

# Politisieren mit Musik – Gottfried Kellers Beziehung zur Musik und zu Musikern



Cristina Urchueguía

**Zusammenfassung** Gottfried Kellers Beziehung zur Musik taucht in der Forschung nur punktuell als Thema auf. Das erstaunt umso mehr, als die Musik in Kellers Leben und in seinem Werk auf vielerlei Ebenen greifbar und in unterschiedlichen Kontexten bedeutsam ist. Bereits zu Lebzeiten wurden seine Festlieder vertont und vor großem Publikum aufgeführt. Namhafte Komponisten haben wenig später mit der Lyrik auch seine Prosatexte für ihr eigenes Schaffen entdeckt, unter ihnen Othmar Schoeck, Arnold Schönberg, Frederick Delius, Hugo Wolf oder Samuel Barber. Der Beitrag geht der Darstellung von Musik als Motiv in Kellers Werk nach, vermittelt einen fundierten Überblick zu den Keller-Vertonungen und leuchtet die Prämissen einer Musikwissenschaft aus, die mit der Schweiz auch Gottfried Keller auf ihrer Agenda vernachlässigte.

Gottfried Keller betätigte sich einschlägig in verschiedenen außerliterarischen Bereichen. Seine Beziehungen zur Malerei, zum Theater oder zur Politik wurden und werden von der Forschung gerne als Untersuchungsgegenstand und Interpretationskontext herangezogen. Die Musik hingegen findet sich nicht auf der Liste jener Themen, die in einem Atemzug mit Keller genannt werden. Allen, denen ich während der Vorbereitung dieser Arbeit von meinem Thema erzählte, schauten mich verdutzt und fragend an, was denn Keller mit Musik zu tun hätte. Dem war aber nicht immer so. Pünktlich zu Kellers Todesjahr 1890 und bis 1919 erschienen in prominenten Organen der Musikpublizistik in der Schweiz und Deutschland mehrere Aufsätze, die sich zuweilen nicht unambitioniert der Beziehung Gottfried

---

C. Urchueguía (✉)

Institut für Musikwissenschaft, Universität Bern, Bern, Schweiz

E-Mail: [cristina.urchueguia@musik.unibe.ch](mailto:cristina.urchueguia@musik.unibe.ch)

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

U. Amrein, *Gottfried Keller – Spielräume der Phantasie*, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05983-3\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05983-3_4)

Kellers zur Musik annahmen.<sup>1</sup> 1919 zählte der Ausstellungskatalog zu seinem 100. Geburtstag auf einer knappen Seite bereits 41 Komponistennamen auf, die zu jener Zeit seine Texte vertont hatten.<sup>2</sup> Darunter befinden sich keineswegs nur Zürcher Lokalmatadoren wie Wilhelm Baumgartner oder Friedrich Hegar, die man in der Schweiz kaum und jenseits der Schweizer Grenzen gar nicht kennt, sondern auch musikhistorische Mittel- und Schwergewichte wie Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Johannes Brahms und Arnold Schönberg.

Dass sich seitdem die Forschung auffallend wenig, eigentlich fast gar nicht mit Kellers Beziehung zur Musik beschäftigte, hatte mich angesichts dieses „frühpostumen“ Interesses an Kellers Musikbezug sehr überrascht und verwundert, zumal es die Musikwissenschaft auf Dichter und Romanciers aus dem 19. Jahrhundert als beliebte Inspirationsquelle geradezu abgesehen hat. Arbeiten mit dem Titel „Der Schriftsteller X und die Musik“ gehören zum Standard als Qualifikationsarbeit, Monographie, Tagungs- oder Sammelband. Einen solchen oder sinngemäßen Titel, der Keller in den Mittelpunkt stellte, sucht man sowohl in der publizistischen als auch in der wissenschaftlichen Literatur vergeblich.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Adolf Kekler: Gottfried Keller und die Musik. In: Neue Musik-Zeitung 11/16 (1890), 190 f., 11/17 (1890), 200 f.; Adolf Kekler: Gottfried Keller über Gesangsfeste. In: Neue Musik-Zeitung 14/9 (1893), 105; A[rmin] Fr[iedmann]: Gottfried Kellers Beziehungen zur Musik. In: Neue Musik-Zeitung 19 (1898), 2, 21, 32, 45 f., 69 f., 78; Karl Nef: Die Freunde Gottfried Keller und Wilhelm Baumgartner und ihr „O mein Heimatland“. In: Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 45/1 (1905), 1–4; Albert Nef: Gottfried Keller und die Musik. In: Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 1911, Nr. 36, 475–477, 1912, Nr. 1, 2 f., Nr. 2, 12 f., Nr. 3, 21–23; Alfred Weidemann: Richard Wagner und Gottfried Keller. In: Neue Musik-Zeitung 40 (1919), 228–230, 242–244.

<sup>2</sup>Gottfried Keller Ausstellung. Zur 100. Wiederkehr von Kellers Geburtstag. Veranstaltet von der Zentralbibliothek Zürich. Zürich 1919, 27 f. – Vgl. weiter die einschlägigen Gottfried Keller-Biographien, die auch die Vertonungen rubrizieren, indes nicht immer vollständig und auch nicht bis in die Gegenwart fortgeführt: Charles C. Zippermann: Gottfried Keller Bibliographie 1844–1934. Zürich 1935; U. Henry Gerlach: Gottfried Keller Bibliographie. Tübingen 2003.

<sup>3</sup>Der in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) von Claudia Albert verfasste Artikel „Keller, Gottfried“ enthält eine Kürzestbiographie sowie eine knappe Auswahl der Vertonungen seiner Werke. Die Würdigung bezieht sich vornehmlich auf seine Begegnung mit Richard Wagner und anderen Musikern in der Villa Wesendonck und auf die Zusammenarbeit mit Wilhelm Baumgartner. In: MGG-online. Hg. von Laurenz Lütteken. Kassel et al. 2016 ff.; zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57314>. – Auch wenn es auf literaturwissenschaftlicher Seite bislang keine umfassende Studie zu Keller im Kontext der Musik gibt, so wurde dem Thema jüngst vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Die *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe* (HKKA) vermittelt einen cursorischen Überblick zur Vertonung von Kellers Gedichten und verzeichnet detailliert auch die Druckorte der jeweiligen Kompositionen; vgl. den Apparatband zu den *Gesammelten Gedichten*: 25, 68–81. Das *Gottfried Keller-Handbuch* bespricht Kellers Beziehung zur Musik in unterschiedlichen Kontexten, so in Zusammenhang mit seinen an Richard Wagner orientierten Festspielplänen, der nationalen Festkultur sowie der Bedeutung, die den Vertonungen in der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte in Verbindung auch mit den anderen Künsten zukommt; vgl. Ursula Amrein (Hg.): *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., revidierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2018. Hervorzuheben ist der Beitrag von Sabine Graf, der mit den Gedichtvertonungen auch auf die musikalische Bearbeitung von Prosawerken eingeht und dabei das Feld absteckt, auf dem die zeittypischen Traditionsstränge der musikalischen Rezeption zu verorten sind; vgl. Sabine Graf: *Künste und Übersetzungen*. In: Amrein (ebd.), 414–424.

Der Forschungsstand ist, sieht man von einigen punktuellen Untersuchungen zu einzelnen Werken oder Komponisten ab, praktisch auf dem Stand von 1919 festgefroren, am meisten scheint die Nachwelt interessierte zu haben, wie es Keller mit Richard Wagner hielt und umgekehrt.<sup>4</sup>

Warum wurde Gottfried Keller von der Musikforschung vergessen? Bekanntlich spielte er sogar Flöte, wenn auch nicht „kunstgerecht“ und ohne berufliche Ambitionen daran zu knüpfen.<sup>5</sup> Seine Biographie zeugt in der Gesamtschau von einer für den Laien überdurchschnittlichen Neigung zur Musik, sowohl was die produktive Rezeption als auch was die Betätigung betrifft. Er hat Kirchenmusik, Hausmusik, Musik bei gesellschaftlichen Klein- und Großereignissen und Musik für die politische Aktion aufmerksam wahrgenommen und sich sogar daran beteiligt, nachweislich als Textdichter, aber auch als Mitspieler (s. Abb. 1).

Ob es sich bei der dargestellten Szene um eine nachträgliche Karikatur handelt, lässt sich nicht eindeutig feststellen, aber der Auszug hätte so oder ähnlich stattfinden können. Baechtold berichtet in *Kellers Leben und Briefe*, dass Keller in das Kadettenkorps der Kantonalen Industrieschule als Tambour eintrat und fährt fort:

„Eine köstliche Probe seiner Virtuosität auf der umgehängten Trommel hat er einst zu Anfang der achtziger Jahre an einer Sechseläutenfeier beim Abendtrunke der Konstaffler zum besten gegeben. Er sang dazu das Lied: ‚ich weiß nicht, was soll es bedeuten‘ und schlug immer dröhnendere Wirbel, bis er plötzlich sein Instrument ärgerlich zu Boden warf.“<sup>6</sup>

<sup>4</sup>Die bisherigen Publikationen nach Thema, chronologisch geordnet: Zu Johannes Brahms: Albrecht Dümling: Ehre statt Ehe. Zu den Gottfried Keller-Vertonungen von Brahms. In: *Dissonanz* 7 (1984), 10–17; Albrecht Dümling: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel“. Zu den Gottfried Keller-Vertonungen von Johannes Brahms. In: *Johannes Brahms oder die Relativierung der „absoluten“ Musik*. Hamburg 1997, 91–120. – Zu Othmar Schoeck: Hans Corrodi: Gottfried Keller und Othmar Schoeck. Jahresbericht der Gottfried Keller Gesellschaft Zürich 1944.; Peter Palmer: Othmar Schoeck's settings of Gottfried Keller. In: *Tempo* 64 (2010), 28–37; Chris Walton: Verklärte Sommernacht. Othmar Schoeck und Gottfried Keller. In: *Ders.: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen*. Winterthur 2002, 17–28. – Zu Hugo Wolf: Albrecht Dümling: „Ganz einzig in ihrer Art...“. Ironie und Realismus in Hugo Wolfs ‚Alten Weisen‘ nach G. Keller. In: *Hugo Wolf*. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1992, 102–115; Susan Youens: Hugo Wolf and Gottfried Keller: Wie glänzt der helle Mond. In: *The NATS Bulletin* 41 (1984), 15–20. – Zu weiteren Autoren: Jean L. Kereiling: A note on James Joyce, Gottfried Keller, and music. In: *James Joyce Quarterly* 25 (1988), 349–356; Ann-Katrin Heimer: Eine unbekannte Quelle für Hindemiths Englischhorn-Sonate. In: *Hindemith-Jahrbuch* 24 (1995), 42–65; Sebastian D.G. Knowles: *Opus posthumous: James Joyce, Gottfried Keller, Othmar Schoeck, and Samuel Barber*. In: *Bronze by gold: The music of James Joyce*. New York und London 1999, 107–149.

<sup>5</sup>Armin Friedmann behauptet pauschal: „Er [Keller] selbst spielte kein Instrument.“ Vgl. A[rmin] Fr[iedmann] (wie Anm. 1), 2. Vermutlich hat Keller die Flöte nach seiner Rückkehr aus München nicht mehr herausgeholt. Auch Albert Nefs Behauptung: „Wenn auch Gottfried Keller nicht in die Reihe jener Dichter gehört, die [der Musik], kunstgerecht ein Instrument spielend gehuldigt haben“, bedeutet nicht, dass er nicht gespielt hat, sondern dass er laienhaft bzw. idiosynkratisch spielte. Vgl. Albert Nef 1911 (wie Anm. 1), Nr. 36, 475.

<sup>6</sup>Jakob Baechtold: *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher*. 3 Bde. Berlin 1894–1897, Bd. 1, 37.



**Abb. 1** Gottfried Keller als Freischärler mit Trommel. Aquarellierte Bleistiftzeichnung von Johannes Ruff. 1845. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 3016a.

Wenn also Armin Friedmann pauschal behauptet, Keller „spielte kein Instrument“, dann nur, weil das Trommeln nicht als Instrumentalspiel betrachtet wurde, genauso wenig wie das Singen von Psalmen in der Kirche als Gesang gegolten hat.<sup>7</sup> Den Selbst- und Fremdzeugnissen ist nicht nur keine explizite Aversion gegen Musik, in dem eben beschriebenen Sinne, oder auffällige „Unmusikalität“ zu entnehmen, die die Frage nach der Musik in seinem Werk von vornherein unsinnig erscheinen ließe, sondern vielmehr eine ausdrückliche Affinität.

