

Peter Kaaij

Nawoord bij *Groene Heinrich* van Gottfried Keller

*Peter Kaaij (1942) studeerde aan de Universiteit van Amsterdam klassieke talen, Duitse taal- en letterkunde, vergelijkende literatuurwetenschap en sociaal-politieke geschiedenis. Van 1973-1976 deed hij comparatistisch onderzoek aan de UvA en voor ZWO. Hij doceerde van 1976-1979 Nederlands en vertaalwetenschap aan de Westfälische Wilhelms-Universität te Münster en van 1979-2002 germanistiek en vertaalwetenschap aan de Rijksuniversiteit Groningen. Sinds 1966 is hij werkzaam als vertaler van literatuur. Hij publiceerde vertalingen van o.a. Kurt Tucholsky (De Pruisenhemel), B. Traven (Het dodenschip), Günter Grass (De bot, Trefpunt Telgte, Tongen van schaamte, De rattin), Günter Herburger (De verovering van de citadel), Christof Hamann (Bevroren meer) en Peter Weiss (De esthetica van het verzet). In 2016 verscheen *Groene Heinrich*, zijn vertaling (met nawoord) van Gottfried Kellers debuutroman uit 1854-1855. Peter Kaaij ontving in 1984 de Martinus Nijhoff Prijs voor Vertalingen.*

Nawoord bij *Groene Heinrich* van Gottfried Keller

Een vertaalde Gottfried Keller is tot op heden in de Nederlandse letteren – daar maakt hij in vertaling immers deel van uit – een schrijver in de marge. Er is slechts weinig hier van hem verschenen en de kennis van zijn werk is zelfs onder de specialisten die niet op vertaling aangewezen zijn veelal summier. Althans wanneer we afgaan op hun publicaties. In vertaling kennen wij van Gottfried Keller in het Nederlands slechts enkele novellen. Als romancier en dichter is hij niet aanwezig. Het boek dat hier nu voor u ligt en de vertaling is van de originele *Groene Heinrich*, wordt gepresenteerd als de klassieker die het wereldwijd al vele jaren is, maar vormt in het Nederlandse literaire veld een debuut.

‘Klassiek’ houdt voor mij in dat deze *Groene Heinrich*, in het Duits voor het eerst in 1854/55 op de markt gebracht (en in een nieuwe, wezenlijk omgewerkte vorm nog eens gepubliceerd in 1880), op eigen kracht nog steeds de lezer kan bereiken. Die overtuiging is van invloed op de wijze van vertalen. Ik heb principieel gekozen voor een in precieze filologie gewortelde vertaling, een vertaling die tot in de kleinste vezels, van interpunctie via semantiek tot pragmatiek, van micro- tot macrostructuren, haar tekstlinguïstische ‘roots’ niet los probeert te laten, wat niet uitsluit – of misschien zelfs nodig maakt – dat ook de lezer van nu tegemoet wordt gekomen. Niet heb ik gekozen, heb niet kunnen kiezen, voor een ‘letterlijke’ vertaling, niet voor het zinledige, paradoxale ‘vertalen wat er staat’. Ik geloof niet in het vrome ethos van de ‘eerlijke’ vertaler die als ‘getrouw’ verkoopt wat slechts de schoolse, eendimensionale transcriptie van ‘heilig’ geachte teksten is.

Ik denk in dit verband aan een vertaaldispuut tussen Augustinus van Hippo, de kerkvader, en Hiëronymus van Stridon, aartsvader van de vertalers. In wat onder Duitse theologen bekend staat als de ‘Kürbisstreit’ ruzieden zij over de snel groeiende, later weer even snel verdorrende plant waaronder Jona voor het verdorven Ninive zat. Was het Hebreeuwse ‘Kikajon’ een Cucurbita (komkommerachtige) of een Hedera (klimop). Augustinus eiste, ‘getrouw’ aan de toen nog heilige *Septuagint*, het eerste, Hiëronymus ‘vrij’ en ‘naar de geest’ (een in zijn ogen filologisch argument) het laatste. De *Statenvertaling* liet zich later inspireren door het *Cruydt-Boeck* van Dodoens en hield het op Ricinus (wonderboom), Luther volgde de *Deux-Aes* en ging als rechtgeaarde fundamentalist voor ‘Kürbis’ (pompoen). Hiëronymus maakte zijn dogmatische, goedgelovige opposenten uit voor ‘cucurbitani Christiani’, komkommerchristenen dus, een treffende naam voor de vrome vertalers die zweren bij ‘trouw’ of ‘letterlijkheid’.

Geen annotaties dus in de tekst van *Groene Heinrich*, geen historiserende uitleg die de fictie doorbreekt, geen ‘noten van de vertaler’. Het boek moet spreken voor zichzelf en de vertaling staat in dienst daarvan. Maar omdat de geïnteresseerde lezer in de Nederlanden vermoedelijk niet verschilt van die in

Duitsland, Zwitserland of Oostenrijk en dus, gegeven de rijkdom van het boek, misschien behoefte heeft aan duiding en verdieping achteraf, zal hij of zij mij hopelijk danken voor dit nawoord, dat in kort bestek wat informatie wil verschaffen. Ik weet dat ik daarin tekort zal schieten, want hoe kort kan een nawoord zijn bij een boek van deze omvang en veelzijdigheid.

De Duitse Zwitser Gottfried Keller was een kleurrijk en veelzijdig iemand – een man met vele kanten, een ‘multitalent’, zoals men heden pleegt te zeggen. Hij was landschapsschilder, dichter, republikein, liberaal politicus, criticus, novellist en romancier. Aanleg en ontplooiing waren uiteraard niet altijd, overal en even sterk aanwezig. Keller zelf geloofde niet in zijn veelzijdigheid en wilde onvoorwaardelijk kiezen, maar toch valt niet te ontkennen dat zijn leven en zijn werk doordesemd bleven met een creativiteit die zeer divers en veelomvattend was.

En als zo vaak bij hoogsensibele, begaafde geesten was die creativiteit vaak meer een last dan lust, ging zij gepaard met stemmingswisselingen. Keller komt in werk en leven op ons over als een man die tot zijn dood een weg moest zoeken tussen sombernis en optimisme, werklust en stagnatie, destructieve zelfkritiek en creatieve overmoed. Vooral het jeugdwerk legt daarvan getuigenis af, is daarom weliswaar veeleisend maar ook uitermate spannend.

Literaire roem viel Keller pas in later tijd ten deel toen hij, in wezen schrijvend voor geschoolde lezers, als een ‘schrijvers-schrijver’, niettemin zijn weg vond naar het grote publiek en daar vooral gevierd werd als de ‘Shakespeare van de novelle’. Sindsdien heeft hij een vaste plek in de canon van de Duitse letteren. Zijn werk wordt algemeen beschouwd als een van de hoogtepunten in het negentiende-eeuwse burgerlijk realisme, hoewel dat beeld in het kielzog van het modernisme iets gekanteld is en nu vooral het jeugdwerk, met zijn poëtische, psychologiserende, romantiserende ondertoon, zijn humanistisch engagement en vormexperimenten, de meeste waardering oogst.

Tijdgenoten als Theodor Storm, Karl Varnhagen von Ense en Hermann Hettner onderkenden zijn talent en prezen hem. Hermann Hesse, Thomas Mann en Walter Benjamin, later Elias Canetti, Günter Grass en Peter Handke zagen in hem een geestverwant en leerden van hem.

Het modernisme dat zich na de Tweede Wereldoorlog met hernieuwd elan ontplooid bracht een doorbraak voor de ‘jonge’ Keller: voor de schilder, lyricus en romancier. Een herwaardering volgde van het boek dat Keller zelf zijn leven lang beschimpte en betreurde, zijn debuutroman van 1854/55, *Groene Heinrich*, rabaat door hem verdoemd en verfoeid, het boek dat hij bij zijn leven niet meer liet herdrukken en hardnekkig wilde vervangen zien door wat hij onder exact dezelfde titel maar met wezenlijk andere vorm en strekking in 1880 publiceerde.

Net zo veelzijdig, kleurrijk en complex als Gottfried Keller was, is ook die vroege *Groene Heinrich*, dat romandebuut uit 1854/55. Het boek is een soort spiegeling van Kellers leven en belevingswereld, heeft een autobiografische inslag, maar is toch volgens de ondertitel een ‘roman’, een werk van fictie. Ook al zijn er flink wat analogieën en congruenties tussen de biografie van Keller en de levensloop van de romanheld, toch is het boek in wezen een product van Kellers fantasie, een talig kunstwerk. Tekstintern wordt daar door een vertelinstantie die de ‘auctor’ ofwel alomtegenwoordige verteller lijkt te zijn herhaaldelijk op gewezen, tekstextern weet de geschoolde lezer dat zelfs ‘ik’-verhalen die met realistische pretenties opereren leugens kunnen zijn.

Een literair product, ook als het wordt gelezen of gepresenteerd als een reflex, een spiegel of een filter van ‘de’ werkelijkheid, kan slechts begrepen worden door concrete, tekstuele analyse van zijn vorm en inhoud op elk relevant niveau. Een ‘spiegel’? Ja, maar wat voor spiegel? Een ‘filter’? Ja, maar wat voor filter? De ‘waarheid’? Ja, maar welke waarheid? Onder zulk soort voorbehoud en met gescherpte blik dient men de fabel in *Groene Heinrich* te bezien. Alleen zo kan de lezer duiden hoe de schrijver als een spin zijn web geweven heeft, hoe in de spiegeling van een veelbewogen leven toch óók een autonoom product van de verbeelding is ontstaan.

Het boek begint verraderlijk toegankelijk. In auctoriale ‘hij’-vorm wordt verteld hoe Heinrich Lee, zo’n twintig levensjaren oud en sinds zijn vijfde vaderloos, vroeg in het jaar, op Eerste Paasdag, vertrekt uit zijn geboortestad in Zwitserland, die een ‘verzonnen stad’ is, niet met name wordt genoemd maar erg veel lijkt op Zürich. Heinrich gaat per koets en trein op reis naar Duitsland, naar een stad die evenmin met name wordt genoemd maar goed herkenbaar is als München.

