

Zoe Zobrist

Poetik der Ambiguität

Generische und intermediale Bezüge in Gottfried Kellers
Tanzlegendchen

1 Einleitung

Für Gottfried Kellers *Sieben Legenden* (1872) ist das Vorwort Programm. Wie der Titel der Sammlung verweist auch das Vorwort auf die Gattung der Legende: „Beim Lesen einer Anzahl Legenden“, heißt es, „wollte es dem Urheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik zu bemerken seien“ (VII, 333). Die Voraussetzung dafür ist, dass „man aufmerksam hinblicke“ (ebd.). Zusätzlich zu generischen Bezügen werden jedoch auch intermediale Bezüge ausgestellt. So fährt das Vorwort fort:

Wie nun der Maler durch ein fragmentarisches Wolkenbild, eine Gebirgslinie, durch das radierte Blättchen eines verschollenen Meisters zur Ausfüllung eines Rahmens gereizt wird, so verspürte der Verfasser die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwiebenden Gebilde, wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen. (VII, 333)

Mit dem intermedialen Bezug auf das Bild ist die Bedeutung anderer Medien für die Gattung angekündigt. Im Titel der letzten der *Sieben Legenden*, dem *Tanzlegendchen*, wiederholt sich dieselbe Konstellation: Er bezeichnet einerseits ein Medium – den Tanz – und andererseits die Gattung, so dass das *Tanzlegendchen* die „Legende der Legende“ darstellt (Brandstetter 2002, 239), wie es Gabriele Brandstetter formuliert, weil es der einzige der sieben Texte ist, der sein „Genre, nämlich ‚Legende‘, im Titel führt“ (2002, 244). Gleichzeitig wird durch das Diminutiv deutlich, dass es sich eben nur um ein Legendchen handelt, wodurch sich der Text in ein spezifisches Verhältnis zur Gattung setzt, was den Fokus auf die poetologische Selbstreflexivität des *Tanzlegendchens* noch verstärkt.

Damit bildet das *Tanzlegendchen* Höhepunkt und Abschluss der *Sieben Legenden*, deren Vorwort die poetologische Selbstreflexivität anstößt.¹ Zwar bleibt der ‚auszufüllende Rahmen‘ und somit die Gattungstradition gewahrt, dennoch geht es um keinen simplen affirmativen Anschluss an die Gattungstradition, sondern um ein ‚Nicht-nur-sondern-auch‘-Spiel. „[I]n der überlieferten Masse dieser Sagen“ mache sich nämlich laut Vorwort „nicht nur die kirchliche Fabulierkunst“ geltend, „sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik“ (VII, 333). Dadurch werden zwei Register angespielt: ein legendarisch-religiöses und ein profan-erotisches. Das ‚Nicht-nur-sondern-auch‘ von kirchlicher Fabulierkunst und profaner Erzählungslust, das ich als Poetik der Ambiguität verstehe, wird im *Tanzlegendchen* durch generische und intermediale Bezüge erreicht. Dadurch schöpfen die *Sieben Legenden*, wie ich im Folgenden zeigen werde, das Potenzial der Gattung für die Moderne aus. Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet die Bedeutung der Sinnlichkeit für die Gattungstradition der Legende, weil sich sowohl Kellers Quellentext² – eine Legendensammlung des protestantischen Pfarrers Ludwig Theoboul Kosegarten, die in zwei Bänden 1804 erschienen ist (Kosegarten 1804) – als auch die *Sieben Legenden* selbst auf spätantike und mittelalterliche Legenden beziehen (2). Danach erläutere ich, wie generische und intermediale Bezüge im ersten Teil des *Tanzlegendchens* eine Poetik der Ambiguität ausbilden, die im zweiten Teil ins Groteske gesteigert wird (3). Vor diesem Hintergrund lässt sich zuletzt Kellers Reflexion auf die Gattung der Legende perspektivieren (4).

2 Die Sinnlichkeit der Legende

Seit jeher zeichnet Legenden eine „gattungsspezifische Dynamik des Wieder- und Weitererzählens“ von Heiligenvitien aus (Köbele 2012, 379), weil die Gattung auf einer „volkssprachige[n] Poetik des Wiedererzählens“ basiert, wie Julia Frick und Coralie Rippl zeigen (2020, 7). Der Bezug auf andere Legenden ist daher paradigmatisch für Legenden. Den *Sieben Legenden* wird zwar „zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet“ (VII, 333), dennoch stellt Keller seine eigenen Legenden in die Gattungstradition.

¹ Auf die poetologische Dimension der realistischen Darstellungsverfahren in den *Sieben Legenden* hat Roland Spalinger jüngst am Beispiel von *Dorotheas Blumenkörbchen* hingewiesen und gezeigt, dass mit der Emanzipation von der sakralen Struktur auch eine Lösung vom Heilsversprechen der Liebe einhergeht (Spalinger, 2022).

² Vgl. Keller an Ferdinand Freiligrath, 22. April 1860 (XXIII.2, 375).

Dies geschieht erstens ganz explizit durch das Vorwort der *Sieben Legenden*: Der Verfasser des „Büchleins“ verspürt die ironische „Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde“ (ebd.). Zweitens bezieht sich das *Tanzlegendchen* über das Motto, das der Legende vorangestellt ist und welches das Alte Testament in der Fassung der Lutherbibel zitiert (XXIII.2, 367), auf die Gattung: „Du Jungfrau Israel, du sollst noch fröhlich pauken, und herausgehen an den Tanz. – Alsdann werden die Jungfrauen fröhlich am Reigen sein, dazu die junge Mannschaft, und die Alten miteinander. Jeremia 31. 4. 13“ (VII, 421). Das Motto evoziert die Tradition der Legende, die „einst für ihre Gültigkeit bürgte“ (Morgenthaler 2007, 131). Drittens wird das vorgeblieche Bürgen für die Gültigkeit in der Quellennennung, mit der das *Tanzlegendchen* beginnt, besonders deutlich: „Nach der Aufzeichnung des heiligen Gregorius war Musa die Tänzerin unter den Heiligen“ (VII, 421). Das *Tanzlegendchen* simuliert auf diese Art und Weise eine Quellentreue, die es aber später selbst wieder unterminiert, wenn es zur Frage, ob die Musen zu Festtagen im Himmel zugelassen seien oder nicht, heißt: „was zwar vom heiligen Gregor von Nyssa bestritten, von demjenigen von Nazianz aber aufrecht gehalten wird“ (VII, 425).

Brandstetter weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass dieser Streit in der Legende nicht entschieden wird, der Hinweis aber „hintergründig auf das Problem des (Legenden-)Erzählens überhaupt und auf die Frage nach der Legitimation von (Glaubens-)Wahrheit“ hinweist (2002, 233). Denn wenn sich die Texte der Kirchenväter widersprechen, dann steht die Wahrheit der Legenden in Frage, die aus ebendiesen Quellen ihre Glaubwürdigkeit schöpfen. Die gattungstypische Praxis der Legende, ihre Quellen zu nennen, wird also im *Tanzlegendchen* hervorgehoben, ihre Legitimation aber gleichzeitig infrage gestellt. Dies wird noch verstärkt, berücksichtigt man wie Georges Felten, dass sich weder Gregor von Nyssa noch Gregor von Nazianz überhaupt je „über den etwaigen Verbleib der Musen im Himmel ausgelassen“ haben (2015, 52). So laufen die fingierten Beziehe auf die *auctores* ins Leere und können eben „nicht ernsthaft in einem theologischen Sinn gelesen werden“ (ebd.). Die im Vorwort angekündigte Reproduktion, führt Antonius Weixler aus, basiert demnach auf keinem präzisierbaren Prättext, sondern vielmehr auf einem fingierten, der „erst im Moment der Neuschöpfung (*Produktion*) und auch dann lediglich als ‚Spur‘ entsteht“ (2019, 524).

