik vom Frühmittelalter bis mindestens ins achtzehnte Jahrhundert neben Visionen, insbesondere Jenseitsvisionen, Reliquien- und Mirakelerzählungen vor allem zwei dominante Untergattungen, *vita* und *passio*, d. h., plakativ vereinfacht, auf der einen Seite die Erzählungen von wegen ihres vorbildlichen Lebenswandels sowie wegen ihrer Wundertaten Heiliggesprochener und auf der anderen Seite die Leidensgeschichten der Märtyrer:innen, die aufgrund ihres Glaubens hingerichtet wurden.<sup>11</sup> Auch für Kellers *Legenden* lohnt sich eine gesonderte Betrachtung der drei von Märtyrer:innen handelnden Erzählungen *Eugenia*, *Dorotheas Blumenkörbchen* und *Der schlimm-heilige Vitalis*, die sich immerhin schon durch einige äußerliche Merkmale von ihrem Umfeld, den drei motivlich eng miteinander verbundenen Marienlegenden *Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter* und *Die Jungfrau und die Nonne* sowie dem jenseitsvisionären *Tanzlegendchen*, unterscheiden.<sup>12</sup> Anders als diese tragen sie den Protagonistennamen im Titel (*Eugenia*, *Vitalis*, *Dorothea*) und anders als diese werden sie historisch datiert und kulturträumlich verortet, nämlich auf die römischen Provinzen Alexandria und Kappadozien zur Zeit der spätantiken Christenverfolgung. Die *Vitalis*-Legende lässt sich jedoch nur deshalb dieser Gruppe zuordnen, weil Vitalis vom Erzähler selbst immer wieder als ‚Märtyrer‘ tituiert wird und Keller sie zunächst auch *Der bekehrte Märtyrer* nannte, ein Titel, den er kurz vor der Drucklegung 1872 geändert hat (XXIII.2, 127), vielleicht um durch den Eigennamen die Nähe zu den anderen Märtyrererzählungen zu unterstreichen. Die beiden Märtyrerinnen-Erzählungen

---

sich zunächst durchgesetzt (vgl. beispielsweise Neumann 1982, 180), bevor Morgenthaler (2007) sie differenziert hat.

11 So insbesondere Feistner (1995); die binäre Unterscheidung von ‚Bekannter:innen‘ und ‚Märtyrer:innen‘ und die Dichotomie entsprechender Legendentypen ist nicht unwidersprochen geblieben, siehe etwa Hammer (2015, 18–22).

12 Das freilich hat die Forschung immer wieder konzediert, so Bentz (1975, 95–96).

*Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* sind indes eng aufeinander bezogen; in gewisser Weise formuliert die erste ein Problem, auf das die zweite mit einem Lösungsversuch antwortet.

### 3 „Welches heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle“: Raffung als Problemaufriss (*Eugenia*)

Wenn es, wie es das Vorwort der *Sieben Legenden* erklärt, Kellers Anliegen war, „das Antlitz“ der bei Kosegarten vorgefundenen „schwebenden Gebilde“ „nach einer anderen Himmelsgegend“ hinzuwenden, „als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“ (VII, 333), so müssen ihm die Märtyrererzählungen gewisse Schwierigkeiten bereitet haben. Immerhin bestand ihr entscheidendes Merkmal im qualvollen Tod der Figuren, einem Akt der willigen Selbstnegation, den man nicht leicht umkehren und „einer anderen Himmelsgegend“, also einem glücklichen Erdenleben zuwenden konnte, der sich also weniger leicht ‚verweltlichen‘ ließ, als es die Marienlegenden erlaubten, in denen Keller die Muttergottes kurzerhand zur „Schutzpatronin der Heirathslustigen“ erklärte (XXIII.2, 13).

*Eugenia*, die erste der *Sieben Legenden*, markiert dieses Problem auf naheliegende Weise, und zwar indem Keller die legendarische Tradition schlicht beschneidet und sich auf die Lebensgeschichte der Heiligen konzentriert. Hier invertiert Keller das Motiv der Bekehrung: Die erst philosophisch-weltferne, dann christlich-mystisch frömmelnde *Eugenia* wird von ihrem Bewunderer Aquilinus zur Ehe ‚konvertiert‘ und wendet sich von der „christlichen Askese“ zum „Studium ehelicher Liebe und Treue“ (VII, 353).<sup>13</sup> Die Marmorstatue *Eugenias*, die Aquilinus heimlich küsst, während sie ihn ebenso heimlich beobachtet und dadurch seine Liebe erkennt, wird am Ende in das Haus des Ehepaares transferiert, eine ironisierte Reliquienüberführung also und damit ein stimmiges, das Leitsymbol befriedigend integrierendes Ende der Erzählung. Schon deshalb befremden die letzten beiden Absätze, wirken sie doch schlicht überflüssig:

Nachdem nun *Eugenia* das Wesen der Ehe genugsam erkundet hatte, wandte sie ihre Erkenntnis dazu an, ihren Gemahl zum Christentum zu bekehren, dem sie nach wie vor anhing, und sie ruhte nicht eher, als bis Aquilinus sich öffentlich zu ihrem Glauben bekannte.

---

<sup>13</sup> Die Forschung hat die *Eugenia*-Legende vorrangig im Hinblick auf die Inversion von Geschlechterrollen und das Motiv des Kleiderwechsels untersucht, so von Loewenich (2000, 134–137) und Renz (1993, 141–156).

Die Legende erzählt nun weiter, wie die ganze Familie nach Rom zurückkehrte, um die Zeit, da der christenfeindliche Valerianus zur Regierung gelangte, und wie nun während der ausbrechenden Verfolgungen Eugenia noch eine berühmte Glaubensheldin und Märtyrerin wurde, die erst jetzt ihre große Geistesstärke recht bewies.

Ihre Gewalt über Aquilinus war so groß geworden, daß sie auch die geistlichen Hyazinthen aus Alexandrien mit nach Rom nehmen konnte, allwo dieselben ebenfalls die Märtyrerkrone gewannen. Ihre Fürsprache soll namentlich für träge Schülerinnen gut sein, die in ihren Studien zurückgeblieben sind. (VII, 354)

Auffällig ist zunächst der Prätextverweis „Die Legende erzählt nun weiter“, der hier zum einzigen Mal fällt und die zitierten Schlusssätze von der vorigen Erzählung abhebt. Der Erzähler gibt seine durch Gedankenberichte und allwissende Kommentare erst ausgiebig genutzte Erzählsouveränität auf und wechselt in den distanzierteren Modus des Quellenresümees.<sup>14</sup> Dem entspricht dann die ausgesprochen starke Raffung solcher Plotelemente, die für sich genommen durchaus ereignishaft scheinen, darunter der Umzug nach Rom und der Tod sämtlicher Protagonistinnen und Protagonisten. Das rasch Zusammengefasste, so läßt sich der Gestus der Passage verstehen, ist lediglich Fremdtext, pflichtschuldig wird es nachgereicht, für die Haupterzählung aber spielt es keine Rolle.