Das offenkundige Desinteresse an der Beziehung von Keller zur Musik könnte daher weniger der Person Gottfried Kellers als der Musik selbst zuzuschreiben sein, die Kellers Leben begleitete und dem generellen Unglück, das dieser Musik im musikwissenschaftlichen Diskurs widerfahren ist. Die Musikwissenschaft war bisher erstaunlich erfolgreich darin, die Musikgeschichte der Schweiz im Allgemeinen sowie diejenige aus dem 19. Jahrhundert im Besonderen – und damit konkret auch jene musikalischen Kontexte, in denen sich Keller bewegte –, großflächig zu umgehen, als befürchtete sie, sich bei Berührung mit einer

<sup>7</sup>Vgl. Anm. 5.

widerlichen Krankheit zu infizieren. Die Musik in der Schweiz im 19. Jahrhundert genießt nämlich einen sehr schlechten Ruf. Das Mantra in der Musikwissenschaft lautet in etwa: Sie könne nicht mit der Musik anderer, besonders der Nachbarländer mithalten, weil es aufgrund der eidgenössischen Herrschaftsstruktur keine höfische Kultur und aufgrund der Reformation keine hochkarätige Kirchenmusik gegeben habe – doppeltes Pech und folgenschwer noch dazu. Die soziopolitische Geschichte der Schweiz hat nachweislich einem potentiellen Schweizer Johann Sebastian Bach oder einem helvetischen Joseph Haydn oder W. A. Mozart den Nährboden verweigert. Das Schweizer Musikleben des 19. Jahrhunderts erschöpfe sich, so das Vorurteil, im laienhaften Chorgesang, dem wiederentdeckten Alphorn für den Tourismus und dürrtiger Blasmusiken und Dorfmusikanten, die bei Hochzeiten zum Tanz aufspielten. Hatten die sächsischen, österreichischen oder bayrischen Herrschaften eine Hofkapelle, so musste man sich in der Schweiz mit dem Stadtpfeifer begnügen.

Allesamt sind dies Bereiche, die nicht auf die Agenda der Musikwissenschaft gesetzt wurden. War die Öffnung von Theatern und Konzertmöglichkeiten mitsamt der Aufgabe des Tanzverbotes nur eine Folge der napoleonischen Besetzung, so habe die Schweiz die Belebung ihres Musiklebens den deutschen Emigranten zu verdanken, die wie Richard Wagner in der Schweiz Zuflucht gesucht hatten. Sonst würde hier weiterhin puritanische Stille herrschen.<sup>8</sup> Dazu kommt die kulturelle und sprachliche Fragmentierung des Landes, die keine kritische Masse für die Entstehung qualitativ hochwertiger Musik bietet. Treffender als es 1950 der Schweizer Musikwissenschaftler Arnold Geering formulierte, kann man das Selbstverständnis der Musikgeschichtsschreibung in der Schweiz nicht auf den Punkt bringen:

„Die Schweiz, ein Land von etwas über 40'000 km<sup>2</sup>, dessen annähernd 4 Millionen Einwohner vier verschiedene Sprachen sprechen, hat wohl eine Bevölkerung von nur mittlerer Musikalität aufzuweisen. Es fehlen Musikdenkmäler allerersten Ranges. Die wenigen Namen und Daten, die in die allgemeine Musikgeschichte eingegangen sind, lösen sich aus dem Bereich der eigentlichen Musikgeschichte der Schweiz heraus. [...] Das Lebenswerk Ludwig Senfls, eines Schweizers, der einem Zeitabschnitt der deutschen Liedgeschichte den Namen gegeben hat, spielte sich im Ausland ab. Glareans musiktheoretisches Hauptwerk ist zum kleinsten Teil in der Schweiz entstanden. Wer sich mit den Schweizer Musikverhältnissen befaßt, muß sich damit abfinden, daß es sich um Provinzielles handelt.“<sup>9</sup>

Alles in allem ein düsteres Panorama. Hat man aber einmal das vordergründige biographische Argument zur Seite gelegt, dass Musik nicht zu den Berufsfeldern Kellers gehörte – wie man es übrigens mit vielen anderen wie Goethe, Cervantes,

<sup>8</sup>Für eine kompakte Charakterisierung der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert kann exemplarisch die Stadt Bern einstehen; vgl. François de Capitani: Musik in Bern. Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute. Unter Mitarbeit von Gerhard Aeschbacher. Bern 1993.

<sup>9</sup>Vgl. Arnold Geering: Vom speziellen Beitrag der Schweiz zur allgemeinen Musikforschung. In: Die Musikforschung 3 (1950), 97–106, hier 97.

Shakespeare oder Hölderlin mit Gewinn getan hat –, um einen Blick auf die Präsenz von Musik in Kellers Leben und Werk zu werfen, so wird man schnell fündig und erhält eine so reichhaltige und aussagekräftige Ausbeute, dass man sich dann doch fragen muss, wieso sich die Forschung bisher diesen Zugang zum Verständnis von Kellers Bezug zu Kultur und Gesellschaft versagte. Keller war nämlich keineswegs ein unmusikalischer Mensch, und es war ihm offenkundig häufig ein Bedürfnis, Musik in seine Literatur einzubeziehen. Dabei bemühte er sich um eine Beschreibung, die bei den Leserinnen und Lesern, zumindest bei jenen, die seine musikalische Erfahrung teilten, einen lebendigen, sinnlichen Eindruck suggerieren mochte.

„Wenn eine seiner [Kellers] Phantasiegestalten ein Lied zu singen hat – und es kommt dies sehr häufig vor –, so unterläßt er es fast niemals, uns zu sagen, wie sie das thut, und die Vortragszeichen, die er angibt, sind so genau der Stimmung angepaßt, daß es eine Freude ist, sie näher zu betrachten.“<sup>10</sup>

Uns macht, im Gegensatz zum anonymen Autor dieser Worte, den Kellers Beschreibungen unmittelbar ansprechen, der Nachvollzug der im Text durch die Musik implizierten Gefühle und Stimmungen leicht Mühe oder er entgeht uns gänzlich. Wem es befremdlich erscheint, beim Hören eines von einem strammen Männerchor gesungenen Sängergußes ein Hochgefühl erhabenen Patriotismus<sup>7</sup> und beim Ertönen von Gemeindegesang zur Orgel Gottes Nähe zu verspüren, muss sich indes nicht grämen. Einerseits lässt uns die heutige Omnipräsenz der Musik leicht vergessen, wie still es früher gewesen ist. Während Kellers Kindheit und Jugend war Musik weltweit eine Seltenheit, es gab noch keine Musikkonserven und Musik ertönte nur, wenn sie in dem Moment von jemanden aufgeführt wurde. In der Schweiz war Musik noch viel seltener als in anderen europäischen Ländern zu hören, Musik stellte ein nicht selbstverständliches Ereignis dar, das immer eine klar umrissene gesellschaftliche Situation umrahmte: Liturgie, soziale und politische Rituale, Arbeit, Hausmusik an Festtagen, Tanz bei Hochzeiten. Die Musikproduktion lag vornehmlich in den Händen und Kehlen von Laien, die es aber trotz der verglichen mit heutigem Standard beschränkten Fähigkeiten durchaus vermochten, die Zeitgenossen zu euphorisieren. Um einen vielleicht an den Haaren gezogenen Vergleich mit heute zu wagen, möchte ich an jene grölenden Massen in unseren Fußballstadien erinnern, die mit ihrem – gegenüber den vierstimmigen Chorgesängen der Männerchöre aus dem 19. Jahrhundert – ungleich primitiveren Gesang dennoch im Stande sind, über den gesamten Raum des Stadions ein Gemeinschaftsgefühl auszubreiten.

Andererseits sind uns musikalische Diskurse, die für das Einfühlen in die Kellerschen Szenerien vorausgesetzt werden müssen, heute völlig fremd. Schon Albert Nef musste um 1910 musikalische Archäologie betreiben, um seinen Leserinnen und Lesern die Musikhinweise im *Grünen Heinrich* zu erklären:

<sup>10</sup>A[rmin] Fr[iedmann] (wie Anm. 1), 2.



„Später ist im ‚Grünen Heinrich‘ von Vaterlandsliedern die Rede und ‚der Magd zuliebe‘ wird einmal ein Psalm gesungen. Wer die Musikbestände schweizerischer Bibliotheken und Familienarchive durchstöbert, findet haufenweise Liederbücher, die die Lobwasserschen Psalmübersetzungen mit Goudimels Tonsätzen, geistliche und weltliche Lieder und Kanon der Komponisten Steiner, Bachofen, Schmidlin, Egli, Walter u.a. enthalten. Das Vaterlandslied aber war seit Lavaters mit den Weisen Schmidlins 1769 erschienenen ‚Schweizerliedern‘ ein besonderer Liebling der Schweizer.“<sup>11</sup>

Zwanzig Jahre nach Kellers Tod waren die Lieder und die Liederbücher aus *Der grüne Heinrich* in Estrichen und Bibliotheken gelandet, sie gehörten nicht mehr zur Lebenserfahrung der Menschen. Innerhalb von einer, genauer zwei Generationen hatte das musikalische Leben der Schweiz eine radikale Transformation im Sinne der Öffnung, Vergesellschaftung, Modernisierung und Internationalisierung erfahren. Goudimels Tonsätze von Lobwassers Psalmübersetzungen waren seit der Reformation das tägliche, fast das einzige musikalische Brot gewesen, für die ersten Autoren von Untersuchungen zu Keller und die Musik, Kekler, Armin Friedmann, Albert Nef und Karl Nef, waren die Werke lediglich verstaubt, für uns aber sind sie bereits Musikgeschichte.

Wenn man den Widerwillen überwindet und sich mit den musikalischen Zusammenhängen im 19. Jahrhundert beschäftigt, wird man sehen, dass die Beschränkung der Musikgeschichtsschreibung auf die elitäre Hochkultur der Symphonik, die Geschichte der kompositorischen Errungenschaften und den Glanz der Opernpremieren eine unzulässige Verkürzung darstellt, die die enorme Leistung der namenlosen Akteure des Musiklebens, nämlich der bürgerlichen Vereine und Gesellschaften, der Volkschöre und Studentenvereinigungen, der Kirchenchöre und Arbeiterkapellen usw. zu unrecht verachtet. Im Gegensatz zum Fachdiskurs der Musikwissenschaft begreift Keller Musik nicht als eine Kunst, sondern als eine privilegierte Spielart der gesellschaftlichen und politischen symbolischen Kommunikation und Praxis. Um also Kellers Beziehung zur Musik zu beleuchten, gilt es zunächst das längere Zeit in Vergessenheit geratene Fundament zu rekonstruieren, das sowohl seine Haltung zur Musik als auch jene musikhistoriographischen Voraussetzungen konstituieren, die eine historisch angemessene Beurteilung von Kellers Musikalität erlauben. Die Ingredienzien für diese Betrachtung müssen nicht erst erfunden werden, es reicht damit, sie dem Vergessen zu entreißen.

Die Leitfragen, die schon jene Autoren stellten, die in den Jahrzehnten nach Kellers Tod über ihn und die Musik schrieben, haben ihre Relevanz nicht verloren: Welche Bedeutung hatte Musik in Kellers Leben? Wie setzte Keller Musik in seinen Werken ein? Wie haben sich Komponisten zu Lebzeiten Kellers und nach seinem Tod musikalisch mit seinem Werk auseinandergesetzt? Impliziert sind in diesen drei Perspektiven sowohl die Beteiligung Kellers an musikalischen Ereignissen, sei es als Rezipient oder als Akteur, als auch die Zusammenarbeit mit Komponisten zu Lebzeiten, also seine musikalischen Weggefährten.

<sup>11</sup> Albert Nef 1911 (wie Anm. 1), Nr. 36, 475.

Mehr als ein Jahrhundert ist seit der Publikation des letzten Artikels mit dem Titel „Gottfried Keller und die Musik“ ins Land gegangen,<sup>12</sup> und in dieser Zeitspanne haben sich die Erwartung, die wir an diese Fragen setzten, und die wissenschaftlichen Diskurse verändert. Einerseits gehe ich nun von einer ganz anderen musikalischen Erfahrung aus, weil ich Wirkungen und Konnotate der Musik, die in die Erfahrungswelt jener Autoren gehörten, aus der historischen Distanz erstmal nachspüren muss. Andererseits hat die Selbstverständlichkeit, mit der die Autoren Fiktion und Erfahrungswelt als ein und dasselbe betrachteten, ausgedient. Die Musik in seinen fiktionalen Texten muss nicht eine Beschreibung realer Musikerlebnisse darstellen, um dennoch Einblicke in seine Vorstellung von Musik offen zu legen. Es ist nämlich nicht die Absicht dieses Textes, die Musik ausfindig zu machen, die Keller in seinen Werken zitiert, sondern die musikästhetischen Grundlagen zu eruieren, die der Musik in seinem Werk und Leben poetologische Bedeutung verleihen.