Sind die *Sieben Legenden* also nur eine ironische Neuschöpfung, mit der Keller die christliche Religion verspottet? Oder fällt das Urteil über die Reproduktion anders aus, „wenn man aufmerksam hinblick[t]“ (VII, 333)? Das Spiel mit der Gattungstradition der Legende in den *Sieben Legenden* hätte nämlich auch auf eine ganz andere Fährte führen können. Der ursprünglich geplante

Titel *Auf Goldgrund, sieben Legenden von N. N.*³ hätte deutlich gemacht, dass Keller den Gattungsbezug der Sammlung als Medienbezug konzipiert hat. Denn der Titel spielt „auf alte Heiligenbilder“⁴ an und bezeichnet den blattgoldenen Malgrund, der häufig für Heiligenbilder verwendet wird. Damit wird – Kosegarten überspringend – unmittelbar an die religiös-rituelle Vermittlung von Heiligkeit angeschlossen, in der sowohl Legenden als auch Sakralkunst als Medien dienen. Aus mediävistischer Perspektive erinnert Christian Kiening daran (2007; Kiening/Stercken 2019), dass Heiligkeit von Medien abhängt, „die sie übertragen und die zugleich prekären Status besitzen“ (2004, 56). Denn Worte und Bilder können Heiligkeit nur *repräsentieren*, nicht aber im gleichen Sinne sinnlich *präsent machen* wie beispielsweise Reliquien (ebd.), wie auch Peter Strohschneider ausführt: „In der Reliquie also ist der Heilige und das Heil real präsent, sie ist die Gegenwart des Heiligen und des Heils in einem ganz substanzialen Sinn“ (2002, 112–113). Dadurch tritt bei der Reliquie auch eine „sinnliche Praxis“ hinzu: „das Geblendetsein von göttlichem Glanz, das Riechen des süßen Geruchs der Heiligkeit, die körperliche Berührung der Reliquie“ (Strohschneider 2002, 113).

Als *Texte* stehen Legenden also in einer medialen Spannung, die im Mittelalter allerdings durch die „kultisch-rituellen Ordnungen der mittelalterlichen Frömmigkeit“ stabilisiert wurde, die für „die kommunikative Praxis legendarischen Erzählens pragmatische Rahmungen“ boten (Strohschneider 2002, 118). Diese Frömmigkeitspraktiken verbinden Legenden sowohl mit Praktiken der Realpräsenz, wie Reliquien und Abendmahl, als auch mit der „bildlich-metaphorische[n] Repräsentation des Heils in Hymnus und Preis“ (Strohschneider 2002, 118–119) sowie der Sakralkunst – mit Medien also, welche die Texte um auditive und optische Reize und deren Sinnlichkeit ergänzen.

Aufgrund dieser Zusammenhänge lässt sich die mittelalterliche Legende nicht allein über textbezogene Kriterien bestimmen, sondern muss darüber hinaus über pragmatische Kategorien definiert werden (Strohschneider 2002, 120). Gerade von diesem pragmatischen Rahmen und den religiösen Praktiken lösen sich die Legenden aber im Laufe der Säkularisierung. Die „Umstrukturierungen des religiösen Systems“ und die „Ausdifferenzierungen des literarischen und künstlerischen“ ermöglichen es im 19. Jahrhundert, „mit den Mustern der Legende – jenseits von Affirmation und Kritik – so umzugehen, dass eine Emphase ästhetischer Bedeutung denkbar wurde“ (Kiening 2004, 59). Die Lösung aus dem pragmatischen Rahmen führt dazu, dass sich die Bedingungen der Legende ändern. Wenn der Legende nämlich der pragmatische Rahmen fehlt, dann verlagert sich die ursprünglich

³ Keller an Friedrich Theodor Vischer, 1. Oktober 1871 (XXIII.2, 380–381).

⁴ Keller an Friedrich Theodor Vischer, 1. Oktober 1871 (XXIII.2, 380).

christliche Sinnlichkeit, welche die Legende durch Praktiken der Realpräsenz und bildliche Repräsentationen rahmte, in die Legende. Obwohl die *Sieben Legenden* im Allgemeinen und das *Tanzlegendchen* im Besonderen nicht auf religiöse Praktiken wie vor allem den Nachvollzug der Legende in der Sakralkunst vertrauen können, haben sie deren sinnliches Potenzial durch intermediale Bezüge auf Tanz, Malerei und Musik dem Text integriert. Auditiv und visuelle Reize gibt es in den *Sieben Legenden* also nur noch *secondhand*.

Da Keller jedoch dem generischen Titel *Sieben Legenden* gegenüber dem intermedialen Titel *Auf Goldgrund, sieben Legenden von N. N.* den Vorrang eingeräumt hat, muss der generische Bezug als intermedialer mittelbar rekonstruiert werden. Der Begriff der Intermedialität umfasst „jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“ (Wolf 2013, 344). Im *Tanzlegendchen* wird explizit auf andere Medien referiert (Rajewsky 2002, 79), insbesondere auf den titelgebenden Tanz, aber auch auf Musik. Durch bildhafte Beschreibungen, die sich intermedial auf die Sakralkunst vor allem der Renaissance und des Barocks beziehen, referiert der Text jedoch nicht nur auf die Malerei, sondern imitiert die Leistungen des Mediums im Text. Durch diese intermedialen Bezüge wird das sinnliche Potenzial, das von den auditiven und optischen Reizen anderer Künste ausgeht, in das *Tanzlegendchen* implementiert, wo es sowohl von ekphrastischen Verfahren als auch von ikonographischen Pathosformeln abhängt.

3 Musa – Musen

Das *Tanzlegendchen* ist in zwei Teile gegliedert, in einen Teil auf der Erde und einen Teil im Himmel. Der erste Teil auf Erden handelt von Musa, der „Tänzerin unter den Heiligen“ (VII, 421), ihrer Buße und Himmelfahrt. Der zweite Teil im Himmel erzählt die Geschichte der neun Musen aus der Unterwelt, die beinahe dauerhaft im Paradies hätten bleiben können. Diese Zweiteilung spiegelt sich bereits im Motto, das dem Legendchen vorangestellt ist: „Du Jungfrau Israel, du sollst noch fröhlich pauken, und herausgehen an den Tanz. – Alsdann werden die Jungfrauen fröhlich am Reigen sein, dazu die junge Mannschaft, und die Alten miteinander“ (VII, 421). Beim Gedankenstrich überspringt das Motto ein paar Verse (Jer 31,4 zu 31,13) und schaltet um: vom Singular der Jungfrau Israel zum Plural der Jungfrauen. Dem Motto entsprechen die zwei Teile des *Tanzlegendchens*: Der erste Teil handelt von Musa, der einen Jungfrau, der zweite Teil von den Musen, den Jungfrauen im Plural. Im Folgenden betrachte ich die beiden Teile des *Tanzlegendchens* im Hinblick auf drei Pathosformeln: Im ersten Teil der Pas de deux Musas und König Da-

vids (3.1) sowie Musas Himmelfahrt (3.2) und im zweiten Teil im Himmel den Choral der Musen (3.3). Im Rahmen einer Poetik der Ambiguität erzeugt das *Tanzlegendchen* in seinen generischen und intermedialen Bezügen in beiden Teilen Effekte einer „antagonistisch-gleichzeitige[n] Zweiwertigkeit“, wie Frauke Berndt und Stephan Kammer semantische Ambiguitätsphänomene definieren (2009, 10).

