Gert Sautermeister
Die Lyrik Gottfried Kellers

Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von

Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

67 (301)

De Gruyter

Die Lyrik Gottfried Kellers

Exemplarische Interpretationen

von

Gert Sautermeister

De Gruyter

ISBN 978-3-11-022831-1
e-ISBN 978-3-11-022832-8
ISSN 0946-9419

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Sautermeister, Gert, 1940–.
Die Lyrik Gottfried Kellers : exemplarische Interpretationen / by
Gert Sautermeister.
p. cm. – (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kultur-
geschichte ; 67 (301))
Includes bibliographical references.
ISBN 978-3-11-022831-1 (alk. paper)
1. Keller, Gottfried, 1819–1890 – Criticism and interpretation. I. Title.
PT2374.Z5S32 2010
833'.8–dc22

2010049768

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Einführung.....	1
1. Zur Anordnung der Kapitel.....	5
2. Zur Auswahl der Gedichte.....	6
I. Naturgedicht und lyrisches Ich	9
<i>Stille der Nacht</i>	10
<i>Winternacht</i>	15
<i>Abendlied</i>	27
<i>Zeitlandschaft</i>	32
II. Politische Naturlyrik	36
<i>Waldlieder</i> (I und II)	42
III. Weiblichkeit und Politik	52
<i>Ave Marie auf dem Vierwaldstätter-See</i>	62
IV. Feuerbachiaden.....	68
<i>Die Zeit geht nicht</i>	79
<i>Exkurs: Frühere Zeiterfahrungen Kellers</i>	83
<i>Frühlingsbotschaft</i>	87
V. Gelegenheitslyrik. Festlieder	92
<i>An Frau Ida Freiligrath</i>	95
VI. Gleichnislyrik. Allegorien.....	103
<i>Untergehende Liebe</i>	105
<i>Verliebt es Rätsel</i>	109
<i>Jung gewohnt, alt getan</i>	112
VII. Genrebilder. Idyllen und Anti-Idyllen.....	121
1. Mensch und Natur	123
<i>Sommernacht</i>	126
2. Zeitbezüge. Religionsfragen.....	135
<i>Abend auf Golgatha</i>	140
3. Abgesang.....	143
VIII. Selbstporträts und Ich-Analysen.....	146
1. Kindheits- und Jugenderfahrungen	147
<i>Jugendgedenken</i>	158
2. Selbsterkenntnis und Selbstbehauptung. Lebensentwürfe.....	165
<i>Erkenntnis</i>	168
3. Tiefpunkte und Tapferkeit der Melancholie	170
<i>Melancholie</i>	173

IX.	Liebeslyrik.....	178
	1. <i>Siebenundzwanzig Liebeslieder</i>	179
	2. Liebesarten in einzelnen Gedichten (Unerfüllte Sehnsucht, Verzicht, Entsagung).....	190
	<i>Schifferlied</i>	190
	<i>Schöne Brücke</i>	194
	3. Utopische Entwürfe. Dissonanzen.....	201
X.	(Fremd-)Porträts.....	207
	<i>Der Tangenichts</i>	208
XI.	Miniaturen. Das Eigengewicht der Dinge und der Kreatur	220
	<i>Die kleine Passion</i>	222
	<i>Stutzenbart</i>	226
XII.	Bilder städtischen Lebens.....	233
	1. Kleinstädtisches	233
	<i>In der Stadt</i> (1 und 2)	234
	2. Aus Berlin. Wanderbilder	239
	<i>Berliner Pfingsten</i>	242
XIII.	Der Kunst zu Ehren. Kraft und Grenze der Phantasie	248
	<i>Winterspiel</i>	251
XIV.	Volkstümliches und Volksliedhaftes	261
	<i>Von Weibern. Alte Lieder. 1846</i>	261
	<i>Alle meine Weisheit</i>	268
XV.	Humoresken.....	271
	<i>Panard und Galet</i>	273
	<i>Der Narr des Grafen von Zimmern</i>	278
	<i>Exkurs: Kellers Gaselen</i>	281
	X.....	285
XVI.	Artistenspiele	287
	<i>Winterabend</i>	289
	<i>Geistergruß</i>	290
	<i>Aurelie</i>	295
	<i>Stilles Abenteuer</i>	297
	Folgerungen: Schwerpunkte der Lyrik Kellers	307
	1. Skizze einer Poetik	307
	2. Literarhistorische Bezugfelder	319
	Anhang.....	323
	Anmerkungen	331
	Danksagung.....	393
	Register	395

Einführung

Als Gottfried Keller Ende 1842 von seinen autodidaktischen Studienjahren in München nach dem heimatlichen Zürich zurückkehrt, scheint ihm der Zukunftshorizont verhängt. In München hatte er sich zum Maler ausbilden wollen, aber eine tragfähige, lebenserhaltende Grundlage für dieses Berufsziel nicht schaffen können. Was tun? Von seiner halb ziellos-verzweifelten, halb müßiggängerischen Suche nach der wahren Selbstbestimmung erlösen den Dreiundzwanzigjährigen die Literatur und die Politik. In seinem autobiographischen Rückblick von 1876/77 erinnert er sich:

Wie früher die Erzeugnisse der letztvergangenen Literatur, las ich jetzt diejenigen der zeitgenössischen. Eines Morgens, als ich im Bette lag, schlug ich den ersten Band der Gedichte Herweghs auf und las. Der neue Klang ergriff mich wie ein Trompetenstoß, der plötzlich ein weites Lager von Heervölkern aufweckt. In den gleichen Tagen fiel mir das Buch „Schutt“ von Anastasius Grün in die Hände, und nun begann es in allen Fibern rhythmisch zu leben, so daß ich genug zu tun hatte, die Masse ungebildeter Verse, welche sich täglich und stündlich hervorwälzte, mit rascher Aneignung einiger Poetik zu bewältigen und in Ordnung zu bringen. Es war gerade die Zeit der ersten Sonderbundskämpfe in der Schweiz; das Pathos der Parteileidenschaft war eine Hauptader meiner Dichterei, und das Herz klopfte mir wirklich, wenn ich die zornigen Verse skandierte.¹

Die Retrospektive erfolgt nicht ohne die für Keller charakteristische Selbstironie, doch mischt sie auch ein Quentchen Verklärung in die historische Wahrheit. Denn die Sonderbundskämpfe, die Keller mit seiner Lyrik – „ein weites Lager von Heervölkern“ – begleitet haben will, fanden im Jahre 1847 statt, und da waren Kellers *Gedichte* schon erschienen: eine erste Auswahl, 41 an der Zahl, im *Deutschen Taschenbuch* für das Jahr 1845, eine zweite in dem gleichen *Taschenbuch*, diesmal für das Jahr 1846, mit Kellers 21 *Liebesliedern* und der *Feuer-Idylle*, ehe im Jahre 1846 eine Gesamtausgabe bei C.F. Winter in Heidelberg erschien, schlicht *Gedichte* betitelt.² Doch Kellers rückblickende Verklärung ist der historischen Wahrheit gleichwohl nahe: zwar hat er nicht die Kämpfe des Schweizer Sonderbunds, wohl aber seine Gründung in den Jahren 1845/46 und vor allem die eidgenössischen Konflikte davor mit seinen Gedichten begleitet und kommentiert. Der junge Mann hatte das „Pathos der Leidenschaft“ für die liberalen Zentralisten und gegen die konservativen Föderalisten aufgeboten, jenen ‚Sonderbund‘ von Katholiken, feudalistisch geprägten Grundherrschaften und Privilegienwahrern, der sich einer Demokratisierung der Schweiz und

ihrer nationalen Einheit entgegenstimmte. An den sogenannten Freischarenzügen seiner Partei nahm dann auch Keller selbst teil – der Sänger der Demokratie ließ es bei Worten nicht bewenden. Der Sieg der Liberalen, der 1848 durch die neue Schweizer Bundesverfassung bekräftigt wurde, fand in Europa einen kräftigen Widerhall. Mit dieser Jugenderfahrung Kellers mag ein Leitmotiv seines Lebens angeregt worden sein: die Mitgestaltung des Gemeinwesens durch das eingreifende Handeln des Citoyens.

Die Schweiz hatte mit ihren inneren Kämpfen zwischen Liberalen und Konservativen beispielhaft einen Grundzug des europäischen Lebens in jener Zeit vor Augen geführt. Auch das damalige Deutschland war in einer tiefgreifenden Auseinandersetzung zwischen den Kräften des Fortschritts und der Bewahrung, zwischen liberalen und konservativen Interessen begriffen. Die relative Schwäche des deutschen Liberalismus zwang seine Anhänger jedoch von Fall zu Fall zur Flucht ins Ausland, unter anderem in die Schweiz, wo die Sache des Fortschritts in einzelnen Kantonen tatkräftiger vertreten wurde als in deutschen Landen. Besonders Zürich hatte sich als Zufluchtsort unter den deutschen Exilanten einen Namen gemacht. Und dies schlug dem Autor Keller, schlug seiner Lyrik zum Glück aus. In seiner Heimatstadt hatten sich flüchtige Literaten aus Deutschland zusammengefunden und ein reges Kulturleben entfaltet, wozu auch der von Julius Fröbel gegründete Verlag *Literarisches Comptoir Zürich und Winterthur* gehörte, den Fröbel selbst mit August Adolf Ludwig Follen und Arnold Ruge leitete. Von diesem Verlag war jener „Trompetenstoß“ ausgegangen, der die lyrisch-politische Ader Kellers weckte: Die *Gedichte eines Lebendigen* (1841) von Georg Herwegh, dem damals wohl prominentesten deutschen Emigranten. Keller hat dafür Herwegh in einem bewegenden Sonett gedankt.³

Aber es war doch ‚nur‘ die politische Ader, nicht der lyrische Blutkreislauf insgesamt, den Herwegh – und neben ihm Anastasius Grün – bei dem jungen Schweizer in Schwung gebracht hatte. Nichts ist einseitiger, als den jugendlichen Lyriker Keller mit der Politik, den Angelegenheiten der res publica zu identifizieren.⁴ Seine poetischen ‚Hauptadern‘ hat Keller an anderer Stelle benannt, nicht vollzählig und erschöpfend, doch immerhin andeutungsweise, und zwar in dem schon zitierten autobiographischen Abriss von 1876/77: „Ein Band Gedichte, zu früh gesammelt, erschien im Jahr 1846; er enthielt nichts als etwas Naturstimmung, etwas Freiheits- und etwas Liebeslyrik, entsprechend dem beschränkten Bildungsfelde, auf dem er gewachsen.“⁵ Statt eines lyrischen Unikats doch wenigstens eine Gattungstrias! Keller hat sie freilich in seiner selbstironischen Nonchalance mit so flüchtigem Ungefähr gekennzeichnet, daß sie nichts von dem ihr innewohnenden Reichtum verrät. „Naturstimmung“ – der vage

Begriff bleibt alles schuldig, was Keller auf dem Feld der Naturlyrik zu leisten vermocht hat. Gewiß findet sich darunter konventionell Stimmungshaltiges in der überlieferten romantischen Manier, aber doch auch Überlieferenswertes dank Kellers vielfältigen Brechungen der „Naturstimmung“, dank seiner Umbildungen, Verwandlungen und Erweiterungen der gewohnten Naturoptik. Die Naturanschauung des jungen Keller ist von erstaunlicher Vielseitigkeit. Sie wurde in der Forschung häufig einseitig ausgelegt, sei es, daß man sie ins Metaphysische entgrenzte⁶, sei es, dass man sie in reine Immanenz einschloß⁷; eine Überwindung solcher Einseitigkeiten kam nur zögernd in Gang⁸. Kellers frühe Naturanschauung birgt in nuce eine Reihe von Gedichtarten, die wir für unsere Auswahl als Gliederungskriterien mitverwendet haben. So kleidet und verkleidet der junge Keller seine *politischen* Gedanken mit Vorliebe in Metaphern aus dem Bereich von Naturphänomenen⁹ (vgl. Kap. II); später macht er die Natur zum Organ einer *Philosophie des Diesseits* im Geiste Ludwig Feuerbachs (vgl. Kap. IV). Da ist ferner Kellers frühe *Gleichnislyrik*, welche die äußere Natur mit der Erfindungskraft der Phantasie zum Reflexionsmedium der Menschennatur umbildet (vgl. Kap. VI). Natur kann hier ein allegorisches, aber auch mehrsinniges Zeichen für die Selbsterfahrung und Identitätssuche des lyrischen Ichs sein. Und nicht zuletzt fällt Kellers frühe *Selbstdarstellungsllyrik* ins Gewicht, die eine problematische, leidvolle Kindheit und Jugend mit hellwacher Psychologie erhellt, und dies im Medium eindringlicher Naturbilder (vgl. Kap. VIII.1). Wiederholt stellt Keller dabei überlieferte Naturmetaphern auf die Probe, experimentiert mit ihnen und verfremdet sie teilweise, wie schon seine lyrischen Genre- und Idyllenbilder verraten (Kap. VII).

Natur – so viel ist offenkundig – besitzt beim jungen Keller keine Autonomie. Sie wird vielmehr in psychologisch komplexe, politische und soziale Vorgänge eingebunden. Aber gerade ihre vielseitige und mehrsinnige Verwendung ist eines der wesentlichen Charakteristika der frühen Gedichte Kellers. Im Verlauf seines lyrischen Schaffens werden sich die Naturphänomene mehr und mehr aus seinem Blickfeld zurückziehen und anderen Bildbereichen und Ausdrucksmedien den Vortritt lassen. Von ihnen wird ausführlich die Rede sein.

Der späte Keller hat im übrigen seiner frühen Lyrik allerhand Zufälliges und Willkürliches angelastet...

Mit einem seiner Selbstvorwürfe setzen wir das vorhergehende Zitat fort:

Ein freundlicher Kreis, in welchem ich aufgetaucht war, schlug, wie es zu gehen pflegt, weitere Wellen und Wellchen und fütterte mich mit den schönsten Hoffnungen. Kurz, ich lebte in gedrängtester Zeitfrist alle Phasen eines erhitzten und gehätschelten jungen Lyrikers durch und blieb wohl nur wenige von den Torheiten und Ungezogenheiten schuldig, die einem solchen anhaften.