Wir fragen also danach, wie Kellers Erleben von Musik gewesen ist und wie seine Texte und fiktionalen Figuren mit der Musik verbunden sind. Wir fragen nach den musikalischen Weggefährten und konkreten Berührungspunkten von Keller mit der Musik. Schließlich wird der Blick von Keller und seinem Werk nach außen geschwenkt, um anhand der Vertonungen von Kellers Gedichten und Geschichten etwas über die Rezeption seiner Texte durch Komponisten und Musiker zu erfahren.

## **Kellers Umgang mit Musik und die Musik im „Grünen Heinrich“**

*Der grüne Heinrich* fordert als literarisches Werk zu einer multiperspektivischen Betrachtung heraus. Die musikalische Brille führt uns zu jenen Passagen, in denen Musik, Gesang oder andere Arten von gestalteten Klängen die Szene, die Phantasie oder den Kopf der *dramatis personae* füllen. Die Wahl dieses Textes als Experimentierfeld für meine Vermutung ist nicht willkürlich. Obschon sich, wie Armin Friedmann und Albert Nef in ihren Artikeln eindrucksvoll zeigen, Musikszenen, Liedgesang, Instrumentalspiel, furchteinflößende oder eindrucksvolle Musiker und andere musikalische Hinweise überall in Kellers Werk verbinden, hat *Der grüne Heinrich* den Vorteil, aufgrund der beiden Fassungen zusätzliche

---

<sup>12</sup>Zu nennen ist hier zusätzlich Max Fehr, der das Thema 1938 aufnimmt, über das bisher Bekannte aber nicht hinausgeht. Vgl. Max Fehr: Gottfried Keller und die Musik. In: Sonntagsblatt des Neuen Winterthurer Tagblattes 10 (1938). Beiblatt zum Neuen Winterthurer Tagblatt Nummer 9, 68–70. – Für diesen Hinweis danke ich meinem Kollegen Anselm Gerhard.



Informationen für die Interpretation bereitzustellen.<sup>13</sup> Ohnehin beabsichtige ich nicht eine umfassende Systematik oder gar eine vollständige Auflistung von Musikstellen anzubieten, sondern ganz punktuell einen Eindruck davon zu vermitteln, wie die Beschäftigung mit diesem Thema vor dem Hintergrund einer historischen Kontextualisierung das Verständnis für Keller und dessen Werk vertieft.

Kellers musikalische Ingredienzien zeichnen sich durch hohe Plastizität und musikalische Plausibilität aus, das heißt, dass sie reale oder sehr wahrscheinliche performative Situationen nachbilden. Ihre Funktion erschöpft sich aber nicht darin, ornamental oder atmosphärisch zum Ambiente beizutragen, sie sind in ihrer Doppelbödigkeit narrative Trägersubstanzen, die entscheidend zur literarischen Verdichtung beitragen. Keller recurriert auf sehr unterschiedliche musikalische Hinweise, auf Musizierszenen und auf Objekte, die offensichtlich dem Bereich der Musik angehören, wie Musikinstrumente, oder die indirekt musikalisch konnotiert sind, um Figuren, emotionalen Zuständen, Szenerien sowie der Qualität und Dynamik zwischenmenschlicher Beziehungen eine zusätzliche Dimension hinzuzufügen und diese dadurch sinnlich erlebbar zu machen. Zuweilen geschieht dies auf den ersten Blick beiläufig, aber dennoch sehr gezielt und wirkungsvoll, wie die folgende Stelle aus der Erstfassung des *Grünen Heinrich* zeigt. Der Protagonist steht hier am schweizerischen Ufer des Rheins und bittet einen „jungen Fischer, der singend in seinem Kahne saß, [...] ein wenig stromaufwärts zu fahren“, um ihn auf das badische Ufer zu übersetzen. (11, 42) Beim Gesang des Fischers ist nicht dessen Melodie oder Lied wichtig, sondern das Singen selbst, das wie ein persönliches Attribut in einer Theaterszene einen intertextuellen Verweis zur romantischen Verklärung des Bukolischen herstellt. Weshalb sollte der Fischer denn singend in seinem Kahn sitzen, außer, um die Szene in die Atmosphäre eines mythologischen Gemäldes einzutauchen? Der Fischer erinnert an die winzigen Figürchen, mit denen der von Keller bewunderte Maler Carl Rottmann seine erhabenen Landschaften belebt. Der Gesang des Fischers fungiert hier als Markierung, die eine vordergründig alltägliche Verrichtung poetisiert. Ferner wird Heinrich durch das Singen des Fischer auf „den eigenen mächtigen Gesang“ und die „unsterblichen Lieder“ (11, 53 f.) eingestimmt, die er bei den deutschen Dichtern so bewundert, deren Land er gleich betreten wird. Diese mehrfache Funktionalisierung als Mittel der sinnlichen Verdeutlichung, der literarischen Verdichtung und literaturhistorische Kontextualisierung ist für die Musik im *Grünen Heinrich* charakteristisch.

Teils tritt die Musik in den Vordergrund, um den Fortgang der Erzählung mitzutragen. Anhand einiger ausgesuchter Stellen möchte ich hier lediglich eine

---

<sup>13</sup>A[rmin] Fr[iedmann] (wie Anm. 1), 2, 21, 32, 45 f., 69 f., 78, sowie Albert Nef (wie Anm. 1), 1911, Nr. 36, 475–477, 1912, Nr. 1, 2 f., Nr. 2, 12 f., Nr. 3, 21–23, zählen eine ganze Reihe von Passagen verschiedener Werke Kellers auf, oder zitieren diese, in denen Musik und Musizieren vorkommt, darunter *Ein Schwurgericht*, *Pankraz der Schmoller*, *Martin Salander*, *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Kleider machen Leute*, *Hadlaub*.

Ahnung davon vermitteln, wie ergiebig der musikalische Blick ist. Dabei schicke ich jedoch voraus, dass Gottfried Kellers Musikalität nicht die eines Sammlers von Werken oder Konzerterlebnissen darstellt, wir erhalten keine Hinweise auf konkrete Stücke, es geht ihm um die Musik als Tätigkeit und Vorstellung und als unsichtbarer und immaterieller Stoff, der die Figuren im Raum miteinander verbindet, der aber auch als Element sozialer Dispositive von Inklusion, Exklusion, symbolischer Kommunikation, Abstoßung oder Repression wirkt. Die Erkundung der literarischen Funktion von Musik in Kellers Werk könnte, davon bin ich überzeugt, Regalmeter füllen, hier beschränke ich mich darauf, einer Fährte zu folgen, nämlich Heinrich Lees Flöte, die als einziges musikalisches Motiv mehrmals besprochen worden ist, wobei die Autoren offensichtlich nicht voneinander Kenntnis nahmen. Albert Nef und Ulrich Scheinhammer-Schmid haben in ihren Beiträgen teils dieselben Passagen herausgezogen, die im Folgenden besprochen werden.<sup>14</sup>

Als Gottfried Keller 1840 Zürich in Richtung München verließ, packte er unter anderem eine Flöte ein, dies notierte auf seiner Liste „Inhalt meines Coffers und sonstigen Effecten“ (19, 519–523). Die Flöte muss ihm wichtig gewesen sein, obschon wir nicht genau wissen, was er damit genau tat. Ich wage die Vermutung, dass seine offensichtlich geschätzte Flöte zusammen mit anderen seiner Charaktereigenschaften, Wünschen und Träumen die Schranke zwischen Realität und Fiktion überquerte, um seinem *alter ego* Heinrich Lee ebenfalls gute und vielfältige Dienste zu leisten, denn auch Heinrich schmuggelt gegen den Rat seiner besorgten, doch praktisch veranlagten Mutter die „Bruchstücke einer alten Flöte“ (11, 25) in seinen Koffer ein. Die Flöte tritt mehrmals in seiner Erzählung auf und übernimmt unterschiedliche Funktionen. Zum Beispiel beschreibt Heinrich mehrmals, dass, wie und aus welchem Grund er Flöte spielt, wir erfahren auch, wie und dass er sich das Flötenspiel selber beigebracht hat, was wiederum tiefgreifende Konsequenzen mit sich zog:

„Ich lief über alle Höhen und blies an einsamen, schön gelegenen Stellen stundenlang auf einer alten großen Flöte, welche ich seit einem Jahre besaß. Nachdem ich die ersten Griffe einem musikalischen Schuhmachergesellen abgelernt, war an weiteren Unterricht nicht zu denken und die ehemaligen Schulübungen waren längst in ein tiefes Meer der dunkelsten Vergessenheit gerathen. Darum bildete sich, da ich doch bis zum Uebermaß anhaltend spielte, eine wildgewachsene Fertigkeit aus, welche sich in den wunderlichsten Trillern, Läufen und Cadenzen erging. Ich konnte eben so fertig blasen, was ich mit dem Munde pfeifen oder aus dem Kopfe singen konnte, aber nur in der härteren Tonart, die weichere hatte ich allerdings empfunden und wußte sie auch hervorzubringen, aber dann mußte ich langsam und vorsichtiger spielen, so daß diese Stellen gar melancholisch und

<sup>14</sup>Albert Nef (wie Anm. 1), 1911, Nr. 36, 475–477; Ulrich Scheinhammer-Schmid: Die Lebensrettungsflöte. Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ verkauft sein Instrument. In: *Tibia* 33 (2008), 114–118, haben bereits diese Stelle und den Verkauf der Flöte an den Trödler thematisiert, allerdings ohne eine musikwissenschaftliche Kontextualisierung vorzunehmen und die Unterschiede in den beiden Fassungen des Romans zu bedenken.

vielfach gebrochen sich zwischen den übrigen Lärm verflochten. Musikkundige, welche in entfernterer Nachbarschaft mein Spiel hörten, hielten dasselbe für etwas Rechtes, belobten mich und luden mich ein, an ihren Unterhaltungen Theil zu nehmen. Als ich mich aber mit meiner mächtigen braunen Röhre einfand, deren Klappe einer messingenen Thürklinke glich, und verlegen und mit bösem Gewissen die Ebenholzinstrumente mit einer Unzahl silberner Schlüssel, die stattlichen Notenblätter sah, bedeckt von Hieroglyphen, da stellte es sich heraus, daß ich rein zu gar Nichts zu gebrauchen, und die Nachbarn schüttelten verwundert die Köpfe. Desto eifriger erfüllte ich nun die freie Luft mit meinem Flötenspiele, welches dem schmetternden und doch monotonen Gesange eines großen Vogels gleichen mochte, und empfand, unter stillen Waldsäumen liegend, innig das schäferliche Vergnügen des siebzehnten Jahrhunderts und zwar ohne Absicht und Gemachtheit.“ (11, 343 f.)

Die Stelle verdient insofern in ihrem Gesamtzusammenhang zitiert zu werden, als hier auf kleinstem Raum die Verfassung Heinrichs und seine Beziehung zur Welt, zur Natur, zum Zeitgeist und zur Gesellschaft mit Hilfe der Flöte charakterisiert werden. Aufgrund seiner Armut muss er sich das Spielen autodidaktisch beibringen, was er auch mit Emphase tut. Dies bleibt nicht ohne Folgen, zum einen ist sein Spiel sehr unkonventionell und wild, zum anderen sind seine Mittel beschränkt und nicht vermittelbar. Sein grobschlächtiges Instrument, die braune Röhre, deren einzige Klappe in der ersten Fassung des Romans mit einer „Thürklinke“ verglichen wird, kontrastiert mit den grazilen Instrumenten der Nachbarn mit ihren raffinierten Silberklappen. Er kann keine Noten lesen und fällt damit als Mitspieler des nachbarlichen Ensembles aus. Er ist aufgrund dieser Unkenntnis gesellschaftsunfähig. In der ersten Fassung des Romans erfahren wir, wie es dazu kam, dass er keine Noten lernte und welche gravierenden Folgen dies für seine Akzeptanz bei Lehrpersonen und Mitschülern zeitigte: Er verpasste die Lektion in der diese Kenntnis unterrichtet wurde (11, 208 f.).<sup>15</sup> Seine angeborenen Anlagen, sein gutes Gehör und seine helle, sichere Stimme konnten das Versäumnis nie wettmachen. Doch er vermochte es nicht, sich dem Gesang der Schüler einzureihen, wenn Noten gelesen werden mussten, gemeint ist damit vermutlich das Singen von Chorälen und Psalmen, deren Melodie vom Gesangbuch abgelesen wird. Zwischen den Zeilen zeigt sich damit eine latente Ambivalenz gegenüber Liturgie und Kirche, die Heinrich Lee in einer mildereren Form mit dem armen Meretlein teilt, dessen Weigerung, die Psalmen richtig zu singen, als Symptom

---

<sup>15</sup> „Ich hatte ein sehr gutes Gehör und war ein eifriger Sänger. Wir hatten für die erste Schulzeit eine einfache Notenlehre gekannt, welche nun eines Morgens mit der eigentlichen verwickelteren Theorie verwechselt wurde. Die erste Stunde, in welche der Musikus etwas über die Bedeutung und allgemeine Einrichtung derselben gesagt haben mochte, war ich abwesend, und als ich wieder eintraf, fand ich meine Mitschüler im ängstlichen Lesen der verschiedenen Skalen und Tonarten begriffen. Ich war nun ein für alle Mal vor die Thür gesetzt; wenn wir sangen, nachdem der Lehrer auf seiner Geige den Ton angegeben, krähete ich mit heller Stimme, traf immer sicher und wurde öfter gebraucht, die Höhe des Tones zu halten. Sollte ich aber das Lied lesen, so stockte ich bald und wurde als böswillig bezeichnet.“ (11, 208 f.)

einer regelrechten Pathologie wahrgenommen wird.<sup>16</sup> Henrich Lee bewegt tiefempfundenes Mitleid mit diesem unangepassten und zu Tode gequälten Mädchen. Schuld an diesem Unvermögen sind das pädagogische System und unfähige Lehrer, sie haben Heinrich durch ihre fehlende Sensibilität und Menschlichkeit den Zugang zur Gesellschaft, wenn nicht verunmöglicht, dann auf jeden Fall wesentlich erschwert.