Het jaar waarin de jongeman vertrekt, blijft eveneens nog in het vage maar kan later worden afgeleid uit tijdsaanduidingen die als een kruimelspoor de loop van Heinrichs reis markeren en tegen het eind, als Heinrich op een juniochtend anno 1844 via Basel weer op huis aan gaat, historisch iets concreter worden. Van achter naar voren de chronologie reconstruerend, mag men vermoeden dat Heinrich is vertrokken in 1837. Was hij echt toen twintig jaar, dan is hij geboren in 1817.

De tijd wordt echter evenals de ruimte niet in alle geledingen van de roman exact gedefinieerd. Misschien heeft Keller door de zeer complexe, onherroepelijke wijze waarop hij zijn *Groene Heinrich* zetsel na zetsel moest produceren (hierover later), onder grote materiële en mentale druk en zonder ruimte voor redactie en correctie achteraf, zijn greep verloren op de tijdsconstructie. Maar werkimmanent is een en ander ook te duiden als stilistisch middel. Dan kan het een bedoeld of onbedoeld effect zijn van het vervloeien van verteltijd en vertelde tijd, van asynchrone montage, van ‘flashbacks’ en ‘flashforwards’, van een voor de hele roman typerende ambigue overlap van reële en fictieve beelden en situaties.

Als Heinrich arriveert in München betreedt hij een theatrale ruimte die al meer dan een decennium de residentie is van koning Ludwig I van Beieren (1825-1848), die door zijn mecenaat de stad verandert in een middelpunt van kunst en wetenschap, bekend in heel Europa en als het ‘Athene aan de Isar’ concurrerend met Berlijn en Weimar. Heinrich wil in deze metropool het vak van landschapsschilder leren en carrière maken.

Hij heeft een zelfgeschreven *Jeugdgeschiedenis* meegenomen, waarin hij in de ‘ik’-vorm in een reeks van episodes opgetekend heeft wat hij zich van zijn jeugd herinnert en waarom hij, eenmaal volwassen, besloot zijn geboortestad te verlaten. Zodra hij in München onder dak is, neemt hij het boekje ter hand en wij als lezer lezen en herbeleven met hem mee. Zo ontstaat binnen het kader van de reis, die door Keller ooit bedoeld was als ‘de eigenlijke roman’, een binnenvertelling: de achttien jaar omspannende schets van een jeugd als ‘voorspel van het leven’, langs vele lijnen, zichtbaar en onzichtbaar, maar coherent verbonden met de omgevende raamvertelling. Wat soms schuurt maar ook intrigeert is de chronologie, die subjectief overtuigend maar objectief irriterend ligt ingebed in het grote verhaal.

Tegen de achtergrond van dat in zekere zin dus autonome egodocument neemt Keller in auctoriale ‘hij’-vorm de draad weer op en vertelt ons hoe het de held vergaat op zijn ‘spirituele robinsonade’, zijn queeste naar kennis, inzicht en succes. Er ontstaat een soort ‘nature-nurture’-roman, een geromantiseerd, soms levensblij, soms melancholiek discours over erfelijkheid, milieu, Voorzienigheid en vrije wil. De *Jeugdgeschiedenis* conditioneert als het ware de raamvertelling, is het kloppend hart van de roman. Het heden wordt gevoed door het verleden, en in de beschrijving van Heinrichs vertrek uit Zürich wordt de fatale afloop reeds voorzien. Groene Heinrich, in zijn jeugd opvallend door zijn onschuld, misschien wel onnozelheid – een ‘Nichtheld’, ‘Grünspecht’, ‘Tropf’, ‘dämonischer Simpel’ dan wel ‘Esel’, aldus Keller in 1880 – ook opvallend door zijn picareske donquichotterieën, weet zich geen bestaansgrond te verschaffen. Koninklijke Academie, galerieën en kunstmarkt blijven voor hem gesloten. Hij teert wreed naïef op het weinige geld van zijn moeder, die door zijn schuld totaal verarmt.

Heinrich blijft bij alle branie en ambitie, zijn streven om autodidactisch zijn horizon te verruimen, toch een naar binnen gekeerde buitenstaander, integreert niet in zijn omgeving. Dat Heinrich, aldus de vertellende ‘hij’-instantie, ‘mittendrin’ zou zijn, blijkt een illusie. De kunststad München verschijnt in scenografisch perspectief als een kunstmatige stad, een coulissenstad. Zij is het decor rondom de bühne waarop de parabel van leven, lijden en ondergang van een verloren zoon wordt opgevoerd. München, centrum van het historisme in architectuur en schilderkunst, is de stad van valse schijn, waar kunst een commerciële maskerade is, waar kunstenaars voor kunstenaar spelen en Groene Heinrich de nar mag zijn.

Na een jaar of zes gaat Heinrich, in de herfst van 1843, berooid en te voet weer op weg naar huis, maar aan zijn odyssee blijkt nog geen eind te komen. We zien hoe hij verdwaalt en halverwege in de regen als het ware aanspoelt op een grafelijk landgoed in het zuiden van een streek die net als uitgangspunt en doel van zijn robinsonade niet met name wordt genoemd maar vagelijk lijkt op Württemberg.

In een sprookjesachtig intermezzo ontpopt zich de graaf als een oude vriend en vorstelijk mecenas. Heinrich ontdekt in hem de man die op de heenreis tijdelijk een huurkoets met hem deelde en een aantal jaren later bij een pandjesbaas in München zijn verramsjte schilderwerk opkocht. De edelman lijkt qua gedrag en woorden op de typische nationale liberaal van vlak voor 1848, sympathiserend met het jonge republikeinse Noord-Amerika en het utopisch saint-simonisme, zich verzettend tegen de reactionaire repressie van Duitse Bond en Heilige Alliantie. De graaf blijkt aangedaan van Heinrichs *Jeugdgeschiedenis*, vindt dat er een vervolg moet komen maar dat Heinrich eerst in stijl zijn schilderperiode af moet sluiten. Zeven Bijbelse jaren na Heinrichs vertrek uit Zürich gebeurt dat met een heimelijk door de graaf gefinancierde verkoopexpositie, die in juni 1844 in München wordt geësceneerd. Als Heinrich óók nog eens een grote erfenis ten deel valt, lijkt zijn geluk niet op te kunnen en hij vraagt zich verbijsterd af waarmee en waaraan hij dat verdiend heeft. Deze fabelachtige ontknoping komt behoorlijk tragikomisch over, als een soort pastiche op een pulproman, net als de idolate liefde van een aangespoelde Heinrich voor zijn indrukwekkende Nausikaä, gedoopt als ‘Dorothea Schöpfung’, aangenomen dochter van de graaf.

Met gemengde gevoelens en gevulde beurs gaat Heinrich weer op weg. En weer kiest hij dwangmatig niet de kortste route, maar gaat via Basel, waar hij een drietal dagen deelneemt aan het de eerste juli 1844 begonnen schuttersfeest, een smeltkroes van republikeinse, radicale democraten. Die organiseren zich voor hun strijd tegen de katholiek-conservatieve bergkantons, een burgeroorlog die in 1847 voor de restauratieve krachten verloren gaat en resulteert in een revisie van de constitutie en de vorming van een federale staat.

Eindelijk begeeft zich Heinrich richting Zürich en we zien het tragisch noodlot zich voltrekken en gebeuren wat gebeuren moest. De aanblik van zijn gestorven moeder breekt hem, nergens heeft hij wortel kunnen schieten, niet bij vrienden of familie, niet in de wereld om hem heen, zijn odyssee was een cirkelgang, zijn levensweg een drafbaan zonder doel. Hij was een slechte ruiter op het paard dat ‘leven’ heet en is als in een droom geen stap vooruitgekomen. In een nihilistisch aandoend, welhaast existentialistisch einde vloeien alle krachten uit hem weg. Hij laat het leven.

Tot zover de fabel, die – zoals ik schreef – verraderlijk toegankelijk lijkt en zelfs bij een summiere duiding en beschrijving aan de oppervlakte al de nodige veelzinnigheid en diepte openbaart. Bij nadere beschouwing vormt de fabel een groot raamwerk dat wordt ingevuld met meerdere lagen en dimensies. Kellers *Groene Heinrich* is een schilderij dat tot de randen uitgewerkt wordt en een iriserend kunstwerk vormt, dat met zijn ambiguïteit, zijn contingentie en complexe perspectivische structuur de lezer uitdaagt, meesleept, afstoot, in een continu proces dat steeds weer nieuwe beelden, vaak ook beelden in de beelden biedt. De ingezette middelen zijn thematisch, verteltechnisch en linguïstisch.

Vele episodes, vele scènes, die als staties langs een levensweg de loop van het verhaal markeren, het subtiel en boeiend structureren, zijn vaak niet alleen beschrijvend van karakter maar ook expliciterend of belerend. Denk aan Heinrichs eerste, kinderlijke godservaring, het verhaal van de mentaal ontregelde Meretlein, de surrealistische visites bij vrouw Margreth, de horrorscènes op school, Heinrichs morbide spelletjes en almachtsfantasieën, zijn ervaringen als meerkat in de *Faust* van Goethe, dan als autodidactisch landschapsschilder, later leerling in de kunstmanufactuur van Habersaat, vervolgens leerling van de meer getalenteerde, zij het ernstig getroebleerde Römer, zijn bezoeken bij de louche pulpromannetjesfamilie, dan de Meierlein-affaire, zijn puberale, melodramatisch verstervende romances met de veertienjarige Agnes en de dertigjarige Judith (de laatste even oud als Heinrich en zijn Agnes samen), later – tegen het eind van zijn leven, maar even pril vergeefs – met Doortje Schönfund; denk ook aan de zogenoemde filosofen- en meisjesoorlog, Heinrichs geloofsbelijdenis en zijn rol in het Wilhelm-Tell-feest, later in München de confrontatie met allegorisch idealisme en Nieuw-Duitse schilderkunst, de lichtelijk ironische, subversieve beschrijving van een maskerade (een historistisch, Ludwig I verheerlijkend kunstenaarsfeest), zijn ruzie met Ferdinand Lys, zijn colleges aan de universiteit, zijn mislukte expositie, zijn werk als vlaggenstokschilder, hongerdromen, verblijf op het grafelijk landgoed, schuttersfeest in Basel en zo meer.