Da kam das Jahr 1848, und mit ihm zerstoben Freunde, Hoffnungen und Teilnahme nach allen Winden, und meine junge Lyrik saß frierend auf der Heide. (SW 21, ebd.)

Man wird diese selbstkritische Rechenschaft nicht nur als die des reifen Mannesalters verstehen dürfen, das über eine genialische Jugendphase seinen gelassenen Spott ausgießt.¹⁰ Zwar enthält Kellers Jugendlyrik Überflüssiges und Traditionsverhaftetes, das der Nachwelt allenfalls aus philologischem Interesse überliefert werden muß – insoweit ist seine Selbstverspottung nicht grundlos.¹¹ Aber sie spiegelt doch auch eine historische Wahrheit wider: die zentrale Bedeutung der Freundschaft für werdende Lyriker in jener Epoche. Man wäre schlecht beraten, würde man die sogenannte schwäbische Romantik um Uhland und Schwab, aber auch Lyriker wie Annette von Droste-Hülshoff, Rückert oder Platen ohne die ratgebenden, kommentierenden und auch markterschließenden Freundeskreise von damals betrachten. Was verdankt nicht ein Lenau, eben erst aus dem fernen Wien in Stuttgart angekommen, den wegweisenden Impulsen des um Uhland und Schwab gescharten Dichterkreises! Eine über Cotta, den Stuttgarter Verleger, führende Schriftsteller-Karriere, nicht mehr und nicht weniger! Was an Lenau, einem der wesentlichen Vorbilder des jungen Keller, zutage tritt, bewährt sich auch an dem jungen Schweizer selbst. Der „freundliche Kreis“, der um ihn „Wellen und Wellchen“ schlägt und mit den „schönsten Hoffnungen“ belebt, ist der um Julius Fröbel und Adolf August Ludwig Follen gescharte Emigrantenzirkel. Keller hat sein damals empfundenen Bedürfnis nach freundschaftlichem Umgang wachgehalten und es zur Treue im dialogischen Erfahrungsaustausch entwickelt, wie seine Briefwechsel zeigen; seine vielberufene Eigenbrödelei macht nur eine Seite seiner Existenz aus. Der anderen, mitfühlenden und sozialen Seite verdanken wir einen Teil jener Widmungs- und Freundschaftsgedichte, die Keller, einer lyrischen Tradition folgend, in verschiedenen Lebensaltern verfaßt hat. Sie zählen zu den liebenswürdigsten, noch wenig gewürdigten lyrischen Hervorbringungen Kellers (vgl. unser Kap. V).

Im Verlage Fröbels und Follens, dem *Literarischen Comptoir Zürich und Winterthur*, erscheinen die beiden *Taschenbücher* (für das Jahr 1845 und 1846), in denen eine Auswahl der Lyrik Kellers enthalten ist. Und diese Auswahl wird vom Freundesauge kritisch gesichtet und von Freundeshand redigiert. Es ist namentlich Follen, der sich dieser Aufgabe mit Hingabe unterzieht. Mit Hingabe und – mit wechselndem Geschick.¹² Keller hat jedenfalls gegen seine Korrekturen keine prinzipiellen Einwände vorgebracht und die Follensche Redaktion seines Werks auch für die bei Winter in Heidelberg erscheinenden *Gedichte* akzeptiert. Wir können die ‚Urschrift‘ Kellers vor den Eingriffen Follens nur in wenigen Fällen mit

Sicherheit rekonstruieren, allen Bemühungen Jonas Fränkels, des verdienstvollen Editors, zum Trotz. Daher erscheint es als sinnvoll, den ‚Freundschaftsdienst‘, den Follen dieser Urschrift da und dort erwiesen hat, nach Kellers eigenem Beispiel gelten zu lassen.¹³

Wie Kellers Lyrik insgesamt, so ist besonders ihre Vielfalt, ihre Variationskraft und Eigenständigkeit unterschätzt,¹⁴ ihre Traditionalität überschätzt worden.¹⁵ Wir werden diese Lyrik nach Genres, Themen und Stilzügen in einzelne Kapitel, insgesamt sechzehn, auffächern und kommentieren. Jeweils ein oder mehr Gedichte, die für ein Kapitel als repräsentativ gelten können, werden durch eine *Exemplarische Interpretation* besonders gewürdigt. Darüber hinaus zitieren wir in den Anmerkungen eine Reihe von Gedichten, die dem Leser aufgrund interpretatorischer Hinweise und prononcierter Thesen vielleicht eine unmittelbare Überprüfung wünschenswert machen. – Wir hoffen demnach, daß Kellers Lyrik in ihrer Vielfalt und ihren thematischen wie ästhetischen Grundzügen erschlossen wird und sich zugleich der Lektüre empfiehlt.¹⁶

1. Zur Anordnung der Kapitel

Die einzelnen Kapitel sind teils nach thematischen, teils nach formästhetischen Gesichtspunkten eingerichtet und auf wechselseitige Erhellungen hin angelegt. Die ersten fünf (I–V) rücken die Themen *Natur*, *Politik* und *Öffentlichkeit* in den Vordergrund, wobei eingangs Kellers neuartige ästhetische Verfahrensweisen zur Sprache kommen. An sie knüpfen die Kap. VI und VII an, die auffällige lyrische Formkräfte wie *Gleichnis*, *Allegorie* und *Genrebild* exponieren und damit das Verständnis weiterer Gedichte vorbereiten. Die folgenden fünf Kapitel (VIII–XII) widmen sich den thematisch weitgefächerten *Porträts* Kellers, seinen (*Selbst-*) und (*Fremd-*)*Porträts*, seinen Ansichten der Liebe und Skizzen von Liebesbegegnungen, seinen städtischen, kreatürlichen und dinglichen Physiognomien, seiner damit verknüpften Kunst der analytischen Auffächerung einerseits, des lyrisch-szenischen Erzählens andererseits. Die abschließenden Kapitel (XIII–XVI) gelten der *Selbstreflexion der Kunst* in Kellers Lyrik und wenden sich erneut zentralen Formkräften wie dem *Humor* und seiner modernen *Artistik* zu.

Alle Kapitel erhalten eine zusammenfassende, eingehende Charakteristik am Ende dieser Monographie: *Folgerungen: Schwerpunkte der Lyrik Kellers. Skizze einer Poetik*.

2. Zur Auswahl der Gedichte

Keller hat seine drei Gedichtbände von 1846 (*Gedichte*), 1851 bzw. 1854 (*Neuere Gedichte*) und 1888 (*Gesammelte Gedichte*) jeweils in kleinere oder größere Werkgruppen bzw. Abteilungen gegliedert. Dort, wo zyklische Einheiten vorliegen, haben wir deren Struktur erläutert und die Reihenfolge der Gedichte beibehalten (vgl. z.B. *Siebenundzwanzig Liebeslieder, Von Weibern, Aus Berlin* bzw. *Wanderbilder, Gaselen, Aus der Brieftasche*). Nur ausnahmsweise haben wir ein Gedicht aus solchen Zyklen entfernt und in einen anderen aussagekräftigen Kontext gerückt. Wo hingegen einer Werkgruppe oder Abteilung eine zyklische Einheit fehlt und die Selbständigkeit der lyrischen Gebilde offenkundig ist, dürfen diese frei verwendet und neben gleichartige gesellt werden, die ihnen thematisch oder ästhetisch korrespondieren. An ihrem neuen Ort verweisen sie adäquater auf eine Eigentümlichkeit der Lyrik Kellers und bezeugen sie eindringlicher ihre Überlebenskraft als in ihrer ursprünglichen Anordnung, wo sie unter Umständen nur zur Füllung einer Werkgruppe dienen oder wo die Nachbarschaft mittelmäßiger Gebilde ihre Ausstrahlungskraft überschattet. Man darf Kellers übergreifende Kompositionsabsichten nicht überschätzen. So souverän sie die genannten Zyklen durchdringen, so wenig konsequent und allgegenwärtig sind sie. Auch wenn Kauffmann durchgehend ein „künstlerisch komponiertes Werkganzes“ wahrnimmt und allerorten „untergründige Verbindungen“ vermutet, die „in sich vielfältige Werkeinheiten“ schaffen (S. 845f.): er muß gleichwohl hinsichtlich der *Neueren Gedichte* die „größere Selbständigkeit“ einzelner Gebilde und ihre „in sich geschlossenen Bilder“ konzederen (S. 991); die Abteilung der *Romanzen* nennt er gar ein „Sammelbecken für diverse neuentstandene Gedichte“: „Da sie weder in thematischer noch in formaler Hinsicht eine Einheit bildet, ähnelt sie der Abteilung der *Vermischten Gedichte*.“ (S. 994). In der Tat – keine noch so wendige Verbindungskunst könnte in diesen Abteilungen „untergründige“ Zusammenhänge aufspüren, von vordergründigen ganz zu schweigen. Schon die Ouvertüre der *Neueren Gedichte – Jahreszeiten* – kann eine zyklische Kohärenz nur an der Oberfläche vorweisen: fünf Gedichten mit dem Frühling als Thema folgen zwei Sommer-Gedichte, ehe je ein Herbst- und ein Wintergedicht die Werkgruppe notdürftig abschließen, als würde das Jahr zusehends abmagern. Und die in den Jahreszeiten abgehandelten Themen bilden eher ein buntes Kaleidoskop denn eine aufschlußreiche Konfiguration von Ideen und Situationen. Gemessen an der kompositorischen Durchbildung der wirklichen Zyklen fällt die relative Beliebigkeit der genannten „Abteilungen“ auf; Kellers Verlegenheit verrät sich überdies in der Streichung der Sonette für die 2. Auflage – immerhin verschwanden damit so bemerkenswerte Gedichte wie *Von*

Kindern (I.) und *Erkenntnis*. Pekuniäre Nöte, Zeitknappheit, verlegerische Zwänge hinderten Keller an einer zyklischen Durchformung aller Werkgruppen. Umso legitimer, umso verlockender auch erscheint der Versuch neuer Gruppenbildungen, der Lyrik Kellers zu Ehren...

Unberücksichtigt in unserer Auswahl blieb Kellers *Der Apotheker von Chamouny oder der kleine Romanzero*. Es handelt sich um eine Parodie des *Romanzero* Heinrich Heines in Form einer Verserzählung, angelehnt an Heines Versepos *Atta Troll*, also nicht um Lyrik im engeren Sinn.

Es ist hier nicht der Ort, die widersprüchliche und zwiespältige Wirkungsgeschichte der Lyrik Kellers nachzuzeichnen. Das hat Kai Kauffmann in seiner ausgiebig kommentierenden Ausgabe bereits geleistet, indem er repräsentative Querschnitte der mannigfachen Geschmacksurteile und Rezeptionshaltungen zusammenstellte. Während Kellers Prosa in der Literaturgeschichte bis heute ein hoher Rang zuerkannt wird, ist die Zwiespältigkeit der Urteilsbildungen hinsichtlich seiner Lyrik nicht minder lebenskräftig. Adolf Muschg, einer der kenntnisreichsten Anwälte des Werks Gottfried Kellers, vor allem des epischen, hat über seine Gedichte wie folgt geurteilt:

Keller ist nicht Mörike; es gibt bei ihm so gut wie keine makellosen Gedichte, die uns von der ersten bis zur letzten Zeile keine Freiheit ließen als die Liebe. Es gibt kaum eins, bei der unsere Leser-Bereitschaft zur Einstimmung nicht aufläuft, an eine Grenze stößt, ja zum Ärger werden kann. Ich habe keine politischen, kein sogenanntes Zeit-Gedicht gewählt, das es dem Betrachter leicht machen würde, Lyrisch-Anstößiges, schiefe Bilder, pathetische Mißgriffe, Ton- und Stilbrüche, ja Stilblüten zu erklären und zu entschuldigen.¹⁷

Nicht nur entzieht sich, so scheint uns, manches „Zeit-Gedicht“ Kellers diesem systematischen Urteil (das einige Kenner seiner Lyrik teilen¹⁸), auch andere Gedichte ersparen dem Leser durchaus den befürchteten „Ärger“. Wie produktiv im übrigen „Brüchiges“ und „Anstößiges“ für die Interpretation sein kann, hat Muschg selbst einleuchtend demonstriert; eine Betrachtungsweise, für die das nicht ganz Geglückte bzw. Störende aufschlußreich ist, hat unsere eigenen Analysen da und dort angeregt. Daß es gleichwohl „makellose Gedichte“ aus Kellers Feder gibt, solche jedenfalls, die des Lesers „Liebe“ zu wecken vermögen – *Winternacht*, das erste *Waldlied*, *Schöne Brücke*, *Der Taugenichts*, *Die kleine Passion*, *Venus von Milo*, *Abendlied*, *Der Narr des Grafen von Zimmern*, *Stilles Abenteuer*, *Jung gewohnt, alt getan*, *Abend auf Golgatha*, *Am Ufer des Stromes* und andere¹⁹ –, mögen unsere Interpretationen in Erinnerung rufen.

Wir haben unseren Text-Kommentaren und Interpretationen die verdienstvolle, von Kai Kauffmann herausgegebene Frankfurter Studienausgabe zugrunde gelegt (vgl. Anm. 2), auch wenn dies nicht immer unprob-

lematisch sein mag.²⁰ Doch die relativ gut zugängliche Ausgabe erlaubt es dem Leser, unsere Urteile ohne kostspielige Umstände am Text zu überprüfen. Kauffmanns hilfreiche Kommentare – die er teilweise Fränkel/Helbling verdankt (siehe Anm. 1) – haben wir berücksichtigt und dies auch jeweils vermerkt. Über Kauffmanns kursorische interpretatorische Hinweise sind wir – unserem thematischen Vorhaben entsprechend – meist wesentlich hinausgegangen.

Einige wichtige Gedichte, die in der ‚Studienausgabe‘ nicht enthalten sind, verzeichnen wir in einem *Anhang* nach den von Fränkel/Helbling herausgegebenen *Sämtlichen Werken* (1926 ff., vgl. Anm. 1).