Wiederkehrend ist die Gegenüberstellung von „natürlichem“ Gesang oder Spiel und gelerntem, sozialisierten Musizieren. Heinrich kann zwar Singen und Flöte spielen, aber er ist musikalisch isoliert, ein sprichwörtlicher Idiot, der nur mit sich selbst musizieren kann. Sein Spiel und Gesang sind nicht durch Kunst oder Theorie gestaltet, sie erscheinen ihm als unmittelbare Äußerungen seines Körpers, wie sein Pfeifen oder das Singen aus seinem Kopf, die Flöte ist also eine Verlängerung seiner selbst, die ihn zum „großen Vogel“ werden lässt, zu einem Teil der Natur, wie der Hirte im Gemälde einer vergangenen Zeit, der mit der Landschaft verschmilzt und als Zwittergestalt gleichermaßen aus Kultur und Natur besteht. Hier wird die Musik wieder zu einer Chiffre der literarischen Idylle.

Dass Gottfried Keller ausgerechnet die Flöte und nicht ein anderes Instrument, etwa die Trommel in die fiktive Welt Heinrich Lees überträgt, dürfte kein Zufall sein. Im späten 17. und verstärkt im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird die Flöte zu dem Modeinstrument par excellence sowohl in der musikalischen Praxis, also bei Komponisten, Musikern und Musikverlegern, als auch in der Literatur und populären Kultur. Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte* (1791) bildet quasi den Schlusspunkt der buchstäblich ungeheuren Popularität des Instruments unter Profis und Laien, Männern und Frauen, Armen und Reichen. Das neu gegründete Zürcher Aktien-Theater beispielsweise eröffnete seine erste Saison am 10. November 1834 mit der Inszenierung von Mozarts *Zauberflöte*, was Keller, der im selben Jahr von der Schule verwiesen wurde und ganz in der Nähe des Theaters wohnte, sicher nicht entgangen ist. Die Flöte kann als typisches Instrument der Aufklärung betrachtet werden, weil es symbolisch die Naturverbundenheit des „Hirten“ in die galante Stube hineintrug: Natur und Kultur sind wieder vereint. Seit 1800 wurden sogar Flöten in Form eines Spazierstocks gebaut, um damit im Freien für Unterhaltung und Tanzmusik zu sorgen. Die einklappige Flöte, wie sie auch Heinrich Lee besitzt, wurde zuerst von Jacques-Martin Hotteterre 1707 beschrieben, in der Folge sollten sich die Flötenbauer mit neuen Patenten überschlagen, die die Zahl der Klappen vervielfachten sowie die Konstruktionsweise

---

<sup>16</sup>Das Kind einer adligen Familie wird in die Obhut eines hartherzigen, sadistischen Pfarrers gegeben, um von der Abneigung gegen Gebet und Gottesdienst geheilt zu werden. Die „Therapie“ besteht unter anderem in dem Versuch, dem Kind das Singen der Psalmen mit körperlicher Gewalt abzuverlangen. Das Meretlein singt endlich, nachdem es in die „Speckkammer“ eingesperrt wurde, die Psalmen in einer unzüchtigen, „thörichten“ Weise, die den Pfarrer zu weiterer Züchtigung veranlasst (11, 99). Gegenüber der ersten Fassung erhält die Geschichte in der Zweitfassung eine eigene Überschrift.

dank besserer und edlerer Materialien optimierten.<sup>17</sup> In den 1840er Jahren war eine einklappige Flöte so veraltet und rudimentär wie heute das Telegramm. Kellers Verweis auf die damalige Zeit hat also durchaus musikhistorische Plausibilität.

Ob Keller an Friederich II. dachte, der leidenschaftlich Flöte spielte, bleibe dahingestellt, dass er davon wusste, ist vorauszusetzen.<sup>18</sup> Der *Rattenfänger von Hameln*, der in Grimms Fassung endlich von der Pfeife oder der Schalmei für immer auf die Flöte umstellt,<sup>19</sup> um erst die Ratten und dann die Kinder ins Verderben zu führen, Jean Pauls reisender Flötenvirtuose Van der Harnisch genannt Vult in einer Hauptrolle seines Romans *Die Flegeljahre* (1804/1805), Mozarts bereits erwähnte *Zauberflöte* mit all ihren Vorläufern und der 1737 gebaute mechanische Flötenspieler von Jacques de Vaucanson (1709–1782) – sie alle finden sich im kulturellen Repertoire seiner Zeit.<sup>20</sup>

Wir können uns anhand der Beschreibung lebhaft vorstellen, wie Heinrich Lee auf seiner geschichtsträchtigen und sagenumwobenen ‚Urflöte‘ die Wälder und Wiesen mit wilden Melodien, Trillern und Kadenzen unsicher macht. Der Klang der Flöte wird dabei zu Heinrichs eigener Stimme, wenn dieser aufgrund emotionaler Überforderung nicht ein oder aus weiß, nicht einmal ob er gehört werden will oder nicht.

„Auch des Abends nach Sonnenuntergang ging ich oft mit der Flöte noch aus, strich hoch über den Berg, bis wo der See in der Tiefe und des Schulmeisters Haus daran lag und ließ dann meine selbsterfundenen Weisen oder auch ein schönes Liebeslied durch Nacht und Mondschein ertönen. Hierauf schien kein Mensch zu achten oder sich wenigstens so zu stellen; denn ich hätte sogleich aufgehört, wenn irgend Jemand sich darum bekümmert hätte, und doch suchte ich gerade dies und blies meine Flöte wie Einer, der gehört sein will.“ (11, 371 f.)

Die Liebe zu Anna gefährdet sein ohnehin fragiles Selbstverständnis. Die Flöte und ihr Klang spielen eine zentrale Rolle als Symbol von Heinrichs Verwirrung mit sich, den Menschen und der Welt. Als sich Heinrich und Anna beim ersten Kennenlernen etwas unfreiwillig und steif das Du anbieten, verbindet Heinrich dies mit der Flöte:

„So wechselten wir unsere Taufnamen, verzagt und spröde; aber der meinige schlüpfte wie ein Flötenton in mein Ohr.“ (11, 269)

Heinrich thematisiert hier wider Erwarten und entgegen der literarischer Konvention die Wahrnehmung seines eigenen Namens, und nicht den Effekt, den ihr Namen bei ihm hervorruft. Der zum Flötenton gewordene eigene Namen ist

<sup>17</sup>Jacques-Martin Hotteterre: *Principes de la flûte traversière, ou flûte d’Allemagne* op. 1. Paris 1707.

<sup>18</sup>Vgl. hierzu das bekannte Gemälde *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* von Adolf Menzel (1852).

<sup>19</sup>Brüder Grimm: *Deutsche Sagen*, Nr. 245.

<sup>20</sup>Henry René d’Allemagne: *Histoire des Jouets*. Paris 1902, 222.

der Auslöser für eine Epiphanie der Selbsterkenntnis, in der eine Verknüpfung zwischen seiner eigenen Stimme und dem Flötenklang stattfindet. Mit der Flöte überspielt die Figur ihre jugendliche Verwirrtheit, sie gibt ihm eine Stimme, die gleichzeitig seine eigene ersetzt, aber eine andere ist. Treffender kann man die Verheerungen jugendlicher Verliebtheit nicht formulieren.

Die Flöte ist während seiner Kindheit und Jugend bis zur Reise nach München Heinrichs treue Begleiterin, in zentralen Momenten hilft sie ihm aus der Isolation oder unterstützt ihn wie ein Ventil dabei, diese zu ertragen. Die beiden Fassungen des Romans haben für die Flöte unterschiedliche Schicksale vorgesehen. In der ersten Fassung finden wir den flötenspielenden Heinrich zum letzten Mal in den Wäldern umherstreichend, um sich von seiner Verliebtheit zu Anna abzulenken bzw. um die überbordende emotionale Aufgeregtheit zu kanalisieren. In der zweiten Fassung wird die Flöte Heinrich noch länger bis nach München begleiten. Am Tief- und Wendepunkt seines Schicksals entfaltet sich die Wirkungsmacht der Flöte zugleich als Rettungsanker und Türöffner. Im Kapitel „Das Flötenwunder“, das keine Entsprechung in der ersten Fassung hat, liegt Heinrich völlig entkräftet, ausgehungert auf seinem Bett. Als ihn der Lebensmut zu verlassen droht, leuchtet überraschend wie aus dem Nichts ein Lichtstrahl in seinem in Dunkelheit eingetauchtem Zimmer und Leben auf:

„Ein paar Minuten hielt ich die Augen geschlossen. Du wirst doch aufstehen müssen! sagte ich mir und nahm mich zusammen. Wie ich nun so vor mich hinblickte, sah ich aus einer Ecke des Zimmers einen kleinen Glanz herüberleuchten, wie von einem goldenen Fingerring, nahe dem Boden. Es blinkte ganz seltsam und lieblich, da sonst dergleichen Licht im Zimmer keines war. So stand ich auf, die Erscheinung zu untersuchen, und fand, daß der Glanz von der metallenen Klappe meiner Flöte herrührte, die seit Monaten ungebraucht in jener Ecke lehnte gleich einem vergessenen Wanderstabe.“ (3, 64)

Der von der Flötenklappe reflektierte Lichtstrahl weckt nicht nur Heinrich aus seiner verzweifelten Erstarrung, sondern inspiriert ihn zum Verkauf der Flöte und führt ihn dadurch zum Trödler, der die Rückgewinnung der Handlungsfähigkeit finanziell unterstützt. Die Flöte als „Wanderstab“ – wir erinnern uns noch an die Spazierstockflöten – bringt ihn und sein Leben wieder in Bewegung. Der Trödler kauft ihm anschließend seine Skizzen und Bilder ab. Aber schon während des Verkaufs der Flöte hinterlässt er beiläufig beim „lieblichen Frauenwesen“ (4, 66), Dortchen Schönfund, die zufällig in den Laden hineingeschneit ist, durch sein Flötenspiel einen bleibenden Eindruck. Seine Glückssträhne setzt sich noch fort, denn der Trödler kann die Bilder und Skizzen an einen Kunstliebhaber weiterverkaufen, dem Pflegevater des Fräuleins Schönfund, der einen Narren an seiner Kunst gefressen hat. Heinrich kehrt bei seiner Rückreise nach München in seinem Schloss ein und wird nicht nur mit Geld, sondern auch mit künstlerischer Anerkennung reich beschenkt. Die Kettenreaktion, die zur märchenhaften Errettung Heinrichs führt, wird von der Reflexion des Lichtstrahls, der auf die Flötenklappe fällt, in Gang gesetzt. Genauso antiquiert wie die einklappige Flöte wirkt in dieser abenteuerlichen Rettung die Deus ex machina-Erzählweise: so sind Wunder. Mit dem Verkauf der Flöte endet aber auch Heinrichs Jugend.