3.1 Musas Tanz

Musa, „[g]uter Leute Kind [...], welches der Mutter Gottes fleißig diente“, so setzt das *Tanzlegendchen* ein, ist „nur von einer Leidenschaft bewegt, nämlich von einer unbezwinglichen Tanzlust“ (VII, 421). Im Erzählanfang wird Musas Tanz dem Gebet gegenübergestellt – entweder Musa tanzt oder sie betet: „wenn das Kind nicht betete, [tanzte] es unfehlbar“ (ebd.). Der Tanz weist in diesen ersten Zeilen eine sinnliche und potenziell sexuelle Qualität auf. Musa tanzt nämlich „auf jegliche Weise“ und mit allen: „Musa tanzte mit ihren Gespielinnen, mit Kindern, mit den Jünglingen und auch allein; sie tanzte in ihrem Kämmerchen, im Saale, in den Gärten und auf den Wiesen“ (ebd.). Im nächsten Absatz aber fallen Tanzlust und Gebet im getanzten Gebet zusammen. Dieser Zusammenfall wird durch die Konjunktion „Ja“ mit dem vorhergehenden Absatz verbunden: „Ja, eines Tages, als sie sich allein in der Kirche befand, konnte sie sich nicht enthalten, vor dem Altar einige Figuren auszuführen und gewissermaßen der Jungfrau Maria ein niedliches Gebet vorzutanzen“ (ebd.).

Während ihres getanzten Gebets fällt Musa in tiefe Selbstvergessenheit. Deshalb wähnt sie zuerst nur zu träumen, „wie ein ältlicher aber schöner Herr ihr entgegen tanzte und ihre Figuren so gewandt ergänzte, daß beide zusammen den kunstgerechten Tanz beginnen“ (VII, 421–422). Es handelt sich beim schönen Herrn um den alttestamentarischen König David, den „königlichen Ahnherrn der Jungfrau Maria“ (VII, 422). David ergänzt Musas Solo zu einem Pas de deux. Der Paartanz von Musa und David rekurriert als Pathosformel intermedial auf das zeitgenössische Ballett, wie Peter Stamer ausführt, was zu einer Überlagerung verschiedener Bedeutungsebenen führt, da der Pas de deux als Liebesduett angelegt ist (Stamer o. J.). König David wird von einem Chor begleitet, der sich aus einem halben Dutzend kleiner Engel zusammensetzt. Durch die verspielte, schelmenhafte Darstellung der Engelchen verliert die Szene die potenzielle Erhabenheit. Die Flügel der Engel werden mit Tauben verglichen: Die Engelchen dehnen „knisternd die Schwungfedern aus, daß die Farben derselben schimmerten wie Taubenhälse“ (VII, 422). So werden die Engelchen in Verbindung zur Liebesgöttin Venus gesetzt, deren Vögel die Tauben sind (Poeschel 2014, 316). Der Vergleich ruft das Bild der Liebenden auf, wie Christine

Renz zeigt (1993, 234). Das Zusammenspiel des Paartanzes als Liebesduett und der puttenartigen Engel ambigierte den himmlischen Tanz Davids und Musas.

König David tanzt mit großer Galanterie und scheint „sich dabei so wohl zu gefallen, als die Jungfrau, welche im Himmel herumzuspringen meinte“ (VII, 422). Die Ikonographie verlagert, so Renz, „die musizierenden Engel und David von einer Erscheinung des Himmels in eine rokokohafte, galant-schäferliche Szene“ (1993, 235). Auch Brandstetter liest den Tanz mit David als „tänzerisch-erotische Verführung durch die körperliche Beredsamkeit des Tänzer-Königs David“ (2002, 238). In ihrer Beschreibung ähnelt die Szene der Verführung der Jungfrau Maria durch den Teufel in der Marienlegende *Die Jungfrau und der Teufel*, die ebenfalls Teil von Kellers Legenden-Sammlung ist, und die den Kampf zwischen Gut und Böse als Tanz beschreibt. Auch dort tritt der Verführer – der Teufel – sehr galant auf, und die Szene wird von Musik begleitet, die in *Die Jungfrau und der Teufel* einem Brunnen entspringt: „das Wasser machte die lieblichste Musik, denn jeder Strahl gab einen andern Ton und das Ganze schien gestimmt wie ein Saitenspiel“ (VII, 361). Durch die Gleichsetzung von biblischem Ahnenvater und Verführer im *Tanzlegendchen* und der Angleichung der Darstellung der Szene an den Kampf zwischen Gut und Böse in *Die Jungfrau und der Teufel* wird nicht nur die Figur König David ambigierte, sondern die gesamte Paartanzszene.

Entsprechend der Ambiguität des Paartanzes ist auch der Handel, den David Musa vorschlägt, nicht eindeutig von einem Teufelspakt zu unterscheiden. David fragt Musa nämlich: „ob sie wohl Lust hätte, die ewige Seligkeit in einem unaufhörlichen Freudentanze zu verbringen, einem Tanze, gegen welchen der so eben beendigte ein trübseliges Schleichen zu nennen sei?“ (VII, 422) Musa wünscht sich nichts Besseres, muss dafür aber ein großes Opfer erbringen. Denn David fordert Askese: „So habe sie nichts Anderes zu thun, als während ihrer irdischen Lebенstage aller Lust und allem Tanze zu entsagen und sich lediglich der Buße und den geistlichen Uebungen zu weihen, und zwar ohne Wanken und ohne allen Rückfall“ (VII, 423). Ob dieser Auflagen wird Musa stutzig, „und sie sagte: Also gänzlich müßte sie auf das Tanzen verzichten?“ (ebd.) Musa zweifelt, „ob denn auch im Himmel wirklich getanzt würde? Denn alles habe seine Zeit; dieser Erdboden schiene ihr gut und zweckdienlich, um darauf zu tanzen, folglich würde der Himmel wohl andere Eigenschaften haben, ansonst ja der Tod ein überflüssiges Ding wäre“ (VII, 423). Die Beschaffenheit des Erdbodens macht Musa zum Argument dafür, dass er zum Tanzen bestimmt ist. Wenn der Erdboden aber zum Tanzen erschaffen wurde, wieso sollte sie dann auf den irdischen Tanz verzichten? Durch ihre Zweifel macht Musa deutlich, dass es eine qualitative Differenz zwischen Himmel und Erde geben muss. Denn sonst wären der Himmel und das Streben nach dem Himmel und somit der Tod „ein überflüssiges Ding“. Indem sie argumentiert, dass auch der Erdboden sich durchaus zum Tanzen eigne und sie

schon in ihrem bisherigen Erdenleben ausgiebig getanzt habe, erweist sich, so Renz, „daß der Himmel zur Seligkeit wird allein vor einer durch auferlegten Verzicht verödeten Erde“ (1993, 242). Genau dies beweist Davids Reaktion auf Musas Argumentation: Er geht nicht darauf ein, sondern belegt nur anhand von Bibelstellen, dass im Himmel getanzt wird. Musa lässt sich davon aber nicht überzeugen: „es schien ihr zu hart, von Stund' an nicht mehr zu tanzen um eines unbekannten Lohnes willen“ (VII, 423).