„Jedes gute Lied“, schrieb Keller im Hinblick auf die *Neueren Gedichte*, „erfordert ein ganzes und ungeteiltes Leben“, aber auch einen „schrecklichen Aufwand an konsumierten Viktualien, Nervenverbrauch und manchmal Tränen, vom Lachen oder vom Weinen“ (zitiert nach Kauffmann, Anm. 2, S. 984). Weil Keller sich das alles eigentlich nicht leisten durfte, litt er bei seiner lyrischen Produktion gehörig. Die nachgeborenen Leser dagegen können leidensfrei die Lektüre der Gedichte mit der Konsumtion von Viktualien verbinden, in Augenblicken ihres „ganzen und ungeteilten Lebens“.

I. Naturgedicht und lyrisches Ich

Kellers Naturlyrik ist vielerorts ein Experimentierfeld, auf dem er die literarische Tradition in vielfältigen Abstufungen wiederbelebt, aber auch umgestaltet und ihr eine eigene Sprache abgewinnt. Romantische Motive werden noch einmal heraufgerufen und doch mit neuen Stilgesten präsentiert. Keller führt die Natur nicht mehr vordringlich als organische Ganzheit vor, sondern entnimmt ihr einen Bildervorrat, den er zum Gleichnis oder zur Allegorie, zur mehrsinnigen Rätselschrift oder zum skeptisch-ironischen Medium seiner Selbst- und Weltdeutung macht. Im Gebrauch der Natursprache entfaltet das lyrische Ich seine Identitätssuche, reflektiert aber auch überindividuelle Zusammenhänge und erprobt eine ganze Skala neuer Bilder und Töne.

Einige Grundzüge der Naturlyrik Kellers seien an seinem Zyklus *Nacht* aufgewiesen.²¹ Die darin versammelten Gedichte sind von unterschiedlicher Qualität²², sie lassen jedoch zweierlei erkennen: den Dialog, den Keller mit der literarischen Tradition führt, und den experimentellen Charakter seiner frühen Lyrik. Keller setzt sich mit der Tradition auseinander, und er stellt sie auf die Probe, um zu einer eigenen Sprache zu finden. Das erste Gedicht (*I.*)²³ verknüpft Heterogenes: galante Töne aus dem literarischen Rokoko²⁴, Reminiszenzen an die Nacht- und Todesmystik des Novalis²⁵, an Versgebärden Eichendorffs²⁶, namentlich aber Anklänge an den vom jungen Keller bewunderten Lenau, dessen melancholischen Gestus er nachahmt²⁷ und dessen Heidebilder er beschwört.²⁸ Aus dem heterogenen Nacheinander kann sich eine wechselseitige Durchdringung und Brechung der Töne ergeben, hinausweisend über den bloßen Zitatcharakter.²⁹ Bedeutsam jedoch ist vor allem die reflektierende Distanz, die das lyrische Ich zur Nacht bezieht. Es redet sie nicht etwa mit dem der Romantik vertrauten *Du* an, das innige Nähe und Intimität suggestiv evoziert. Es spricht vielmehr in der 3. Person von der Nacht und es zeigt mit dem Personalpronomen ‚sie‘ eine Ferne zu ihr an, die seine drängenden Fragen und Vermutungen nicht zu überwinden vermögen. Die Stummheit und das Rätselgesicht der Nacht erzeugen jene nachdenkliche und reflektierende Gebärde, die für Kellers Lyrik prägend wird. Eine rein empfindende, nur dem Gefühl sich anvertrauende Annäherung an die Natur, wie sie noch in der Spätromantik sich findet, erscheint von diesem Gedicht her als problematisch.

Anders verfährt hingegen das VI. Gedicht **Wende dich, du kleiner Stern**.³⁰ Es fingiert noch einmal ungebrochen eine frühromantische Identität zwischen Ich und Natur: „*Hier* fühl' ich Zusammenhang / Mit dem All und Einen!“ Zur Bekräftigung variiert es die frühromantische Bildersprache³¹, einige Nuancen zu emphatisch freilich, als müßte es die unzeitgemäße Gebärde durch gehäufte Beteuerungen übertönen³², ehe die harmlose und sprachlich unsichere Schlußpointe für einen unfreiwillig ernüchternden Abgesang sorgt. Wohl deshalb hat Keller später für die *Gesammelten Gedichte* die letzte Strophe gestrichen (vgl. *Unter Sternen*, Kauffmann, S. 389). Die pointierte Anfangsstrophe jedoch durfte er stehenlassen, unverändert. Sie erprobt mit der doppelsinnigen Verwendung der Sternen-Metaphorik eines jener Wort- und Pointenspiele, die seine spätere Lyrik auszeichnen.

Zueinander gesellt, deuten die beiden Gedichte – das erste aus dem Zyklus *Nacht* und *Wende dich* (...) – die Schwierigkeiten von Kellers lyrischen Anfängen an: seine Versuche, das Gewicht der Tradition mit ihrer Erneuerung zu verbinden.³³ Wenn das Sternengedicht noch im Bann der Tradition steht, das Eröffnungsgedicht (*I.*) sie schon distanziert, so gelingt Keller ihre Erneuerung mit dem V. Nachtgedicht **Willkommen, klare Sommernacht**³⁴ bzw. **Stille der Nacht**, wie der Titel der Zweitfassung lautet.³⁵

Stille der Nacht

Willkommen, klare Sommernacht,
 Die auf betauten Fluren liegt!
 Gegrüßt mir, goldne Sternenpracht,
 Die spielend sich im Weltraum wiegt!
 Das Urgebirge um mich her
 Ist schweigend, wie mein Nachtgebet;
 Weit hinter ihm hör' ich das Meer
 Im Geist und wie die Brandung geht.
 Ich höre einen Flötenton,
 Den mir die Luft von Westen bringt,
 Indes herauf im Osten schon
 Des Tages leise Ahnung dringt.
 Ich sinne, wo in weiter Welt
 Jetzt sterben mag ein Menschenkind –
 Und ob vielleicht den Einzug hält
 Das viel ersehnte Heldenkind.
 Doch wie im dunklen Erdental
 Ein unergründlich Schweigen ruht,
 Ich fühle mich so leicht zumal
 Und wie die Welt so still und gut.
 Der letzte leise Schmerz und Spott
 Verschwindet aus des Herzens Grund;
 Es ist, als tät' der alte Gott
 Mir endlich seinen Namen kund.

Das Gedicht lebt aus Kellers Kunst der polaren Verfung, die hier erstmals zur Entfaltung gelangt. Die „Sommernacht“ und die „goldne Sternenpracht“ mögen an Eichendorffs *Sehnsucht*³⁶ gemahnen – sie erhalten indes ein eigenes Gepräge dank der räumlichen Polarität, in die sie eingebettet sind: im Bilde der „betauten Fluren“ einerseits, des „Weltraum[s]“ andererseits, begegnen sich Nächstes und Fernstes, Gegenständliches und Unendliches. Das ‚wiegende Spiel‘ der Sternenpracht nimmt dieser jegliches Pathos und verleiht ihr Anmut – ein Akzent, der dem romantischen Kosmos eher fremd war. Im schweigenden „Urgebirge“ und im Rauschen des Meeres setzt Keller sein Polaritäten-Spiel fort und bindet das lyrische Ich darin ein: das ‚Schweigen‘ korrespondiert seinem „Nachtgebet“, das seine Naturfrömmigkeit anzeigt³⁷; das Tönen des Meers und der Brandung verrät seine wache Einbildungskraft – seinen „Geist“, der das ferne Rauschen erst hörbar macht. Von nun an bleibt es unentschieden, ob die Wahrnehmungen des lyrischen Ichs real oder imaginiert sind, seine Spannkraft schwingt zwischen Realität und Imagination hin und her. Aus dem „Westen“ wird ein „Flötenton“ vernehmbar, der Osten verrät die ersten Anzeichen des heraufdämmernden Morgens. In dem Ineinanderspiel gerade dieser beiden entgegengesetzten Pole, des Westens, der den Beginn der Nacht, und des Ostens³⁸, der den Beginn des Tages markiert, erzeugt Keller ein Zwischenreich, wie es bis dahin in der deutschen Lyrik nur selten erprobt worden ist.³⁹ Von der subtilen Wahrnehmungs- und Einbildungskraft geht das lyrische Ich zur Kontemplation über: es konfrontiert den Tod als natürliche Mitgift des Lebens mit der erhofften Geburt des „Heldenkind[s]“, womit eine utopische Gesichtsperspektive ins Spiel kommt.⁴⁰ Der reflexive Grundzug der Lyrik Kellers wird hörbar, der jedoch die Gefühlskraft keineswegs verdrängt. Diese schwingt vielmehr von der lebhaft empfundenen Ruhe der Natur zum lyrischen Ich zurück. Das ringsum herrschende „Schweigen“ kehrt in das Subjekt ein und verschafft ihm das Selbstgefühl eines schwebenden, ja geläuterten In-Sich-Ruhens („still und gut“). Während das romantische Ich sein Selbstgefühl in der Emphase und der Ekstase findet, in einer Exzentrik, die das Subjekt in die Natur hinausrückt⁴¹, dämpft das lyrische Ich Kellers diese Stimmungslage und rückt an ihre Stelle die kontemplative Anschauung der Natur und ihrer Wirkung auf sich selbst. Die Natur öffnet sich ihm, ohne ihr Geheimnis preiszugeben – ihr Schweigen ist „unergründlich“.⁴² Aber es ist nicht leer, ist erfüllt von den zuvor erfahrenen Polaritäten, die in einer schwebenden Balance zusammenfinden.⁴³ Auch der „alte Gott“ gibt das Geheimnis nicht preis. Er umschreibt es vielmehr hieroglyphisch. Die romantische Lyrik hatte das Geheimnis in einer endlosen Schrift von Hieroglyphen zu ergründen versucht und war zuletzt bei der Unwägbarkeit des Vermutens, des ‚Als ob‘ angelangt, des Eichendorffschen Konjunktivs. An ihn knüpft Kellers Ich in der Schlußstrophe an, aber es entäußert sich nicht mehr auf

romantische Weise an die Natur, sondern umkreist seine nächtliche Naturerfahrung kontemplativ.⁴⁴

Die Selbstoffenbarung des „alten Gotts“ bleibt vieldeutig-unbestimmt; sie ist weder auf einen christlichen noch heidnischen ‚Gott‘ festzulegen, weder als ausschließlich metaphysisch noch rein irdisch zu verstehen. Sie läßt sich allenfalls aus dem Fortgang des Gedichts begreifen als die Natursprache, in der alle Polaritäten – das Nächste und das Fernste, das Schweigen und die Töne, die gegensätzlichen Himmelsrichtungen, Höhe und Tiefe, Anschauung und Vision, Geist und Gefühlskraft – in einer schwebenden Balance zusammenfinden, die Andacht und Kontemplation, ja schwerelose Selbstvergewisserung verbürgt. Die Schwerelosigkeit des lyrischen Ichs („Ich fühle mich so leicht zumal“) und sein Einverständnis mit der Welt und sich selbst („Und wie die Welt so still und gut“) sind das Resultat eines Prozesses, der die Versenkung in die Natur auf mehreren Stufen vergegenwärtigt. So stellt sich für Augenblicke die Erfahrung des Glücks ein. Es zeigt sich unter anderem darin, daß die „spielend“ sich ‚wiegende‘ Sternensprache ihre Entsprechung im „leichten“, von aller Erdschwere entbundenen Lebensgefühl des Ichs findet.

Das Gedicht versinnlicht den dialogischen Vorgang zwischen Natur und Ich durch eine Reihe musikalischer Spielelemente. So erzeugt es in der ersten Verszeile (der 1. Strophe) Assonanzen mit dem *o*- und *a*-Vokal, in der zweiten mit dem Diphthong *au*, in der vierten mit dem *ie*-Vokal und gesellt dazu eine Alliteration mit dem stimmhaften *m*-Konsonant. Auf diese musikalische Anmutung der Natur antwortet das Ich in der 2. Strophe seinerseits durch Assonanzen, hörbar in den Vokalen *u*, *i* (*e*), *ei*, und durch eine *b*-Alliteration. Die dritte Strophe knüpft das musikalische Gewebe fort, es verbindet das hörende und sehende Ich mit der Natur in einer Reihe von Assonanzen („Ich höre einen Flötenton [...] Indes herauf im Osten schon / Des Tages leise Ahnung dringt.“). Die vierte Strophe bringt dem Ich die *weite Welt* abermals durch *m*-Alliterationen nahe, worauf es seinerseits durch *e*-Assonanzen („das viel ersöhnte Heldenkind“) antwortet. Die 5. Strophe kontrapunktiert die Helle der hohen Vokale und Diphthonge durch das dunkle *u*, das die Verszeilen harmonisch aneinander bindet; parallel dazu geraten Natur („Erdental“, „Schweigen“ und „Welt“) und Ich in eine harmonische Korrespondenz, die mit der Schlußstrophe eine auch musikalische Krönung erhält, namentlich durch Alliterationen (*l* und *sch*) und durch Enjambements, die das Widerspiel von „Schmerz“ und „Spott“ fließend, über die Zeilengrenzen hinweg, auflösen und den „alten Gott“ dem Ich näherücken, wobei die prädikative Aussage des „alten Gotts“, das Kund-tun, über die vorletzte zur letzten Zeile, schwingt.