Zudem steht der Nachtrag offenbar auch in Spannung zu dem zuvor Erzählten. Die christliche Konversion des Aquilinus, die sich spiegelbildlich zur ‚Ehebekehrung‘ Eugénias verhält, wird auf nur einen Satz zusammengestrichen, der fast überlesen läßt, auf welche Weise denn die Heilige ihren Gemahl vom christlichen Glauben ‚überzeugt‘, nämlich mittels jener „Erkenntnis“ (VII, 354), die sie aus den Erkundungen der Ehe gewonnen hat, offenbar also durch erotische Verführung. Damit aber wird der zuvor erzählte ‚Sieg‘ des männlichen Protagonisten kurzerhand zurückgenommen, die Pointe der Erzählung verdreht. Die Bekehrung der Eugenia von ihrem Christentum erweist sich lediglich als ein wirksames Mittel, ihrerseits den römischen Prokonsul zum christlichen Glauben zu bekehren. Dass Eugenia erst als Märtyrerin „ihre große Geistesstärke recht bewies“ (VII, 354) – den Satz hat Keller übrigens erst für die dritte Auflage 1883 hinzugefügt, zuvor lautete der Halbsatz „welche vor ihrem Tode die merkwürdigsten Wunder verrichtete“ (XXIII.2, 91) –, unterstreicht den Kontrast zwischen der eigentlichen *Eugenia*-Erzählung und ihrem Schlusspassus. Denn es war ja just jene „Geistesstärke“, von der Aquilinus die asketische Philosophin eben noch hatte kurieren müssen und die jetzt, beiläufig im Nebensatz, endlich doch triumphieren darf.

---

14 Das ist öfter bemerkt worden, so bei Renz (1993, 156) und Bentz, ohne dass man die „bewusste Distanzierung“ (1975, 112) bislang aber weiterführend erklärt hätte.

Wenn die Rede schließlich auf das Lebensende der Eugenia kommt, steigert sich die erzählerische Verkürzung zur Auslassung. Der Erzähler begnügt sich mit dem Hinweis, die Heilige sei eine Märtyrerin geworden. Das Ereignis des Todes selbst wird streng genommen gar nicht genannt, zumindest nicht in der Letztfassung, ganz zu schweigen von seinen genauen Umständen. In der Erstaufgabe hatte ein grotesker Ausblick auf das Schicksal von Protus und Hyazinthus – Keller nennt sie seltsamerweise beide ‚Hyazinthus‘ – immerhin ein Martyrium angedeutet, hieß es dort doch, die beiden seien „neuerlich [...] in einem Sarkophag der Katakomben [...] vereinigt gefunden worden, gleich zwei Lämmchen in einer Bratpfanne, und es hat sie Papst Pius einer französischen Stadt geschenkt, welcher die Preußen ihre Heiligen verbrannt haben“ (XXIII.2, 92). Gemeinsam mit der Allusion, die Preußen hätten französische ‚Heilige‘ „verbrannt“, könnte der Satz einen gemeinsamen Feuertod der beiden ‚Hyazinthen‘ andeuten. Aber für die Drittauflage hat Keller diese Sätze gestrichen, sei es, wie die Forschung spekuliert hat, um damit einer Stilkritik Theodor Fontanes Folge zu leisten, welche die genannten Formulierungen moniert hatte,<sup>15</sup> sei es aber auch, um das Martyrium der Figuren weiter zum missliebigen Detail im Nachschub zu marginalisieren.

Dass es sich dabei um eine programmatische Selbstbescheidung handelt, beweist eine andere Streichung Kellers, diesmal in der ersten Handschrift, der sogenannten ‚Galatea‘-Fassung (1857). Aus Eugenia, so dort noch der Wortlaut, sei „eine berühmte Märtyrin“ (XXIII.2, 204–205) geworden, „welche vor ihrem Tode die seltsamlichsten Wunder verrichtete, welches [Ende]- heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle“ (ebd. und 91).<sup>16</sup> Er fühle sich „nicht berufen“, das „heilige Ende zu erzählen“ – diese aufschlussreiche Beifügung hat Keller für alle weiteren Fassungen getilgt, auch für die Druckauflagen, sodass sie die Forschung leicht übersehen konnte. So deutlich wie nirgends sonst bekennt der Erzähler hier die Grenzen seines realistischen Instrumentariums angesichts eines Sujets, das mit psychologischer Subtilität und profanierendem Witz nicht mehr zu fassen war. Durch die religiöse Wendung, er fühle sich dazu „nicht berufen“, bleibt der Duktus zwar ironisch, folgt in der Wortwahl aber insofern einer inneren Logik, als mit der Berufung die göttliche Vorsehung und damit eine heteronome Instanz ins Spiel gebracht wird, welche die Souveränitätsideale des bürgerlichen Realismus in ihre Schranken weist.

---

15 Fontane rügt in einem Artikel in der Vossischen Zeitung vom 8. April 1883, die Stelle sei zwar „witzig und anschaulich“, aber „die Legende, so lange sie sich Legende nennt, verträgt diesen Ton nicht“: „Das heilig Naive der Legende sollte vielleicht überhaupt gegen solche Behandlungsweise gefeit sein“ (XXIII.2, 427–428). Dass Keller die Stelle aufgrund von Fontanes Kritik geändert hat, mutmaßt Amrein (2006, 232).

16 Bei „[Ende]-“ handelt es sich um eine handschriftliche Sofortkorrektur.



Damit leistet das geraffte Epimythion mit seinem handschriftlich verbürgten Erzählverzicht zweierlei: Es verweist auf die Spannung zwischen der erotisch ausgeschmückten Novelle und ihrer legendarischen Vorlage, die eine ganz andere Konversionsgeschichte erkennen lässt als die zuvor erzählte. Und es markiert Eugenias spätere Hinrichtung als zwar ‚eigentlicher‘, hier aber demonstrativ ausgesparter Zielpunkt ihrer Lebensgeschichte. Mit anderen Worten: Die Schlussabsätze weisen das Martyrium als das schlechterdings Andere der Liebesgeschichte im Hauptteil aus und forcieren damit einen Gattungskontrast – wie lässt sich im Modus des einen Typus (der ‚verweltlichten‘ Liebeslegende) in jenen Negativtypus wechseln, den die *Passio* darstellt? *Dorotheas Blumenkörbchen*, so meine Deutung, gibt darauf eine Antwort.

## 4 Im Blickpunkt des Theophil: *Dorotheas Blumenkörbchen*

Wird die römische Christenverfolgung in der *Eugenia*-Erzählung in die Beiläufigkeit verbannt, so ist sie in *Dorotheas Blumenkörbchen* in den ersten Sätzen schon präsent. Es handelt sich um Kellers einzige Märtyrerlegende im engeren Sinne und um die vielleicht rätselhafteste im Tableau der *Sieben Legenden*. Der typische Duktus, den Keller in seiner Sammlung vor allem durch Stillbrüche zwischen dem heroisch-sakralen Gegenstand und einem umgangssprachlich-banalisierenden Ton erzeugt, aber auch durch erzählerische Metakommentare und ironische Diminutive („Tanzlegendchen“), ist hier viel zurückgenommener als sonst.