David verödet Musa das Tanzen auf Erden schließlich, indem er eine himmlisch schöne Musik spielen lässt, die Musa den eigenen „Leib viel zu schwer und starr“ erscheinen lässt (ebd.). Nur deswegen willigt Musa in den Handel ein. Der Spuk endet nun so plötzlich, wie er begann, die Engel „rauschten, flatterten“ (VII, 424) und fliegen durch ein offenes Kirchenfenster davon. Mit diesem letzten Aufbäumen der Lebenslust ist es auch mit Musas Lebensfreude und Sinnlichkeit vorbei. Wie gefordert, lebt sie fortan ein asketisches Leben in einer Zelle im Garten des Elternhauses. Sie geißelt sich und trägt ein raues Gewand, die größte Buße besteht aber darin, „die Glieder still und steif zu halten“ (ebd.). Als sie dennoch das Zucken der Füße nicht unterdrücken kann, lässt „sie sich die feinen Füßchen mit einer leichten Kette zusammenschmieden“ (ebd.). Als Asketin stiftet Musa nun allerdings ein Wunder nach dem anderen, in dem sie jungen Mädchen zur Anmut verhilft: „Vorzüglich brachte man junge Mädchen zu ihr, welche etwas unbeholfen auf den Füßen waren, da man bemerkte, daß alle, welche sie berührte, alsbald leichten und anmutvollen Ganges wurden“ (ebd.).

Musa verhilft den Mädchen also zwar zur Anmut, selbst kann sie ihre tänzerische Grazie aber nicht mehr ausleben. Stattdessen schwindet Musa langsam dahin. Sie verbringt drei Jahre in ihrer Klause: „aber gegen das Ende des dritten Jahres war Musa fast so dünn und durchsichtig wie ein Sommerwölkchen geworden“ (ebd.). Die Beschreibung Musas als dünn und durchsichtig sowie der Vergleich mit der Wolke bilden einerseits eine Reihe mit den Darstellungen anderer Frauenfiguren in Kellers Werk, die beispielsweise im *Grünen Heinrich*, wie Winfried Menninghaus nachvollzieht, Agentinnen des „erotischen Wolkenbilds“ sind (1982, 18). Andererseits aktualisiert das *Tanzlegendchen* zeitgenössische Darstellungen von Tuberkulosekranken – eine Krankheit, welche Klinik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts verbindet. So wurde, wie Susan Sontag zeigt, die Tuberkulöse als von einer inneren Glut verzehrt dargestellt, die ihren Körper auflöst (1978, 23). Die wirkmächtige Tuberkulosemetapher verschränkt im 19. Jahrhundert zwei gegensätzliche Bildbereiche: Zum einen steht sie für den Tod von Menschen, die für zu rein gehalten werden, um sexuell aktiv zu sein – beispielsweise Kinder, denen eine „engelhafte[] Psyche“ zugeschrieben wird (Sontag 1978, 28). Zum anderen aber ist die Tuberkulosemetapher auch ein Darstellungsmittel, um „sexuelle Gefühle zu

beschreiben“ (ebd.), da Tuberkulösen generell ein gesteigertes sexuelles Interesse zugeschrieben wird (Max 2014). Wie eine Schwindsüchtige wird Musa ebenso von ihrer unerfüllten sexuell konnotierten Tanzlust verzehrt. Sie „schaute voll Sehnsucht in den Himmel, und sie glaubte schon die goldenen Sohlen der Seligen durch das Blau hindurch tanzen und schleifen zu sehen“ (VII, 425). Die Sehnsucht nach dem Himmel ist immer noch eine Sehnsucht nach dem Tanz, wie durch den Verweis auf die tanzenden Sohlen der Heiligen deutlich wird. Indem Musa also als dahinschwindende tuberkulöse Asketin dargestellt und mit einer Wolke verglichen wird, wird ihr Sterben ambigiuiert: Sie ist nicht nur asketische Heilige, sondern auch eine Verführte.

3.2 Musas Himmelfahrt

Mosas anschließender Tod stellt den Übergang vom ersten zum zweiten Teil dar. Denkt man an das Motto des *Tanzlegendchens*, handelt es sich bei dieser Szene gewissermaßen um den Gedankenstrich, der Musa im Singular mit ihrem Plural, den Musen, verbindet. Diesem Übergang kommt besondere Bedeutung zu, da er stark verdichtet und ikonographisch hoch aufgeladen ist. Musa stirbt „[a]n einem rauen Herbsttage“ (VII, 425) im Garten ihres Elternhauses, der als *locus amoenus* beschrieben wird (Renz 1993, 236). Für die Darstellung von Musas Sterbeszene werden zwei Bildbereiche übereinandergelegt: Einerseits wird Musa in der Tradition einer Braut Christi geschildert, andererseits wird vor allem die Darstellung der Natur erotisch aufgeladen. Musa „hatte sich das dunkle Fußkleid ausziehen und mit blendend weißen Hochzeitsgewändern bekleiden lassen“ (VII, 425). Über das Hochzeitsgewand wird sie mit der legendarischen Erzähltradition der *sponsa christi* verbunden und dadurch mit der Tradition jungfräulicher Heiliger, für welche die spirituelle Brautschaft ein wirkmächtiges Konzept weiblicher Askese darstellte (Weitbrecht 2019, 159). Mit dem Einsetzen himmlischer Musik wandelt sich die Szene indes und wird nun im Vergleich zur wenig sinnlichen Darstellung von Musa als Asketin lebendiger. Die Erzählinstanz markiert diesen Wechsel: „Aber unversehens“ setzt sie an,

wandelte sich das Wehen des Windes in Musik, in allen Baumkronen schien dieselbe zu spielen, und als die Leute emporsahen, siehe, da waren alle Zweige mit jungem Grün bekleidet, die Myrten und Granaten blühten und dufteten, der Boden bedeckte sich mit Blumen und ein rosenfarbiger Schein lagerte sich auf die weiße zarte Gestalt der Sterbenden. (VII, 425)

Mit Musas Sterben geht das Wunder eines zweiten Frühlings mitten im Herbst einher, alles blüht und duftet. Die Szene spielt mit der mehrdeutigen Symbolik

der geschilderten Pflanzen, weil sowohl Myrte als auch Granate ikonographisch mehrfach besetzt sind. Die Myrte wird Aphrodite zugeordnet und ist somit erotisch konnotiert, wird aber unter anderem in der römischen Dichtung auch mit der Hochzeitssymbolik und der Keuschheit der Braut in Verbindung gebracht (Siede 2013, 383). Über die Myrte wird nicht zuletzt wieder ein Bogen zu Gregor von Nyssa geschlagen, der die Metaphorik der Myrte als Zeichen süßer Anmut in Zusammenhang mit der Vorstellung einer Brautschafft Christi brachte (Siede 2013, 387). Ebenso die Granaten, die auch Attribut Aphrodites sind, deren rote Farbe aber auch auf das Blut der Märtyrer und das Leiden Christi bezogen wurde (Engemann 1983, 689–718). Der Garten selbst erscheint paradieshaft. Die Flora ergänzt den „rosenfarbige[n] Schein“ der fiebrig, leidenschaftlich und tuberkulös dargestellten Musa, so dass die Szene erneut ambiguiert wird, worauf auch Renz hinweist: „Geistliches Paradiesgärtlein und erotische Landschaft gehen ununterscheidbar in einander über“ (1993, 236–237).

Musas anschließender Sprung „in den offenen Himmel“ (VII, 425), stellt den Übergang Musas von der Erde in den Himmel dar und ist gleichzeitig der Wechsel vom ersten zum zweiten Teil.