Mit der innigen Beziehung Heinrich Lees zur Flöte erschöpft sich keineswegs das musikalische Potential des Werkes, sie ist nicht das einzige musikalische Requisite, aber sie ist mit Abstand die Musikreferenz, die dem Protagonisten am nächsten steht. Andere Themen wie der Kirchengesang und die Kirchenmusik, Dorfmusikanten, das Singen von patriotischen Liedern, wie jenes, das Heinrich als Anführer der Schülerrevolte zu singen vorschlägt, und das ihn vor dem Tribunal auch als Rädelsführer entlarvt, würden ebenfalls Stoff für die Betrachtung der Funktion von Musik hergeben. Keller benutzt für diese Szenen häufig bekannte Vorbilder, in denen der Einsatz von Musik in einer bestimmten typisierten Weise erfolgt, die die Figuren sinntragend charakterisiert:

„Mir schwebten sogleich gelesene Volksbewegungen und Revolutionsszenen vor. ‚Wir müssen uns in gleichmäßigere Glieder abtheilen‘, sagte ich zu den Rädelsführern, ‚und in erstem Zuge ein Vaterlandslied singen!‘“ (11, 215)

Als Heinrich vor die Untersuchungskommission muss, will der Schulvorsteher von ihm denn auch wissen:

„Hast Du auf dem Wege vorgeschlagen, einen förmlichen Zug zu ordnen und ein Lied zu singen?“ (11, 218)

Der aufmüpfige, singende Schüler denkt womöglich an die massive Beteiligung von Studenten an wiederkehrenden Befreiungsfesten. Beim Wartburgfest von 1817 oder am Hambacher Fest 1832 marschierten Studenten singend und in Formation für die Revolution. Den „Züriputsch“ vom September 1839 in der Folge des so genannten „Straussenhandels“, der umstrittenen Berufung des aufgeklärten Theologen David Friedrich Strauß an die Universität Zürich und dessen Entlassung, der zur Absetzung der liberalen Regierung führte, erlebte Keller in Zürich hautnah mit.<sup>21</sup> Später nahm er an zwei Freischarenzügen gegen die katholische Innerschweiz im Sonderbundkrieg 1844/1845 teil und gehörte hier, wie oben ausgeführt, als Trommler einer bereits schon ironisch dargestellten Formation an (s. Abb. 1).

Tendenziell sind verschiedene Stile und Formen von Musik in Heinrichs Weltbild integriert und dabei auch sehr unterschiedlich konnotiert. Dorf- und Tanzmusik gehören ebenso in seinen Wahrnehmungsbereich wie die Qualität des Lichts oder das Wetter. Steht er dem Kirchen- und Schulgesang ambivalent bis negativ gegenüber, so ist das Flötenspiel in der Einsamkeit ein Ich-Ersatz, in Gesellschaft dagegen ein Indikator seiner Unangepasstheit und Ausgrenzung. Vaterlandslieder und die „unsterblichen Gesänge der Deutschen“ bilden schließlich die Klanglandschaft seiner politischen Regungen und Aktionen.

---

<sup>21</sup>Vgl. Michael Andermatt: Konfessionelle Konflikte im Vorfeld der schweizerischen Bundesstaatsgründung 1848. In: Amrein (wie Anm. 3), 293–295.



## Die Schweiz und Zürich als Musikort im 19. Jahrhundert

Die Musikpraktiken und musikalischen Tableaus in Kellers literarischen Texten sind keine Phantasiegebilde, die Beschreibungen stimmen mit den Erkenntnissen über die Musikwelt seiner Zeit und Umgebung überein. Allerdings sucht man in *Grünen Heinrich* vergebens nach Hinweisen auf jene Entwicklungen, die das Zürcher Musikleben damals revolutionierten. Keller erlebte nicht nur die rasante musikalische Entwicklung der Stadt Zürich im Besonderen und der Schweiz im Allgemeinen, die das biedere und sicherlich hinterwäldlerische Musikleben in eine blühende Landschaft internationalen Ranges verwandelte, er beteiligte sich daran als Textdichter für nationale Sängereisen, akademische Rituale und andere patriotische Großereignisse. Die Napoleonische Zeit schaffte die Restriktionen in der öffentlichen Musikpflege ab, nach dem Abmarsch der Franzosen kam eine erneute Verbannung der Musik aus dem öffentlichen Leben nicht mehr in Frage, so entstanden im Verlauf des 19. Jahrhunderts die prägenden institutionellen, ökonomischen und materiellen Infrastrukturen, die Zürichs Musikleben bis heute prägen. Als deren Leuchttürme wären allen voran das Aktien-Theater, die Vorgängerinstitution des heutigen Opernhauses, und die Tonhalle samt Tonhalle-Orchester zu nennen. Doch das Fundament dieser Errungenschaften war ein dichtes Netzwerk von explizit musikalischen bzw. musikaffinen bürgerlichen Vereinen und Verbänden, die alle Gesellschaftsschichten in das patriotische Projekt des Aufbaus der neuen Eidgenossenschaft einbinden konnten.

Beide Institutionen gehen auf ältere, bürgerliche Vereinsstrukturen zurück, können sich aber erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts als öffentliche Dienstleisterinnen mit regelmäßigem Konzert-, Theater- und Opernbetrieb konsolidieren, genauer gesagt bedeutet dies, dass die Entstehung und Ausbildung einer „ersten Generation“ von Zürichs musikalischen Flaggsschiffen zu Kellers Lebzeiten erfolgt, während die endgültige Konsolidierung, die sich im Bau neuer Theater- und Konzertgebäude äußert, ziemlich genau mit seinem Tod zusammenfällt.

1812, sieben Jahre vor Kellers Geburt, schlossen sich einige der ehrwürdigen Collegia Musica aus Zürich zur Allgemeinen Musik-Gesellschaft zusammen.<sup>22</sup> Bedient die Collegia vornehmlich den musikalischen Eigenbedarf der selbst musizierenden Mitglieder, so übernahm die Allgemeine Musik-Gesellschaft die Verantwortung, ein regelmäßiges Angebot von Orchester- und Chorkonzerten aufzustellen, dies aber mit einem vornehmlich aus Laienmusikern zusammengesetzten Ensemble. Das Bedürfnis nach einem stehenden, professionellen Orchester mündete 1862 in der Gründung des ersten Orchestervereins. Die 1868 nach der Überführung in die moderne Rechtsform der Aktiengesellschaft

---

<sup>22</sup>Hans-Joachim Hinrichsen: Musikalische Geselligkeit und Selbstorganisation des Bürgertums. Musikvereine des 19. Jahrhunderts im europäischen Vergleich. In: Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Ingrid Fuchs. Kassel 2017, 207–218.

gegründete Tonhalle-Gesellschaft wurde die Trägerin des bis heute bestehenden Tonhalle-Orchesters. Zugleich bekleidete dieser Klangkörper das am Bellevue gelegene, zu einem Konzerthaus umgebaute Kornhaus, das bereits 1867 provisorisch für das Eidgenössische Musikfest als Konzertsaal genutzt worden war.<sup>23</sup> Dort trat zuweilen der berühmteste Emigrant im Kompositionsfach, Richard Wagner, auf und trug entscheidend zur Professionalisierung der Probenarbeit bei. Die alte Tonhalle am Bellevue hatte spätestens 1887 ausgedient, eine neue Körperschaft, die Neue Tonhalle-Gesellschaft, beschäftigte sich mit der Sammlung des Baukapitals für ein neues Haus, das 1895 nach Bauplänen der Wiener Architekten Ferdinand Fellner und Hermann Gottlieb Helmer im Stil des Pariser Palais du Trocadéro errichtet wurde. Für das Eröffnungskonzert hatte ein guter Bekannter von Gottfried Keller, Friedrich Hegar, der dem Orchester zwischen 1868 und 1906 vorstand, eigens eine Festouvertüre komponiert. Es dirigierte Johannes Brahms.

1834, im Jahr, in dem Gottfried Keller von der Kantonalen Industrieschule verwiesen wurde, entstand das erste öffentliche Theater in Zürich, das von einer Aktiengesellschaft ins Leben gerufene Aktien-Theater in der ehemaligen Barfüsserkirche an den Unteren Zäunen. In Kellers Todesjahr 1890 lag das Gebäude nach einem Brand in Schutt und Asche, in Rekordzeit, in weniger als einem Jahr, vollendete man bereits den Neubau des Stadttheaters, heute Opernhaus, am Standort unweit des Zürcher Bellevue-Platzes. Der junge Keller besuchte das Aktien-Theater, so weit es seine bescheidenen finanziellen Mittel erlaubten. Er wohnte in der Nähe des Theaters und nahm auch die Werke der damaligen Intendantin und Grande Dame der Bühne, Charlotte Birch-Pfeiffer, wahr.

Als Erwachsener erlebte Keller, wie sich die Stadt Zürich mauserte: Tonhalle und Aktien-Theater gehören wie der Bahnhof samt Bahnhofstraße zu den Wahrzeichen des Fortschritts und der Öffnung der Stadt zur modernen Welt. Der Berührungspunkt zwischen Keller und dem Musikleben ist jedoch weniger das Konzert- und Operngeschehen in den ersten Häusern der Stadt, sondern betrifft Ereignisse, in denen die Musik nicht so sehr kulinarischen Hochgenuss vermittelte, sondern als Trägerin von populären und patriotischen Gedanken zu Gehör kam und durch die gemeinsame Ausübung die Teilnehmer euphorisierte. Gemeint sind die wiederkehrenden kantonalen und eidgenössischen Musik- und Sängereisen, die Tausende Menschen aus dem In- und Ausland zur Versammlung bei Gesang und Spiel zum Zweck der Stärkung des patriotischen Gemeinschaftsgefühls einluden. Die ritualisierte Choreographie dieser Großereignisse vertraute auf unterschiedliche musikalische Formate wie Lieder, Chorgesänge, Märsche und Festkantaten, Gesangs- und Kompositionswettbewerbe, aber auch andere Elemente wie Umzüge, Kundgebungen und vieles mehr wurde eingesetzt, um ein glanzvolles Fest des Zusammenseins zu feiern. Eigens dafür gebaute Festhallen waren der Mittelpunkt des Geschehens (s. Abb. 2).

---

<sup>23</sup> Vgl. Halina Pichit: Das kulturelle Selbstbewusstsein der Stadt und des tonangebenden Bürgertums. Aus dem Archiv der Tonhalle-Gesellschaft Zürich. In: Jahresbericht des Stadtarchivs Zürich 2007/2008, 209–240.



**Abb. 2** Eidgenössisches Sängerkongress in Zürich 1858. Keller schrieb dafür den von Wilhelm Baumgartner vertonten „Sängergruß“. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv.

Außerhalb des Festgeländes fanden Um- und Einzüge der Teilnehmer statt, die der Bevölkerung der gastgebenden Stadt einen Einblick in die Festlichkeiten erlaubten und diese damit als Publikum einbezogen. Bei der Umsetzung wurden Teile der Organisation an Gesangsvereine, Chorvereinigungen und Musikgesellschaften delegiert. Das erste Unspunnenfest 1805 stieß eine Welle von Vereinsgründungen an, beginnend mit der Schweizerischen Musikgesellschaft, denn die Idee, sich mit Kampfspielen und Liedern die Demütigung durch die napoleonische Besetzung abzustreifen, entsprach dem Zeitgeist. Gleichzeitig hielten Schützenvereine die Erinnerung an die militärische Tradition mit ihren eigenen, immer auch musikalisch eingerahmten Veranstaltungen wach, während Turnvereine nach und nach die Körperertüchtigung und den Kampfgeist in einer für Friedenszeiten kompatiblen Weise förderten. 1808 beteiligte sich kein geringerer als Hans Georg Nägeli, der mit seinem 1805 gegründeten Singinstitut den Startschuss für die Chorbewegung gab, an der Gründung der Schweizerischen Musikgesellschaft, die bis 1867 dreißig Musikfeste durchführte. Mit der Gründung des Eidgenössischen Sängervereins 1842 war die Institutionalisierung des Gesangs in der Schweiz als Körperschaft vollendet.

## Musikalische Weggefährten

Ab 1843 bis 1893 wurde in unregelmäßigen Abständen, doch im Schnitt alle drei bis vier Jahre ein Eidgenössisches Sängerefest an unterschiedlichen Orten der Schweiz abgehalten, das die singende, trommelnde, pfeifende Schweiz mitsamt den Gästen aus dem Ausland vereinigte.<sup>24</sup> An mindestens drei dieser Sängerefeste hat Gottfried Keller aktiv mitgewirkt und zwar als Textdichter: 1858 in Zürich, 1862 in Chur und 1868 in Solothurn.<sup>25</sup> Sein Schaffen brachte ihm die Ehrenmitgliedschaft verschiedener Vereine ein. Am Eidgenössischen Sängerefest in Chur beispielsweise erfolgte die Ernennung zum Ehrenmitglied anlässlich der Jubiläumsfeier zur zehnten Durchführung des großen Nationalfestes (s. Abb. 3).