Die Erzählung ist erkennbar dreigeteilt, nämlich zum einen in die Schalentauschszene und zum anderen in die Martyriumslegende, der zum dritten die Jenseitsvision als Finale folgt. Die beiden ersten ‚weltlichen‘ Teile, denen mit Schale und Korb je ein analoges Gefäßsymbol zugeordnet ist, sind auf der *histoire*-Ebene durch einen Hiatus von mehreren Monaten voneinander geschieden. Den ersten Teil hat Keller frei erfunden. Er sticht aus den *Sieben Legenden* schon deshalb hervor, weil er – soweit ich sehe, als einziger – nicht chronologisch erzählt ist, sondern einen mit suggestiven Details reich ausgeschmückten szenischen Einstieg aufweist, dessen Vorgeschichte dann erläuternd nachgereicht wird. Dieser Rückblick, dem zufolge die Christentochter Dorothea von zwei Liebhabern unworben wird, dem grausamen Christenverfolger Fabricius und dem von ihr zurückgeliebten Geheimschreiber Theophil, ist ganz auf Dorothea zugeschnitten und schildert sie als rational agierende Schmiedin ihres eigenen Glücks. Sie denkt sich „kleine[ ] Listen“ aus, versucht den schüchternen Theophil „durch die Eifersucht in Bewegung zu bringen“ (VII, 412) und weiß ihn „auf mühevoll ausgedachte und kluge Weise“ (VII, 413)

an einem bestimmten Morgen in jene Laube zu bringen, in der die Handlung einsetzt, um ihm zum Vorwand eine schöne Vase zu zeigen. Die zitierten Formulierungen, die sich leicht vermehren ließen, konzentrieren die Handlungsmacht auf die willensstarke Protagonistin. Dass sie das Stelldichein „halb wie aus Zufall“ einzurichten weiß und Theophil es dann für „gute[s] Geschick“ hält (ebd.), liest sich als augenzwinkernder Versuch des Erzählers, seine Akteurin vollends an die Stelle von Gottvater treten zu lassen, der in Legenden konventionell über Kontingenzen und Providenz, Zufall und Geschick zu walten hat.

In der anschließenden, auffällig langsam erzählten Szene des scheiternden Schalentauschs zwischen Dorothea und Theophil dominiert nicht mehr Verstand, sondern Affekt, damit aber noch immer menschliche Aktionskraft. Aus einem „freudige[n] Uebermut“ (ebd.) heraus behauptet Dorothea scherzhaft, die Schale sei ihr von Fabricius geschenkt worden, worauf Theophil sie erschrocken fallen lässt. Der Erzähler begründet dieses Missverständnis zunächst mit Dorotheas Unfähigkeit, „ihrem froh erregten Lächeln jenen Zug von Spott über den genannten Abwesenden beizumischen, welcher den Scherz deutlich gemacht hätte“ (VII, 414), dann mit Theophils Schüchternheit und Eifersucht, folglich durchgehend mit rein menschlichen Kommunikations- und Deutungsweisen, nicht mit göttlicher Steuerung. Erzählt wird weiter aus Dorotheas Perspektive:

Im ersten Schreck vergaß Dorothea ihren Scherz gänzlich und auch ein wenig den Theophilus und bückte sich nur bekümmert nach den Scherben, indem sie rief: „Wie ungeschickt!“ ohne ihn anzusehen, so daß sie jene Veränderung in seinem Gesichte nicht bemerkte und keine Ahnung von seinem Mißverständnis hatte.

Als sie sich wieder aufrichtete und sich schnell fassend zu ihm wendete, hatte sich Theophilus schon stolz zusammengerafft. Finster und gleichgültig dreinschauend, blickte er sie an, bat sie beinahe spöttisch um Verzeihung, einen vollen Ersatz für das verunglückte Gefäß verheißend, grüßte und verließ den Garten.

Erblassend und traurig sah sie seiner schlanken Gestalt nach, welche die weiße Toga fest an sich zog und den schwarzen Krauskopf wie in fern abschweifenden Gedanken zur Seite neigte. (Ebd.)

Zwar ist die Erzählinstanz allwissend, weiß etwa auch, was Dorothea *nicht* bemerkt, aber sie richtet die Fokalisierung doch eher auf Dorothea, mit deren Sichtfeld sie langsam verwächst – es geht um Veränderungen auf Theophils Gesicht, um seine finstere Miene und schließlich um seine Gestalt, der Dorotheas Augen nachschweifen. Im verrätselnden Vergleich „wie in fern abschweifenden Gedanken“ kommen Erzähl- und Figurenperspektive endgültig zur Deckung.

Wird der erste Teil folglich durch Dorotheas schlüssig motivierte Rationalität und ihr Affekthandeln bestimmt und nimmt der Erzähler in der Schlüsselszene eher ihre Sichtrichtung ein, so verfährt der zweite Teil zunächst umgekehrt. Das

zeigt sich schon in der Ankündigung, Dorothea habe sich ganz dem Christentum zugewandt, was mit der lakonischen Bemerkung „Es begab sich nun auf natürliche Art, daß sie Trost suchte in dem neuen Glauben ihrer Eltern“ (VII, 415) nur noch andeutungsweise plausibilisiert wird.<sup>17</sup> Von nun an erfährt man über die inneren Vorgänge der Dorothea fast überhaupt nichts mehr, ja Keller lässt seinen Erzähler bewusst auf jede Introspektion verzichten, wie die Varianten zwischen dem Erstdruck und der ersten Handschrift (1857) nahelegen. So hatte Keller die Abneigung seiner Protagonistin gegenüber dem bösen Fabricius, der sie mit seiner Liebe immer heftiger bedrängt, zunächst als Gefühlsbericht aus Dorotheas Sicht geschildert: „Allein Dorothea vermochte ihn nicht mehr anzusehen; er war ihr zuwider geworden, wie das Unglück selbst“ (XXIII.2, 312–315). In der Druckfassung (1872) indes heißt es nun, Fabricius sei betroffen gewesen, „als Dorothea ihn kaum mehr anzublicken vermochte, und er ihr widerwärtiger geworden zu sein schien, als das Unglück selbst“ (VII, 415).<sup>18</sup> Anstatt die Empfindungen Dorotheas allwissend offenzulegen („er war ihr zuwider geworden“) lässt Keller seinen Erzähler nun mit Fabricius selbst über Dorotheas Empfindungen spekulieren („er [schien] ihr widerwärtig[ ] geworden zu sein“).