Es verhält sich nicht so, daß Keller das hier erreichte poetische Niveau für immer besitzt und es unfehlbar fortentwickelt. Dergleichen kann nur erwarten, wer mit dem Schema linearer Progression an ein Gesamtwerk herantritt. Die poetische Realität ist anders, widersprüchlicher. Der noch junge Keller hat, an der Schwelle zu seiner mittleren Schaffensperiode, Gedichte verfaßt, die einer romantisierenden „ungebührlichen Selbstbe-
spiegelung“ nachgeben, um eine kritische Wendung aus dem *Grünen Heinrich* aufzugreifen. *Abendregen* aus dem Jahre 1848 darf man füglich dazu zählen.⁴⁵ Um so einnehmender sind jene Gebilde, in denen der lyrische Debütant mit heiterer oder spöttischer Nonchalance sein Ich in Szene setzt. **Am fließenden Wasser** ist eines von ihnen, zusammengesetzt aus vier Teilen (Text siehe Anmerkung).⁴⁶ Eine virtuos komponierte Idylle, mit biedermeierlicher Detail-Liebe verfaßt, bildet den Anfang. Impressionistische Lichteffekte, wie die Droste sie gesetzt hat, ein „Goldengrün“, wie Mörike es zu mischen liebte⁴⁷, erglänzen auf flüchtigen unscheinbaren Dingen: auf „des Baches Welle“, auf einer „Libelle“ und einer „Blüte“, während eine Esche, Zeugin ihres „holde[n] Treiben[s]“ und Forttreibens, sich zum Bleiben entschließt. Das lyrische Ich, das mit souveräner Gebärde der Esche diesen Entschluß unterschiebt, sieht sich angesichts des Gegensatzes von Bewegung und Bleiben zur Frage veranlaßt: „Soll ich bleiben? Soll ich gehen?“

Das Wechselspiel von Verharren und Dahinziehen ist der Auftakt zu einer weiteren Polarität, die Keller mit kontrapunktischer Meisterschaft variiert: Wasser und Himmel, Tiefe und Höhe, kreatürliche Geschöpfe im Fluß und im Äther (Teil II. und III.) üben eine kosmische Anziehungskraft aufeinander aus, deren Geheimnis das lyrische Ich im uralten „Welt-
angesicht“ zu fassen glaubt (Teil II), ehe ein Stillstand der Elemente es ihm wieder verhüllt (Teil IV). Nicht nur wegen der kontrapunktischen Durchführung des für Keller charakteristischen Themas der Polarität ist das vierteilige Gebilde bemerkenswert; es ist dies auch dank seiner wechselnden Rhythmen, mit denen das Ich die Naturphänomene und sich selbst vor Verfestigung und vor statuarischer Pose bewahrt. Das bewegliche Ineinanderspiel von Daktylen und Trochäen im zweiten Gedichtteil etwa verleiht dem „Weltangesicht“ ein federleichtes Gewicht, das Kellers wachsende Scheu vor dem Pathos frühzeitig ankündigt. Und bemerkenswert schließlich ist der Aufenthalt *Am fließenden Wasser* dank jener schon erwähnten Hingabe an das Detail der Natur und Kreatur, wie es mit pointierter Anmut im Bilde des Fischleins und des Falken Profil gewinnt (Teil III). Keller, der hier einen von Mörike und der Droste eingeschlagenen Weg fortsetzt, hat aus dieser Detailhingabe im Laufe seiner lyrischen Produktion die Kunst der zarten und überraschenden Arabeske entwickelt.

Läßt das vierteilige Gedicht, in dem alles fließt und verfließt – Kreatur, Weltangesicht, Welle -, überhaupt eine fixierbare Bedeutung zu? Offenbar liegt der Reiz dieses Gebildes darin, daß seine wechselnde Bewegung durch seine kunstvollen Strophen ‚festgeschrieben‘ wird. Das *Fließende Wasser* wird aus dem übersichtlichen Standort des lyrischen Ichs, eines ruhenden und kontemplativen Ichs, gleichsam gegliedert und überschaubar gemacht, die impressionistischen Lichtspiele – vom „Silberlicht“ zum „Goldengrün“ und „schimmernd[en]“ Blau – prägen sich durch Variation dem Bildergedächtnis ein. So ereignet sich denn mehr als nur eine „akkumulative Reihung und Zergliederung von Bildfolgen“, das „nichts anderes“ ermöglichen soll als ein „Schönheitserlebnis“ (M. Feldt, Anm. 14, S. 320). Ausdrücklich beschwört das lyrische Ich am Ende ein der Schönheit konträres Bild der Welle herauf: „Doch versalzen und verbittert, / Still und mutlos lag sie da. -“ Bis dahin arrangiert der Erzähler des Gedichts die Naturphänomene kraft eigener Souveränität, ähnlich wie in anderen Naturgedichten Kellers. Selbst die beträchtliche Entfernung zwischen Fisch und Falke, die er geschaffen hat, überbrückt er zuversichtlich. Die Sprache und Zwiesprache der Natur ist ihm nicht verborgen – er ist ihr kundiger Interpret: „Ich glaube gar, das Sehnen zieht / Eins an des andern Stelle!“ (III. Teil). Und die „junge Welle“, die er vor Zeiten „in’s Tal“ sich ergießen sah, macht er im tiefen Meer wieder ausfindig (IV. Teil). Das ist in der Tat nicht mehr Widerspiegelung der Natur, nicht mehr „Naturmimis“ (M. Feldt, Anm. 14, ebd.), sondern poetische Organisation der Natur und eigenwillige Verfügung über sie, freilich keine unbeschränkte Verfügung. Denn am Ende zieht die Natur in Gestalt der unbewegten Welle der schweifflustigen und eingreifenden Phantasie des Erzählers eine unüberschreitbare Grenze und zwingt sie zum Innehalten. Auch über das „Weltangesicht“, das der lyrische Erzähler ohne Pathos zitiert, gebietet er ja nicht unbeschränkt. Es bedarf seiner kontemplativen Versenkung, wenn es nicht im Unsichtbaren verharren soll. Diese Nachdenklichkeit bildet den Gegenpol zu dem fast spielerischen Arrangement der Naturphänomene, die das lyrische Ich mit leichter Hand zum „reizend leichten Traum“ fügt. Dergestalt schafft es sich ein Glück, das sich erst am Ende in der Meeresstille verflüchtigt.

Die für Kellers Lyrik so bezeichnende Scheu vor dem Pathos ist gleich in ihren Anfängen verschwistert mit der Kritik am Stimmungsvollen und an Stimmungsmalerei. Während sich in den vierziger Jahren die Nachfahren der Romantik, Emanuel Geibel etwa, an die Reproduktion malerisch-effektvoller Naturbilder machen, finden sich diese schon in Kellers früher Lyrik entzaubert. Ein Gedicht wie das *I.* von **Herbst**⁴⁸ setzt nur dem Anschein nach die Melancholie des Herbstes in Analogie zu der des Poeten. Worauf es Keller ankommt, sind die Brüche und die Brechungen der Ana-

logie. Der vermeintlich in Schuld- und Sündenbewußtsein umherwandelnde Dichter spielt der entlaubten Natur und ihrer nächtlichen Lichtquelle, dem Mond, einen respektlosen Streich:

Ich richte mir den Beichtstuhl ein
Auf ödem Heideplatze;
Der Mond, der muß mein Pfaffe sein
Mit seiner Silberglatze.

Die Heide, vom geschätzten Vorbild Lenau erst vor wenigen Jahren zum Schauplatz der Dichter-Schwermut erkoren⁴⁹, muß ein kirchliches Zeremoniell über sich ergehen lassen, über dem Kellers Ironie funkelt. Sie schreckt selbst vor einem Herzstück der Naturlyrik seit Klopstock und Goethe nicht zurück: dem tröstenden und lösenden Glanz des Monds⁵⁰, der zur „Silberglatze“ erbleicht. Die Verfremdung des Vertrauten könnte kaum sarkastischer ausfallen. Keller organisiert um, was als organische Natur überliefert worden ist. Er führt an der Heide und am Mond eine poetische Operation durch, die den nächtlichen Schauplatz zur Metapher einer religiösen Posse macht, entsprechend dem antikirchlichen Affekt Kellers. Diese operative, *organisierende* Umwandlung des Naturbilds anstelle einer Fiktion, die *organische* Ganzheit vorspiegelt, wird zu einem Wahrzeichen von Kellers Lyrik.⁵¹ Bei seinem entzaubernden Verfahren büßt das Ich keineswegs seine Würde, die Würde des Leidens ein. Sie wird gerade in den Brechungen des Understatements glaubwürdig: „Ich habe heimlich mit dem Tod / Ein Wörtlein schon gesprochen!“ Der kirchlichen Betreuung und Beaufsichtigung entzieht sich das lyrische Subjekt durch Selbstbefragung und Selbstbehauptung.

Als einer der Höhepunkte jener Naturlyrik Kellers, die der Selbstdarstellung des lyrischen Ichs dient, darf **Winternacht** gelten.

Winternacht

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
Still und blendend lag der weiße Schnee,
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
Keine Welle schlug im starren See.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
Bis sein Wipfel in dem Eis gefror;
An den Ästen klomm die Nix' herauf,
Schaute durch das grüne Eis empor.

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied für Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
An der harten Decke her und hin.
Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!⁵²

Das Gedicht hat schon die Faszination der Zeitgenossen Kellers hervorgerufen, wie etwa Paul Heyses Erzählung *Das Seeweib* erkennen läßt.⁵³ Und es hat sich seither in Anthologien tapfer gehalten, angefangen von Ferdinand Avenarius' *Hausbuch deutscher Lyrik* (1902) und Will Vespers *Ernte* (1906)⁵⁴ bis zu den *Deutschen Gedichten* Hans Joachim Hoofs (2001 bei Piper).

Winternacht demonstriert beispielhaft, wie die Aneignung der literarischen Tradition mit ihrer Erneuerung einhergehen kann.⁵⁵ Das lyrische Ich bemerkt, auf der Eisdecke eines zugefrorenen Sees stehend, ein unter seinen Füßen auftauchendes Wasserwesen, eine Nixe. Es entspinnt sich ein stummer Dialog, in dem die lockende Kreatur ihre Leibhaftigkeit und zugleich ihre Erlösungsbedürftigkeit bis zum Ende deutlich beibehält. Doch dieser Dialog zwischen Mensch und Kreatur scheint im Grunde ein Selbstgespräch des Ichs mit seiner eigenen Kreatürlichkeit und seinem eigenen Innern zu sein: ein Dialog sich widerstreitender Seelen- und Triebkräfte. Die figürliche Begegnung, greifbar in einem Natur-Bild, hat eine übertragbare psycho-dynamische Bedeutung. Dieses Spannungsverhältnis zwischen *Bild* und *Bedeutung* konstituiert das Gedicht und verleiht ihm einen unausschöpfbaren Reiz.

Versuchen wir ihn zu beschreiben.

Stumm, in kaltem Glanz, breitet sich Kellers nächtliche Landschaft aus. Es ist, als habe die Natur den Atem angehalten und sie erstarren lassen. Inmitten der weißen Starre gewahrt das Ich mit schmerzhafter Schärfe die einzige Regung, die in der Landschaft wahrnehmbar wird – eine aus der Tiefe des Sees emporsteigende Nixe, die unter der Eisdecke hin und her tastet. Unter den Füßen des Betrachters ihre nackte Schönheit vorzeigend, bleibt sie zu ihrer Qual doch von ihm getrennt. Eine Nixe, emporgestiegen aus „schwarze[r] Tiefe“! Der Ernst des lyrischen Ichs läßt daran keinen Zweifel. Lehnen wir uns an *seine* Perspektive an, so erblicken wir die einmalige empirische Gestalt der in einer Winternacht herauftauchenden Seefrau. Aber wir können doch keineswegs vergessen, daß die Nixe auch aus der Tiefe der literarischen Tradition emporsteigt. Der Wasserwesen in deutscher Dichtung sind Legion, lange vor Kellers *Winternacht*, und seit Goethes *Fischer*, Fouqués schöner Undine und Eichendorffs lockenden Nixen bevölkern sie die Erinnerung der Leser.⁵⁶ Aus der Perspektive der literarischen Tradition nehmen wir *Kellers* Nixe daher als ein erstarrtes Zitat, eine unwirkliche Kunstfigur wahr.

Das besondere Ereignis in Kellers Gedicht besteht nun darin, daß weder die Perspektive des lyrischen Ichs noch die der literarischen Tradition uneingeschränkt gilt. Beide verschmelzen vielmehr in einem neuen Wahrnehmungsakt.

Dieser Akt läßt sich als eine Vision des lyrischen Ichs bezeichnen oder auch als ein Traumbild. In der Gestalt der Nixe entwirft das lyrische Ich, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, die eigene Innenwelt. Durch diesen Traum der Einbildungskraft verliert die Nixe ihren rein empirischen Charakter, die zitierte Kunstgestalt ihre Künstlichkeit. Sie wirkt authentisch. Ein Indiz dafür ist der Ort, an dem sie ihr Wesen treibt. Kellers Ich verlegt diesen Handlungsort vom bewegten offenen Wasser – dem traditionellen Aktionsraum der Nixen – unter eine winterliche Eisdecke. Wie kommt sie dorthin?

Die literarische Tradition erzählt uns, daß die weiblichen Wasserwesen ihrem Dialog mit dem menschlichen Subjekt mit Vorliebe erotischen Charakter verleihen. Das ist ihre sozusagen natürliche Mitgift. Sie lassen Sehnsüchte laut werden und sie locken ihre Hörer und Betrachter mit dem Ziel der Verführung. Eichendorff hat dafür eindringliche Beispiele geschaffen, in Gedichten wie *Lockung* oder *Nachtzauber* und vielen anderen. Ihre Lektüre erweist aber auch, daß die Erotik der Wasserwesen ihnen vom männlich-lyrischen Ich verliehen ist. Sie ist Ausdruck seiner unbewußten oder halbbewußten Lust nach einer Lockung und Verführung. Der Leser von Kellers *Winternacht* kann sich von diesem literarhistorischen Wissen wohl kaum dispensieren. Aber er wird früher oder später bemerken, daß Keller ihm eine neue Komponente zuführt: er paart die erotische Sehnsucht des Ichs mit der Angst davor. Die Einbildungskraft des Subjekts phantasiert in die emporsteigende Seefrau sein sexuelles Begehren und wehrt es im selben Atemzug ab. Das Begehren erfindet das phallische Bild des emporragenden Seebaums, an dessen Gipfel die Nixe ihre „weiße Schönheit Glied für Glied“ entblößt. Was für ein verführerischer, in die Tiefe hinunterlockender Augenblick! Aber vor dem Zerbrechen des Glases und der Vereinigung mit dem Wasserwesen bewahrt den Betrachter die dichtende Angst: das eben noch „dünne[] Glas[]“ wird unversehens zur „harten Decke“. So rettet sich das Ich vor seinem Begehren. Es erkaufte sich die Rettung jedoch mit Reue, erkaufte sie mit Verzweiflung, wie der „erstickte[] Jammer“ der Nixe verrät: Unter der Eisdecke hin und her tastend, sucht sie vergebens den Durchbruch ins Freie. So tut das Ich seine qualvolle Erlösungsbedürftigkeit kund, nachdem es sich die Erfüllung seines Begehrens selber versagt hat. Es wird sich dessen nicht klar bewußt, es empfindet diese Versagung dunkel wie einen Selbstverrat, wie eine Schuld gegenüber seiner begehrenden ‚weiblichen‘ Hälfte, eine unverdrängbare, unenträtselbare Schuld:

Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Wie in einem halbblinden Spiegel schaut das lyrische Ich das Bild seines eigenen Begehrens an; es sperrt dieses Bild im Spiegel ein, bannt und ver-

bannt es darin und verharrt in diesem Bann mit quälendem Schuldgefühl. Sich selbst aufspaltend in ein schauendes, fragendes Subjekt und ein lockendes, erlösungsbedürftiges Objekt, wird es sich zum unentwirrbaren Rätsel. Keller hatte die vorläufige Erstfassung des Gedichts mit der (später gestrichenen) Schlußstrophe versehen (vgl. Wysling, Anm. 9, S. 193):

Als ein halber Stern vom Himmel fiel,
Fuhr sie schreiend in die Tiefe hin.
Mich durchschauerte ein bang Gefühl,
Wie wenn ich die eigne Seele sah.