Al die passages in Heinrichs leven, vaak ironisch tot burlesk vervreemd, zijn opgetuigd met duidingen, aperçu's, beschouwingen, levenslessen en disputen, zowel in de raamvertelling als in de *Jeugdgeschiedenis*, zij het in wisselende omvang en verdeling. Thema's die de lezer ziet behandeld worden, vaak repetitief, zijn – om er enkele in herinnering te roepen – theologie en religie, opvoedkunde, school, familie en socialisatie, feit en fictie, historisme, massaroman, theosofie, theater, schilderkunst, natuurbeleving, droomanalyse, orthodoxie ('jezuïtisme'), theorie zonder praktijk ('de Duitse ziekte'), dogmatiek, teleologie, conservatisme en radicalisme, antropologisch materialisme, kunst als arbeid en als waar, als industrie en markt, multiculti, republiek en democratie.

Ook de bij uitstek verhalende beschrijvingen van landschap, mensen en locaties worden gemengd, soms simultaan, soms successief, met bijgedachten.

Het is een manier van kijken die voortvloeit uit de quasi conceptuele blik van de schilder-schrijver, die observatie, introspectie en reflectie vereent.

Alles tezamen weerspiegelt het Kellers grote eruditie en belezenheid en is het tevens een verwijzing naar en interventie in de belangrijkste politieke, kunsthistorische, filosofische, pedagogische en esthetische debatten in het begin van de negentiende eeuw.

Verteltechnisch wordt *Groene Heinrich* gekenmerkt door een structuur die bijdraagt aan het perspectivische, multidimensionale karakter dat sowieso al inherent is aan het zojuist geschetste thematische discours. Dat verteltechnische ofwel narratologische perspectivisme schuilt in de nu eens alwetend-auctoriale, dan weer belevend-personele, soms dramatisch-discursieve vertelstijl. Die zorgt naast de wisseling van interne en externe focalisatie voor een zogenoemde standpuntlogica. Dat wil zeggen: ‘realiteit’ is de logisch sluitende, wereldbeschouwelijke waarheid van degene wiens standpunt wij innemen, door wiens ogen de schrijver ons laat kijken. Zij is een esthetica in de oerbetekenis van het woord, een kentheorie of waarnemingsmodus, die welhaast postmodernistisch aandoet en avant-gardistischer is dan het in Kellers tijd overheersende, op consensus baserende ‘objectieve’ realisme. Soms vervaagt het point of view en ontstaat er een rafelrand, een semantische schemerzone, een lyrisch soort veelduidigheid.

Dat knap georkestreerde perspectivisme wordt nog eens versterkt door het gebruik van technieken die, net als focalisatie, voor de lezer van heden cinematografisch aandoen. In de scènes en episodes vindt men onder andere ‘panning’, een cirkelend shot vanuit vast standpunt (niet vreemd voor een schilder natuurlijk, zeker een die getraind is in het maken van vue’s en veduta’s en bekend moet zijn geweest met panorama-installaties en camera obscura), maar ook de ‘tracking shot’, een shot vanuit bewegend standpunt (een boot, een koets, een vliegend paard). Voorts gaat de montage van shots en scènes vaak via ellipsen, overvloeiers (‘fading in’ plus ‘fading out’) of via ‘flashforward’ en ‘flashback’. Dat maakt het mogelijk om in een quasi filmische montage verhalen in verhalen, scènes in scènes, beelden in beelden coherent te presenteren, de roman textuur te geven, en – veelzeggend wevend als de wolkenluchten die in het Zürcher Unterland het vertrek van Heinrich overspannen – steeds weer nieuwe perspectieven te openen en verrassende sequenties te creëren.

Denk bovendien aan de vele genres en tekstsoorten die Keller in de vertelconstructie ingebouwd heeft: brieven, dagboek, gedichten, document, essay, college- en leatuurverslagen, citaten (letterlijk of vertekend, verborgen of direct, geïntegreerd of in montage), en we hebben een derde verteltechnisch instrument waarmee de auteur in een spannende mix van spontaniteit en verteldiscipline zijn polyfone taalkunstwerk construeert, meervoudig spiegelt en naar vele kanten openhoudt.

Gottfried Kellers taal is vaak vergeleken met die van Luther en Grimmshausen, creatieve meesters van de plastisch-realistische stijl en grondleggers van het moderne Duits. Ook in *Groene Heinrich* is taal het scheppend medium waarin en waardoor zich thematiek, vertelstructuur en stijl manifesteren. Onlosmakelijk verbonden zijn vorm en inhoud, niet te scheiden, maar wel degelijk te onderscheiden. De stilistische variatie is groot en in de loop van het verhaal ook evoluerend. Haar hier gedetailleerd typeren is ondoenlijk. Zo'n typologie zou voor het overwegend psychologiserende, biografistische, moraliserende Keller-onderzoek een desideratum en uitdaging moeten zijn. Hier moet het blijven bij het noemen van een bescheiden aantal meest opvallende stijlelementen, stijlfiguren en syntactische stijleigenschappen die bijdragen aan het kleurrijke, polysemantische, perspectivisch-discursieve karakter van de roman. Zij zijn het ook die op linguïstisch niveau een wezenlijke bijdrage leveren aan het innerlijk verband binnen zin en tekst, aan coherentie en cohesie.

Ik noem bijvoorbeeld op syntactisch niveau de vele, welhaast eindeloze reeksen mededelende, nevenschikte zinnen, die als in een narratieve rolprent beeld na beeld laten passeren wat zinnelijk waarneembaar is. Ook produceert die nevenschikking soms een melancholiek-elegische, kinderlijk-naïeve dan wel sprookjesachtig-volkse toon. Die nevenschikkingen op zich én in hun onderlinge samenhang zijn thema-rhema-structuren die een functie hebben in het samenbinden van de scènes en episodes.

Ook typerend is de semantische, zo men wil pragmatische modaliteit met haar voor het Duits in het algemeen en Keller in het bijzonder kenmerkende, zeer complexe, betekenisvolle gebruik van modi, modale partikels, connectoren en sommige tempora. De wijze waarop die modaliteit gerealiseerd wordt, speelt een belangrijke rol in het narratologische perspectivisme. Contrastief gezien kan dat bij het overzetten naar het Nederlands vaak tot 'semantische herverdeling' en 'compensatie' nopen: twee vertaalstrategieën die een grote wissel trekken op linguïstisch gemotiveerde, zowel brontekstgebonden als doeltekstgerichte creativiteit.

Kellers interpunctie, die theoretisch in functie staat van semantiek, syntaxis en prosodie, valt op door het feit dat zij – in de 'vrije' periode vóór de Pruisische normatieve orthografieconferenties (Konrad Duden etc.) – een voorkeur heeft voor retorisch-prosodisch gemotiveerde komma's. Zij is onzeker in het plaatsen van aanhalingstekens. Het laatste blijkt zowel in conventionele gevallen (citaat, 'zelfnoemfunctie') als in modaliserende (ironisering, onzekerheid), maar vooral in de weergave van gedachtes, een vorm van 'denkend spreken', die nu eens wel, dan niet wordt behandeld als directe rede.

Ten slotte zien we op dit niveau in *Groene Heinrich* een neiging tot het plaatsen van vele apposities, tot nominalisering of naamwoordstijl, tot elliptische participiumconstructies en tot adjectivische reeksen, wil zeggen: bundels eigenschapswoorden die – getweeën of gedrieën en min of meer synoniem – het hoofdwoord zoekend definiëren. Het zijn technieken die doen

denken aan een productie-esthetische minimaxstrategie. Waarmee ik wil zeggen dat de auteur een maximum aan expressie bereikt met een minimum aan linguïstische middelen. Zo'n strategie kan resulteren in semantische verdichting, waarin de betekenis implodeert en uitmondt in veelzeggende 'vaagheid' en poëzie, waardoor het proza van Keller bij vlagen, versterkt door de ritmisch-akoestische stijl, een lyrisch karakter krijgt.

Op het niveau van de stijlfiguren onderscheidend zijn de vele metaforen en hyperbolen, de synesthesie als waarnemingsvorm, de volks aandoende maar intelligent vervreemde idiomatische combinaties, en op lexicaal niveau (dat van de stijlelementen) de stroom van diminutiva en neologismen, het woordspel, en – met name in de vele en diverse beschouwende, autodidactische passages – het vakjargon.