Auch über Dorotheas christliche Visionen kann der Erzähler nur berichten, indem er ihre Rede paraphrasiert oder wörtlich wiedergibt. So überrascht es nicht, dass auch ihr Martyrium nicht aus Dorotheas Perspektive geschildert wird, sondern aus Theophils. „Gleich einem feinen lieblichen Scherze schwebte es um ihre Lippen“, heißt es, „während ihre Augen voll Seligkeit auf ihn blickten. Ein überirdischer Glanz schien sie samt ihrem Lager zu verklären, eine feierliche Stille verbreitete sich, Theophilus ließ das Schwert sinken“ (VII, 417), und so weiter. Der Kontrast von Auge und Lippe – den Dorothea selbst ja schlecht bemerken kann – sowie die markierten Ambivalenzen, die in der spekulativen Wendung „gleich einem [...] Scherze“ und im modalen Gebrauch des Verbums ‚scheinen‘ angezeigt sind, folgen konsequent Theophils Wahrnehmung und beleuchten Dorothea nicht mehr als Akteurin, sondern als Objekt erzählerischer Anschauung. Auch zu dieser Tendenz finden sich in früheren Stu-

---

17 Die Forschung konnte hierin mit Recht eine ‚Kompensation‘ weltlicher Liebe durch die Suche nach einem himmlischen Bräutigam sehen, so Renz (1993, 201–202) und Bentz (1975, 158–159).

18 Eine Ausnahme könnte der Satz „Und doch war es nur die fruchtlose Liebe zu ihm, welche ihr jene Reden in den Mund gab“ (VII, 416) sein. Dennoch scheint auch er mir aus der Perspektive von Theophil gesprochen zu sein, über den es im gleichen Satz noch heißt, „sowie er selbst den Stachel der Leidenschaft fortwährend im Herzen behielt“ (ebd.). – Die Forschung geht auf die Varianten zwischen H 1 und H 2 von *Dorotheas Blumenkörbchen* in aller Regel nicht ein, und wenn doch, weiß man sie kaum befriedigend zu erklären. So stellt Dörr lapidar fest, die „Korrekturen“ verdankten sich allein dem Bemühen, „die stilistischen Unbeholfenheiten und Umständlichkeiten zu beseitigen“; dass Theophilus die Hinrichtung der Dorothea von weitem beobachte, diene der „Dramatisierung der Szene“ (1970, 113).

fen die Spuren einer stringenten Überarbeitung: Als Theophil Dorothea auf dem Weg zur Richtstätte trifft, hatte es dort noch geheißen: „Sie [sah ihn]- fühlte seine Nähe, sah auf und stand einen Augenblick vor ihm still“ (XXIII.2, 316–317). Keller ändert das für den Erstdruck zu „Sie sah den Theophilus am Wege stehen, der kein Auge von ihr wandte“ (VII, 417). Den introspektiven Gefühlskommentar „Sie [...] fühlte seine Nähe“, der das Augenmerk auf Dorothea richtet, hat Keller folglich gestrichen.

In einer Abschiedsszene, in der Dorothea zum Richtplatz geführt wird, begegnen sich die Blicke der Liebenden ein letztes Mal. Theophil fordert die Heilige „bitter lächelnd“ auf, ihm „zur Probe“ (VII, 418) die himmlischen Rosen und Äpfel zu senden:

Theophilus blickte ihr nach, bis die von der Abendsonne vergoldete Staubwolke, welche den Zug begleitete, in der Ferne verschwand und die Straße leer und stille war. Dann ging er mit verhülltem Haupte nach seinem Hause und bestieg wankenden Schrittes dessen Zinne, von wo aus man nach dem Argeusgebirge hinschauen konnte, auf dessen Vorhügeln einem der Richtplatz gelegen war. Er konnte gar wohl ein dunkles Menschengewimmel dort erkennen und breitete sehnsüchtig seine Arme nach jener Gegend aus. Da glaubte er im Glanze der scheidenden Sonne das fallende Beil aufblitzen zu sehen und stürzte zusammen, mit dem Gesichte auf den Boden hingestreckt. Und in der That war Dorotheas Haupt um diese Zeit gefallen. (Ebd.)

Die ganze Passage dient offenbar vorrangig der Ausstellung des *point du vue*. War es im ersten Teil Dorothea, die Theophil nachsieht, haben sich die Perspektiven hier verkehrt. Potenziert wird die narratoriale Parteinahme noch durch die räumliche Distanz, die Theophil zum Schauplatz einnimmt und die vor allem die Funktion hat, ihn als Beobachter zu exponieren, der das Geschehen nur noch erahnt, bis die autoritative Erzählerstimme bestätigt, die ferne Hinrichtung habe „in der That“ stattgefunden. Damit steht Theophil im Zentrum der erzählerischen Aufmerksamkeit, während Dorothea – um in der räumlichen Metapher der narratologischen Kategorien von Distanz und Nähe zu sprechen – in weite Ferne gerückt und von ihren Affekten oder Motivationen gar keine Rede ist.

Den Umschlag von der Interiorisierung einer Figur zur Opazität exerziert Keller daraufhin gleich nochmal durch, diesmal aber an Theophil. Ein Engelskind – oder ein Amorknabe<sup>19</sup> – erscheint und überreicht Theophil den versprochenen Korb mit Rosen und Äpfeln als Beweis dafür, dass Dorotheas Versprechen erfüllt wurde, ihm

---

<sup>19</sup> Renz hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Keller die Szene gegenüber seiner Quelle verweiltlicht, indem er Christus als Sender des Blumenkörbchen streicht und den Engel als ‚Kind‘ und als ‚Knabe‘ bezeichnet, was ihn als Amorknaben erscheinen lässt (1993, 206–207). Statt als Wunder könne die Körbchengabe besser als „private[s] Zeichen unter Liebenden“ gelten (1993, 207).

aus dem jenseitigen Garten Christi die Früchte zu schicken.<sup>20</sup> Die Engelsvision und die darauf folgende Bekehrung Theophils sind modal durch Überschwang gekennzeichnet – der Superlativ dominiert („schönsten Rosen“, „unendlich treuherzige[s] [...] Kinderlächeln“ [VII, 418]) –, semantisch durch Lichtverben wie ‚erleuchten‘, ‚leuchten‘ und ‚glänzen‘, die sich bis zum „entflamten Sternenhimmel“ steigern, der sich über Theophil spannt, bis ihn das „süße[ ] Feuer“ der Sehnsucht ergreift (VII, 419). Die Kraft der „gewaltige[n] Sehnsucht“ (ebd.) hatte sich in der oben zitierten Passage bereits angedeutet, wenn Theophil „sehnsüchtig“ (VII, 418) seine Arme nach dem Richtplatz ausstreckt, wo Dorothea stirbt. Es ist die Sehnsucht nach Dorothea, die ihn erfüllt, und so entschließt auch er sich zum Martyrium. Ab diesem Moment gibt der Erzähler erneut alle Gedankenberichte und Fokalisierungen auf, wendet sich stattdessen mit seinem Seelenspiegel anderen Figuren zu:

Eine gewaltige Sehnsucht durchströmte ihn [scil. Theophil] mit süßem Feuer und [...] er [eilte] vom Hausdache herunter, durch die Straßen und in den Palast des Statthalters, der beim Mahle saß und einen wilden Aerger, der ihn erfüllte, mit unvermischem Cholcher Wein zu betäuben suchte.