Die dunkle Ahnung einer Seelenverwandtschaft des lyrischen Ichs mit der Nixe war Keller von Anfang an gegenwärtig; worin aber diese Verwandtschaft beruhte, wollte er keineswegs expressiv verbis klären. Er zog es vor, die beziehungsreiche Rätselschrift zwischen Ich und Kreatur auch nicht namentlich anzudeuten und überließ mit seiner Streichung die Deutung der Rätselschrift dem Leser allein.

Lassen wir jedoch die Frage nach der Originalität des Gedichts noch nicht zur Ruhe kommen. Ruft Keller nicht allzu spät, um 1850, ein uraltes Wasserwesen wieder herauf? Ist ihm entgangen, was die historische Stunde geschlagen hat? Ich neige eher zu der These, daß er sich die Historie aneignet, um sie zu erneuern. Das in Goethes *Fischer* aus den Tiefen des Wassers heraufschwebende Weib, die bei Brentano und Heine über dem Wasser geisternde Loreley – sie sind erotische Zauberesen, die den männlichen Betrachter zu Selbstpreisgabe, Schiffbruch und Tod unwiderstehlich verführen. *Lockung*, wie es der Titel eines Eichendorff'schen Gedichtes programmatisch verheißt, ist ihres Wesens Kern. In dieser Lockung besingt das männliche Ich unbewußt seine eigene Verführbarkeit, seine tödliche Lust an der Sprengung seiner Geschlechtsrolle. Verweigerung hingegen heißt das Gesetz, unter dem Kellers Nixe lebt und leidet. Sie lockt nur bis zur vorletzten Strophe:

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied für Glied.

Dann der jähe Bruch mit der Tradition: zur „harten Decke“ gefriert das Eis, zum Ort der Verbannung des Eros. Die Grenzen der Geschlechter, eben noch zum Verschwimmen nahe, verhärten sich zur Scheidewand. Das lyrische Ich schützt sich vor Selbstpreisgabe, indem es die weibliche Lockung aus dem eigenen Innern aussperrt. Aber die Selbstbehauptung mißlingt: wie ein unerlöster Lockruf und Schuldvorwurf geistert das Ausgesperrte durch den Sinn des Melancholikers. Er prägt das mythische Bild der Überlieferung um und entwirft sich selbst in diesem Bild, ohne es freilich zu wissen: dergestalt verschattet sich die Spiegelschrift des eigenen

Innern zur unausdeutbaren Hieroglyphe. Das überlieferte Bild verjüngt sich zum Selbstbildnis, in das der melancholische Narziß wie in ein Rätsel blickt. Im „Schwarz“ der „Tiefe“ verdichtet sich seine Melancholie, in der jähen Verwandlung der „weißen Schönheit“ zum „dunklen Antlitz“ vertieft sich sein Rätselbild. Die Reflexion kann sich nicht zur Selbstreflexion, die Selbstspiegelung nicht zum Selbstbewußtsein befreien. Darunter mag das Ich *menschlich* leiden, *ästhetisch* schlägt es zu seinen Gunsten aus. Das Bild der Tradition friert nicht im Bescheidwissen ein, sondern wird in eine Geheimschrift umgebildet:

Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Der bedrängendste Ausdruck des Wasserwesens ist sein „erstickte[r] Jammer“: ein Leiden, dem der Atem und die Sprache versagt sind und das an sich selbst zugrunde geht. Kellers topographische Erneuerung des Nixenbilds – seine Verbannung unter eine Eisdecke – findet hier eine mimisch-gestische, von Sprachlosigkeit begleitete Korrespondenz. Es ist Kellers weitestgehende und eigenwilligste Entfernung von der Tradition der sangeskundigen und lockenden Wasserwesen. So war noch nie eine Nixe gezeichnet worden.

Es macht den Reiz des Gedichtes aus, daß sein schwebender Rätselcharakter wie unruhiges Wasser an seinen stauenden Rhythmus schlägt. Stauender Rhythmus – was läßt sich darunter verstehen? Zunächst das eigentümliche metrisch-rhythmische Gefüge der Verszeilen:

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
Still und blendend lag der weiße Schnee,
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
Keine Welle schlug im starren See.

Nur schwer kommt der Trochäus in Gang. Er verleugnet sich zu Beginn der ersten Zeile, da die semantische Betonung auf „*ein*“ liegt, und läßt einem Jambus („nicht *ein*“) den Vortritt, ehe der erste trochäische Versfuß unverkennbar hervortritt („*Flügel*“); doch kaum ist er verklungen, da bricht sich die metrisch-rhythmische Bewegung am nächsten Versfuß, der kein rechter Trochäus ist. Denn die gewichtige Hebung von „*schlag*“ markiert auch semantisch das Ende der ersten Vershälfte (des ersten Kolons) und zieht eine Zäsur nach sich, die ein gewisses Innehalten (beim lauten Lesen eine Atempause) verlangt. So wird der Versfuß gleichsam aufgespalten: in „*schlag*“ und „*ging*“. Das Prädikat „*ging*“ jedoch, das die zweite Vershälfte eröffnet, ist zu bedeutsam, als daß es in die trochäische Senkung gleiten dürfte; es darf wenigstens eine schwache Betonung („*ging*“) beanspruchen. Damit wird auch dem Rhythmus eine gleitende Bewegung vorenthalten, zumal eine weitere Hebung sich unmittelbar anschließt

(„*durch*“). Die Betonung dreier Silben kurz hintereinander verlangsamt das Verstempo, und die Häufung einsilbiger Wörter in der zweiten Vershälfte („ging durch die Welt“) akzentuiert diesen Prozeß obendrein. Mit der markanten Hebung auf „*Welt*“, die zugleich das zweite Kolon abschließt, stockt die metrisch-rhythmische Bewegung endgültig – und dieses Übergewicht schwerwiegender Hebungen (auf Kosten leichtfüßiger Senkungen), das den trochäischen Versfluß hemmt, ist wie ein metrisch-rhythmischer Reflex des gefrorenen Atems der Winternacht.⁵⁷

In der zweiten Zeile behauptet der Trochäus von Beginn an sein Maß, indem er taktfest an eine schwere betonte Silbe jeweils eine unbetonte heftet:

/ / / / /
Still und blendend lag der weiße Schnee

Drei Hebungen erhalten erneut ein besonderes Gewicht, weil sie auf ein einsilbiges sinntragendes Wort („still“, „lag“, „Schnee“) fallen, so daß der Rhythmus kaum gleiten kann, vielmehr mit gemessener Schwere die gefrorene Winterstille nachbildet. Er gerät mit der dritten Zeile abermals aus dem trochäischen Gleichmaß, denn der Auftakt liest sich erneut jambisch, weil die semantische Betonung auf „*ein*“ liegt („Nicht *ein*“). Das hemmt erneut den Lesefluß und nötigt den Leser zum Innehalten, ehe die Schlußzeile das Gleichmaß wiederherstellt, freilich mit dem verhaltenen Tempo der vorhergehenden Verse:

/ / / / /
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
/ / / / /
Keine Welle schlug im starren See.

Da Zeilen- und Satzende stets zusammenfallen, wird das ohnehin gemessene Verstempo Zeile nach Zeile gleichsam aufgehalten: es bildet jedes Mal eine auffällige Zäsur. Es ist diese zögernde und stauende, durch schwere Hebungen gebrochene Bewegung, die zum rhythmischen Gesetz des Gedichtes wird. Es schichtet Zeile um Zeile, jede ein hart gefügter Block, aufeinander. Es ist, als müßte das lyrische Ich mit Mühe Bild für Bild bedenken und mit angehaltenem Atem ergründen, ehe es den Schlußstein setzt, der nicht ein Ende markiert, semantisch gesehen, sondern die Eröffnung eines immerwährenden Rätsels:

/ / / / /
Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
/ / / / /
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Noch einmal fallen die Hebungen schwer ins rhythmische Gewicht, wie das „Immer“ zweimal zeigt. Und noch einmal brechen die auffälligen Pausen (nach „nie“, nach „immer“) stückweise das Sprachtempo, dessen

verhaltener Charakter vom Eingedenken eines unerhellbaren Schuldbewußtseins zeugt.

Vollkommene Gedichte wie Kellers *Winternacht* sind unausschöpfbar; jede Wiederlektüre ermöglicht dem Leser die Entdeckung unbemerkter Seiten. Wie andere Gedichte (vgl. *Stille der Nacht* in diesem Kapitel und *Stilles Abenteuer* in Kap. XVI) lebt auch *Winternacht* aus dem räumlichen Kontrast, gliedert eine kontrastive Architektonik seine Topographie. So gleich am Anfang: die von der zweiten Zeile entworfene *Horizontale* – eine Winterlandschaft, soweit das Auge reicht – wandelt sich in Zeile 3 mit dem Aufblick sternenhwärts zur *Vertikalen*. Von ihr fällt der Blick sogleich wieder in die Horizontale des „starren See[s]“. Gleichzeitig wird ein neuer Kontrast anschaulich: Dem durch das „Sternenzelt“ eröffneten kosmischen Raum wird mit dem „starren See“ ein lokaler Binnenraum zugeordnet.

Solche kontrastiven Raumgliederungen sind mehr als ein ornamentales Spiel. Das wird mit dem Übergang zur zweiten Strophe unmittelbar sinnfällig. Der kosmische Raum, vollständig unbewegt („nicht ein Flügel-schlag“), erhält einen Widerpart durch die Bewegung der Nixe im See, die bis zum Ende des Gedichts anhält. Die absolute Stille der Welt zwingt das lyrische Ich zu vollkommener Konzentration auf das Geschehen zu seinen Füßen, das ein Geschehen in seinem Innern ist. Es handelt sich um einen in lyrischer Poesie wiederholt erstrebten Höhepunkt: den Augenblick einer existentiellen Selbsterfahrung angesichts einer Stille, die keine Selbstzerstreuung duldet. Das fragliche Geschehen bahnt sich „aus der Tiefe“ an, aus welcher der Seebaum mit der Wasserfrau emporsteigt. Die Umkehrung dieser von unten nach oben verlaufenden Vertikalen erfolgt in Strophe 3, wenn das Ich in die Tiefe hinabblickt und auf den Gliederbau der Nixe starrt:

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied für Glied.

Der beschränkte Ort des Sees erfährt unversehens eine mythische und in ihrer Schwärze unheimliche Vertiefung, kontrapunktisch zum hohen Sternenhimmel. In diese neue Unendlichkeit, ja Unergründlichkeit des vertikalen Raums zieht Keller eine fragile Horizontale ein, angedeutet durch das „dünn[e] Glas“ des Sees, auf dem das betrachtende Ich steht, ein Glas, das die Nixe offenbar durchbrechen könnte, würde der von Triebangst erfaßte Betrachter es nicht zur „harten Decke“ gefrieren lassen, unter welcher die Nixe „mit ersticktem Jammer“ „her und hin“ tastet: eine verzweifelt verfestigte Horizontale. Nun ist das lebendige Triebwesen in die Tiefe verbannt. Aber in Geist und Psyche des Ichs zittert eine Bewegung nach –

die des Selbstvorwurfs und des Schuldbewußtseins ob der unerlösten, eingesperrten Triebnatur.

Ich sprach von der existentiellen Situation, die Kellers Gedicht heraufruft, jener Selbstbegegnung des lyrischen Ichs in vollkommener Einsamkeit. Ihre eigentümliche Schärfe erhält diese Einsamkeit durch die topographische Stellung des Ichs: es ist ein winziger, verlorener Punkt im Weltall, und es ist einer Natur ausgesetzt, die zur Kälte und Bewegungslosigkeit erstarrt ist. Nicht die geringste Fühlungnahme der Natur mit dem Subjekt ereignet sich. Exponiert auf der Eisdecke des Sees, hat das Ich nur den unerreichbaren Sternenhimmel über sich und die Schwärze unergründlicher Tiefe unter sich. Dieses Ich korrespondiert einer naturwissenschaftlichen Entwicklung, die mit den Entdeckungen von Kopernikus und Galilei einsetzte und zur Folge hatte, daß die Erde als unverrückbarer Mittelpunkt des Weltalls annulliert wurde und damit das souveräne Individuum seiner zentralen Stellung im Universum verlustig ging. Solchem Verlust entspricht Kellers weltverlorenes, im Weltall zum einsamen Punkt reduziertes Ich. Die ahumane *Erhabenheit* dieses Weltalls kommt schlagend zur Geltung durch die der Eingangsstrophe eigentümlichen vorangestellten Negationen. Nicht die Spur eines lebendigen Wesens („Nicht ein Flügelschlag“) oder eines meteorologischen Vorgangs („Nicht ein Wölkchen“) oder einer ‚natürlichen‘ Regung („Keine Welle“) ist zu bemerken. Die kosmische Unberührbarkeit ist vollkommen und wirft das Ich nachdrücklich auf sich selbst zurück.