Die Musik zu seinen Texten stammte meist vom fast gleichaltrigen Zürcher Komponisten Wilhelm Baumgartner. Beide verband seit 1846 bis zu Baumgartners frühem Tod 1867 eine innige Freundschaft, wobei zur persönlichen Zuneigung die gegenseitige künstlerische Anerkennung kam.<sup>26</sup> Am Beginn steht die äußerst erfolgreiche und bis heute bekannte Vertonung von Kellers 1846 veröffentlichtem Gedicht *An mein Vaterland*, bekannt unter dem Titel *O mein Heimatland! O mein Vaterland!* (13, 117). Von der ersten Begegnung mit dem Komponisten berichtete Keller seinem Biographen Adolf Frey, der die Anekdote in seinen 1892 erstmals erschienenen *Erinnerungen an Gottfried Keller* niederschrieb:

„Zu Keller's liebsten Genossen gehörte der Componist Wilhelm Baumgartner. Er erzählte mir, wie ihn bald nach dem Erscheinen der ersten Gedichte ein Unbekannter unter dem Helmhaus in Zürich ansprach, sich als Musikus Baumgartner vorstellte und mittheilte, er habe das Lied: ‚O mein Heimatland, o mein Vaterland‘ componiert.“<sup>27</sup>

Zur Zusammenarbeit zwischen Keller und Baumgartner anlässlich der Vertonung von *O mein Heimatland! O mein Vaterland!*, die dem Duo eine langwährende Popularität unter den Schweizer Sängern geben sollte, notierte Karl Nef:

„Bemerkenswert ist namentlich, daß sowohl die Worte als die Töne nicht in einem Mal ihre vollendete Form erhielten, sondern etwa wie das Gold, das man aus der Erde Schoß gewonnen hat, erst von den Schlacken gereinigt werden mußte, ehe sie im Glanz erstrahlte.“<sup>28</sup> (s. Abb. 4)

Nicht nur unter Männerchören sollte das Lied zur inoffiziellen Schweizer Hymne avancieren:

<sup>24</sup> 1843: Zürich; 1846: Schaffhausen; 1848: Bern; 1850: Luzern; 1854: Winterthur; 1856: St.: Gallen; 1858: Zürich; 1860: Olten; 1862: Chur; 1864: Bern; 1868: Solothurn; 1873: Luzern; 1875: Basel; 1880: Zürich; 1893: Basel. – Quelle: Robert Thomann: Der Eidgenössische Sängereverein 1842–1942. Geschichte des Vereins und seiner Sängerefeste, als Denkschrift zum hundertjährigen Bestehen. Zürich 1942.

<sup>25</sup> Vgl. Gottfried Keller: Gesammelte Gedichte (1883/1889), hier die Abteilung „Festlieder und Gelegentliches“; 9, 199–271.

<sup>26</sup> Karl Nef (wie Anm. 1).

<sup>27</sup> Adolf Frey: *Erinnerungen an Gottfried Keller*. 2., erw. Aufl. Leipzig 1893, 63.

<sup>28</sup> Karl Nef (wie Anm. 1), 3 f.



**Abb. 3** Das „Central-Comité des eidgenössischen Saengervereins“ ernannt Gottfried Keller am 21. Juli 1862 zum Ehrenmitglied. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 600 I.

„Ueberall, wo ein patriotisches Fest gefeiert wird, darf das ‚O mein Heimatland‘ nicht fehlen und gilt in letzter Zeit auch als schweizerische Nationalhymne, um so mehr, als das ‚Rufst du mein Vaterland‘ textlich mit Wendungen wie ‚Wall dir von Gott‘ und ‚du Hochlands-Brust‘ zu veraltet beginnt und die Melodie kein Eigengewächs ist, sondern auch England und Deutschland als Nationalhymne dient.“<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Albert Nef (wie Anm. 1), 1912, Nr. 2, 12.



— 2 —

## MEIN HEIMATLAND.

Gottfried Keller.

Mit Wärme, nicht schleppend. W. Baumgartner, Op. 29.

**Singstimme.**

*cruc.*

1. O mein Hei-mat-land! O mein Va-ter-land! wie so in-nig, feu-rig  
 2. Als ich arm, doch froh, fremdes Land durchstrieß, für-nigs-glanz mit dei-nen  
 3. O mein Schweizer-land, all mein Gut und Hab, wenn der - einst mein ban-ges

**Pianoforte.**

*mf*

*Ped.*

*p dolce*

1. lieb' ich dich! Schönste Ros! ob je-de mir ver-blich, duf-test noch an mei-nem ü - den  
 2. Ber-gen mass, Thronen - flit - ter bald ob dir ver-gass: wie war da der Bett-ler stolz auf  
 3. Stünd-lein kommt, ob ich Schwacher dir auch Nichts gefrommt: nicht ver - sa - ge mir ein stil - les

*p*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

\*) Anm. Die dritte Strophe muss langsamer und bis zu „stilles Grab“ vorherrschend schwach gesungen werden. Von da an wieder heutziger und schwungvoller bis zum Schluss.

G. H. 520



Abb. 4 Wilhelm Baumgartner. Vertonung von Gottfried Kellers „O mein Heimatland! O mein Vaterland!“ – Aus: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Wilhelm Baumgartner. Leipzig/Zürich: Hug 1880.

In der Tat passte die englische Nationalhymne mit dem Eingangsvers „God save our gracious King/Queen“, die – bis zur Einführung von Alberich Zwysigs *Schweizerpsalm* 1961 als eidgenössischer Nationalhymne – die Schweiz musikalisch vertrat, so gar nicht zur schweizerischen Geisteshaltung. Die kurze

Haltbarkeit von Johann Rudolf Wyss' deutschem Text, *Rufst du, mein Vaterland* (1811), verhinderte darüber hinaus die patriotische Identifikation, umso dankbarer waren die singenden Schweizer für Kellers und Baumgartners Lied. Baumgartner und Keller wurden ein eingespieltes musikoliterarisches Team. Dem ersten gemeinsamen Werk folgten mindestens zehn weitere Vertonungen, viele davon waren Gelegenheitsarbeiten für Sängereisen oder andere gesellige Ereignisse.<sup>30</sup>

Hinzu kommen *Traumbuch*-Eintragungen von Keller selbst, in denen er Begegnungen mit Baumgartner Revue passieren lässt und auch dessen Bedeutung für sein musikalisches Wissen hervorhebt. Besonders bekannt ist der Eintrag vom 16. September 1847, in dem Keller sich „der Louise R.[ieter] wegen“ wünscht, „wunderschön spielen und singen zu können“ (18, 139), da er mit seinen literarischen Leistungen sie nicht zu beeindrucken vermag.<sup>31</sup> Im Wettkampf um die Gunst sowohl der breiten als insgeheim auch der fachlichen Leserschaft werden Liebesgeschichten, zumal unglücklich verlaufende, mit größter Wahrscheinlichkeit alle anderen Themen ausstechen, auch musikästhetische Reflexionen. Daher dürfte der erste Teil der *Traumbuch*-Eintragungen den Leserinnen und Lesern nicht so geläufig sein wie die Träumereien über Luise Rieter. Keller sinniert über die Wirkung von Musik auf Menschen sowie über die Fähigkeit bzw. Unfähigkeit von Musikkritikern und Kunstkritikern im Allgemeinen:

„Während B. [Baumgartner] eine große Phantasie spielte machte ich die Bemerkung, daß schöne Musik immer dem Hörenden diejenigen Phantasien hervorruft, welche ihm das, was er wünscht, nach seinem individuellsten Charakter, vorspiegeln.“ (18, 135)

Keller überträgt einen bedeutenden Teil der Verantwortung bei der Sinnkonstitution von Musik den Hörerinnen und Hörer, die eigene Wünsche und Vorstellungen in die Musik hineinhören.

Keller hat zu Lebzeiten auch die Aufmerksamkeit vieler anderer Musiker und Musikwissenschaftler auf sich gezogen, die sowohl das musikalische Potential seiner Dichtung als auch die „Musikalität“ in seiner Prosa entdeckten. Berühmt wurde die Bewunderung des prominenten und wortgewaltigen Musikkritikers und Theoretikers, Eduard Hanslick, durch die als Anekdote überlieferte erste und einzige Begegnung der beiden in Zürich:

„Wie hat endlich mein heißgeliebter Gottfried Keller mich angebrummt, als ich es zum ersten Male wagte, mich an seinem Wirtshaustisch in Zürich ihm vorzustellen! Er erklärte sich für einen musikalischen Halbbarbaren. Das konnte ich nicht so ohne weiteres gelten

<sup>30</sup>Fritz Herdi publizierte 1980 in der Monatsschrift, *Nebelspalter: das Humor- und Satire-Magazin*, folgende Anekdote zur Entstehungsgeschichte dieses Liedes: „Damals stand in Zürich ein eidgenössisches Sängereisen bevor, zu dem Keller den Festgruss dichten und Baumgartner komponieren sollte. Baumgartner aber wartete noch immer auf Kellers Gedicht; es handelte sich übrigens um ‚Wir haben noch im Bergrevier den Tannenwald gehauen‘. Baumgartner deshalb zum Dichter: ‚Gib mir jetzt au emal das chaibe Gedicht, so chan i hinder d Komposition. S Fäscht isch ja vor der Tür!‘ Worauf Gottfried: ‚Schrib du nu din Schund, i mach der dänn scho öppis drunder!‘“ Aus: *Nebelspalter* 48 (1980), 28.

<sup>31</sup>Zur Bedeutung von Kellers *Traumbuch* sowie spezifisch zu den Notaten zu Luise Rieter vgl. den Beitrag von Michael Andermatt im vorliegenden Band.



lassen und erinnerte ihn an eine schöne Stelle aus dem ‚Grünen Heinrich‘, wo für einen Augenblick Musik mächtig in die Handlung und Stimmung eingreift. Da hellte sich das Gesicht des trefflichen Mannes auf: ‚Ja so, – das ist mir wirklich selbst entfallen!‘<sup>32</sup>

Den Zeitgenossen gefiel dieser Auftritt ausnehmend gut. Sie konnten es aber nicht bei einer harmlosen Episode belassen, in der Hanslick wieder einmal seine Überlegenheit zur Schau stellte, hier war Stoff für Mythenbildung vorhanden. Armin Friedmann schmückt die Szene bzw. den Schriftsteller in ihr mit einem artikulieren Brummen aus:

„Keller entgegnete so kurz als grob, er hätte mit der Musik in seinem Leben nie das mindeste zu schaffen gehabt, verstünde gar nichts davon und wünsche in Frieden bei seinen Weinflaschen gelassen werden, – oder so ungefähr. Ja, er war einigermaßen von stacheliger Art, der Herr Staatsschreiber von Zürich und spielte gern Kratzbürste.“<sup>33</sup>

Das abweisende Understatement wird kurzerhand in eine alkoholgetränkte Grobheit umgedichtet, so liebte man anscheinend Keller um die Jahrhundertwende.

Adolf Keklers aus der Perspektive eines Zeitgenossen formulierte Charakterisierung der Beziehung von Keller zu Gesang und Lied gilt auch, mit wenigen Ausnahmen wie den oben zitierten Betrachtungen zur Musikrezeption, für die bewusste Zusammenarbeit Kellers mit anderen Komponisten zu Lebzeiten:

„Keller stellt sich in den Gedichten, in denen er die Musik, beziehungsweise den Gesang feiert, auf den angedeuteten politischen Standpunkt. Seine Strophen sind Verherrlichungen der hehren Wirkungen des Liedes in bezug auf politische Freiheit, der Erziehung des Volks zur Vaterlandsliebe und der uneigennütigen Hingabe an das republikanische Gemeinwesen, dem er als Mensch und Dichter bis zum letzten Atemzuge seine ganze Kraft zur Verfügung stellte.“<sup>34</sup>

Wenn er sich für Musik und Gesang engagierte, dann in erste Linie zum Zweck des Politisierens, andere Verwendungen waren ihm zweitrangig.

## Zur Vertonung von Kellers Gedichten und Erzählungen

Doch einigen seiner Zeitgenossen und vor allem der nachfolgenden Generation bedeuteten die politischen Ziele Gottfried Kellers nichts mehr, sie interessierten sich vor allem für den Dichter. Im Artikel von Claudia Albert zu Keller in der führenden deutschsprachigen Musikenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* lesen wir: „Kellers Gedichte sind nicht allzu häufig vertont worden“.<sup>35</sup> Ob häufig oder nicht ist relativ und bleibe dahingestellt. Zu eruieren, wie viele Vertonungen es tatsächlich gibt, würde mehr Mühe erfordern, als es der Rahmen

<sup>32</sup> Eduard Hanslick: Aus meinem Leben. Berlin 1894, 252 f.

<sup>33</sup> A[rmin] Fr[iedmann] (wie Anm. 1), 2.

<sup>34</sup> Kekler 1890 (wie Anm. 1), 190.