Mit glänzenden Augen trat Theophilus vor ihn, ohne sein Körbchen zu enthüllen, und rief vor dem ganzen Hause: „Ich bekenne mich zu Dorotheas Glauben, die Ihr so eben getötet habt, es ist der allein wahre!“

„So fahre der Hexe nach!“ antwortete der Statthalter, der von jähem Zorne und von einem glühenden Neide gepeinigt aufsprang und den Geheimschreiber noch in derselben Stunde enthaupten ließ. (VII, 419)

Vom tyrannischen Statthalter erfährt man nun allerlei – er ist verärgert, sucht sich zu betäuben, verspürt Jähzorn und Neid, ist somit Spielball verschiedener Leidenschaften, die seinem Handeln einen psychologischen Subtext verleihen, es zwar nicht entschuldigen, doch aber verständlich werden lassen. Von Theophils Beweggründen hingegen ist nach der anfänglichen Sehnsucht keine Rede mehr; die „glänzenden Augen“ werden offenbar von äußerer Warte notiert. Seine Hinrichtung wird sodann nicht nur nicht ausgeschmückt, sondern verdient nicht einmal einen eigenen Satz, verschwindet stattdessen in einer hypotaktischen Konstruktion, deren Subjekt bezeichnenderweise der Tyrann ist, nicht Theophil. Sobald es auf den Tod ihrer Heiligen zugeht, so das Fazit, wechseln Kellers Legenden ihre Fokalisierungsinstanz, nehmen eine figurale Außenperspektive ein und beschleunigen die Erzählgeschwindigkeit bis zur Ellipse, bis

---

<sup>20</sup> Im Unterschied zu seiner Quelle (Kosegarten) verstärkt Kellers Version die Liebeskomponente der Gabe. Keller erwähnt beispielsweise, die Äpfel seien bereits „leicht angebissen von zwei zierlichen Zähnen, wie es unter den Liebenden des Altertums gebräuchlich war“ (VII, 419).

das „heilige Ende“ (XXIII.2, 91), wie Kellers in *Eugenia* gestrichene Formulierung lautete, eigentümlich verfremdet und distanziert wirkt.

Dieses Vorgehen verdankt sich nicht frommer Scheu, sondern ästhetischem Kalkül. Das Sakrale wird nicht deswegen verrätselt, weil es metaphysisch ist, sondern weil es nur als Verrätseltes noch poetischen Reiz ausübt. Dass es in den *Legenden* keine dogmatisch begründeten Darstellungstabus gibt, bestätigt sich im eigenartigen Schluss, dem dritten Teil der Dorothea-Legende. Er stellt das Jenseits vor, in dem Dorothea und Theophil endlich vereint sind. Keller hat diesen Teil frei erfunden, in seinen Vorlagen gibt es ihn nicht. „[B]efreit von jeder Schwere und doch sie selber“ schweben die beiden Liebenden Hand in Hand durch die Himmelssphären, „während jedes wußte, wo das andere weile und was es denke“ (VII, 419). Und weiter: Sie „ruhten im Anschauen ihrer selbst und schauten die Nähe und Ferne der unendlichen Welt“ (VII, 420). Einander sehen und voneinander wissen, vormals streng zugeteilt, das heißt vormals entweder dem einen oder dem anderen vorbehalten, sind nun nicht nur den beiden gewährt, sondern auf ‚Jedermann‘ universalisiert und ins Unendliche ausgeweitet. Wie die Schlussätze suggerieren, liegen die Pole von Allwissenheit und Bewusstseinslosigkeit nahe beieinander, denn „in holdestem Vergessen“ nähern sich die beiden schließlich der Heiligen Dreifaltigkeit und entschlafen (ebd.). So lösen sich im Jenseits die epistemischen Beschränkungen des Irdischen auf und das Sichtfeld dehnt sich zu einer Vision völliger Gewissheit. Erzählt wird dies alles ohne Rücksichten und Selbstlimitationen, es kann also nicht die Rede davon sein, dass Keller sich in seiner Dorothea-Legende einem jenseitigen Christentum unterwerfe, das ihm die Poetisierung des *sacrum* theologisch verbietet.

Nein, in dem erklärten Vorhaben, die Gattung zu ‚verweltlichen‘, mussten die sterbwillige Glaubensheldin und ihr Tod aus rein *formalen* Gründen eine Leerstelle bleiben. Die *Dorothea-Legende* gestaltet letztlich nur auf andere Weise aus, was der Schluss von *Eugenia* schemenhaft angedeutet hatte: Beide Legenden konzedieren die epistemisch-narrative Unverfügbarkeit der Heiligen ab dem Moment ihrer Bekehrung und erkennen damit das Martyrium als ein Außerhalb realistischer Repräsentation an. Es geht vielleicht nicht zu weit, solchen erzählerischen Vorbehalten einen *religionsästhetischen* (nicht: religiösen) Hintersinn zu unterstellen. Besteht die Eigenheit der Heiligkeitserfahrung, wie Rudolf Otto (2014, 13–38 und 42–53) vorschlägt, in ihrer radikalen Alterität zum begrifflich Fasslichen und wirkt sie beim Betrachter zum einen als *tremendum* (als Erhaben-Geheimnisvolles), zum anderen als *fascinans* (als Anziehendes, Beseligendes), so erscheint es nur folgerichtig, das Heilige als Sich-Entziehendes, Unerzählbares darzustellen beziehungsweise auf seine Darstellbarkeit eben ostentativ zu verzichten und stattdessen auf seine Wirkung umzuschwenken. Wenn Kellers Dorothea-Erzählung sich von einem bestimmten Augenblick an aller rationalen Plausibilisierung enthält, um gerade die

*Faszination* des Martyriums am Beispiel einer erzählerischen Repoussoirfigur wie dem distanziert beobachtenden, sehnsüchtig hingerissenen Theophil zu demonstrieren, so antizipiert die Legende damit eine wesentliche religionsphänomenologische Einsicht der Moderne.