Verweist Kellers winterliche Szene auf eine moderne Realitätserfahrung, so vertieft sein ‚poetischer Realismus‘ diese Erfahrung: die Erscheinung der Kreatur gibt sich als ein *Traumbild* zu erkennen, das die Innenwelt des Ichs, seinen Eros, freilegt, ohne daß dieser abgespaltene Eros ganz in die Helle seines Bewußtseins treten würde. Solche Traumbilder und halb bewußten Geschehnisse begleiten wiederholt das erzählende Ich im „*Grünen Heinrich*“.⁵⁸

Dem Bildgedächtnis des Lesers kann sich Kellers Gedicht dank seiner perspektivisch-klaaren Raumlagerung einprägen; der poetische Ort erhält Struktur durch die horizontalen und vertikalen Koordinaten, und er bleibt zugleich in Schwingung durch die darin eingezeichneten Verschiebungen, die von der Starre des winterlichen Raums zur Bewegung der Nixe und zur Unruhe ihres Rätselgesichts reichen. Ermöglicht die *Struktur* des Raums unserem räumlichen Sehen Orientierung, so bleibt es zugleich lebendig dank der *Veränderungen* im Raum.

Kellers *Farbgebung* macht das Sehen noch sinnenhafter, macht es sinnlich. Die erste Strophe entwirft ein überwältigendes Weiß („Still und blendend lag der weiße Schnee“), fast unmerklich kontrapunktiert durch die nächtli-

che Bläue des Sternenhimmels. Von Strophe 2 zu 3 erfolgt über das Grün des Eises, Sinnbild des noch nicht ganz erstarrten, noch pulsierenden Lebens, ein vollständiger Farbenwechsel zur „schwarzen Tiefe“ des Sees, Metapher des unheimlichen und unergründeten Seelenlebens: eine Schwärze, mit der jedoch der weiße Gliederbau der Nixe kontrastiert. Der dynamische Wandel der Farbgebung erfaßt zunächst auch das Nixen-Weiß; es ist Ausdruck des lebendigen Begehrens, in stimmiger Korrespondenz zum Grün des Eises, und bildet dergestalt einen Gegensatz zum Weiß der winterlich starren Welt. Am Ende, nachdem der Betrachter das begehrende Leben abgewehrt hat, dominiert das „dunkle Antlitz“ der Nixe: die unerhellte Rätselschrift ihres Seins, die der unauslotbaren „schwarzen Tiefe“ benachbart ist, der dunkle wunde Punkt im Leben des lyrischen Ichs und im unbewegten Weiß der Winterlandschaft.

Keller trägt die Farben so auf, daß sie nicht nur ein Landschafts- und Nixenkolorit hervorbringen. Sie versinnlichen die Bedeutung des inneren Vorgangs, ja verleihen dieser stellenweise eine entscheidende Nuance, wie am *Grün* des Eises deutlich wird. Es verweist dieses Grün auf die noch vorhandene Chance des Ichs, seinen Triebwunsch vor dem Erfrieren zu retten, und mit dieser Verweiskraft wird auch der tragende Vokal der Farbe – der Umlaut *ü* – bedeutsam. Auch wenn kein „Flügel Schlag“ durch die Welt geht: in dem Substantiv als solchem, dem ersten des Gedichts, bezeichnet dieser Umlaut den lebendigen Impuls, der im *Grün* des Eises und dann im „dünnen Glas“, also der zerbrechlichen Trennwand zwischen Ich und Nixe, und schließlich in den „Füßen“ nachschwingt, die ja die Wand durchstoßen könnten: erst die Angst davor läßt das „dünne Glas“ zur „harten Decke“ gefrieren, die den begehrenden Eros gleichsam stillstellt. So bildet sich eine musikalische Linie aus einem leitmotivisch wiederkehrenden Vokal, die zugleich sinntragende Funktion erfüllt. Die eigentliche Dominanz im Vokalgefüge des Gedichts hat jedoch das helle (kurze oder lange) *i*. Eingefaßt in eine Negation zu Beginn der ersten Strophe, die jegliche Bewegung leugnet („nicht“), sodann in der unbewegten „Stille“ des Schnees und im eingefrorenen „Wipfel“ wiederkehrend, präludiviert es dem „erstickten Jammer“ der Nixe: ein Lautzeichen des erstorbenen bzw. ungelebten Lebens. Andererseits versinnlicht derselbe Vokal die Lockung der „Nixe“: sie „stieg“ empor „aus der Tiefe“ und zeigt „Glieð für Glied“ ihre Schönheit, die das Ich ganz „dicht“ bedrängt. Negation und Faszination des bewegten Lebens bzw. des beehrten Eros sind dergestalt in ein- und demselben Lautzeichen symbolisch eingefangen. In solcher *Verdichtung* wird der ursprüngliche Sinn des Begriffs ‚Dichten‘ beredt. Am Ende, in der Schlußzeile („Immer, immer liegt es mir im Sinn“), nimmt das Lautzeichen wahrhaft überhand. Es verschränkt den Gegensatz, aus dem das Gedicht lebt, zum paradoxen Ineinander: die verleugnete und doch wei-

terpochende Triebnatur, eingelassen in die dunkle, schuldbewußte Erinnerung an ihre Lockung.

Der *Winternacht* ist Kellers **Nixe im Grundquell** durch die Figur der Wasserfrau verwandt (Text in der Anmerkung)⁵⁹. Ist jedoch im ersten Gedicht das Naturbild primär, in dem sich das Ich wie in einem halbblinden Spiegel anschaut, so geht das zweite von einem Ich aus, das sich des Naturbilds zu seiner Selbstdarstellung bedient. Schon für den frühen Keller sind Naturbilder und -motive nicht mehr Teile eines organischen Ganzen (vgl. unseren Kommentar zu *Herbst I*), sie bilden auch ein frei verfügbares Arsenal für die Darstellung nicht-natürlicher, psychologischer und gesellschaftlicher Komplexe. *Nixe im Grundquell* macht über zwei Strophen hinweg Klarheit und Harmonie des Herzens und der Seele am Bild des ruhenden Sees transparent. Doch wird damit nur die Oberfläche der Psyche berührt. Strophe III und IV verleihen der See-Metaphorik ‚Tiefgang‘: „auf dem Grunde“ des Gewässers sprudelt „ein Quell“, in dem „eine Nix‘ mit goldnem Haar“ badet. Die erotische Dimension des Bildes ist uns aus der Geschichte der Wasserfrauen und Kellers *Winternacht* hinreichend vertraut. Keller bildet das Vertraute um, indem er der Quelle eine ‚hervorsprühende‘ Energie zuschreibt und in ihr eine „heiß[e] und perlend[e]“, ja ‚glühende‘ Kraft entdeckt: dergestalt gibt er die sexuellen Impulse des lyrischen Ichs preis, wie unbewußt oder unwillkürlich auch immer. Das Naturbild verwandelt sich unter seiner operativen Feder zur Allegorie der Seele und der Sexualität. Unter der Oberfläche der Psyche, die so klar, so spiegelglatt, so ruhevoll anmutet, verbirgt sich ein Triebgefüge von verlockendem „Zauber“. Die plastische Anschaulichkeit des Sees hat ihre eigene Unergründlichkeit. Nicht etwa bringt die anschauliche Gestalt das ‚Wesen‘ zur ‚Erscheinung‘, wie die klassische Poetik und Philosophie es wollte, vielmehr verhüllt sie ein Wesen, das im „Grunde“, im Abgrund zu Hause ist. Indem Keller zwischen Oberfläche und Grund, zwischen Psyche und Trieb eine Kluft aufzeigt, zer-klüftet er das Naturbild. Pfl egt in der literarischen Tradition die Nixe an der See-Oberfläche zu erscheinen, so täuscht Kellers Oberfläche über ihre Anwesenheit hinweg; sie „deckt den Zauber zu“ und versenkt ihn auf den „Grund[]“ des Gewässers, wo er seine Um-Triebe entfaltet. Das zweigeteilte Naturbild wird zur Allegorie einer unversöhnten menschlichen Zweiteilung.

Wie eine Fortsetzung der *Nixe im Grundquell* läßt sich Kellers **Seemärchen** lesen (Text siehe Anmerkung)⁶⁰. Die Triebe und Um-Triebe, die verborgen im „Grundquell“ walten, gelangen auf die See-Oberfläche. Sie drängen hinaus „in die nächtlichen Weiten“ und offenbaren sich abwechselnd „bald oben, bald tief am Grunde“. Das Geheimnis ist ans Licht, das geschlechtliche Wesen in die Erscheinung getreten. Wie eine Fortsetzung

der literarischen Tradition liest sich dieses *Seemärchen* zugleich. Es spinnt den Faden von Goethes *Der Fischer* fort. „Halb zog sie ihn, / Halb sank er hin“, lautet dort der berühmte Vers vom Widerspiel zwischen Nixe und Fischer, ehe die Schlußzeile „Und ward nicht mehr gesehn“ der Begegnung ein provisorisches, unbestimmtes Ende bereitet. Keller macht aus diesem Ende seinen Anfang: „Und als die Nixe den Fischer gefaßt, / Da machte sie sich abseiten“. Die Wortwahl – sich abseiten machen – ist im Bunde mit der „lüsterne[n] Hast“ der Nixe verräterisch: wie ein Tier, das seine Beute mit keinem anderen teilen will, macht sich das Seeweib davon. Nichts könnte schlagender ihren sexuellen Hunger und ihre verzehrende Triebhaftigkeit kennzeichnen. Auch ihre Haupttätigkeit im Wasser läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: „Sie wälzt‘ mit dem Armen sich um und um / Und küßt‘ ihm das Rot vom Munde.“ Belassen es die Nixen-Besinger vor Keller bei der erotischen Lockung seitens der Seefrauen und Loreleien (von Goethe über Brentano bis zu Eichendorff und Heine), so dichtet Keller den Vollzug der Sexualität: um die Mitte des 19. Jahrhunderts kann der Mythos der Geschlechterbegegnung nicht mehr in romantischer Verkleidung, etwa im unwiderstehlichen Sirenengesang, inszeniert werden, muß er vielmehr zur Klarheit und Konkretheit entstellt auftreten. Dergestalt zitiert Keller die literarische Überlieferung, um sie umzubiegen. Es scheint zunächst so, als sei die Tätigkeit der Nixe eine Tätlichkeit, wenn vom Fischer als einem „Armen“ und zuletzt gar als einem Toten die Rede ist. In Wahrheit spiegelt der lyrische Erzähler, wie schon in der *Winternacht*, in der Begegnung der Geschlechter die sexuelle Wunsch-Angst des Mannes, mit dem Unterschied, daß in der *Winternacht* die Angst jegliche Annäherung verhindert, während im *Seemärchen* der Wunsch sich in die Vision einer Vergewaltigung verkleidet. Geradezu obsessiv drängt der lyrische Erzähler in der Gestalt des Fischers auf eine sexuelle Vereinigung hin, die er im gleichen Atemzug als Übermacht der dämonischen Frau – und als eigene Ohnmacht – vorweg empfindet. Offenbar verschafft sich hier eine Grunderfahrung Kellers Ausdruck, die ihm biographisch in der Begegnung mit der imponierend-herrischen Betty Tendering, literarisch in der Gestaltung Lydias, des unwiderstehlich lockenden Rätselweibs in *Pankraz, der Schmoller*, greifbar wurde. Der Tod des Mannes ist dabei die märchenhaft übertriebene Pointe der weiblichen Sexualherrschaft, die – auch dies ein Märchenelement – genau „drei Tage“ währte. Dergestalt antizipiert Keller um Jahrzehnte jene figürlichen Darstellungen der Malerei, wo die Frau als schockierendes Sexualwesen und als tödliche Sphinx gezeigt wird.⁶¹ Ironisch und respektvoll zugleich zeichnet seine letzte Strophe die Nixe: ihre Purpurschminke verrät ihre Künstlichkeit und verleiht ihrer Naturkraft einen toilettenhaften Akzent, womit der Mythos ausgedient zu haben scheint, während ihr Empортаuchen am hellichten Tag und ihre sirenische Annäherung an den Strand die Suche

nach neuen Opfern ankündigt – und damit das Fortleben des Mythos in Gestalt der dämonischen Männerverführerin, einer Art „femme fatale“, der das stärkere Geschlecht wider Willen – zu willen ist.