Dat alles wortelt in het substraat van het Duits uit de negentiende eeuw, met invloeden uit filosofische, literaire en politieke geschriften van tijdgenoten, vaak regionaal of idiolectaal gekleurd, soms doelbewust archaïserend. Om daarin door te dringen is het nuttig en bleek het voor mij als vertaler nodig een apparaat te bezitten, een corpus van alle woorden in Kellers *Groene Heinrich* plus een lexicon van vertaalvarianten. Het eerste bleek al beschikbaar, het tweede heb ik geconstrueerd door het systematisch verzamelen van mijn vertaalbeslissingen. Ik putte daarbij uit informatie (denotatief, connotatief) in de brontekst, zogenoemde tekstinstructies, én in lexicale, tekstuele, encyclopedische bronnen. Toegang tot de laatste verkreeg ik onder andere middels het door de gebroeders Grimm begonnen historische *Deutsches Wörterbuch* (1854-1961/1971), de negentiende-eeuwse lexica van Campe (1807-1811) en Sanders (1860-1865/1885), het *Goethe-Wörterbuch* (1978 e.v.), het diachrone en synchrone *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, waarvan het corpus een groeiend aantal tekstuele publicaties en meerdere al bestaande grote woordenboeken omvat (<http://www.dwds.de>), het *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache* (1881 e.v.), en via portalen als het *Deutsches Textarchiv* (<http://www.deutschestextarchiv.de>), het *Wörterbuchportal* (<http://www.woerterbuch-portal.de>) en *Wörterbuchnetz* (<http://www.woerterbuchnetz.de>). Zo groeide als het ware in mijn kaartenbak een 'moderne' dubbelganger van Keller, een uit *Der grüne Heinrich* gekloonde intermediaire kunstfiguur, een bilinguale avatar. Die moest re-presenteren wat Keller van nature, organisch verbonden, in taal en denken bezat en als bouwstenen voor zijn roman gebruikte. Dat was een equivalentie zoekende 'assist' om de eenheid van het origineel in vertaling te reproduceren. Door zo'n middel zie je als vertaler sneller semantische continuïteiten én evoluties, bijvoorbeeld als het gaat om leidmotieven, woordvelden en idiomatische bijzonderheden. Zulke tekstkenmerken blijven bij een successieve doorloop van Kellers roman gemakkelijk buiten beeld.

Groene Heinrich sterft in 1844. De reden voor zijn dood heeft men gezocht binnen de logica van het verhaal, de werkimmanente psychologie, maar ook daarbuiten: in de gesteldheid van de schrijver. Zo rond de tijd dat Heinrich Lee het leven laat, wordt een auteur geboren. De schrijver Gottfried Keller begint waar de schilder sterft. De auteur bevrijdt zich van de hersenspinsels van zijn held, talentvol schrijver van een *Jeugdgeschiedenis* maar toch tot stervens toe gefocust op het schilderen, en doet dat door een boek te schrijven, waarmee hij als reëel persoon, ook ooit het schildersvak nastrevend, zichtbaar maakt hoe hij in een mix van realisme en romantisch-elegische fantasie als een feniks uit de as van zijn fictieve held verrijst. Aan dat boek, dat dus in zekere zin autothematisch is, in zekere zin ook anti-autobiografisch, ging een korte maar al zeer bewogen levensloop vooraf, die met de tijd waarin dat leven zich ontwikkelde de context vormt waarbinnen de roman kon groeien.

Gottfried Keller (1819-1890), geboren en gestorven te Zürich, kwam uit een liberaal milieu. Iconen van het 'liberalisme' (een fris en progressief begrip in die jaren) waren de Fransman Benjamin Constant (1767-1830), schrijver van romans en republikeins politicus, Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842), Zwitsers econoom en crisistheoreticus, bestrijder van het 'laissez faire', Christoph Bernoulli (1782-1863), Basler econoom en fysicus, voorstander van techniek en industrie en polytechnisch onderwijs, en op de uiterst linkse vleugel Wilhelm Weitling (1808-1871), Duitse christensocialist en kleermakersgezel.

Gottfrieds vader, Hans Rudolf Keller (1791-1824), trad in 1817 in de echt met Elisabeth Scheuchzer (1787-1864), dochter van een plattelandsarts. Hij was een zelfbewuste meestermeubelmaker, die in de tijd van de Grote Restauratie (1815-1830) ageerde tegen de conservatieve politiek van het Zürcher stadspatriciaat. Hij streefde met zijn medeliberale naar hervorming van de interkantonale constitutie (het 'Bundesvertrag' van 1815), dat in vervolg op de Franse Helvetische Republiek (sinds 1789, gemodificeerd in de 'Acte de médiation' van 1803) door het Weense Congres was afgedwongen.

Gottfried werd geboren in het jaar van de repressieve Karlsbader Besluiten van de door Metternich gedomineerde Duitse Bond. Deze door de Bondsdag in Frankfurt tot wet verheven ministeriële afspraken brachten samen met de gelijk daarop beginnende, tot rond 1848 durende terreurcampagne, bekend als Demagogenvervolging ('demagoog' was ieder die zich verzette tegen het autocratische, restauratieve regime), een grote stroom van vluchtelingen op gang, ook naar het relatief vrije, in ieder geval autonome Zwitserland.

Kort na de vroege dood van vader Keller ging Gottfried, zes jaar oud, in 1825 voor het eerst naar school. Daar maakte hij kennis met de pedagogiek van Pestalozzi. Tijdens die schooltijd raakte de politiek in Zwitserland (en niet alleen maar daar) in 1830 in een stroomversnelling door de Julirevolutie in Parijs. De Grote Restauratie werd gevolgd door de Regeneratie, een taaie, soms

gewelddadige strijd tussen enerzijds de liberalen (waarbinnen een minderheid zich ‘nationaal’ of ‘radicaal’ begon te noemen) en anderzijds de conservatieven, een strijd om de hervorming van de kantonale constituties en de stichting van een meer gecentraliseerde, federale staat. Uiteindelijk leggen autoritaire theocratie en restauratieve oligarchie het af tegen de liberale, representatieve ‘democratie’ en ontstaat in 1848 het moderne Zwitserland.

Gottfrieds schoolcarrière eindigde abrupt in 1834, toen hij op beschuldiging van leidinggeven aan molest jegens een leraar, van school verwijderd werd. Vijftien jaar oud, besloot hij landschapsschilder te worden en ging in de leer bij de Zürcher Peter Steiger (1804-1874), eigenaar van een manufactuur in veduta’s, zeg maar: groot formaat soort ansichtkaarten voor toeristen (bijvoorbeeld edellieden op Grand Tour), en later bij de in Regensdorf (niet ver van Zürich) geboren Rudolf Meyer (1803-1857), leerling van de vedutaschilders Lory in Bern en maker van romantische aquarellen. Liefst had Keller, naar eigen zeggen, les gehad van de Zürcher Johann Jakob Wetzel (1781-1834), die samen met vader en zoon Lory prominent vertegenwoordiger was van de toen nog populaire Zwitserse, welhaast industrieel producerende ‘Kleinmeister’. Deze werden spoedig overvleugeld door de Geneefse School van alpenschilders met internationale sterren als Alexandre Calame (1810-1864) en diens leraar François Diday (1802-1877). De politiek liet Keller intussen ook niet onberoerd. In de herfst van 1839 raakte hij als liberaal actief betrokken bij de ‘Straußenhandel’, het conflict rond om de jong-hegeliaanse professor voor dogmatiek en kerkgeschiedenis David Friedrich Strauß (1808-1874), auteur van *Das Leben Jesu* (1835). Diens benoeming in Zürich werd door de conservatieve ommelanden met een putsch bestreden, wat bloedig mislukte, maar wel de liberale regering ten val bracht.

Begin 1840 vertrok de ambitieuze Gottfried naar München. Daar bleef hij een schilderend autodidact, die bijna uitsluitend met landgenoten verkeerde. Het idealistisch historisme, de romantische ‘Ideenmalerei’ van Peter von Cornelius en Wilhelm von Kaulbach, dat in het München van Ludwig I en dus ook aan de Koninklijke Academie domineerde, was niet zo zijn ding. Keller was al bekend met Calame en Diday, die hij grotelijks bewonderde, maar dat soort landschapsschilderen was kansloos naast de allegorische ‘Gedankenkunst’, naast het vergeestelijkte, spirituele, lees: religieus gemuteerde classicisme van de Lukasbroeders en Nazareners. Laat staan dat het schilderen in de natuur, het pleinairisme, waar zelfs Diday en Calame in strikte zin nog niet aan deden, maar waar Gottfried Keller, ‘barbizonist’ avant la lettre, naar tenderde, binnen het blikveld van de Münchner kunstliefhebber lag. Keller zocht nog een uitweg in het imiteren van Carl Anton Joseph Rottmann (1797-1850), een bij Ludwig I geliefde landschapsschilder, die gespecialiseerd was in ‘naar de natuur’ geësceneerde heroïsch-dramatische, mythische landschapstaferelen. In het voorjaar van 1842 stuurde hij een dergelijk werkstuk in naar een expositie in

Zürich, waar het oeuvre van de Geneefse School veel indruk maakte, maar Keller niet. Eind 1842 gaat Gottfried weer terug naar Zürich.

Keller pakte in de jaren die volgden de pen op en begon gedichten te schrijven. Bron van inspiratie waren de militair en Vormärzdichter Georg Herwegh (1817-1875), die hij als dichter zijn leven lang bleef appreciëren, en Graf Anton Alexander Auersperg (1806-1876), alias Anastasius Grün, die hem stijfden in de overtuiging dat 'de dichter met diepe gedachten, grote, nobele fantasie en rake, bruisende taal naar voren moet treden, nu meer dan ooit.' Lyrisch en praktisch engageerde Keller zich in de Regeneratie, deed eind 1844, begin 1845 als 'Freischärler' mee aan paramilitaire acties tegen het conservatief-katholieke, ultramontaanse kanton Luzern, steunde de 'Sonderbündelei', de korte burgeroorlog in 1847 die uitmondde in een liberale machtsovername en de stichting van een federale staat. In 1847/1848 is Gottfried Keller een jaar lang werkzaam als stagiair in dienst van de liberale Alfred Escher, secretaris-generaal en hoogste beambte van het kanton Zürich.

In al die jaren was Keller druk in de Zürcher wereld van Duitse exilanten, 'demagogen', uitgeweken kunstenaars en geleerden. In de kring rond August Adolf Ludwig Follen (1794-1855), leraar Duits, boekhandelaar en lid van de Grote Raad, ontmoette hij onder andere Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath, Bakunin, Hoffmann von Fallersleben, Jacob Henle, fysioloog, en Wilhelm Schulz, verbannen Hessisch militair, politicus en publicist. Hij werd een goede vriend van Julius Fröbel (1805-1893), fysisch geograaf, politicus en drijvende kracht van een exil-uitgeverij, waarin onder andere Herwegh, Bruno Bauer, Arnold Ruge, Feuerbach, D.F. Strauß en Friedrich Engels verschenen. Fröbel publiceerde Kellers lyrische debuut, de *Lieder eines Autodidakten* (1845).