In diesem Augenblicke gab sie ihren Geist auf, die Kette an ihren Füßen sprang mit einem hellen Klange entzwei, der Himmel that sich auf weit in der Runde, voll unendlichen Glanzes und jedermann konnte hineinsehen. Da sah man viel tausend schöne Jungfern und junge Herren im höchsten Schein, tanzend im unabsehbaren Reigen. Ein herrlicher König fuhr auf einer Wolke, auf deren Rand eine kleine Extramusik von sechs Engelchen stand, ein wenig gegen die Erde und empfing die Gestalt der seligen Musa vor den Augen aller Anwesenden, die den Garten füllten. Man sah noch, wie sie in den offenen Himmel sprang, und augenblicklich tanzend sich in den tönenenden und leuchtenden Reihen verlor. (VII, 425)

Renz vergleicht die Beschreibung des Himmels mit einem barocken Kuppelfresko (1993, 240). Anders als dieses jedoch, das die Illusion einer geglaubten Wirklichkeit vermitteln will, indem es die Illusion einer räumlichen Tiefe und den Eindruck einer Öffnung in den Himmel hinein erzeugt, verfolgt das *Tanzlegendchen* eine umgekehrte Intention: Es lässt „den Illusionscharakter des Beschriebenen faßbar“ werden (Renz 1993, 240). Dieser Effekt wird dadurch realisiert, dass die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz die Blickvertikale von unten durch die Positionierung des „man“ in der erzählten Welt nachvollzieht: „jedermann konnte hineinsehen“; „sah man“, „man sah noch“. Von der Erde aus nimmt „jeder/man(n)“ den sich öffnenden Himmel wahr – eine Blickvertikale, wie sie der Pathosformel der Assunta, der Aufnahme Mariae in den Himmel, entspricht, die beispielsweise Rubens darstellt. Durch die Beschreibung von Musas Himmelfahrt mitsamt den weiteren Anwesenden, die der Himmelfahrt beiwohnen und sie bezeugen, lehnt sich das *Tanzlegendchen* intermedial an diese ikonographische Formel an.

Doch das *Tanzlegendchen* bricht mit der sakralen Erhabenheit des Sujets stilistisch dadurch, dass die Figur des „herrliche[n] König[s]“ mit seiner „kleine[n] Extramusik von sechs Engelchen“ Musa empfängt (VII, 425). Intermedial verweist die Extramusik auf das Theater, wie Renz festhält: „Die Bühnenmusik, die auf die Bühne gefahren oder auf diese herabgelassen wird, ist Teil barocker Bühnen- und Opernpraxis. Der Himmel wird zur Theateraufführung, das Visionär-Geschaute zur Theaterkulisse“ (1993, 240). In dieser Perspektive ist die Wolke Teil der Kulisse und fährt die Extramusik in den Bühnenraum hinein. Musa feiert einen großen Abgang, indem sie in den offenen Himmel springt und sich in den synästhetisch tönenenden und leuchtenden Reihen verliert.

Der Sprung von der Bühne auf einen anderen Schauplatz ist ein wiederkehrendes Motiv bei Keller: Auch andernorts wird in Kellers Theatern gesprungen. Elisabeth Strowick hat jüngst am Beispiel der Meerkatzenszene im *Grünen Heinrich* gezeigt, dass in einer „doppelten Optik [...] Bühne und Backstage, on und off, zu einem doppelten Szenario“ ineinander geblendet werden (2020, 229). Diese zwei Szenarien werden nicht durch Auftritte, sondern durch Sprünge verbunden: „Kellers Theater ist kein Theater des Auftritts, sondern eines des Sprungs: ‚mit einem Sprunge‘ bewegen sich die Akteure zwischen Bühnenraum und Backstage“ (Strowick 2020, 229). Weiter folgert sie: „Der Sprung, der immer ein Sprung ins off ist, ist der so unmögliche wie konsequente ‚Auftritt‘ für Kellers *anderen Schauplatz*. Ja, der Sprung bringt den Schauplatz als irreduzibel doppelten, Intervall, off/abyss hervor“ (Strowick 2020, 230). Auch im *Tanzlegendchen* stellt der Sprung Musas „in den offenen Himmel“ einen Sprung ins off, in den Backstagebereich dar; der Auftritt für den *anderen Schauplatz*. Denn im *Tanzlegendchen* folgt nun der zweite Teil im Himmel.

3.3 Der Gesang der Musen

Auf dem *anderen Schauplatz* im *Tanzlegendchen* kommt neben Erde und Himmel noch eine dritte Sphäre zum Zug: die Hölle. Die neun Musen, „die sonst in der Hölle saßen“, sind zum „hohe[n] Festtag“ geladen (VII, 425) und stürzen zuletzt die gesamte Himmelsgesellschaft in „Erdenleid und Heimweh“ (VII, 427). Wie es das Motto schon angekündigt hat, stehen in diesem zweiten Teil die Musen im Fokus, und die bisherige Hauptfigur Musa gerät in den Hintergrund. Sie ist nun Teil des *off* und wird zur Nebenfigur.

Nicht allein eine neue Sphäre kommt im zweiten Teil hinzu, sondern im Himmel wird auch die Poetik der Ambiguität ins Groteske gesteigert. In „antagonistisch-gleichzeitige[r] Zweiwertigkeit“ (Berndt/Kammer 2009, 10) wird Heterogenes in einem „Wechselspiel sich störender, gegenseitig aufhebender Perspektiven“ kombi-

niert (Haaser/Oesterle 2007, 745). Am Beispiel von *Der Schmied seines Glückes* hat Wolfgang Preisendanz den Spielraum des Grotesken in Kellers Werk untersucht (1989). Preisendanz beschreibt, wie Kellers Novelle einen Spagat zwischen realistischem Erzählen und Groteskem macht, dies aber „innerhalb seiner eigenen Ästhetik“ (1989, 25). Auch im *Tanzlegendchen* öffnet sich Kellers Erzählen dem Grotesken, indem es die Ambiguitäten bis zu Unvereinbarkeiten steigert. Wie im *Schmied seines Glückes* werden im *Tanzlegendchen* durch die Kombination von zwei sich widersprechenden Konzepten, die sich in „theoretische[r] Unvereinbarkeit“ gegenüberstehen (ebd.) – dort Groteske und Realismus, hier Groteske und Legende – neue erzählerische Möglichkeiten erreicht. Kann die Doppelstruktur in *Schmied seines Glückes* „als realistische Bändigung grotesker Phantasie und als groteske Selbstüberbietung des poetischen Realismus“ gelesen werden (ebd.), so ermöglicht sie im *Tanzlegendchen* eine Reflexion über die Möglichkeiten der Gattung der Legende in der Moderne.

Aus der Gattungstradition der Legende, in die sich das *Tanzlegendchen* einschreibt, erwächst die Erwartung, dass der Himmel im *Tanzlegendchen* als Heilsraum dargestellt wird. Aus dem bisherigen Verlauf des *Tanzlegendchens* ergibt sich die Erwartung, dass im Himmel ein ‚unaufhörlicher Freudentanz‘ und ‚ewige Freude‘ herrsche. So versprach es König David – und nur im Hinblick auf dieses Versprechen war Musa bereit, auf den irdischen Tanz zu verzichten. Musas Begehrten ist ganz auf die „goldenen Sohlen der Seligen“ ausgerichtet, die sie durch das Blau des Himmels „hindurch tanzen und schleifen zu sehen“ glaubt (VII, 425). Dieses Begehrten wird aber im zweiten Teil im Himmel suspendiert. Der Himmel im *Tanzlegendchen* bricht auf groteske Weise mit beiderlei Erwartungen: Mit Erwartungen, die aus der Gattungstradition der Legende erwachsen, und mit Erwartungen, die der vorhergehende Text in Bezug auf Musa schürt.