<sup>35</sup> Albert (wie Anm. 3).

dieses Aufsatzes erlaubt, hier, dies ein Wink mit dem Zaunpfahl an die Adresse der musikinteressierten Keller-Forscherinnen und -Forscher wäre ein klar umrissenes Thema für Qualifikationsarbeiten zum Thema „Vertonungen von Gottfried Kellers Gedichten und Erzählungen“. Um aber einen Eindruck vom Umfang der Keller-Vertonungen zu vermitteln, möchte ich aus der Vogelperspektive einen summarischen Kassensturz vornehmen. Rosinenpickerei wurde ja zum Teil schon betrieben, Schoeck-, Brahms-, Samuel Barber- und Hugo Wolf-Forscher haben sich bereits zu Wort gemeldet, um die Keller-Vertonungen ihrer Heroen zu analysieren. Ein Gesamtbild, das die bisher bekannten Vertonungen einbezieht, fehlt und kann hier nur in Form eines summarischen Überblicks geleistet werden. Ich stütze mich dabei auf zwei Indikatoren: in erster Linie die Komponisten-Kohorten und deren chronologische Verteilung sowie die kursorische Zuordnung zu musikalischen Gattungen bzw. Besetzungen. Letzteres kann nur grob geschätzt werden, weil es keine gesicherte und vollständige Liste der Vertonungen gibt. Um eine verlässliche Gattungsbestimmung zu leisten, müssen die Werke selbstverständlich in Augenschein genommen werden, was umfangreichere Archivarbeit erfordert. Eine Vorwarnung: Wer keine Zahlen mag, sollte die nächsten zwei Absätze überspringen.

Wie oben erwähnt, konnten die Veranstalter der Ausstellung zu Kellers 100. Geburtstag bereits die Namen von 41 Komponisten nennen, denen es die Texte Kellers angetan hatten.<sup>36</sup> Diese Publikation ist unsere erste Anlaufstelle für die Auflistung der Keller-Komponisten (s. Tab. 1, Kapitelanhang). Die Lexikographie zur Musik in der Schweiz verzeichnet bis 1964 43 Namen, die mit einer oder mehreren Kompositionen zu Texten von Keller ausgewiesen sind.<sup>37</sup> Dabei gibt es eine Überschneidung von nur 22 Namen zum Ausstellungskatalog von 1919, allein diese beiden Quellen zählen also 62 Personen auf. Ab jetzt wird es schwieriger. Der Artikel von Claudia Albert in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* gibt nur eine Auswahl von 23 Namen an, von denen 11 weder 1919 noch in der Lexikographie bis 1964 erscheinen.<sup>38</sup> Somit sind wir im Jahre 2003 bei Erscheinen des zuletzt genannten Artikels bei einer Zahl von 73 angekommen.

Ab diesem Zeitpunkt versagen die gedruckten Informationsquellen, wir müssen in die große Welt des „www“ eintauchen. Drei Webseiten erweisen sich hier als besonders ergiebig. Zunächst bleiben wir auf sicherem Boden mit dem *Répertoire International des Sources Musicales*.<sup>39</sup> Dieses kennt 49 Komponisten, 37 davon

<sup>36</sup> Gottfried Keller Ausstellung (wie Anm. 2), 27 f.

<sup>37</sup> Edgar Refardt: Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Leipzig und Zürich 1928; Willi Schuh und Edgard Refardt: Musikerlexikon. Zürich 1939; Edgard Refardt: Ergänzungen und Berichtigungen zum Historisch-Biographischen Musikerlexikon der Schweiz 1928. Basel 1941; Willi Schuh (Hg.): Schweizer Musiker-Lexikon/Dictionnaire des musiciens suisses. Im Auftrag des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Zürich 1964. – Sämtliche Lexika werden digital im Musiklexikon der Schweiz bereitgestellt: <https://mls.0807.dasch.swiss/home>.

<sup>38</sup> Albert (wie Anm. 3).

<sup>39</sup> <http://www.rism.info/home.html> (10.4.2020).

wurden noch in keiner der vorherigen Quellen erwähnt, die magische Grenze von 100 Komponisten ist nun überschritten. Ab hier ist der Weg etwas wackliger, aber nichts desto weniger ergiebig: Die kollaborative Enzyklopädie *Wikipedia* sticht im deutschen Artikel zu Gottfried Keller mit einer Liste von 91 Namen alle vorherigen einzelnen Quellen aus.<sup>40</sup> Schließlich sei noch die Webseite *LiederNet* erwähnt, eine ebenfalls kollaborative Datenbank für Liedertexte und Übersetzungen.<sup>41</sup> In *LiederNet* erhalten wir viel detailliertere Information dazu, welche Lieder von wem auf Texte von Gottfried Keller komponiert wurden, häufig sind die Texte mit Angabe der Quelle ebenfalls dargeboten. Allerdings kann aufgrund der Produktionsform der letzten beiden Webseiten kein Anspruch auf Vollständigkeit oder methodischer Kohärenz erhoben werden, wer die Lieder eingetragen hat und wer die Daten überprüft, lässt sich nicht steuern. Daher sind die Treffen hier eine Mindestzahl. *LiederNet* verzeichnete bei der letzten Abfrage insgesamt 255 einzelne Liedvertonungen, die von 65 verschiedenen Komponisten auf insgesamt 119 verschiedene Liedtexte von Gottfried Keller komponiert wurden. Wie der Name der Webseite schon sagt, werden hier nur Vertonungen von Liedern berücksichtigt und keine anderen Gattungen wie Musiktheater oder Instrumentalmusik. Insgesamt erhalten wir allein aus den hier angegebenen Quellen die Namen von 174 Komponisten, die Lieder, Chorwerke, Opern, Kantaten, Gelegenheitslieder, Hymnen, symphonische Werke, wie die *Seldwyla-Sinfonie* von Robert Blum, Instrumentalwerke und sogar Fernsehspiele auf Texte von Gottfried Keller komponiert haben, über die Dunkelziffer wage ich keine Vermutungen zu äußern, aber mit mindestens 457 Stücken weist Gottfried Keller ein mehr als beachtliches Korpus an Vertonungen auf.

Von A wie Walter Abendroth (1896–1973) bis Z wie Otto Zweig (1874–1942), von Wilhelm Baumgartner (1820–1867) als dem ältesten bis Klaus Mehling (1963) als dem jüngsten Vertreter haben die Texte von Keller bei vielen Komponisten zur musikalischen Kreativität Anlass gegeben. Ohne in die Partituren reinzuschauen, lässt sich natürlich nichts über die Musik selbst behaupten, das ist hier auch nicht der Anspruch, aber dieser „Kassensturz“ gibt uns aggregierte Informationen, um die Grundzüge einer Charakterisierung der Komponisten zu formulieren, die sich mit Keller kompositorisch beschäftigt haben. Keller-Komponisten stammen mit nur zwei Ausnahmen – Samuel Barber und Frederick Delius – aus dem deutschsprachigen Raum und häufig aus der Schweiz. Sie sind bis auf wenige Ausnahmen – Martha Ernst, Hildegard Quiel, Anna Teichmüller und Vilma von Webenau –, männlich und wie oben erwähnt zwischen 1820 und 1963 geboren. Eine Darstellung der chronologischen Verteilung der Geburtsjahre der Komponistinnen und Komponisten ergibt folgendes Bild (s. Tab. 2):

<sup>40</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/gottfried\\_keller](https://de.wikipedia.org/wiki/gottfried_keller) (9.4.2020).

<sup>41</sup> <https://www.lieder.net/lieder/index.html> (9.4.2020).

**Tab. 2** Chronologie und Anzahl der Keller-Vertonungen mit Bezug auf das Geburtsjahr der jeweiligen Komponisten und Komponistinnen.



Das Interesse an Keller verteilt sich auf die Geburtsjahre nicht gleichmäßig. In den Jahrzehnten zwischen 1870 und 1900 sind die meisten Komponisten geboren, die sich dem Werk Kellers musikalisch annäherten. Die größte Aufmerksamkeit mit hin genossen Kellers Gedichte und Erzählungen unter Komponisten, die als junge Menschen den alten Keller noch erlebt bzw. als lebende Legende wahrgenommen haben, oder aber unter jenen der nachfolgenden Generation, die Keller auf dem Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Popularität und literarischen Reputation rezipierten. Für diese Kohorten sind das Lied und das Chorwerk die mit Abstand bevorzugten Gattungen. Kellers gleichaltrige Freunde bzw. Kollegen sind nur kompositorisch aktiv, um mit ihm gemeinsam an der politischen Front zu wirken. Für die Komponisten mit Geburtsjahr ab 1900 gehört Keller als Persönlichkeit bereits der Geschichte an, sie lösen sich von den tradierten Formen des 19. Jahrhunderts und beginnen vermehrt, Prosatexte musiktheatralisch zu bearbeiten und instrumentale Interpretationen seiner Texte zu konzipieren.

Die meiste Aufmerksamkeit hat in der Musikforschung zu Keller bisher Othmar Schoeck genossen, mit 60 Vertonungen hat er auch das mit Abstand umfangreichste Œuvre beigesteuert, und er gehört auch von seinem Geburtsjahr 1886 genau in die Gruppe, die zahlenmäßig am stärksten vertreten ist.<sup>42</sup> Ein Schweizer Komponist, der den populärsten Schweizer Schriftsteller zu einer Zeit vertont, in der dies zum guten Ton gehört, trifft genau das oben skizzierte Profil der Keller-Komponisten. Doch die Bandbreite ist enorm und zuweilen gibt es auch Überraschung. Neugierig beispielsweise machten mich die Kompositionen von Arnold Schönberg (1874–1957).<sup>43</sup> In der Vertonung von *Die Aufgeregten* etwa erkennt

<sup>42</sup>Vgl. die Nachweise in Anm. 4.

<sup>43</sup>Op. 3 (1899–1903), Nr. 2: *Die Aufgeregten* und Nr. 5: *Geübtes Herz*, sowie Op. 6 (1903–1905), Nr. 5: *Ghasel*.

man den selbstgefälligen und einigermaßen humorlosen Vertreter unter den modernen Komponisten kaum wieder:

„Welche tiefbewegten Lebensläufchen,  
welche Leidenschaft,  
welch wilder Schmerz!  
Eine Bachwelle und ein Sandhäufchen  
brachen gegenseitig sich das Herz!

Eine Biene summt hohl und stieß  
ihren Stachel in ein Rosendüftchen,  
und ein holder Schmetterling zerriß  
den azurnen Frack  
im Sturm der Maienlüftchen!

Und die Blume schloß ihr Heiligtümchen  
sterbend über dem verspritzten Tau!  
Welche tiefbewegten Lebensläufchen,  
welche Leidenschaft,  
welch wilder Schmerz!“<sup>44</sup>

Mit unverhohlenem Sarkasmus macht sich Keller über expressive Exzesse und spätromantisch übertriebene Rhetorik mit Worten lustig, die Schönberg sonst in vollem Ernst vertonte. Hatte Schönberg etwa einen Anfall von Selbstironie?

## Keller als Leerstelle in der Musikwissenschaft

Festzuhalten ist abschließend: Ich vermissе sehr das Standardwerk, das systematisch die Vertonungen nach Keller auf der Grundlage aller zur Verfügung stehenden Hilfsmittel aufsucht und auflistet, um sie dann mit verlässlichen Quellenangaben, Hinweisen zu Publikationen, wissenschaftlicher Literatur und Aufnahmen für die Leserinnen und Leser zur Verfügung zu stellen. Zugegebenermaßen ist damit Grundlagenarbeit gefordert, die wohl wenig Renommee besitzt, dafür aber umso nützlicher ist.

Gottfried Keller dabei zu einem verkannten Musik-Schriftsteller zu stilisieren oder der Musik in seinem Schaffen eine vergleichbare Position einzuräumen, wie sie beispielsweise den Dramenprojekten, der Malerei oder Publizistik zukommt, wäre vermessen. Trotzdem möchte ich meine eingangs formulierte Frage – „Wie konnte die Musikforschung Keller vergessen?“ – umformulieren in: „Wie konnte man Keller übersehen?“ Die Musik gehörte in seinem Weltbild zu den Spielarten

---

<sup>44</sup>Arnold Schönberg: 6 Lieder Op. 3 Nr. 2. Berlin [Verlag Dreililien] [1904], 5–7. – Der Vergleich mit der *Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe* (10, 21) legt nahe, dass Schönberg die Fassung der *Gesammelten Gedichte* von 1883/1889 vorlag. Der Komponist veränderte Kellers Vorlage, um sie einer wiederkehrenden musikalischen Form anzupassen. Er verkürzte die letzte Strophe um deren erste beiden Verse und hängte eine Wiederholung des emphatischen Ausspruchs in den Versen 3 f. an, die er musikalisch als Refrain vertonte.

symbolischer Kommunikation, deren Einfluss und Wirkung er sehr hohen Wert beimaß. Als Mittel zur Verdichtung emotionaler und kommunikativer Situationen, als Vehikel für politische Botschaften, als Nahrung des Gemeinschaftsgefühls, als Ventil für sonst unsagbare Gefühle ist die Musik in seiner Biographie und in seinem Werk omnipräsent, als Fragestellung für die Musikwissenschaft und musikinteressierte Forscherinnen und Forscher jeglicher Disziplin jedenfalls ist das Binom „Musik & Gottfried Keller“ eine Goldmine.