De autodidact krijgt van een aantal hooggeplaatste, liberale vrienden de kans zijn kennis bij te spijkeren en vertrekt eind 1848 met een staatsstipendium naar de universiteit van Heidelberg, een stad die met haar 'Heidelberger Vorversammlung' (5 maart 1848) belangrijk was in de aanloop naar het nationaal-liberale Frankfurter 'Reichsparlament' (mei 1848 tot mei 1849). Keller hoort colleges recht, geschiedenis, literatuur, esthetica, anatomie en antropologie. Hij raakt bevriend met Hermann Julius Theodor Hettner (1821-1882), kunst- en literatuurdocent, en ontmoet in diens huis de van oorsprong Nederlandse fysioloog Jakob Moleschott, van wie hij colleges volgt en met wie hij zijn leven lang contact blijft houden. Grote indruk maken Jacob Henle, docent antropologie en oude vriend uit Zürich, en meer dan ieder ander Ludwig Feuerbach (1804-1880), de jong-hegeliaanse filosoof en godsdienstwetenschapper, die in het wintersemester 1848/1849 tijdelijk in Heidelberg doceert (niet in de universitaire aula, dáárvoor was hij te omstreden, maar in het raadhuis). Zij spreken elkaar regelmatig en Feuerbach laat in Keller een blijvende indruk na. De Badense Revolutie gaat in mei 1849

amper aan Heidelberg en Keller voorbij. Begin 1850 vertrekt Gottfried Keller met een vervolgstipendium naar Berlijn. Hij maakt een omweg via Keulen, waar hij Freiligrath bezoekt, die sinds eind 1848 mederedacteur is van de *Neue Rheinische Zeitung*, vervolgd wordt door de Pruisen, tijdelijk onderdak gevonden heeft in Düsseldorf en spoedig daarna moet vluchten naar Londen.

Gottfried Keller gaat weliswaar in 1850 voor een jaar naar Berlijn, maar zal er vijf jaar blijven. Al die jaren schrijft hij onder veelal moeilijke omstandigheden aan *Der grüne Heinrich*, soms een uitweg zoekend in gedichten, utopische dramaprojecten en novellen. Geplaagd door geldgebrek, door melancholisch depressieve buien, writer's block, door ziekte, kou en miserabele onderkomens worstelt hij onder grote druk aan de roman die hem een plaatsje in de wereldliteratuur zou bezorgen, een roman die hij zelf nooit af vindt, die hij tot in de laatste drukproef blijft corrigeren, liefst eigenlijk nooit uit handen had gegeven, ja, waarschijnlijk nooit had kunnen voltooien als niet de hardnekkige, nu eens vriendelijk insisterende, dan weer boos en bitter klagende, soms zich bedrogen voelende uitgever vol was blijven houden.

De moeizame correspondentie met uitgever Hans Heinrich Eduard Vieweg (1796-1869) begint in februari 1850 en geeft een benauwend, hilarisch dan wel tragikomisch beeld van mensen die de indruk wekken ieder in een eigen wereldje te leven. Enerzijds Eduard Vieweg, die weinig ervaring heeft met het publiceren van literaire (of zoals hij zelf schrijft 'schönwissenschaftliche') teksten, geen redactie aanbiedt, niet persklaar maakt, praktisch daarvoor ook de kans niet krijgt, op den duur niet meer in zijn auteur gelooft en tegen heug en meug moet afzien van zijn plan te wachten tot het boek compleet is. Anderzijds een schrijver die in vage, grote lijnen denkt, heel veel belooft maar suggestief méér aanbiedt dan hij feitelijk op papier heeft en alleen maar produceert wanneer hij onder druk gezet wordt. 'Hochkomisch' is het contact tussen Vieweg en Keller, schrijft ergens Thomas Mann en romantiseert die incompatibele – en wat Keller betreft vaak onoprechte – droevig stemmende relatie tot een archetypisch conflict tussen creativiteit en commercie, wat meer zegt over Mann dan over Keller, die zonder Vieweg misschien óók was mislukt als romancier.

Al in 1843, net gedesillusionneerd terug uit München, concipieerde Keller zijn roman, schrijft links rechts regelmatig dat hij eraan werkt, maar overgeleverd is pas samenhangende tekst (los van een klein fragment in 1846) wanneer hij tijdens zijn laatste dagen in Heidelberg Vieweg zijn eerste manuscript toestuurt, in februari 1850. Blijkens de correspondentie gebeurt het volgende: Keller deelde Vieweg eerder mee (10-12-1849) dat hij hem de roman 'geheel of gedeeltelijk' zou toesturen, maar stuurt uiteindelijk slechts een begin, waarschijnlijk de eerste 30 pagina's van de door hem op ongeveer 400 pp., 'einen mäßigen Band' (16-08-1850) begrote roman, omdat hij naar zijn zeggen in zó korte tijd niet méér in het net had kunnen schrijven. Hij

vraagt Vieweg met klem om meteen te gaan drukken en belooft de rest van zijn roman in vergelijkbare, wekelijkse porties na te sturen (28-02-1850). Vieweg herhaalt dat hij liefst het manuscript in zijn geheel ontvangt en verzoekt om een exposé (06-03-1850). Keller stuurt dat twee maanden later. Het is een schets van wat ten slotte de buitenste raamvertelling wordt (03-05-1850). Vieweg gaat akkoord, wil in september 1850 Kellers roman publiceren en hem bij voorkeur vanwege de inkooppolitiek van de uitleenbibliotheken splitsen in drie 'Bändchen' ofwel dunne boekjes (21-05-1850 en 23-08-1850). Er gaat bijna een jaar overheen voordat na talloze deelzendingen, gebroken beloftes en de meest diverse excuses (met als meest rationele dat de *Jeugdgeschichte* ontstaan is en steeds langer wordt) het manuscript voor boek één compleet is en gedrukt wordt (04-07-1851). Keller verklaart in een helder moment al een halfjaar eerder dat hij nóóit meer zal vragen een boek te drukken 'voordat ik de laatste hand gelegd heb aan het manuscript.' (26-12-1850).

Het productieproces van boek twee loopt niet veel anders. Keller blijft weer in gebreke, suggereert dat alles in principe al geschreven is en dat hij het manuscript voor de boeken twee én drie in oktober 1851 af zal hebben (09-10-1851). Vieweg ontvangt niets en krijgt pas vier maanden later antwoord op zijn brieven (14-02-1852). In de zomer biedt Vieweg Keller een woning in Braunschweig aan, dreigt met juridische stappen (12-06-1852) en beklaagt zich over Kellers gewoonte in 'hiërogliefen' te spreken (19-07-1852). Half december, dus met een vertraging van meer dan een jaar, is het manuscript voor boek twee compleet en wordt het gedrukt (16-12-1852).

Begin 1853 steekt Vieweg de loftrumpet over wat hij tot dan toe gelezen heeft (een 'meesterwerk'), maar kan het niet rijmen met het exposé en stelt Keller voor om het verhaal in rust te ontwikkelen en een vierde boek toe te voegen (12-01-1853). Weer komen de deelmanuscripten mondjesmaat, boek drie was al voor november 1852 toegezegd (03-11-1852) en het wil dus opnieuw niet vlotten.

Vieweg besluit – om commerciële redenen – 'in de zure appel te bijten' en nog vóór de zomer de boeken één en twee op de markt te brengen. Hij vraagt Keller om de titel en het eerder ter sprake gekomen voorwoord, 'waarin u zich over de strekking van uw roman wilt uitspreken' (26-04-1853). Hij refereert bij het laatste aan wat Keller bijna een halfjaar eerder verlangde toen die net twee boeken afhad, waarbinnen de *Jeugdgeschichte* de hoofdmoot vormde, en vol zelfoverschatting meende dat die twee tezamen met boek drie nog dát jaar gepubliceerd zouden worden (03-11-1852). Omdat er in 1852 van meerdere, populaire auteurs (Gutzkow, Goltz, Koenig e.a.) jeugdmemoires waren verschenen, was Keller bang om van na-aperij of misschien zelfs plagiaat beschuldigd te worden. Hij wilde in een voorwoord erop wijzen dat zijn roman 'voor een deel al jaren' gedrukt op de plank lag.

In antwoord op Vieweg stuurt Keller een voorwoord, motiveert nog eens het dubbeltragische, volgens hem naar katharsis en verzoening strevende einde van de roman, en gaat akkoord met een vierde boek. Manisch-optimistisch als

vanouds denkt hij daar ‘spoedig’ mee klaar te zijn (28-04-1853). De laatste toezegging is voor Vieweg reden tóch weer op voltooiing van het hele werk te wachten. Tijdens een bezoek van Vieweg in Berlijn (eind mei/begin juni) wordt afgesproken dat de boeken één tot drie gezamenlijk verschijnen; boek vier, met daarin ingebed – en dat is nieuw – een reeks novellen, komt later (zie de brieven van 10-06-1853, 13-06-1853 en 22-06-1853). Maar Keller – je verwacht het niet – haalt deze afspraak snel weer onderuit en blijft bij zijn mening dat de boeken samen moeten worden uitgebracht, zonder novellen. Hij belooft het vierde boek in juli af te leveren (16-06-1853). Nou ja, het afsluitende manuscript voor boek drie verzendt hij in oktober (21-10-1853) en boek vier is pas in het voorjaar van 1855 compleet bij de uitgever binnen (02-04-1855). Vieweg brengt de boeken één tot drie in december 1853 op de markt, nadat de schrijver dat kort tevoren nog wel heeft proberen te verhinderen met de belofte dat Vieweg ‘spoedig’ boek vier zal ontvangen (23-12-1853). Dat werd dus anderhalf jaar later.