Ein scheinbarer Anschluss an die Gattungstradition des „Wieder- und Weitererzählens“ (Köbele 2012, 379) wird in der Einleitung des zweiten Teils im Himmel geleistet. Genauso wie es statt einer Jungfrau nun mehrere Jungfrauen gibt, gibt es im zweiten Teil auch statt einer Quelle gleich mehrere. Diese Quellen sollen vorgeblich – so Marianne Schuller – „auf das mittelalterliche Verfahren der Be-glaubigung durch eine kirchliche Autorität als Methode der Wahrheitsfindung“ verweisen (2018, 107). „Im Himmel“, so setzt der zweite Teil der Legende ein „war eben hoher Festtag; an Festtagen aber war es, was zwar vom heiligen Gregor von Nyssa bestritten, von demjenigen von Nazianz aber aufrecht gehalten wird, Sitte, die neun Musen, die sonst in der Hölle saßen, einzuladen und in den Himmel zu lassen, daß sie da Aushülfe leisteten“ (VII, 425–426). Nicht ein, sondern zwei Gewährsmänner werden genannt, die sich widersprechen. Damit ist – wie Felten deutlich macht – die religionskritische Dimension dieses zweiten Teils markiert (Felten 2015, 52). Der Bezug auf die Kirchenväter wird „ironisch gebrochen“

(ebd.). Schon in diesem Quellenbezug wird also deutlich, dass der Himmel des *Tanzlegendchens* nicht widerspruchsfrei ist.

Doch nicht nur hinsichtlich der Quellen, sondern auch im Hinblick auf die Gattungsmotive werden heterogene Verschränkungen vorgenommen. Der erste Teil des *Tanzlegendchens* hat zwar einen ironischen Ton, folgt aber in seinen Grundzügen Schemavorstellungen einer Heiligenlegende. Im Hinblick auf die Gattungstradition ist es nicht ungewöhnlich, dass das *Tanzlegendchen* vom Himmel als Jenseitsraum erzählt. Maximilian Benz streicht für Antike und Mittelalter heraus, dass „legendarische Erzählungen immer schon auch von Jenseitsorten handeln“ (2018, 272). Wie Elke Koch für das legendarische Erzählen seit seinen Anfängen in der Spätantike zeigt, wird von Heiligen stets „unter der Prämisse erzählt, dass diese als Personen nach dem Tod fortexistieren“ (2019, 25). Dass Musa im Himmel weiterlebt, ist also gemäß der Gattungstradition nur folgerichtig und sogar notwendig für ihren Status als Heilige. Doch stellt der Himmel in spätantiken und mittelalterlichen Legenden gemeinhin einen Heilsraum dar. Folgte das *Tanzlegendchen* den Vorstellungen einer religiösen Erlösungserzählung, so sollte in diesem Himmel nun die Erlösung – für Musa spezifisch eine Erlösung im Tanz – folgen. Genau diese Erwartung wird aber suspendiert.

Die Erwartung für den zweiten Teil im Himmel ist ein großer Freudentanz, eine sinnliche Explosion in der Beschreibung des Fests im Himmel. Eine solche scheint Musas theatrale Himmelfahrt vorzubereiten. Aber nachdem Musa „tanzend sich in den tönen und leuchtenden Reihen verlor“ (VII, 425), wird das Tanzen zwar noch einmal erwähnt, dies aber nur nebenbei, bevor die eigentliche Handlung einsetzt: „Als nun die Tänze und Gesänge und alle Ceremonieen zu Ende und die himmlischen Heerscharen sich zu Tische setzten, da wurde Musa an den Tisch gebracht, an welchem die neun Musen bedient wurden“ (VII, 426). Ein „unaufhörliche[r] Freudentanz[]“ (VII, 422) ist in diesem Himmel nicht zu finden, und für Musa, der ebendies von David versprochen wurde, gibt es in diesem Himmel keine Erlösung.

Stattdessen wird die Erwartung, die aufgebaut wurde, suspendiert: Das eben stattfindende Fest wird weltlich dargestellt und lehnt sich in der Darstellung der „emsige[n] Martha aus dem Evangelium“ (VII, 426) intermedial an die Ikonographie der heiligen Martha an, die vor allem in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts gerne in Küchenszenen mit Schürze dargestellt wurde (Anstett-Janßen 1974, 566). Martha sorgt in eigener Person für Musa und die verschüchterten Musen, die mit Musa am Tisch sitzen, und hat „ihre schönste Küchenschürze umgebunden“ und „einen zierlichen kleinen Fußfleck an dem weißen Kinn“ (VII, 426). Statt „tönen und leuchtenden Reihen“ (VII, 425), in die sich Musa ursprünglich verlor, wird unter der Ägide der biederer Heiligen der Häuslichkeit eine Tischszene dargestellt. Die Tischgesellschaft, in der sich schließlich doch

„ein anmutig fröhliches Dasein in dem Frauenkreise“ entwickelt (VII, 426), besteht aus vielerlei Frauenfiguren unterschiedlicher intertextueller Herkunft, die, wie Stamer herausarbeitet, zu einer Bildkomposition zusammengefügt werden, die sich an ein *Tableau vivant* auf dem Theater anlehnt (o. J.). Figuren der griechisch-antiken Mythologie und der biblisch-christlichen Welt werden beim Fest im Himmel bunt durcheinander gemischt. So sitzen mit Musa und den Musen noch Terpsichore, die heilige Cäcilie, Polyhymnia und Euterpe am Tisch, „und alle hielten sich bei den Händen“ (VII, 426).

Nicht nur die Erwartungen hinsichtlich des ewigen Freudentanzes werden enttäuscht, sondern auch die Erwartungen hinsichtlich der himmlischen Musik, die David Musa vorspielte, eine „unerhört glückselige[], überirdische[] Tanzweise“ (VII, 423). An die Stelle dieser Musik tritt im Himmel der Gesang der Musen aus der Hölle, der das gesamte Himmelpersonal in eine Krise stürzt. Am Anfang dieser Krise steht ein nicht eingehaltenes Versprechen. Den Musen flüstert die Jungfrau Maria zu, „sie werde nicht ruhen, bis die Musen für immer im Paradiese bleiben könnten“ (VII, 426). Die Erzählinstanz kommentiert lapidar: „Es ist freilich nicht so gekommen“ (VII, 427). Dieser Kommentar stellt eine Zäsur dar: Nun schlägt das *Tanzlegendchen* vollends ins Groteske um. Denn die Musen wollen sich bedanken und üben nach dem Fest „in einem abgelegenen Winkel der Unterwelt einen Lobgesang ein, dem sie die Form der im Himmel üblichen feierlichen Choräle zu geben suchten“ (ebd.). Dafür teilen sie sich in „zwei Hälften von je vier Stimmen, über welche Urania eine Art Oberstimme führte, und brachten so eine merkwürdige Vokalmusik zuwege“ (ebd.). Als der nächste Festtag im Himmel gefeiert wird, beginnen die Musen in einem günstigen Moment mit ihrem „säuftlich“-verstörenden Choral,

der bald gar mächtig anschwellte. Aber in diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rauh, und dabei so sehnsuchtsschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach.

Ein unendliches Seufzen rauschte durch die Himmel; bestürzt eilten alle Aeltesten und Propheten herbei, indessen die Musen in ihrer guten Meinung immer lauter und melancholischer sangen und das ganze Paradies mit allen Erzvätern, Aeltesten und Propheten, alles, was je auf grüner Wiese gegangen oder gelegen, außer Fassung geriet. (ebd.)