## 5 Das Verschwinden der Heiligen und der Auftritt des Betrachters: Kellers Dorothea-Legende im europäischen Kontext

Mit seinem Versuch, die Dorothea- und Theophil-Legende nicht parodistisch zur erotischen Novelle zu profanieren, sondern die Irritationskraft des Sakralen durch die Einschränkung des allwissend-allmächtigen Erzählmodus zu erhalten, mit diesem Versuch also steht Keller im europäischen Kontext nicht allein. Aufgrund seines Liebesthemas und des zentralen Blumenmotivs inspirierte der Stoff in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine wahre Schar von Neubearbeitungen, weit über Kosegarten hinaus. Im deutschsprachigen Raum steuerten bekannte Autoren wie Theodor Körner und Gottfried Kinkel ihre Fassungen der Legende bei.<sup>21</sup> Beliebt war die Geschichte aber vor allem bei den englischen Präraffaelitinnen und Präraffaeliten, wo Rossetti (*A Shadow of Saint Dorothea*, 1858), Swinburne (*Saint Dorothy*, verfasst 1861, veröffentlicht 1866), William Morris (*The Story of Dorothea*, zwischen 1861 und 1865), Gerard Manley Hopkins (*For a Picture of St. Dorothea*, 1864) und Boyd Montgomerie Maurice Ranking (*Saint Dorothea*, 1865) eigene Versionen vorlegten.<sup>22</sup>

Die meisten der deutschen Verslegenden schematisieren die Figurenkonstellation zwischen der standhaften Dorothea und der Verführerfigur Theophil, wie dies

---

<sup>21</sup> Zwischen 1804 und 1860 haben die folgenden deutschsprachigen Autorinnen und Autoren die Dorothea-Legende bearbeitet: Ludwig Theobul Kosegarten: *Der Garten des Liebsten* (1804) – o. A.: *Dorothea und Theophilus* (1808) – Theodor Körner: *Die heilige Dorothea. Legende* (1815) – Johann Peter Silbert: *Die heilige Dorothea* (1819) – Friedrich Albert Franz Krug von Nidda: *Die heilige Dorothea* (1820) – Franz Graf von Pocci: *Die Rosen der Heiligen Dorothea* (1835) – Johann Ladislaus Pyrker: *Die heilige Dorothea* (1842) – Gottfried Kinkel: *Dorothea* (1843) – Isabella Braun: *St. Dorothea* (1852).

<sup>22</sup> In der französischen, italienischen und spanischen Literatur scheint mir der Dorothea-Stoff seltener aufgegriffen worden zu sein. Zu überlegen wäre, ob in Baudelaires *La Belle Dorothée* im *Spleen de Paris* (1869) nicht auch die Dorothea-Legende anklingt, wie Bonnefoy (2002, 17) vorschlagen hat. – Sehr viel später hat der Belgier Bruno Destrée, ein Vertreter des *Renouveau catholique*, in seinen *Trois Poèmes* (1898) eine längere Verserzählung mit dem Titel *Sainte Dorothée de Cappadoce* veröffentlicht.

auch bei Kosegarten der Fall ist. Dorothea erscheint hier von Beginn an als ‚fromm‘, ‚kindlich‘ und jenseitsorientiert. Ihr Handeln wird extern durch das Eingreifen Gottes motiviert, der ihr, wie es bei Körner heißt, „einen lieblichen Traum / In ihre Seele gegossen“ (Körner 1815, 118), dem sie unbeirrbar bis zum Tode nachstrebt. Anders verhält es sich bei den englischen Vertretern: Hier regt die prominente Rolle des Theophil, der vom Spötter an der Marterstätte selbst zum Märtyrer wird, ein komplexes Spiel mit Figurenperspektiven an, das zu Kellers Variante überraschende Parallelen aufweist. So erzählt Swinburne die Legende konsequent aus der Sicht des unbedarften Theophils, der bei einem Spaziergang bei Rom der schönen Dorothea durch ein Gitter ansichtig wird, sich nach ihr erkundigt, sie zum Dienst im Venustempel zu überreden sucht und sie nach ihrer Zurückweisung an den Statthalter, bei Swinburne medievalisierend ‚King Gabalus‘ genannt,<sup>23</sup> verrät. Dorothea erscheint hier durchgängig als Objekt der Anschauung und Begierde, und die ästhetisierenden Schilderungen ihrer Hautfarbe, ihres Kleids und so weiter folgen stets dem männlichen Blick des Theophil, der damit zum eigentlichen Protagonisten der Legende avanciert.

Edmund Burne-Jones hat die auch bei Keller ausgebaut Schlüsselszene von Theophils Engelsgeschenk 1863 in einem naiv-heiligen, der Frührenaissance nachempfundenen Gemälde imaginiert (Abb. 1). Die Komposition des Bildes ist intrikater, als es die Giotto nachempfundene Einfachheit der Figurenzeichnung vermuten lässt. Es lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters zuvorderst auf eine Panstatue in der Bildmitte und arrangiert die wesentlichen ‚Ereignisse‘ um sie herum. Ganz im Hintergrund, vor einem Venus-Tempetto, sind undeutlich der Statthalter und der Henker zu erkennen, welche den Gerichtsplatz eben verlassen, sowie der Leichnam der Heiligen Dorothea, in Leinen aufgebahrt und von trauernden Frauen umgeben. Der herantretende Engel, der eher weibliche als knabenhafte Züge und vielleicht Dorotheas Antlitz trägt, ist links an den Bildrand gerückt. Ohne ihn schon zu sehen, läuft rechts Theophil auf ihn zu, der Legende gemäß mit einem Folianten als junger Rechtsgelehrter gekennzeichnet. Sein Kopf ist seitlich gebeugt, sodass unklar bleibt, ob er zurück auf Dorotheas Leichnam blickt oder nach links zu einer Zweiergruppe von Jungfrauen, die zu Füßen der Götzenskulptur Wasser aus einem gefrorenen Brunnen schöpfen. So erscheint Theophil am Scheideweg zwischen der christlichen Heiligen und der paganen Religion der Antike, für die Pan und Venus als Götter der Wollust und der Liebe stehen, und das Bild zeigt ihn im Moment kurz vor der

---

23 Der Name soll vermutlich eine Verballhornung von ‚Eliogabal‘ sein, so wie die alten Kaisernamen in der mittelalterlichen Epik sehr frei variiert wurden. Dass Eliogabal rund achtzig Jahre vor der Hinrichtung Dorotheas Kaiser war – sie wurde unter Diokletian ermordet –, entspricht ebenfalls den historischen Lizenzen (oder auch einfach: Fehlern) mittelalterlicher Hagiografie, die Swinburne hier offenbar imitiert.



Revelation: Sobald er den Kopf wendet, wird er des Engels gewahr werden und sich bekehren. Am Beispiel der Dorothea-Legende deutet Burne-Jones den geschichtlichen Umbruch an, den die Verfolgung von Märtyrer:innen bedeutet, und stellt mit seinem (fast schon nostalgisch-sehnsüchtig zurück- und auf die wasser-schöpfenden Mädchen blickenden) Theophil einen Heiden buchstäblich an der Schwelle des Christentums vor.



**Abb. 1:** Edmund Burne-Jones: *St. Theophilus and the Angel – A Legend of St. Dorothy*. 1863.

Auf die Figurenperspektive des Theophilus zielt auch Hopkins' Gedicht *For a Picture of St. Dorothea* (1864), die vielleicht gelungenste Adaptation des Sujets. Der Titel könnte sich fast auf Burne-Jones' zeitgenössisches Gemälde beziehen, das Hopkins aber wohl nicht kannte.<sup>24</sup> Das Gedicht lautet vollständig:

<sup>24</sup> Vgl. Bump (1982, 123) zu den Kontakten zwischen Hopkins und den Präraffaeliten sowie zum präraffaelitischen ‚Kult um Dorothea‘. Bump zufolge war Hopkins' Gedicht nicht auf ein bestimmtes Gemälde verfasst, anders als der Titel suggeriert (1982, 124).