Wie in het licht van de productiegeschiedenis van *Der grüne Heinrich* kijkt naar het resultaat, kan niet anders dan met verbazing en bewondering constateren hoe evenwichtig en coherent de roman bij alle complexiteit is uitgevallen. Ik heb daar eerder met een binnen het bestek van dit essay niet te vermijden verkorte stilistische analyse en met de blik en het kennisbelang van een vertaler een schets van proberen te geven.

Die ‘blik’ van de vertaler, dat mag uit het voorgaande zijn gebleken, is een talige en ‘synthetisch’ interpreterende. Wie met vertalersogen kijkt, kiest niet voor de ene óf de andere interpretatie, voor het ene óf het andere aspect, niet voor het biografische óf werkimmanente, niet voor het psychologische óf contextuele etc., maar tracht als een ‘ideale’ lezer heel de semantische en pragmatische kracht van een tekst te doorgronden, probeert alle tekstinstructies te lezen en optimaal in zijn of haar vertaling te integreren. Het resultaat van zo’n strategie is dus interpretatie maar zeker niet één interpretatie (of de brontekst moet toevallig semantisch zo ‘plat’ als een pulpromannetje zijn), nee, dat resultaat is tendentieel (wil zeggen: binnen de mogelijkheden van de vertaler en de doeltaal) de synthese, c.q. integratie van alle denkbare interpretaties, inclusief polysemie en ambiguïteit. Dat doet een vertaler omwille van de totaliteit, de eenheid in verscheidenheid van het werk. En zo’n integratieve strategie is bij uitstek adequaat aan het perspectivisme van Kellers roman.

Die totaliteit, dat perspectivisme, waaraan de vertaling recht probeert te doen, moet in Kellers systeem gezeten hebben. Keller lijkt een fabelachtig en exact geheugen bezeten te hebben, een gedachtenpaleis. We weten dat hij pas ging schrijven als hij alles tot in detail had uitgedacht, waarbij zijn vermogen zich dingen plastisch voor te stellen en zijn ‘Fabulierlust’ hem hielpen bij het in gedachten ‘uitspinnen’ van een concept. In die zin waren zijn teksten

kopgeboortes, en – zoals de correspondentie met uitgever Vieweg leert – zware bevallingen.

Daarnaast is het een spannende hypothese, zij het psychologiserend, dus speculatief, om aan te nemen dat Keller, hypersensibel en empathisch als hij was, een seismografisch gevoel bezat voor de socioculturele context waarin hij leefde, de ‘Dialektik der Kulturbewegung’, zoals hij het zelf in 1854 noemde. Hij ‘leed’ misschien aan de eigentijdse cultureel-politieke dynamiek, aan de tegenstellingen in zijn tijd en sociaalpsychologisch daarmee correlerend in zichzelf, verlangend naar verlossing van dat lijden. Verscheurdheid en oppositie, dialectisch verbonden met de hang naar eenheid en verzoening, zijn een belangrijk aspect van *Groene Heinrich*. Onder dat aspect kan aan de vele al bestaande typering van de roman (die eveneens van de veelkantigheid steeds één aspect benoemen) misschien de volgende worden toegevoegd: *Groene Heinrich* is een bipolaire, soms zwaarmoedige, soms blijmoedige roman, waarin ironie en humor de spanning en stemmingswisselingen draaglijk moeten maken.

Humorloos en verwarrend is het voorwoord dat in het voorjaar van 1853, vlak ná het schrijven van boek twee en twee jaar (!) vóór het voltooiën van boek vier en daarmee van de roman, door Keller werd geschreven, vervolgens om onnaspeurlijke, misschien productietechnische, misschien biografische redenen aan de roman is blijven plakken en sindsdien voorafgaat aan het complete werk. Het is een dissonant, een onevenwichtig egodocument, dat haaks staat op de kwaliteit van het geheel, vooral een uiting is van ontredde en onzekerheid en voer voor psychologen.

Misplaatst en misleidend zijn de ongeveer 500 woorden waarmee Keller op serviele toon excuus vraagt voor het beginnerswerkje dat hij afgeleverd heeft. Hij vermeldt hoe lang geleden boek één en twee al gedrukt zijn, respectievelijk twee en één jaar eerder, volgt hierin zijn brief aan Vieweg van 03-11-1852, waar hij schrijft over zijn angst te worden beschuldigd van naperij, epigonisme of plagiaat (‘Nachahmung’). Vervolgens stelt hij dat ‘de’ roman ontstaan zou zijn als een brief die regelmatig is blijven liggen, stopt en weer wordt voortgezet, terwijl de schrijver zich ontwikkelt en ‘beter’ leert schrijven. Hij meent daarom tot zijn spijt geen strak gestructureerd product, geen ‘streng gegliedertes Kunstwerk’ aan te kunnen bieden, en ziet in de vorm wat zwakke punten, ‘eine gewisse Unförmlichkeit’. Daaraan debet is volgens hem in hoofdzaak de manier waarop ‘de’ roman uit elkaar valt, ‘auseinander fällt’: de volgens hem aanwezige wanverhouding tussen de ‘Selbstbiographie’ van de held (de fictieve *Jeugdgeschichte*) en ‘de eigenlijke roman’, de buitenste raamver telling.

Bij dit voorwoord valt het nodige kritisch op te merken en het is de vraag of die persoonlijke proloog misschien niet door uitgever Vieweg tegengehouden had moeten worden. Kellers inleidende woorden zijn

prematuur, gedateerd, productiehistorisch onjuist, stilistisch niet to the point en qua literaire ‘framing’ contraproductief.

Het is bizar een poëtisch realistische roman te schrijven, zó veelzijdig, kleurrijk en complex als deze, en vervolgens nederig excuses aan te bieden voor het feit dat de roman geen classicistisch idealiserend schrijfwerk is, met andere woorden: het is bizar te schrijven wat je schrijft en excuus te vragen voor het feit dat jouw creatie niet iets anders is.

Ook zó vroeg al een dergelijk voorwoord schrijven zegt méér over Kellers onevenwichtigheid dan over het evenwicht in de roman, die dan nog voor de helft geschreven moet worden en ten slotte in onze ogen een doordacht en modernistisch aandoend bouwsel vormt, dus slimmer blijkt te zijn dan de auteur. En net zo weinig rationeel is die angst voor het naïperij-verwijt (zijn titel of thema daarvoor al voldoende?), want wáár ligt dan precies dat ‘plagiaat’?

Vervolgens: schrijven alsof je correspondeert. Hoe vreemd is het nou dat een roman – en zeker een van deze omvang – ontstaat met horten en stoten, in successieve, soms spasmodische fases van productie? Bovendien is het Keller die correctie en redactie achteraf onmogelijk maakt door uitgever Vieweg, die hem alle creatieve vrijheid gunt en daardoor commercieel komt klem te zitten, steeds te verleiden en te pressen tot het drukken van fragmenten, vijf jaar lang bezwerend dat hij ‘spoedig’ klaar zal zijn. Dat ‘brief’-karakter was trouwens toen misschien een zwakte, maar is in onze tijd juist een aspect dat boeit. Het is modern om de ontwikkeling van het schrijven niet te verhullen maar in het product van dat schrijven te thematiseren. Zoals ik eerder al schreef is naast het dialogisch-dramatische ook het autothematische een van de vele aspecten aan de vertelstijl van *Groene Heinrich*.

Ten slotte doorbreekt de auteur Gottfried Keller met zijn voorwoord de fictionaliteit van de roman en draagt hij bij aan het idee – hoewel hij dat werkimmanent tracht te ontcrachten door auctoriale interventies (een fictieve, alomtegenwoordige schrijver mengt zich sturend in het verhaal) – dat het boek zijn geromantiseerde leven is en wij hem op zijn woord moeten geloven. Er ontstaat een voor de receptie funeste ambivalentie tussen referentie (verwijzing naar de buitentekstuele werkelijkheid) en literaire performantie (autonomie van het kunstwerk). De schrijver gaat hoogstpersoonlijk buiten en voor de roman staan en wordt door het grote publiek, voor wie tekst en leven identiek zijn, daarop afgerekend. Keller lijkt met zijn voorwoord een klassieke, voor de negentiende eeuw typerende paratekst te hebben geschreven. Zo’n in wezen fictieve, vaak ironiserende proloog probeert in een spel met de vertelinstanties ‘schrijver’, ‘verteller’ en ‘held’ gemeenlijk met uitleg, didactisering (toelichten van de schrijfintenties), ondervangen van kritiek en glashard beweren dat alles op ‘waarheid’ berust, de receptie te begeleiden, te vormen en te sturen: wat ik eerder ‘literaire framing’ noemde. Maar bij Keller

komt dat door de brief-metafoor té autobiografisch over, ontbreekt het literaire spel, is de kleuring negatief en pakt het averechts uit.

Het valt te begrijpen dat tekstbezorgers van het Duitse origineel die zeggen 'historisch-kritisch' te willen werken of zich te baseren op de laatste geautoriseerde druk (de 'Ausgabe letzter Hand') het voorwoord in hun leeseditie laten staan. Dan moet dat wel historisch en kritisch zorgvuldig verantwoord worden. Ik ken geen uitgave die dat doet. Wel wordt in technisch minder pretentieuze edities het voorwoord weggelaten dan wel verplaatst naar de annotaties, waar alles thuishoort wat van metaniveau is, dus niet tot de autonome ruimte van de primaire tekst gerekend wordt. Dat doet bijvoorbeeld (zij het weer onbeargumenteerd, maar waarschijnlijk om redenen die ik hiervoor heb opgesomd) de bezorger van een invloedrijke editie van vlak na de Tweede Wereldoorlog, waarin gewezen wordt op de actualiteit van de originele *Groene Heinrich*. Die bezorger wenst het boek van 1854/55 niet meer te zien als apocriefe bron van studie, als een 'literair-historische curiositeit'. Hij constateert dat de in 1880 gepubliceerde 'bewerking' een wezenlijk ander boek is (dat dus ook een andere titel had verdiend), en geeft de aanstoot tot een revival van Kellers debuutroman. Daarmee begint een ontwikkeling die vlak voor de oorlog, toen Kellers auteursrechtelijk embargo op herpublicatie in 1920 was afgelopen, aarzelend begon, maar toen heeft doorgezet en inmiddels tot de communis opinio heeft geleid dat Kellers debuutroman een klassieker is.