Während dem Choral im 19. Jahrhundert gemeinhin eine gottesdienstliche Funktion zugeschrieben wird, weil er religiöse Gefühle erwecken und bewegen soll (Blankenburg 2010), wird er im *Tanzlegendchen* ins groteske Gegenteil verkehrt. Kellers Gesang der Musen bezieht sich zwar auf die Pathosformel des bewegenden Chorals, kehrt die ausgelösten Gefühle aber um. Der Choral der Musen weckt im Himmel keine religiösen Gefühle, sondern „Erdenleid und Heimweh“ und

„allgemeines Weinen“. Die „allerhöchste Trinität“ kommt schließlich „selber heran“, schaut „zum Rechten“ und bringt die Musen mit „einem lang hinrollenden Donnerschlage zum Schweigen“: „Da kehrten Ruhe und Gleichmut in den Himmel zurück; aber die armen neun Schwestern mußten ihn verlassen und durften ihn seither nicht wieder betreten“ (VII, 427). Mit diesem Ausschluß endet das *Tanzlegendchen*.

Anstelle der glückseligen Tanzweise, die Musa noch auf Erden vernommen hat, folgt im Himmel ein Gesang, der „so düster, ja fast trotzig und rauh“ klingt, dass die gesamte Himmelsgesellschaft „außer Fassung“ gerät (ebd.). Ausgerechnet im Heilsraum erfolgt die Krise. Die Lösung dieser Krise durch „die allerhöchste Trinität“ (ebd.) steigert den grotesken Effekt dieser Szene gar noch, wird in dieser Formulierung schließlich das ‚Allerhöchste‘ – die Dreifaltigkeit Gottes – einer Komik der Herabsetzung ausgeliefert. Der groteske Effekt, den die Krise der Himmelsgesellschaft und die Lösung dieser durch die personifizierte Trinität hat, ist eine Steigerung der Poetik der Ambiguität. Erreicht wird der groteske Effekt dadurch, dass die Erwartungen, die von der Gattungstradition der Legende, in die sich das *Tanzlegendchen* einschreibt, suspendiert werden. Statt einer Quelle, welche die Glaubwürdigkeit absichern soll, gibt es zwei, die sich zudem auch noch widersprechen. Statt eines Heilsraums, in dem Musa Erfüllung im Freudentanz findet, wird der Tanz nur nebenbei erwähnt. Die suspendierte Leidenschaft für den Tanz findet keine Erfüllung im Himmel, vielmehr wird die vormalige Hauptfigur in eine biedere Küchenszene hineinergährt und beim zweiten Festtag im Himmel gar nicht mehr erwähnt. Statt himmlischer Melodien, wie sie Musa noch auf Erden vernahm, ist die Musik im Himmel ein Choral der Musen aus der Hölle, der zwar die Sinnlichkeit und das Pathos sakraler Musik aufnimmt und maximale Gefühle beim Himmelpersonal auslöst. Doch anstatt wie erwartet um positive Gefühle, handelt es sich dabei um höchst zwiespältige und das Himmelsvolk stürzt in „Erdenleid und Heimweh“. Zuletzt wird die allerhöchste Trinität dazu degradiert „zum Rechten zu sehen“ (VII, 427). Im Himmel, wo gemäß der Gattungstradition „transzendent[e]] Vollkommenheit“ herrschen sollte (Benz 2018, 278), erzeugen unerfüllte Versprechen und Leiden groteske Heterogenität.

4 Ambiguität und Affektivität

Diese groteske, religionskritische Darstellung des Himmels ermöglicht eine Reflexion der Gattung. Der Himmel im *Tanzlegendchen* hat keine „andere[n] Eigenchaften“ als die Erde (VII, 423), wie Musa im ersten Teil fordert, wenn es im Himmel Küchenschürzen und düstere Gesänge gibt. Dadurch lässt das *Tanzle-*

gendchen offen, ob der Tod „ein überflüssiges Ding“ sein könnte, wie Musa noch auf Erden hofft (ebd.). Anstatt den Himmel als Erlösungsort darzustellen, steigert er im *Tanzlegendchen* die Poetik der Ambiguität ins Groteske.

Das *Tanzlegendchen* wird oft dahingehend gelesen, dass es „um die Rolle der Kunst – um den Ort der Musen“ gehe (Brandstetter 2002, 244; vgl. Schuller 2018, 108), genauer noch um den „Platz der Musen, nach ihrer Verbannung aus dem Himmel“ (Brandstetter 2002, 245). Ich verstehe das *Tanzlegendchen* auch dahingehend, dass es nach dem Platz der Legende in der Moderne fragt. Felten sieht im *Tanzlegendchen* „die christliche Heilsbotschaft gegen den Strich“ gebürstet (2015, 47). Auch Weixler geht davon aus, dass „eine Kritik an den Heilsversprechen von religiösen Texten im Allgemeinen“ kaum deutlicher ausfallen könnte, ja er sieht „Legenden im Besonderen“ in der Kritik (2019, 519). In der Tat sind die *Sieben Legenden* im Allgemeinen und das *Tanzlegendchen* im Besonderen keine Legenden mehr, die „in einem genuin religiösen Funktionszusammenhang stehen“ und „die Heiligkeit des Protagonisten zur Geltung bringen“, wie Koch die Legende definiert (2016, 245). Legenden waren aber, wie die mediävistische Forschung mit Susanne Köbele auch zeigt, nie ‚einfach‘ (2012), wie es André Jolles in den 1930er-Jahren noch konstatiert (2006). Denn sie bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Rhetorik-Verzicht und Rhetorik-Faszination. Ihre „religiöse und ästhetische Attraktion“ liegt darin, dass die Legenden die „von Ambivalenzen herrührenden Risiken“ kontrollieren müssen – sie liegt in der „Illusion der einfachen Form“ (Köbele 2012, 402). Ihrem Selbstverständnis nach brauchten die mittelalterlichen Legenden nicht viel: „einen Heiligen, eine Reihe von Wundern, jemanden, der davon erzählt, und jemanden, der das Erzählte glaubt“ (Köbele 2012, 370).

Von einem derartigen Selbstverständnis sind die *Sieben Legenden* weit entfernt. Stattdessen finden sich im *Tanzlegendchen* eine Heilige, deren Status als Heilige prekär ist, deren Büßerinnentum im Rückblick ambig wird, da die entscheidende Erlösung in Frage gestellt wird und die zudem im zweiten Teil völlig aus dem Blick gerät. Des Weiteren sind Musas Wunder, da sie Mädchen heilt, „welche etwas unbeholfen auf den Füßen waren“ und ihnen einen „leichten und anmutvollen Gang[]“ verleiht (VII, 424), ebenso zweifelhaft wie ihre Himmelfahrt, die womöglich nur ein barockes Trompe-l’œil ist. In den *Sieben Legenden* geht es „nicht nur“ um „die kirchliche Fabulierkunst“, „sondern wohl auch“ um eine „mehr profane[] Erzählungslust oder Novellistik“ (VII, 333). Im Rahmen einer Poetik der Ambiguität gelingt es den *Sieben Legenden* dennoch beides zugleich zu sein und die Bedingungen der Legende für die Moderne neu auszuhandeln. Im 19. Jahrhundert ist nämlich der Prozess der Lösung der Legende vom pragmatischen Rahmen der religiösen Praktiken abgeschlossen. Vor dem Hintergrund der „Umstrukturierungen des religiösen Systems und [der] Ausdifferenzierungen des literarischen und künstlerischen“, wird „eine Emphase ästhetischer

Bedeutung“ denkbar (Kiening 2004, 59). Für das *Tanzlegendchen* folgt daraus, dass keine letztgültigen Ordnungssysteme mehr angeboten werden – keine sakralen Inhalte, keine religiösen Funktionsbestimmungen und keine Heiligkeit konzepte.