Operativ im Sinne einer Umbildung der Tradition verfährt der frühe Keller nicht immer in seiner Naturlyrik. Wir haben dies eingangs erwähnt und erinnern daran in gebotener Kürze. Ein Gedicht wie *Abendlied. An die Natur*, womit Keller sein erstes Lyrikbuch (*Gedichte*) eröffnete, lebt noch ganz von dem vertrauten Bild der Natur als Mutter des empfindsamen Ichs. Ein späteres, auf „November 1850“ datiertes Gedicht, *Liebliches Jahr* – Keller hat es als XIII. seines Zyklus *Aus der Brieftasche* in den *Neueren Gedichten* (1854) publiziert – setzt in der Manier der Empfindsamkeit mit „Harfen und Flöten [...] und Abendröten“ ein, gesellt dazu nach der Art Hölderlins einen „stille[n] Schwan“, der nun – eine Lenau-Reminiszenz – in einem „kühlen Waldsee“ an „herbstlichen Uferhöhen“ vorbeizieht und dem „klagenden Schilf“ lauscht, ehe er dem lyrischen Ich zum Bildnis seiner „Seele“ wird und damit eine traditionelle Gleichsetzung zwischen Natur / Kreatur und menschlichem Individuum gleichsam krönt. Der mittlere Keller der *Neueren Gedichte* sollte sich freilich von solchen Reprisen lyrischer Tradition weitgehend lösen und mit den überlieferten Naturbildern auf eine Weise verfahren, die er schon als junger Lyriker da und dort erprobt hatte: operativ und experimentell. So entsteht die vom Geiste Feuerbachs und seiner Lebensphilosophie inspirierte Naturlyrik (vgl. Kapitel *Feuerbachschiaden*), entsteht auch jene Gleichnis- und allegorische Lyrik, die das Naturbild zum mehrsinnigen Zeichen für menschliche Zusammenhänge umdeutet oder es reflektiert-spielerisch als Sinnbild einer Selbstanalyse einsetzt (vgl. Kapitel *Gleichnislyrik. Allegorien*). Auch der späte Keller wird sich von solchen lyrischen Verfahrensweisen leiten lassen. So kreist sein Gedicht **Land im Herbst**⁶² um die vieldeutige „Aschensaat“, die der Ackermann aussät. Sie verweist auf die kräftigende Erneuerung der „müde[n] Scholle“ und zugleich im allgemeineren utopischen Sinne auf „froher Lenze Licht“, sie deutet aber auch, in der wiederholten Reprise der Farbe grau, auf die Endlichkeit allen Lebens, auf die „Mühsal“ der Arbeit und schließlich auf das relativ unfreie und im „Streit“ sich abnutzende öffentliche Wesen der „Staatsgesellschaften“. Zumindest hat Keller die letztere Sinnebene nachdrücklich betont.⁶³ Mag man auch die poetische Integration der verschiedenen Bedeutungen skeptisch beurteilen: unbestreitbar ist, daß Keller seine Naturbilder nicht um ihrer selbst willen sprechen läßt oder nur zum Medium seiner Subjektivität macht, vielmehr auch zu reflexiven Zeichen von Lebenszusammenhängen umwandelt. Überhaupt fällt auf, daß Keller im Laufe seiner lyrischen Entwicklung vom Naturgedicht Abschied nimmt. Ganze vier neue Texte hat er für den immerhin fünfzig Seiten starken Zyklus *Buch der Natur* in seinem letzten

Lyrikband geschaffen. Die übrigen Gedichte entstammen seinen beiden ersten Lyrikbüchern. Und keiner dieser vier Texte ist ein Naturgedicht im engeren Sinn. Das mag man an seinem **Abendlied** ermessen, das Theodor Storm seinerzeit als das „reinste Gold der Lyrik“ gerühmt hatte.⁶⁴

Abendlied

Augen, meine lieben Fensterlein,
 Gebt mir schon so lange holden Schein,
 Lasset freundlich Bild um Bild herein:
 Einmal werdet ihr verdunkelt sein!
 Fallen einst die müden Lider zu,
 Löscht ihr aus, dann hat die Seele Ruh';
 Tastend streift sie ab die Wanderschuh',
 Legt sich auch in ihre finst're Truh'.
 Noch zwei Fünklein sieht sie glimmend steh'n
 Wie zwei Sternlein, innerlich zu seh'n,
 Bis sie schwanken und dann auch vergeh'n,
 Wie von eines Falters Flügelweh'n.
 Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld,
 Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;
 Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
 Von dem goldnen Überfluß der Welt!
 (*Gesammelte Gedichte*, Kauffmann, S. 407)

Das Gedicht beginnt so unverfänglich, als sei es für Kinder bestimmt: mit einem naiv und gemütvoll klingenden Diminutiv. Und es beginnt zugleich so traditionell, als wollte es die verflossene Biedermeierepoche heraufbeschwören, an welche die „lieben Fensterlein“ mit ihrem „holden Schein“ erinnern. Die vertrauliche Anrede an die Augen und die harmonische Beziehung zur Welt, einer Welt von „holden“ Bildern, finden ihr Pendant im mehrfachen Wiederhall der Strophenreime: sie binden jeweils vier Zeilen innig aneinander. Jede Strophe bildet ein reimendes Vierergespann, jede erzeugt eine klangliche Identität, die Vertrauen erweckt. Hält man sich die Überschrift gegenwärtig, so kann beim ersten Lesen der Eindruck entstehen, die freundliche Bilderwelt des Tages werde bei Anbruch der Nacht wie gewohnt verabschiedet – und die strophenumgreifende Wiederkehr der Reime diene dazu, in der Manier eines Wiegenlieds in die Nachtruhe einzustimmen. Das „Einmal werdet ihr verdunkelt sein!“ am Ende der Anfangsstrophe könnte dann das allabendliche Sich-Schließen der Augen bedeuten – und nicht die ewige Nacht des Todes.

An diese Nacht gemahnt jedoch unabweisbar die zweite Strophe. Sie beschwört Zeile für Zeile den Tod herauf in seiner Unentrinnbarkeit. Gegenüber dem „holden Schein“ der Eingangsverse wirkt dies unerwartet, fast verstörend. Die wiegenliedartige Wiederholung eines einzigen Reims wird von Unruhe durchgeistert. Die barocke Metapher von den „Wanderschuh'(n)“ der Seele, die nun abgelegt werden, mag noch einmal vertraut

anmuten und an einen religiösen Abgesang auf das irdische Leben erinnern: daß sich die Seele jedoch in „ihre finst're Truh“ legt, ohne Aussicht auf eine Auferstehung im Jenseits, entbehrt allen herkömmlichen christlichen Trosts. Die Strophe spiegelt jene radikale Endlichkeit wider, die sich Keller mit der Diesseitsphilosophie Ludwig Feuerbachs zu eigen machte (vgl. Kap. IV). Diesseitig ist auch die fast unmerkliche Verschiebung der hergebrachten Anschauung des Sterbens. Hält man sonst die Seele für die maßgebliche Instanz beim Abschied vom Leben, eine alle körperlichen Funktionen überdauernde Instanz, so verleiht Keller diesen Rang nun den Augen. Ihr Verlöschen ist das Signal zum Dahinscheiden der Seele. Diese Wertschätzung des sinnlichen Organs macht sich noch in der Todesstunde geltend. Die Seele wird gleichsam mit inneren Augen begabt, die es ihr gestatten, das Erlöschen der äußeren Augen zu beobachten. Keller spielt das Leitmotiv des Sehens konsequent weiter: Es scheint zunächst, als sollte die metaphorische Umschreibung des Sehorgans mit ihren Diminutiven – „Fünklein“, „Sternlein“ – die Realität des Todes dämpfen. Aber der anheimelnd wirkende Ton wird ebenso behutsam wie entschieden zum Verklingen gebracht. Während die Augen zunächst von außen als ‚Fenster‘ wahrgenommen werden, erblickt die dritte Strophe sie aus dem Innenraum der Seele: erblickt sie als Gestirne, deren ‚Schwanken‘ und ‚Vergehn‘ voraussehbar ist.⁶⁵ Als brauche es nur das „Flügelweh'n“ eines „Falters“ – so leicht wird die Lebenskraft der Augen zerstäuben, wenn die Zeit des Todes heranbricht. Der Wechsel der Perspektive von draußen nach drinnen bewirkt eine Verinnerung des unabwendbaren Todes beim lyrischen Ich. Des Lebensendes wird nicht als eines unbestimmten Ereignisses gedacht, es wird als eine bevorstehende Realität gegenwärtig gehalten.

Diese doch ernste Realität entbehrt aller Schwere. Sie besitzt ein Gewicht, das nicht bedrückt. Sie hat vielmehr die Selbstverständlichkeit eines natürlichen Vorgangs, wie der Vergleich mit „eines Falters Flügelweh'n“ verrät, ein durch die musikalische Konsonantenfolge eindringlich wirkender Vergleich: die Trias des stabreimenden *f* („von“, „Falter“, „Flügel“) und das ihm benachbarte stabreimende *w* („wie“ und „weh'n“) schaffen in Verbindung mit dem dreifachen, leicht dahingleitenden Liquid *l* ein schwerelos anmutendes Lautgewebe, das die „Finsternis“ der Todestruhe kontrapunktisch aufhellt.

Das Eingedenken des irdischen Todes erfolgt, wie schon erwähnt, ohne Ausblick auf das Jenseits wie noch im barocken Gedicht. Keller – und das gehört zu den Subtilitäten seines *Abendlieds* – zitiert die barocke Metaphorik, um sich von ihr abzuwenden und sich dem Diesseits anzuvertrauen. Wenn das lyrische Ich „auf dem Abendfeld“ wandelt, so ist auch dieser

barocke Anklang an das Altern nur ein Anlaß für die intensive, lebensspralle Ausschöpfung des Diesseits:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt!

Die Emphase dieser schönen und bekannten Aufforderung atmet den Geist Feuerbachs. Sie wird rhythmisch durch zwei Zäsuren hörbar, welche die Anrufung der Augen erfassen und damit hervorheben. Es ist die einzige Zeile im Gedicht, die in ihrem Innern zwei Zäsuren aufweist (graphisch durch Kommata markiert). Sie bereiten die Quintessenz des *Abendlieds* vor, die sich über ein Enjambement – dem ersten und einzigen im Gedicht – zur Schlußzeile zieht. So bringt sich das Finale des *Abendlieds* durch zwei rhythmische Besonderheiten eindringlich zu Gehör. Es ist ein Diesseits-Finale ohne Vorbehalt. Gerade angesichts der Unvermeidlichkeit des Todes, und erst recht angesichts des rasch fortschreitenden Alters, ist der unverzügliche und uneingeschränkte Genuß des Lebens ein dringliches Gebot. Den Eingang zum Leben halten die Augen offen. Wie schon im *Grünen Heinrich* ist es die Schaulust, auf die sich Keller beruft. Wurde in diesem Roman dem kleinen Heinrich die verglühende Sonne zum Medium eines seligen Staunens über die im Abendglanz aufleuchtende Welt, so macht das lyrische Ich, den Tod vor Augen, diese Kindheitserfahrung erneut für sich fruchtbar: in der Bildersprache einer Synästhesie, die in dieser Verschränkung von Schauen und Trinken bis dahin unbekannt war. Augen und Wimpern werden zum schauenden Gefäß, in das sich die Fülle der Welt ergießt.

„Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt“ – so beginnt das *Lied des Türmers* bei Goethe. Keller, geborener Seher, verknüpft die Sinnkraft der Augen mit der Sinnlichkeit des Trinkens. Das Schauen wird um den Geschmackssinn bereichert, es darf die angeschaute Welt gleichsam kosten, mit Geschmacksnerven leibhaftig aufnehmen. So erneuert Keller die lyrische Überlieferung. Das Bekenntnis zum „Überfluß der Welt“ gewinnt Überzeugungskraft durch die Originalität der Metaphorik. Das Augen-glück, von dem Goethes Türmer am Ende spricht, wird bei Keller neu beglaubigt. Das so arglos einsetzende Abendlied, das anscheinend nur den Abschied vom Tag besingt, enthüllt sich unversehens als Todeselegie, aus der ein Preislied des Lebens erwächst: ein Preislied, das seine Intensität aus dem Bewußtsein des Todes zieht. Das Glück der Weltfülle ist der Erfahrung der Lebensgrenze abgewonnen.

Erneut fesselt Kellers virtuose Raum-Zeit-Gestaltung die Aufmerksamkeit des Lesers. Die erste Strophe schlingt unaufdringlich gleich drei Zeiten ineinander: die *Vergangenheit* („schon so lange“), die *Gegenwart* („Lasset

freundlich Bild um Bild herein“) und die *Zukunft* („Einmal werdet ihr verdunkelt sein!“). Parallel dazu wird der Raum fast unmerklich, mit dem Filigranstift, skizziert. Die Augen, als ‚Fenster‘ betrachtet, reflektieren das Licht der *Welt*: sie geben es als „holden Schein“ wider, der die Bilder der Welt beglänzt. Die zweite Strophe erweitert die Gegenwart um die Dimension der *Zukunft* und des *Todes*, während kontrapunktisch dazu der Raum verinnerlicht wird und eine *Verengung* erfährt: er wird zum Seelenraum, der sich zu einer „finst’re[n] Truh“ verdunkelt; nur die Metaphorik der „Wanderschuh“ erinnert noch an das Weltgetriebe. Die dritte Strophe erhellt den Seelenraum für Augenblicke und macht die *Zukunft* durch drei Bilder anschaulich, macht sie vorübergehend zur bildlichen *Gegenwart*. Die Seele erblickt die Augen noch als „Fünklein“ (1), die ihrerseits „wie zwei Sternlein“ (2) anmuten. Im Seelenraum schimmern ein letztes Mal Lichtreflexe auf, die an Gestirne des Weltraums gemahnen. Auch der folgende Bildvergleich – „Wie von eines Falter’s Flügelweh’n“ (3) – gemahnt ein letztes Mal an das Diesseits. Der Abschied von der Welt vollzieht sich unwiderruflich in „finst’re[r] Truh“, aber er wird begleitet von Streiflichtern dieser Welt. So subtil ist Kellers Raum-Zeit-Gestaltung! Vor diesem Hintergrund gewinnt die letzte Strophe eine ungeahnte Intensität. Sie bricht aus dem imaginären todgeweihten Seelenraum mit kräftigem Flügelschlag aus. Die visionär geschaute Zukunft des Todes verweist das lyrische Ich mit dringlichem Appell auf seine Gegenwart hier und heute: „Doch noch wandl’ ich auf dem Abendfeld“. Dieses Abendfeld ist zeitlich – als *Tempus* des Alterns – und zugleich räumlich zu verstehen: als ein von der „sinkenden“ Sonne beleuchtetes Weltbild. Keller erzeugt einen frappierenden Kontrast. Er sprengt das Seelengehäuse und öffnet den Zugang zur Welt insgesamt. Das Licht, das anfangs, in der ersten Strophe, als „holder Schein“ gespiegelt wurde und behutsam „Bild um Bild“ beglänzte, umfaßt und durchdringt jetzt den „goldnen Überfluß der Welt“ und läßt zu seinem sinnlichen Genuß ein: zur Erfahrung der Fülle des Diesseits noch vor dem Tod.

Ogleich der „Überfluß der Welt“ zweifellos die Natur mit einschließt, verwendet Keller im *Abendlied* nur sparsam Naturbilder und nur im distanzierenden Rahmen des Vergleichs („Wie zwei Sternlein“, „Wie von eines Falter’s Flügelweh’n“). Selbst das „sinkende[] Gestirn“ wird durch die unmittelbare Nachbarschaft des allegorisch gemeinten „Abendfeld[s]“ zum allgemeinen Zeichen der Vergänglichkeit entstofflicht. Die Natur ist für Keller kein poetisches Universum mehr, das er unbefangen wie zeitweilig noch Storm oder unbedenklich wie die neuromantischen Stimmungslyriker von Geibel bis Liliencron abspiegeln könnte. Natur ist für Keller nurmehr ein Bildervorrat, dessen er sich souverän bedient, um seiner Selbst- und Weltdeutung gleichnishafte oder allegorische, rätselhafte oder mehrsinnige, humoristische oder artistische Züge zu verleihen.