Mijn vertaling kan binnen de gekozen strategie, die ik al een paar keer heb geschetst, niet quasi historisch-kritisch zijn en wil ook geen archeologie bedrijven, als dat in vertaling al überhaupt zou kunnen. Het voorwoord is dus niet gehandhaafd. Ik heb vertaald met maximaal respect voor fictionaliteit en tekstinstructies, maar minstens zo verbonden met de actualiteit. Ik heb gedanst met geketende voeten, om dat cliché maar eens te gebruiken. Dat dansante zit ook in de redactie die ik me, met de nodige zorgvuldigheid, gepermitteerd heb. Vertalen, dat sowieso qualitate qua een soort herschrijven is, brontekstgebonden en conform bepaalde equivalentiecodes, verplaatst het origineel in vorm en inhoud naar een nieuwe context, redigeert de tekst. De vertaler vernietigt of deconstrueert de vorm van het origineel en creëert of reconstrueert een kloon die anders en toch identiek is. Hij consumeert de brontekst en produceert conform zijn vertaalstrategie een equivalente doeltekst. In de daad van het vertalen gaan receptie en productie een mysterieuze verbintenis aan. Als een vertaler de literaire tekst dus voor zichzelf wil laten spreken, ziet hij af van tekstexterne commentaren of explicaties, en realiseert de vertaling binnen de vorm. Hij redigeert en doet in het geval van Kellers *Groene Heinrich* meteen ook maar dat wat de schrijver nillens willens in zijn situatie heeft verzuimd.

Na publicatie van de boeken één tot drie (december 1853) verschijnen in de bladen veelal lovende, zij het voorzichtige en naar huidige begrippen

tekstanalytisch niet bepaald competente reacties. De teneur van die reacties blijkt bij verschijnen van boek vier (medio 1855) niet wezenlijk bijgesteld te worden. Critici als Hermann Hettner, Julian Schmidt, Karl Varnhagen von Ense, Friedrich Theodor Vischer en Theodor Storm begroeten Kellers debuutroman overwegend positief, zij het naar toenmalig gebruik behoorlijk arbitrair, belerend en conformistisch. Literaire kritiek in wetenschappelijke zin was toen nog niet ontwikkeld.

Het voorwoord van de roman speelt in die ontvangst een contraproductieve rol. Gewend als boekbesprekers waren om vorm en vent biografistisch op één hoop te gooien, hingen ze met typerende gemakzucht vaak hun oordeel op aan de destructieve zelfkritiek van Keller en zagen in diens roman de nodige ‘Unförmlichkeit’, wat variëren kan van vormfout, grofheid, het ontbreken van decorum en fatsoen, tot karikatuur, wanstaltigheid en onevenwichtige, niet klassieke compositie. Een enkeling ging zelfs zo ver dat hij in het voorwoord Kellers ‘officiële bekentenis’ wilde lezen dat het boek niet deugde.

Opmerkelijk is in deze context de recensie van Karl Varnhagen von Ense (1785-1858). Deze erudiete man, historicus, schrijver, diplomaat, door zijn vriend Heinrich Heine ooit met milde spot de ‘plaatsvervanger van Goethe op aarde’ genoemd, ziet in Kellers roman geen chaos maar een goed doordachte perspectivische constructie. De vele scènes, avonturen, aperçu’s, uitweidingen, duidingen en disputen zijn voor hem ‘geen willekeurige episodes, maar functionele schakels in de beschreven levensloop.’ Zij ‘blijven permanent ondergeschikt aan de superieure geest die het geheel doordesemt’. Het boek doet hem denken aan Goethes *Wilhelm Meister* en Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*. Het voorwoord acht hij ‘onnodig’. Scherpzinnig ziet hij hoe de smaak van het grote publiek voor Keller een probleem kan zijn. *Groene Heinrich*, schrijft hij, is ‘in ieder opzicht een ongewone creatie, weliswaar bedoeld om leesplezier te schenken, maar niet aan het gewone publiek, de doorsnee-lezer van romans, het werk is voor ervaren lezers, voor lezers met hart voor de kunst’.

Bij die doorsnee-lezer viel *Groene Heinrich* dan ook niet in goede aarde. Het medialandschap van Kellers tijd werd beheerst door pulp en trivialiteit. Alfabetisering, voortgezet onderwijs en welvaart stonden pas na 1900 op voldoende niveau om de massa in staat te stellen de klassieken van de Duitse literatuur te kopen (in bijvoorbeeld ‘Volksausgaben’) en voldoende geschoolde lezers voort te brengen om een literaire markt ontwikkelingskansen te bieden. Ook ontwikkelt zich pas dan naast feuilletonistisch gebabbel een intelligente vorm van literatuurkritiek. Niet gunstig voor *Groene Heinrich* was ook het kleinburgerlijk-moralistische, antidemocratische milieu van Bismarck-Duitsland, waar men aanstoot nam aan de libertaire, hedonistische, expressieve strekking van Kellers roman.

Der grüne Heinrich werd slecht verkocht. Verschenen in een oplaag van 1000 exemplaren, waren er in 1879 nog 120 deels incomplete sets over. Keller kocht ze terug van zijn uitgever en heeft er naar eigen zeggen de kachel mee gestookt. Mogelijk uit frustratie over het geringe commerciële succes (dat hij hardnekkig toe bleef schrijven aan zijn falen als romancier) én omdat hij zwaar bleef tillen aan kritiek van zedelijk-morele aard heeft Gottfried Keller, die inmiddels – na een intermezzo als regeringsambtenaar (1861-1875) – door zijn novellen een gesetteld schrijver was geworden, eind jaren zeventig besloten om zijn debuutroman radicaal te herschrijven. Hij kort de roman met ongeveer 1/4 in, versimpelt de vertelstructuur, kiest consequent voor de ‘ik’-vorm, voert een strikte chronologie in, voegt wat genrestukjes toe, schrapt wat hij noemt ‘nuditeiten’, ‘obscentiteiten’, alles wat hij ‘smakeloos’ of ‘tactloos’ vindt, waaronder seks, satire, rock-’n-roll en het door Feuerbach geïnspireerde ethisch humanisme, zwakt de vermenging van lyriek en proza af, probeert het boek ‘presentabel’ en ‘charmant’ te maken, en geeft het een happy end. In die afgevlakte, sentimentele, soms bijna kitschige gedaante wordt *Der grüne Heinrich* van 1880, een tekst die blijkbaar beter aansluit bij het normatieve realisme en kleinburgerlijk conformisme van de ‘Gründerzeit’, een bestseller.

Kenmerkend voor de weerzin waarmee Keller altijd, ook al tijdens het ontstaansproces van *Groene Heinrich*, naar zijn debuutroman gekeken heeft, een ontstaansproces dat hem flink getraumatiseerd lijkt te hebben, is het feit dat hij dat boek de rest van zijn leven en zelfs nog tot over zijn graf heen trachtte te laten verdwijnen. Omdat de succesroman van 1880 wezenlijk anders was, in feite een nieuw boek, overwoog hij, ook op advies van buitenstaanders, een nieuwe titel, maar verwierp dat. Vervolgens presenteerde hij de tweede druk (dus die van 1880) nog als een ‘bewerkte’ versie van de eerste, liet dat ‘bewerkt’ in de paratekst bij de derde oplaag weg, verbood elke herdruk van zijn debuutroman en weigerde deze op te nemen in zijn *Gesammelte Werke* van 1889. Pas toen het auteursrecht was verlopen, in 1920, dertig jaar na zijn dood, kwam aan die manipulatie een einde. Toen kon het debuut van 1854/55, in de laatste door de auteur geautoriseerde vorm, zijn verdiende plaats veroveren naast dat andere boek, uit 1880, dat misleidend onder dezelfde titel verscheen.

Waar in de Duitstalige gebieden *Der grüne Heinrich* klassiek, canoniek en geliefd is bij het grote publiek én bij de geschoolde lezer, waarbij de voorkeur tegenwoordig eerder uitgaat naar de originele roman, kreeg in Nederland Kellers *Groene Heinrich* tot op heden slechts zelden aandacht, en dan nog in zeer beperkte kring. De receptie zette bovendien met grote vertraging in en ging tijdens Kellers leven volledig voorbij aan de roman van 1854/55. Zou dat komen omdat Keller zijn debuut met succes had weten te verdonkeremanen? En daarna: was het culturele klimaat hier te lande niet gunstig voor dat boek? Busken Huet, Aart van der Leeuw, Alfred Kossmann en Jan Romein – om enkele Kellerbewonderaars te noemen – reflecteren het traditionele

Kellerbeeld uit het eind van de negentiende eeuw. Zij beperkten zich daarbij overwegend tot maar één facet van de auteur: de humorist, de dorpsverteller, de man uit het volk, de ‘vrome’ Zwitser, stereotypen die zij destilleerden uit de novellen. De theoloog en spinozist, historicus en neerlandist Johannes van Vloten (1818-1883) vertaalde waarschijnlijk als eerste in Nederland proza van Keller en publiceerde in 1876 de novelle *Een plattelands Romeo en Julia* (oorspr. *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, een vertelling uit de parallel aan *Groene Heinrich* ontstane novellencyclus *Die Leute von Seldwyla*, 1856). Ondanks Van Vlotens wervende inleiding en een lovende recensie in *De Gids* bleef het succes voor Keller uit. Bij de andere zeven mij bekende, tot op heden in Nederland verschenen vertalingen (waarvan er maar één na 1945 op de markt kwam) draaide het steeds weer om dezelfde novellen. Hopelijk zal de hier gepresenteerde romanvertaling, het debuut van een klassieker, dat ingesleten Kellerbeeld doorbreken en een verrijking zijn voor de Nederlandstalige literatuur.