Dennoch ist das *Tanzlegendchen* eine Legende – und zwar deshalb, weil es die Sinnlichkeit der religiösen Praktiken zum Ausdruck bringt und die Gattung so anschlussfähig für das 19. Jahrhundert macht. In seiner Poetik der Ambiguität betreibt Keller dafür einen erheblichen Aufwand, der die generischen und intermedialen Bezüge, aber auch sowohl ikonographische als auch musikalische Pathosformeln umfasst. Diese Affektivität sorgt in Kellers Legendchen für Staunen – beispielsweise bei den Zuschauenden von Musas Himmelfahrt – und damit gerade für denjenigen Affekt, der für Legenden eine große Bedeutung hat. Mireille Schnyder erläutert, dass das Staunen als Reaktion „auf die Manifestation göttlicher Macht im Irdischen“ ausgelöst wird (2016, 171). Sie interpretiert das Staunen als ein kollektives Phänomen des „Überwältigtsein[s] von der sichtbar gewordenen Macht Gottes“ (ebd.). Das *Tanzlegendchen* bezieht sich durch generische und intermediale Bezüge auf das Wunderbare und den davon ausgelösten Affekt des Staunens (Gess 2013; 2019). Genau dadurch macht die letzte Legende deutlich, was die *Sieben Legenden* als Ganzes tun und was schon das Vorwort ankündigt: Sie schließen an die Gattung der Legende an, „wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“ (VII, 333). Dergestalt setzen die *Sieben Legenden* zu einer Neuausrichtung der Gattung im 19. Jahrhundert an, die zum Experimentierfeld für die Möglichkeiten ursprünglich religiöser Texte in einer säkularisierten Gesellschaft wird.

Literatur

- Anstett-Janßen, Marga. „Martha von Bethanien“. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 7. Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech. Hg. Wolfgang Braunfels. Freiburg/Br.: Herder, 1974. Sp. 565–568.
- Benz, Maximilian. „Himmel, Hölle“. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Hg. Tilo Renz, Monika Hanuska, Mathias Herweg. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 271–285.
- Berndt, Frauke und Stephan Kammer. „Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit“. *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Hg. Frauke Berndt, Stephan Kammer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. 7–30.
- Blankenburg, Walter. „Choral/Choralsgesang“. *Theologische Realenzyklopädie Online*. Hg. Gerhard Krause u. a. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. www.degruyter.com/database/TRE/entry/tre.08_004_15/html (05.05.2022).

- Brandstetter, Gabriele. „*de figura*. Überlegungen zu einem Darstellungsprinzip des Realismus. Gottfried Kellers *Tanzlegendchen*“. *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters. München: Fink, 2002. 223–245.
- Engemann, Josef. „*Granatapfel*“. *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Bd. 12. Gottesschau (Visio beatifica) – Gürtel. Hg. Theodor Klauser u. a. Stuttgart: Hiersemann, 1983. Sp. 689–718.
- Felten, Georges. „(Um-)Wendung. Pas de deux von Poesie und Prosa in Gottfried Kellers *Das Tanzlegendchen*“. *Variations* 23 (2015): 41–54.
- Frick, Julia und Coralie Rippl. „Vorwort“. *Dynamiken literarischer Form im Mittelalter*. Hg. Julia Frick, Coralie Rippl. Zürich: Chronos, 2020. 7–9.
- Gess, Nicola. „Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren“. *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Hg. Martin Baisch, Andreas Degen, Jana Lüdtke. Freiburg/Br.: Rombach, 2013. 115–132.
- Gess, Nicola. *Staunen. Eine Poetik*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Haaser, Rolf und Günter Oesterle. „*Grotesk*“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin: De Gruyter, 2007. 745–748.
- Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Max Niemeyer, ⁸2006.
- Kiening, Christian. „Ästhetische Heiligung. Von Hartmann von Aue zu Lars von Trier“. *Neue Rundschau* 115.1 (2004): 56–71.
- Kiening, Christian. „Medialität in mediävistischer Perspektive“. *Poetica* 39.3–4 (2007): 285–352.
- Kiening, Christian und Martina Stercken (Hg.). *Medialität. Historische Konstellationen*. Zürich: Chronos, 2019.
- Köbele, Susanne. „Die Illusion der ‚einfachen Form‘. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.3 (2012): 365–404.
- Koch, Elke. „Legende“. *Handbuch Literatur und Religion*. Hg. Daniel Weidner. Stuttgart: Metzler, 2016. 245–249.
- Koch, Elke. „Bedingungen und Elemente des Erzählens von jenseitiger Heilsmittlerschaft. Namenspraxis und Mirakelstruktur in Michael-Legenden“. *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Hg. Julia Weitbrecht u. a. Berlin: Erich Schmidt, 2019. 25–44.
- Kosegarten, Ludwig Theoboul. *Legenden*. 2 Bde. Berlin: in der Bossischen Buchhandlung, 1804.
- Max, Katrin. „Fiebrige Leidenschaft. Die gesteigerte Libido der Tuberkulösen als epochenübergreifende Metapher in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“. *Epoche und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*. Hg. Benjamin Specht. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. 255–279.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Morgenthaler, Walter. „Sieben Legenden. Der Zyklus als Werk“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 119–133.
- Poeschel, Sabine. *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Darmstadt: Philipp von Zabern, ⁵2014.

- Preisendanz, Wolfgang. *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers „Der Schmied seines Glückes“*. Konstanz: Universitätsverlag, 1989.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers „Sieben Legenden“: Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Schnyder, Mireille. „Staunen und ‚conversio‘“. *Zwischen Ereignis und Erzählung. Konversion als Medium der Selbstbeschreibung in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. Ruth von Beruht u. a. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. 169–185.
- Schuller, Marianne. „Sieben Legenden“. *Gottfried Keller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, ²2018. 92–109.
- Siede, Mechthild. „Myrte“. *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Bd. 25. Mosaik – Nymphaeum. Hg. Georg Schöllgen u. a. Stuttgart: Hiersemann, 2013. Sp. 378–389.
- Sontag, Susan. *Krankheit als Metapher*. Übers. Karin Kersten, Caroline Neubaur. München, Wien: Hanser, 1978.
- Spalinger, Roland. „Heiligkeit der Liebe. Die Struktur ‚reziproker Immanenz‘ in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*“. *Gottfried Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen*. Hg. Philipp Theisohn. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, 195–215.
- Stamer, Peter. „Tanz/Legende. Zur Diskursivierung von Tanzmotiven im *Tanzlegendchen*“. www.gottfriedkeller.ch/allgemein/textkonstitution/tanzlegende.php o.J. (05.05.2022).
- Strohschneider, Peter. „Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg *Alexius*“. *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*. Hg. Gert Melville, Hans Vorländer. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002. 109–147.
- Ströwick, Elisabeth. „Gottfried Kellers Szenographie des Wirklichen“. *Sprache und Literatur* 49 (2020): 215–240.
- Weitbrecht, Julia. „Brautschaft und keusche Ehe“. *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Hg. Julia Weitbrecht u. a. Berlin: Erich Schmidt, 2019. 159–182.
- Weixler, Antonius. „Um modern zu reden“. Gottfried Kellers *Sieben Legenden* zwischen Reproduktion und Restauration erzählerischer Archetypik“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 44.2 (2019): 512–548.
- Wolf, Werner. „Intermedialität“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, ⁵2013. 344–346.