War die Natur für den jungen Keller ein Experimentierfeld politischer Kritik und sozialer Utopien, wie das nächste Kapitel zeigen wird, so hält auch der mittlere und späte Keller an einem experimentellen Naturgebrauch fest, sei er religionskritisch im Geiste Feuerbachs eingesetzt, analytisch zum Entwurf von Selbstporträts, episch-anschaulich zur Vergegenwärtigung von Genrebildern oder humorvoll arabeskenhaft zur Porträtierung von Personen und Dingen.

Eine poetologische Tendenz wie die hier skizzierte kennt von Fall zu Fall auch Ausnahmen. Aus der Werkstatt des späten Keller sei beispielhaft eine zitiert, die noch einmal ein bedeutendes Naturbild entwirft – und mit ihm eine utopische Hoffnung Kellers. Eine Hoffnung, die das *Abendlied* ergänzt, ja es metaphysisch entgrenzt. Denn dieses späte Beispiel knüpft an das „Abendfeld“ die Sehnsucht nach einer Lebensreise über den Tod hinaus. Nach dem „goldnen Überfluß der Welt“, so besagt diese Sehnsucht, möge eine Reise ins Überweltliche erfolgen, auf jener „herrliche[n] Bahn“, die der Große Wagen beschreibt, das von Keller besonders geliebte „Sternbild“, dem schon im *Grünen Heinrich* seine Aufmerksamkeit gilt. Nun, da seine „Seele“, wie im *Abendlied* angekündigt, „müde“ wird, wünscht er sich nicht etwa eine „finstre Truh“ als Ruhestätte, sondern die „Strahlendeichsel“ des „Großen Wagens“, welche er keineswegs beschweren möchte, denn – so setzt er seinen Wunsch fort – er könnte doch, von Fehlern und Gebrechen freigesprochen, „schuldlos wie ein Kind“ und also leichten Gewichts dahinreisen. In Kellers Sehnsucht kristallisiert sich auch die Hoffnung, die Bürde des späten, durch Krankheit beschwerten Alters hinter sich zu lassen. Und so ist sein Gedichtfragment, das die kosmischen Räume der Natur anruft, eine Ergänzung, wenn man will, ein Korrektiv zum *Abendlied*. Das dort gerühmte Auge ist hier auf andere, überweltliche Weise „treu[]“.

Heerwagen, mächtig Sternbild der Germanen, das du fährst
 Mit stetig stillem Zuge über den Himmel
 Vor meinen Augen deine herrliche Bahn
 Vom Osten aufgestiegen alle Nacht!
 O fahre hin und kehre täglich wieder,
 Sieh meinen Gleichmut und mein treues
 Auge, das dir folgt so lange Jahre,
 Und bin ich müde, o so nimm die Seele,
 Die so leicht an Wert doch auch an
 Üblem Willen, nimm sie auf und laß sie
 Mit dir reisen, schuldlos wie ein Kind,
 Das deine Strahlendeichsel nicht beschwert,
 Hinüber – Ich spähe weit, wohin wir fahren.

Eine besondere, ja einzigartige Variante der Naturlyrik Kellers gelingt ihm mit der Einbindung der modernen Technik in die Landschaft. Das seltene lyrische Ereignis erfordert in diesem Kapitel eine weitere exemplarische Interpretation:

Zeitlandschaft

Schimmernd liegt die Bahn im tiefen Tale,
Über Tal und Schienen geht die Brücke
Hoch hinweg, ein Turm ist jeder Pfeiler,
Kunstgekrönt in die Lüfte ragend,
Zu den Wolken weite Bogen tragend.

Wie ein Römerwerk, doch neu und glänzend,
Bindet wald'ge Berge sie zusammen;
Auf der Brücke fahren keine Wagen,
Denn krystall'nes Wasser geht dort oben,
Dessen fromme Flut die Schiffer loben.

Unten auf des Tales Eisensohle
Schnurrt hindurch der Wagen lange Reihe,
Hundert unruhvolle Herzen tragend,
Straff von Nord nach Süd mit Vogels Schnelle.
Drüber streicht das Fischlein durch die Welle.

Langsam, wie ein Schwan, mit weißem Segel,
Herrlich auf des Himmels blauem Grunde
Oben fährt ein Schiff von Ost nach Westen; –
Ruhvoll lehnt der Schiffer an dem Steuer:
Ist das nicht ein schönes Abenteuer?⁶⁶

Wie in anderen Naturgedichten bildet der lyrische Sprecher eine Reihe von Gegensätzen. Wir begegnen der Polarität von „tiefe[m] Tale“ und „weiten Wolken“ (1. Strophe), von „wald'ge[n] Berge[n]“ und „krystall'ne[m] Wasser“ (2. Strophe), von „Vogels Schnelle“ und „langsam[er]“ Schifffahrt (3. und 4. Strophe) – allesamt Komponenten einer Landschaftsdarstellung, die dem zeitgenössischen Leser vertraut sind. Weniger vertraut sind ihm die damit verknüpften technischen Phänomene. Zwar haben schon im Vormärz Eisenbahn und Dampfschiff ihren Einzug ins Gedicht gehalten, aber in der Lyrik des Bürgerlichen Realismus hat man technische Neuerungen nur vereinzelt Revue passieren lassen.⁶⁷ Man pflegte, worauf wir eingangs hingewiesen haben, die Natur als ein organisch in sich ruhendes Ganzes zu sehen, dem Einflußbereich der modernen Technik entzogen. Wie in anderen Gedichten gestaltet Keller auch in *Zeitlandschaft* ein vertrautes Naturbild um, diesmal durch die Montage technisch hergestellter modernster Phänomene: einer Eisenbahn, einer Hochbrücke, einer Wasserstraße. Keineswegs ist die Perspektive des lyrischen Sprechers prinzipiell technikfeindlich; er unterscheidet zwischen den einzelnen Phänomenen, die er überlegt anordnet: „Unten auf des Tales Eisensohle“ die

Eisenbahn, die einen negativen Wertakzent erhält, denn „der Wagen lange Reihe“ beherbergt „unruhvolle“ Reisende und „schnurrt“ mechanisch durch die Landschaft, die zum bloßen Fortbewegungsfeld entäußert ist; „oben“ die weitgespannte, imposante Brücke, die durch die Parallele zum antiken Brückenbau – „wie ein Römerwerk“ – und durch das Attribut „kunstgekrönt“ die Qualität geglückter Architektur repräsentiert, einer zugleich naturgemäßen Architektur, schlägt sie doch einen Bogen zu den „Wolken“ aufwärts und bindet „wald'ge Berge“ zusammen. Über die Brücke führt eine künstlich geschaffene Wasserstraße, die durch Attribute wie „krystall'ne[]“, und „fromme Flut“ (im Sinne von gemäßigte Flut) eine wohltuende Wirkung ausübt und zur Kontemplation einlädt dank der inneren Ruhe des Schiffers und der langsamen Fortbewegungsart des Segelschiffes. Dergestalt hat die moderne Künstlichkeit der Wasserstraße – es handelt sich offensichtlich um eine Art Kanal – zugleich etwas Natürliches und dem Menschen Gemäßes. Ja, das Künstliche enthält die Poesie einer vormodernen Zeit, wenn sich im Wasser „des Himmels blaue[r] Grund[]“, spiegelt und das „weiße[] Segel“ die Aura einer schönen, seit Hölderlin vielbedichteten Kreatur erhält: „wie ein Schwan“ fährt das Segelschiff dahin. Kellers Bild vermittelt zwischen älterer und neuerer Zeit, zwischen Natur, Kreatur und technischem Fortschritt.

Zweifellos ermöglicht Kellers lyrischer Sprecher diese Vermittlung dank eines ungewöhnlichen Verfahrens. Führt die Eisenbahnlinie im allgemeinen *über* das tieferliegende Wasser, so wird hier – in einer Art technischer Vision – das Umgekehrte wahrgemacht. Die Verbannung der Eisenbahn in die Tiefe dürfte mit einschneidenden Gegenwartserfahrungen Kellers zusammenhängen. Als er nach seinem siebenjährigen Aufenthalt in Deutschland 1855 in seine Heimatstadt Zürich zurückkehrte, hatte sich die gemütliche Provinz von einst in ein Industriezentrum verwandelt, dessen Dynamik sich für Keller vor allem in der Eröffnung neuer Eisenbahnlinien und im schwungvollen Handel mit Eisenbahnaktien offenbarte: einer „prosaisch[en]“ Jagd auf „Gewerb und Gewinn und Trödel“, wie Keller im Brief vom 21. April 1856 an Ludmilla Assing mißlaunig notierte. Die im selben Brief gerühmte „herrlichste Aussicht auf die Alpen und den See“, nur „fünf Minuten“ von seinem Haus entfernt, von einem „mit Wald bekränzten“ Platz aus – diese Idylle zitiert er gleichsam von der Wasserstraße an aufwärts bis zu den „wald'ge[n] Berge[n]“ und „des Himmels blauem Grunde“, in deutlichem Gegensatz zu „des Tales Eisensole“ und „der Wagen lange Reihe“. Er komponiert in eine Landschaft mit vertrauten Naturrequisiten moderne technische Errungenschaften und arrangiert sie so überlegt, daß die erfreuliche Dimension der Technik – Brückenbau und Wasserstraße – sich in die Höhe des Naturraums entfaltet („zu den Wolken“) und dort Verbindungen stiftet (sie „bindet Berge zusammen“), während die negative Seite – die Eisenbahn mit ihrer Unru-

he – in die Tiefe verlagert wird, wo ihr Lärm und ihre Rauchschwaden sich der akustisch-visuellen Wahrnehmung offenbar entziehen. Eine „Zeitlandschaft“ mit zukunftsweisenden Zügen, die den Naturraum bewahrt und technische Elemente darin wertend integriert, mit qualitativen Abstufungen.

Für Kellers Vermittlung von Natur und Technik sind Standort und Perspektive seines Sprechers besonders aufschlußreich. Der von ihm eingenommene Aussichtspunkt erlaubt eine *panoramatische* Sehweise, das heißt einen umfassenden, von einer gewissen Höhe aus gewonnenen Rundblick. Diese Sehweise ist nicht nur durch Tradition populär geworden und gehört seit dem 18. Jahrhundert gleichsam zum Inventar jeder Landschaftsreise. Sie wurde im 19. Jahrhundert auch durch die Technik des ‚Panoramas‘ gefördert, einer öffentlich zugänglichen Einrichtung, die den souveränen Rundblick auf künstlich hervorgebrachte Natur- und Städtebilder ermöglichte. So vermittelt Keller auch perspektivisch, durch die Optik seines Sprechers, zwischen Tradition und Moderne. Seine *Zeitlandschaft* ist ihres Namens wahrhaft würdig.

Ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß Keller seinen ‚poetischen‘ Landschaftsraum so kalkuliert gliedert wie etwa in *Winternacht* oder in *Stilles Abenteuer*? Also nicht nur im Hinblick auf die Vertikale, sondern ebenso sehr in puncto Horizontale? Von Ost nach West zieht ruhig das Schiff, eingebunden in die Technik und doch im Einklang mit der Natur; von Norden nach Süden „schnurrt“ die Eisenbahn mit den „unruhvolle[n]“, in Geschäften tätigen Reisenden. Auf dem Schnittpunkt der beiden Himmelsrichtungen ruht ausdauernd die Perspektive des Betrachters. Er läßt demnach eine topographisch ausgeklügelte Landschafts-Szenerie mit vertikal und horizontal präziser Gliederung entstehen. Ein Zeugnis für die Souveränität seines Blicks und seiner ästhetischen Landschaftsgestaltung! Der unübersichtlichen Dynamik des modernen Lebens, das sich kraft technischen Fortschritts und industrieller Transformationen ständig umbildet, begegnet die Kunst durch Kontemplation und souveräne Perspektivierung: utopischer Vorschein des Wünschenswerten, das freilich mit dem Unerreichbaren identisch ist.

Die Bevorzugung der „ruhvoll[en]“ Kontemplation gegenüber der „unruhvolle[n]“ Dynamik äußert sich auch in der metrisch-rhythmischen und syntaktischen Bauart des Gedichts. Der fünfhebige Trochäus fällt durch seine Gemessenheit und Regelmäßigkeit auf. Jede Zeile setzt mit einer betonten Silbe ein und endet mit einer unbetonten, einer „weiblichen“ Kadenz, was den Versen eine sanft fallende Bewegung verleiht. Der betonte Versanfang wird syntaktisch hervorgekehrt durch die ungewöhnlich häufige Voranstellung von Adverbialen, die den Zeilenfluß verlangsamten – in Korrespondenz zur Bewegungsart des Schiffes; fast jede Zeile

bildet für sich einen Satz oder verselbständigt sich in einer oder mehreren Adverbialen, so daß festgefügte Zeilenblöcke entstehen – analog zur architektonischen Gliederung der Brücke. Auffällig ist auch die Reimordnung jeder Strophe: auf die ersten drei reimlosen Verse jeder Strophe folgt jeweils ein Reimpaar. Angesichts der Prosa des technischen Zeitalters wäre, so scheint es, eine durchgehende musikalische Reimfülle unangebracht; der magische Klang würde über die aufmerksame Betrachtung der „Zeitlandschaft“ hinwegführen. Die verbleibenden Reimpaare jedoch und eine Reihe von Alliterationen und Assonanzen machen die (optische) Ästhetik dieser Landschaft auch akustisch evident (vgl. Verszeilen wie „Zu den Wolken weite Bogen tragend“ und „Langsam, wie ein Schwan, mit weißem Segel“, wo jeweils die *w*-Alliteration hervortritt, begleitet von der assonierenden *o*- bzw. *a*-Vokalik). Ein lyrisches Kunstwerk, das der Kunst der Landschaftsgestaltung korrespondiert!