Literatuur (een keuze)

Ajouri, Philip. 2007. *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Beyel, Franz. 1914. *Zum Stil des Grünen Heinrich*. Tübingen: H. Laupp jr. (= Diss. Universität Zürich).

Böhler, Michael. 1996. "Fettaugen über der Wassersuppe" – frühe Moderne-Kritik beim späten Gottfried Keller. Die Diagnose einer Verselbständigung der Zeichen und der Ausdifferenzierung autonomer Kreisläufe.' In: Köbner, Thomas; Weigel, Sigrid (Hrsg.) 1996: 292-305.

Böning, Thomas; Kaiser, Gerhard. 1985. 'Kommentar'. In: Keller, Gottfried 1985-1996: Bd. 2, 899-1393.

Breitenbruch, Bernd. 1968. *Gottfried Keller. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Charbon, Rémy. 1998. 'O Schweizerland, du schöne Braut'. *Politische Schweizer Literatur 1798-1848*. Zürich: Limmatt Verlag.

Dünnebier, Hans. 1913. *Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach*. Zürich: Internationaler Verlag für Literatur, Musik und Theater 'Weltensegler' von Franz Ketner.

Ermatinger, Emil. 1950⁸. *Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie*. Zürich: Artemis-Verlag.

Fromm, Andrea. 2010. 'Idyllenjäger - Gottfried Keller als Maler'. In: Thomsa, Jörg-Philipp; Fromm, Andrea (Hrsg.) 2010: 7-43.

Gerlach, U. Henry. 2003. *Gottfried Keller. Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Heselhaus, Clemens. 1957. 'Anhang' In: Keller, Gottfried 1957: Bd. I, 1127-1175.

Hirmer, Simone; Schellong, Marcel (Hrsg.). 2008. *München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). 2002-2014. Herausgegeben von der Stiftung HLS. Basel: Verlag Schwabe. 13 Bd. [<http://hls-dhs-dss.ch/index.php>].

Hohendahl, Peter Uwe. 1985. *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830-1870*. München: Verlag C.H. Beck.

Huszai, Villő. 2006. 'Gottfried Kellers *Grüner Heinrich*, das realistische Rede-Verbot und Musils *Mann ohne Eigenschaften*'. In: *Stil als Zeichen. Beiträge des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semantik (DGS) vom 24.- 26. Juni 2005 an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)*. (= Schriftenreihe der EUV, Band 24, CD-ROM).

Keller, Gottfried. 1876. *Een plattelands Romeo en Julia*. Vertaald en ingeleid door J. van Vloten. Nijmegen: Blomhert & Timmerman 1876.

Keller, Gottfried. 1854-1855. *Der grüne Heinrich. Roman von Gottfried Keller in vier Bänden*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn. [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/keller_heinrich01_1854].

Keller, Gottfried. 1957. *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*. Herausgegeben von Clemens Heselhaus. München: Carl Hanser Verlag. 3 Bd.

Keller, Gottfried. 1957. *Der grüne Heinrich (Erste Fassung). Der grüne Heinrich (Zweite Fassung, vom Ende der Jugendgeschichte an)*. In: Keller, Gottfried 1957: Bd. 1.

Keller, Gottfried. 1985-1996. *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Herausgegeben von Kai Kauffmann u.a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Keller, Gottfried. 1985. *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*. Herausgegeben von Thomas Böning und Gerhard Kaiser. In: Keller, Gottfried 1985-1996: Bd. 2.

Keller, Gottfried. 1996-2013. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Herausgegeben unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag; Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung. 32 Bd.

Keller, Gottfried. 2005a. *Der grüne Heinrich 1854/55. Erster und zweiter Band*. Herausgegeben von Karl Grob u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. B, Sonstige Publikationen, Bd. 11.

Keller, Gottfried. 2005b. *Der grüne Heinrich 1854/55. Dritter und vierter Band*. Herausgegeben von Karl Grob u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. B, Sonstige Publikationen, Bd. 12.

Keller, Gottfried. 2006a. *Der grüne Heinrich. Erster und zweiter Band*. Herausgegeben von Karl Grob u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. A, 'Gesammelte Werke' [1889], Bd. 1.

Keller, Gottfried. 2006b. *Der grüne Heinrich. Dritter Band*. Herausgegeben von Karl Grob u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. A, 'Gesammelte Werke' [1889], Bd. 2.

Keller, Gottfried. 2006c. *Der grüne Heinrich. Vierter Band*. Herausgegeben von Karl Grob u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. A, 'Gesammelte Werke' [1889], Bd. 3.

Keller, Gottfried. 2006d. *Der grüne Heinrich. Apparat 1 zu Band 1-3, 11 und 12*. Herausgegeben von Peter Stocker u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. D, Apparat, Bd. 19.

Keller, Gottfried. 2006e. *Der grüne Heinrich. Apparat 2 zu Band 1-3, 11 und 12*. Herausgegeben von Peter Stocker u.a. In: Keller, Gottfried 1996-2013: Abt. D, Apparat, Bd. 20.

Koebner, Thomas; Weigel, Sigrid (Hrsg.). 1996. *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Festschrift für Klaus Briegleb. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Krauss, Rolf H. 2000. *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Kriesi, Max. 1918. *Gottfried Keller als Politiker. Mit einem Anhang: Gottfried Kellers politische Aufsätze*. Frauenfeld, Leipzig: Verlag Huber & Co.

Leeuw, Aart van der. 1919. 'Gottfried Keller. 19 Juli 1819 - 19 Juli 1919'. In: *Groot Nederland*, deel 17, II: 1342-1362. [Ook afgedrukt in: Id. 1932. *Verspreid proza nagelaten door Aart van der Leeuw*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 144-175].

Manssen, W. J. 1893. *Gottfried Keller*. Haarlem: Tjeenk Willink. (= *Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen. Levensschetsen en portretten*, bundel XXIV, nr. 3).

Masalon, Kevin Christopher. 2014. *Die deutsche Zeichensetzung gestern, heute - und morgen (?): eine korpusorientierte, diachrone Untersuchung der Interpunktion als Teil schriftsprachlichen Wandels im Spannungsfeld von Textpragmatik, System und Norm unter besonderer Berücksichtigung des Kommas.* (= Diss. Universität Duisburg-Essen).

Mesmer, Beatrix (Red.). 1983². *Geschichte der Schweiz - und der Schweizer.* Basel, Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn Verlag. 3 Bd.

Müller, Martin. 2007. *Gottfried Keller. Personenlexikon zu seinem Leben und Werk.* Zürich: Chronos Verlag.

Nebbrig, Alexander; Spoerhase, Carlos (Hrsg.). 2012. *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion.* Bern, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Nebbrig, Alexander; Spoerhase, Carlos. 2012. 'Für eine Stilistik der Interpunktion'. In: Nebbrig, Alexander; Spoerhase, Carlos (Hrsg.) 2012: 11-31.

Plumpe, Gerhard. 1990. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Wilhelm Fink Verlag.

Putz, Hannelore. 2014. *Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst.* München: Verlag C.H. Beck.

Reinhardt, Volker. 2011. *Die Geschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis heute.* München: Verlag C.H. Beck.

Retsch, Annette. 2000. *Paratext und Textanfang.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Rohe, Wolfgang. 1993. *Roman aus Diskursen: Gottfried Keller 'Der grüne Heinrich' (Erste Fassung, 1854/55).* München: Wilhelm Fink Verlag.

Romein, Jan. 1919. 'Gottfried Keller (19 Juli 1819 - 15 Juli 1890)'. In: *De Gids*, jg. 83, dl. 3: 129-145. Amsterdam: P.N. van Kampen & zoon.

Rückhäberle, Hans-Joachim. 2008. 'München - die Hauptstadt der Kunst. Gottfried Keller *Der grüne Heinrich*'. In: Hirmer, Simone; Schellong, Marcel (Hrsg.) 2008: 33-44.

Ruppel, Richard R. 1998. *Gottfried Keller and His Critics. A Case Study in Scholarly Criticism.* Columbia USA: Camden House.

- Sautermeister, Gert. 2010. *Die Lyrik Gottfried Kellers. Exemplarische Interpretationen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Schaffner, Paul. 1923. *Gottfried Keller als Maler*. Stuttgart, Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- Schmieder, Falko. 2004. *Ludwig Feuerbach und der Eingang der klassischen Fotografie. Zum Verhältnis von anthropologischem und Historischem Materialismus*. Berlin, Wien: Philo & Philo Fine Arts.
- Scholl, Christian. 2012. *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der 'neudeutschen Malerei' 1817-1906*. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann. Berlin: Akademie Verlag.
- Schrader, Edda. 1971. *Wortindex zu Gottfried Keller 'Der grüne Heinrich. Erste Fassung'*. Berlin. New York: Walter de Gruyter. 2 Bd.
- Sprecher, Thomas. 2000. *'Welch strömendes Erzähler-Genie!' Gottfried Keller und Thomas Mann*. Zürich: Verlag der Gottfried Keller-Gesellschaft. (= Rede zum Herbstbott 1999).
- Thomsa, Jörg-Philipp; Fromm, Andrea (Hrsg.). 2012. *Idyllenjäger. Gottfried Keller als Maler*. Lübeck: Günter Grass-Haus.
- Weber, Bruno. 1990. *Gottfried Keller. Landschaftsmaler*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.
- Wysling, Hans (Hrsg.). 1990. *Gottfried Keller 1819-1890*. Zürich, München: Artemis Verlag.