I bear a basket lined with grass;  
 I am so light, I am so fair,  
 That men must wonder as I pass  
 And at the basket that I bear,  
 Where in a newly-drawn green litter  
 Sweet flowers I carry, – sweets for bitter.

Lilies I shew you, lilies none,  
 None in Caesar's gardens blow, –  
 And a quince in hand, – not one  
 Is set upon your boughs below;  
 Not set, because their buds not spring;  
 Spring not, 'cause world is wintering.

But these were found in the East and South  
 Where Winter is the clime forgot. –  
 The dewdrop on the larkspur's mouth  
 O should it then be quenched not?  
 In starry water-meads they drew  
 These drops: which be they? stars or dew?

Had she a quince in hand? Yet gaze:  
 Rather it is the sizing moon.  
 Lo, linkéd heavens with milky ways!  
 That was her larkspur row. – So soon?  
 Sphered so fast, sweet soul? – We see  
 Nor fruit, nor flowers, nor Dorothy.<sup>25</sup>  
 (Hopkins 1967, 19–20)

Wie zwei spätere Versionen des gleichen Gedichts nahelegen, stellen die vier Strophen einen Dialog zwischen Theophil und Dorothea vor, die anders als in der Le-

---

25 Weil der komplexe Text ausführlicher besprochen wird, erlaube ich mir eine Interlinearübersetzung in Prosa: „Ich trage einen mit Gras gefütterten Korb; / Ich bin so hell, ich bin so hold, / Dass Männer ganz verwundert sind, wenn ich vorbeigehe, / Und auch über den Korb, den ich trage, / In dem ich in frischgeschnittenem [neu gezeichnetem] grünem Bett / Süße Blumen trage, – süße statt bitteren. / Lilien zeige ich euch, keine Lilien, / Keine blühen in des Kaisers Garten, – / Und eine Quitte in der Hand, – nicht eine / Sitzt auf eurem Geäst unten; / Sitzt dort nicht, denn ihre Knospen sprießen nicht; / Sprießen nicht, denn die Welt verwintert sich. / Aber diese wurden im Osten und Süden gefunden / Wo Winter der Gegend vergessen ist. – / Der Taupfropfen auf dem Mund des Rittersporns / O soll er denn nicht ausgelöscht werden? / In sternenbedeckten Wasserrauen haben sie diese Tropfen / geschöpft: Was sind sie? Sterne oder Tau? / Hatte sie eine Quitte in der Hand? Doch schau: / Eher ist es der wachsende Mond. / Schau, verknüpfte Himmel mit der Milchstraße! / Das war ihre Rittersporns pur. – So bald schon? / In die Sphäre verschwunden so schnell, süße Seele? – Wir sehen / Weder Frucht noch Blume noch Dorothea.“

gende wohl selbst als Engel erscheint, um die Blumen zu überbringen.<sup>26</sup> Der Engel beziehungsweise die Heilige Dorothea spricht die ersten beiden, Theophil die anderen beiden Strophen. In einer weiteren Fassung wird Theophils Bekehrung weiter ausgestaltet und die dritte Fassung fügt dem Zwiegespräch sogar noch eine neue Figur hinzu, „A Catechumen“ (Hopkins 1967, 344).

Statt eines Dialogs scheint mir jedoch die vorliegende Fassung in ihren vier Strophen einen Perspektivwechsel vorzuführen, in dessen Verlauf die Redeinstanzen und pronominalen Referenzen verschwimmen. Die erste Strophe nimmt eine Art Selbstinventur des ‚Ichs‘ vor, das gleich zu Beginn prominent anaphorisiert wird und fast in jedem Vers wiederkehrt, insgesamt sechsmal. Durch die Floralattribute, den Hinweis auf ihre Schönheit und den Umstand, dass die Männer sich nach ihm umdrehen, lässt sich das Ich mit Dorothea (beziehungsweise mit ihrem Engel) identifizieren. Der deklarative Gestus des ‚I‘ schwächt sich jedoch schon im Anfang der zweiten Strophe ab, in der das Ich sich lediglich einmal noch, im ersten Vers, nennt und in der seine Attribute, die Lilie und die Quitte, nur mehr negativ bestimmt werden, weil sie im kaiserlichen Garten nämlich fehlen. Der Abtausch von These und Antithese zieht sich kaskadenartig durch die Verse und verkompliziert die Grammatik, bis die fortgesetzte Anadiplose („lilies none, / none in Caesar’s gardens blow“; „not one / Is set upon your boughs below; / Not set“; „their buds not spring; / Spring not“) allmählich verdunkelt hat, wer hier wen negiert, Dorothea die Blumen des Kaisers oder der Kaiser die Blumen Dorotheas. In der dritten Strophe, adversativ mit „But“ eingeleitet, dominieren sodann Fragesätze. Das Ich ist verschwunden, und mit dem Verbum ‚quench‘ (‚verlöschen‘) setzt eine sphärische Transformationssemantik ein, die sich bis zum Ende des Gedichts fortsetzt – ob denn der Tau in den heißen Gebieten des Südens und Ostens nicht verlöschen müsse, lauten die subjektlosen Fragen, und ob es sich überhaupt um Sterne oder Tau handle? Die Ambiguität von Immanenz und Transzendenz, weltlichem Ding und Sternenvelt, prägt auch die vierte Strophe, die pronominal erst in die dritte Person wechselt – von einem „She“, von „Dorothy“ ist nun die Rede –, und erst im vorletzten Vers ein „We“ erkennen lässt, dem die Fragesätze offenbar zuzuschreiben sind. Die Quitte in Dorotheas Hand ist doch nur der aufgehende Mond, ihr Rittersporn nur die Milchstraße: Die Heilige, so

---

<sup>26</sup> In der zweiten Fassung ist das dialogische Moment dadurch gekennzeichnet, dass den Strophen die Figurenbezeichnung „Dorothea and Theophilus“ vorweggesetzt ist (Hopkins 1967, 35); in einer weiteren Fassung jedoch sind die Figuren den Strophen zugeteilt, und hier spricht Hopkins nicht von Dorothea, sondern „The Angel“ (Hopkins 1967, 344–345). Für die vorliegende, erste Fassung ist aber eindeutig, dass Dorothea selbst in Engelsgestalt auftritt, immerhin spricht die vierte Strophe von ihr als „she.“

muss das Wir bemerken, hat sich ins Sphärische immaterialisiert, und mit ihr die Früchte und Blumen.