## Anhang

**Tab. 1** Liste der Komponistinnen und Komponisten mit nachgewiesenen Vertonungen von Kellers Texten.

Abkürzung	Quelle	URL
R	RISM Répertoire Internationale des Sources Musicales	<a href="http://www.R.info/home.html">http://www.R.info/home.html</a>
M	Claudia Albert: Art. Gottfried Keller. In: <i>Musik in Geschichte und Gegenwart - Online</i> , hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016.	<a href="https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57314">https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57314</a>
CH	CH-Lexika Edgar Refardt: Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Leipzig und Zürich [Gebrüder Hug & Co.] 1928; Willi Schuh und Edgard Refardt: Musikerlexikon. Zürich [Atlantis] 1939 = Schweizer Musikbuch, Bd. 2, anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung 1939; Edgard Refardt: Ergänzungen und Berichtigungen zum Historisch-Biographischen Musikerlexikon der Schweiz 1928. Basel [Maschr.] 1941. Nationalbibliothek Bern: Signatur NGq744; Willi Schuh Hrsg.: Schweizer Musiker-Lexikon/ Dictionnaire des musiciens suisses. Im Auftrag des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Zürich [Atlantis Verlag] 1964.	<a href="https://mls.0807.dasch.swiss/home">https://mls.0807.dasch.swiss/home</a>
A	Gottfried Keller Ausstellung. Zur 100. Wiederkehr von Kellers Geburtstag. Veranstaltung von der Zentralbibliothek Zürich. Zürich [Berichthaus] 1919.	
L	LiederNet	<a href="https://www.lieder.net/lieder/index.html">https://www.lieder.net/lieder/index.html</a>
W	Wikipedia	<a href="https://de.W.org/wiki/Gottfried_Keller">https://de.W.org/wiki/Gottfried_Keller</a>

(Fortsetzung)

**Tab. 1** (Fortsetzung)

Name	Lebensdaten	Quelle/n	Mindestanzahl nachgewiesener Vertonungen
Abendroth, Walter	1896–1973	M	1
Alessandro, Raffaele d'	1911–1959	R	3
Andreae, Volkmar	1879–1962	CH, A, L, W	3
Angerer, Gottfried	1851–1909	R, A, W	1
Attenhofer, Carl	1837–1914	CH, W	1
Bachlund, Gary	1947–	L	1
Baer, Walter	1928–2015	W	1
Barber, Samuel	1910–1981	M, L, W	1
Baumgartner, Wilhelm	1820–1867	R, M, CH A, L, W	11
Beck, Conrad	1901–1989	L	1
Berger, Wilhelm Reinhard	1861–1911	CH	2
Berr, José	1874–1947	CH, W	4
Bezold, Gustav von	1880–1933	R	2
Blum, Robert	1900–1994	W	1
Blumer, Theodor Anton	1881–1964	R	1
Boer, Willem de	1885–1962	CH	1
Brahms, Johannes	1833–1897	M, CH A, L, W	4
Brem, Hubert	1895–1975	R	1
Brough, Michael	1960–	L	1
Brun, Fritz	1878–1956	W	3
Brüschweiler, Friedrich	1864–1938	CH, A, W	1
Burkhard, Paul	1911–1977	W	1
Burkhard, Willy	1900–1955	M, CH, L	3
David, Karl Heinrich	1884–1951	CH	1
Delius, Frederick Christian	1862–1934	M, W	1
Denzler, Robert. F.	1892–1972	CH	10
Derungs, Martin	1943–	W	1
Driessler, Johannes	1921–1998	W	1
Ernst, Martha	1880–1958	W	1
Escher, Peter	1915–2008	CH	1
Eulenburg, Botho Sigwart zu	1884–1915	A, W	1
Eyken, Heinrich van	1861–1908	A, W	1
Farkas, Ferenc	1905–2000	L, W	1
Fassbänder, Peter	1869–1920	A, W	1
Fässler, Guido	1913–1995	R	3
Fehrmann, Paul	1859–1938	R, CH, W	1
Fellenberg, Gottfried von	1857–1924	R	1
Fischer, Edwin	1886–1960	R	1
Fischhof, Robert	1856–1918	L, W	1

(Fortsetzung)



**Tab. 1** (Fortsetzung)

Name	Lebensdaten	Quelle/n	Mindestanzahl nachgewiesener Vertonungen
Flury, Richard	1896–1967	M, CH	1
Foerster, Josef Bohuslav	1859–1951	R	1
Franckenstein, Clemens von	1875–1942	R	1
Furrer, Walter	1902–1978	CH	1
Gänge, Theodor	1844–1916	R	1
Ganz, Rudolph	1877–1972	A, W	1
Gilse, Jan Pieter Hendrik van	1881–1944	L	1
Grahl, Kurt	1947–	W	1
Gund, Robert	1865–1927	L, W	1
Haesar, Georg	1865–1945	CH	1
Hausegger, Siegmund von	1872–1948	M, A, L, W	4
Hay, Frederick Charles	1888–1945	R	2
Hegar, Friedrich	1841–1927	R M, CH A, L, W	3
Heidrich, Maximilian	1864–1909	A, W	1
Henschel, George	1850–1934	A, W	1
Hermann, Hans	1870–1931	L	1
Herzogenberg, Peter Heinrich Freiherr von Herzogenberg, Peter	1843–1900	L, W	3
Hess, Ernst	1912–1968	CH, W	1
Hess, Ludwig	1877–1944	A, W	1
Hessenberg, Kurt	1908–1994	W	1
Heuberger, Richard	1850–1914	L	1
Heusser, Hans	1892–1942	W	1
Hilber, Johann Baptist	1891–1973	CH	1
Hindemith, Paul	1895–1963	RL, W	2
Hindermann, Walter F.	1931–	CH	1
Hirsch, Alfons	1892–?	R	13
Holländer, Alexis	1840–1924	L	1
Hornstein, Robert von	1833–1890	L, W	2
Huber, Hans	1852–1921	R, CH, A, L, W	2
Huber, Paul	1918–2001	CH	1
Huber, Walter Simon	1898–1978	CH	1
Isenmann, Carl	1839–1889	L	1
Jenny, Albert	1912–1992	R, CH	3
Jokl, Otto	1891–1963	R	3
Kahn, Robert	1865–1951	A, L, W	2

(Fortsetzung)

**Tab. 1** (Fortsetzung)

Name	Lebensdaten	Quelle/n	Mindestanzahl nachgewiesener Vertonungen
Kaun, Hugo Wilhelm Ludwig	1863–1932	L, W	1
Keller, Alfred	1907–1987	M,	1
Kelterborn, Rudolf	1931–	CH	1
Kempff, Wilhelm	1895–1991	M, L, W	1
Kempfer, Friedrich Alexander Lothar	1873–1948	W	1
Kerrebijn, Marius A. H.	1882–1930	A, W	1
Kleffel, Arno	1840–1913	L	1
Knorr, Ernst-Lothar von	1896–1973	R	4
Kögel, Fritz	1860–1904	L	6
Kreis, Otto	1890–1966	R, W	1
Křenek, Ernst	1900–1991	M, L	3
Kugler, Gustav	1874–1939	CH	1
Kuhn, Max	1896–?	CH	1
Kunad, Rainer	1936–199	R	1
Kündig, Felix	1824–1899	R	1
Kunz, Ernst	1891–1980	CH, W	32
Lang, Walter	1896–1966	CH, W	1
Leu, Ferdinand Oskar	1897–1943	R	1
Lewandowsky, Max	1874–1906	A, W	1
Lissauer, Fritz	1874–1937	L	4
Marx, Karl	1897–1985	R	1
Marx, Joseph	1882–1964	L	1
Matthes, René	1897–1967	CH	1
Maurice, Pierre	1868–1936	M,	1
Mendelssohn, Arnold	1855–1933	A, L, W	4
Miehling, Klaus	1963–	W	1
Mikorey, Franz	1873–1947	R	1
Moeschinger, Albert	1863–1931	L	1
Moór, Emanuel	1897–1985	CH	1
Mottl, Felix	1856–1911	W	1
Müller, Georg	1934–1994	R	1
Müller von Kulm, Walter	1899–1967	CH	2
Müller-Zürich, Paul	1898–1993	CH, W	1
Nef, Albert	1882–?	CH	1
Niggli, Friedrich	1875–1959	R, CH, A, L, W	2
Oberleithner, Max Heinrich Edler von	1868–1935	L	

(Fortsetzung)

**Tab. 1** (Fortsetzung)

Name	Lebensdaten	Quelle/n	Mindestanzahl nachgewiesener Vertonungen
Pache, Johannes	1857–1897	L, W	1
Peters, Kurt	1866–	A, W	1
Pfitzner, Hans Erich	1869–1949	R M, L, W	8
Philipp, Franz	1890–1972	RL	1
Piutti, Carl	1846–1902	A, L, W	1
Quiel, Hildegard	1888–1971	W	1
Rabl, Walter	1873–1940	A, L, W	2
Reichel, Adolf	1820–1896	RL	22
Reuss, August	1871–1935	L, W	5
Reutter, Hermann	1900–1985	M, L	9
Rosenberg, Richard	1894–1987	R	2
Rohwer, Jens	1914–1994	R	2
Schindler, Kurt	1882–1935	W	1
Schlenker, Alfred	1876–1950	L, W	1
Schlumpf, Edwin	1871–1927	R, A, W	1
Schmid, Hans	1893–1987	W	1
Schmid, Heinrich Kaspar	1874–1953	L	1
Schmidt, Leopold	1860–1927	L	1
Schneider, Peter Otto	1901–1981	L, W	1
Schoeck, Othmar	1886–1957	M, CH A, L, W	60
Schoenberg, Arnold	1874–1951	M, A, L, W	4
Scholz, Bernhard Ernst	1835–1916	RL, W	1
Schütter, Meinrad	1910–2006	R	1
Schweizer, Richard	1868–1906	CH, A, L, W	12
Siegel, Rudolf	1878–1948	A, W	1
Sinding, Christian	1856–1941	L	9
Spengel, Julius	1853–1936	A, L, W	1
Stange, Max	1856–1932	A, W	1
Stark, Robert	1847–1922	R	1
Stöhr, Richard	1874–1967	A, W	1
Studer, Hans	1911–1984	R	2
Suder, Joseph	1892–1980	W	1
Suter, Hermann	1870–1926	R M, CH A, L, W	5
Teichmüller, Anna	1861–1940	L, W	2
Thuille, Ludwig Wilhelm Andreas Maria	1861–1907	A, L, W	1
Trunk, Richard	1879–1968	M, A, L	7
Ulmer, Carl Theodor Oskar	1883–1966	L, W	1

(Fortsetzung)

**Tab. 1** (Fortsetzung)

Name	Lebensdaten	Quelle/n	Mindestanzahl nachgewiesener Vertonungen
Valdenaire, Arthur	1883–1946	R	1
Vietor, Ernest	1905–1930	L, W	3
Voigt, Otto	1874–1936	R	1
Vrieslander, Otto	1880–1950	M, A, L, W	1
Wagner, August	1885–1970	R	1
Webenau, Vilma von	1875–1953	W	1
Weber, Gabriel	1852–1918	CH	1
Weber, Gustav	1845–1887	R	1
Wegmann, Theo	1951–	W	1
Weigl, Karl	1881–1946	L, W	2
Weingartner, Felix Paul	1863–1942	CH, A, L, W	17
Wetz, Richard	1875–1935	W	1
Wittelsbach, Rudolf	1902–1972	CH	1
Wolf, Hugo	1860–1903	R M, A, L, W	6
Wolfensperger, Johannes	1845–1906	A, W	1
Woysch, Felix von	1860–1944	A, L, W	1
Wydler, Jacques	1865–1947	A, W	1
Zandonai, Riccardo	1883–1944	M, W	1
Zehntner, Louis	1868–1949	R, CH	1
Zemlinsky, Alexander von	1871–1942	M, W	1
Ziegler-Strohecker, Albert	1881–1942	CH	1
Zilcher, Hermann	1881–1948	R	1
Zimmerlin, Alfred	1955–	W	1
Zincke-Sommer, Hans August Friedrich	1837–1922	A, L, W	8
Zöllner, Heinrich	1854–1941	RL	1
Zweig, Otto	1874–1942	R	1