Zwei Merkmale sind den Bearbeitungen von Swinburne, Burne-Jones und Hopkins ebenso gemeinsam wie Kellers Dorothea-Legende. Zum einen neigen sie alle dazu, statt Dorothea ihren männlichen Gegenpart Theophilus in den Mittelpunkt der legendarischen Darstellung zu stellen. Sie bringen die Heilige dadurch gewissermaßen zum Verschwinden, sei es, indem sie ihr ‚Innenleben‘ intransparent werden lassen, ihren toten Körper aus dem Blickfeld verbannen oder, ganz wörtlich, das sphärische Auflösen ihres Erscheinungsbilds inszenieren. Zum anderen akzentuieren alle drei (oder vier, rechnet man Keller dazu) den Sichtpunkt ‚ihres‘ Protagonisten und mit ihm die subjektive Wahrnehmung des Geschehens. Hopkins beginnt mit der Ich-Rede der Heiligenfigur, die im Laufe seines Gedichts zu zerfließen scheint und den Spekulationen eines verunsicherten ‚Wir‘ platzmacht, dessen/deren Wahrnehmungen fraglich wirken und tatsächlich ‚nur noch in Fragen münden. Burne-Jones ambiguiert die Blickrichtung seines Theophils und konzentriert sich just auf den entscheidenden Augen-Blick, in dem er die Wahrheit des Christentums sehen wird. Die Austrübung oder Marginalisierung der Heiligenfigur führt jedenfalls in allen Erzählungen und Gedichten dazu, dass der subjektive Eindruck, den ihr Martyrium oder ihre Erscheinung bei Theophil hinterlässt, hervorgehoben und in seiner optischen Gebundenheit nuanciert wird.

Zwar verbietet sich bei diesen Beispielen jede Einflusspekulation, schon wegen der etwas früheren Entstehung von Kellers *Legenden* schon Mitte der 1850er Jahre. Auch wenn man nicht davon ausgehen kann, dass Keller seine englischen Konkurrenten je zur Kenntnis genommen hat, wäre die literarhistorische Stellung der *Sieben Legenden* vor ihrem Hintergrund doch neu zu justieren, wäre jedenfalls zu betonen, dass sie, als sie 1872 veröffentlicht wurden, viel zeitgemäßer gewirkt haben müssen, als sie vielleicht zu ihrer Entstehungszeit gemeint waren.

## 6 Fazit

Unter dem Eindruck von Feuerbachs Religionsphilosophie, das hat die Forschung zu Recht festgestellt, wendet Keller die Gattung der Legende ins Säkulare, motiviert das Handeln seiner Figuren neu, indem er sie aus Heirats- und Liebeslust agieren lässt, ihre geheimen Absichten und charakterlichen Idiosynkrasien kennt und kenntlich macht, ihre Gefühle und religiösen Gefühlskompensationen offenlegt. Die topischen Elemente der Gattung, die Marienfigur als Nothelferin, der Teufel als Antagonist, das Wunder, die Versuchung, die Bekehrung werden in ihrer märchenhaften Poetizität anerkannt und beibehalten, aber doch stets ironi-

siert und als Projektionen entlarvt. – Nur wenn's ans Martyrium geht, so lässt sich meine Lektüre von *Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* zusammenfassen, schreckt sein Erzähler zurück, rafft eilig zusammen, bricht ab oder wendet sich einer anderen Figur als der Heiligen zu, um durch deren Augen von Konversion, heiligem Lebenswandel und Tod zu berichten, um an deren Reaktionen nur noch die Sogwirkung seines heiligen Sujets zu illustrieren.

Darin liegt ein Zugeständnis, und zwar das Zugeständnis eines bestimmten Faszinationswerts, den man der Legende seit Herder zugesprochen hat: ihre Andersartigkeit, sogar Resistenz gegenüber jeder bürgerlichen Autonomisierung von Figurenhandeln und allen auf Anthropologie und Psychologie beruhenden formalrealistischen Erzählverfahren. Kosegarten und andere leiteten daraus ein gegenwartskritisches Versprechen ab, das Versprechen der Reduktion und Rückbesinnung auf eine *sancta simplicitas*, von der die Moderne entfremdet sei. ‚Einfach‘ sind dagegen Kellers Transformationen der Gattung nicht, nach keiner Facette des Begriffs. Und doch schlägt sich in manchen seiner *Legenden* die verwandte Tendenz nieder, der Heiligen den sozusagen ‚vormodernen‘ Nimbus einer statuarisch-unerklärlichen Figurenmotivation verzichtsweise doch einzuräumen, um den Bann sakraler Unverfügbarkeit zumindest ästhetisch bestehen zu lassen.

## Literatur

- Amrein, Ursula. „Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte“. Zur Dialektik von Säkularisierung und Sakralisierung in Gottfried Kellers literarischen Projekten aus der Berliner Zeit 1850 bis 1855“. *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Hg. Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 219–237.
- Andermatt, Michael. „Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!“. Antikatholizismus bei Gottfried Keller“. *Germanistik in der Schweiz* 10 (2013): 305–317.
- Bentz, Richard Rudi. *Form und Struktur der ‚Sieben Legenden‘ Gottfried Kellers*. Diss., Zürich, 1975.
- Bonnefoy, Yves. „La Belle Dorothee ou Poésie et Peinture“. *L'Année Baudelaire* 6 (2002): 11–24.
- Bump, Jerome. „Reading Hopkins. Visual vs Auditory Paradigms“. *Literature, Arts, and Religion*. Hg. Harry R. Garvin. Lewisburg: Bucknell University Press, 1982. 119–148.
- Dörr, Dieter. *Satire und Humor in Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘*. München: Salzer, 1970.
- Feistner, Edith. *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation*. Wiesbaden: Reichert, 1995.
- Goldammer, Peter. „Ludwig Feuerbach und die *Sieben Legenden* Gottfried Kellers“. *Weimarer Beiträge* 4 (1958): 311–325.
- Gruber, Sabine Claudia. „Die blasierte Gräfin Hahn-Hahn im Jerusalem der katholischen Andacht“. Der Skandal um Ida Gräfin Hahn-Hahns Schrift *Von Babylon nach Jerusalem*“. *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Hg. Stefan Neuhaus, Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007. 215–224.

- Hammer, Andreas. *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im ‚Passional‘*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. Hg. William H. Gardner, N. H. MacKenzie. London: Oxford University Press, <sup>4</sup>1967.
- Keller, Andreas. „Heiligenlegenden. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen?“. *Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung in Halle a. d. Saale*. Hg. Frauke Berndt, Daniel Fulda. Hamburg: Meiner, 2018. 285–299.
- Körner, Theodor. „Die heilige Dorothea. Legende“. *Poetischer Nachlaß*. Bd. 2. Hg. Christoph August Tiedge. Leipzig: Hartknoch, 1815. 118–119.
- Loewenich, Caroline von. *Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Morgenthaler, Walter. „Sieben Legenden. Der Zyklus am Werk“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 119–133.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck, 2014.
- Reichert, Karl. „Die Entstehung der Sieben Legenden von Gottfried Keller“. *Euphorion* 57 (1963): 97–131.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Rosenfeld, Hellmut. *Legende*. Stuttgart: Metzler, <sup>4</sup>1982.