

Malika Maskarinec

Der Tod des Autors

Kellers Überlegungen zu Autor und Werk anhand *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*

1

1844 verteidigt Edgar Allen Poe in seinem Essay *Premature Burial* das Lebendigbegrabenwerden als einen der Dichtung angemessenen Gegenstand und bietet damit auch eine nachträgliche Rechtfertigung für die Faszination für das Makabre in seinen Erzählungen der vergangenen Jahrzehnte. Gegenüber allfälliger Kritik räumt er zunächst ein, „[t]here are certain themes of which the interest is all-absorbing, but which are too entirely horrible for the purposes of legitimate fiction“ (Poe 1984, 666). An erster Stelle sei das Lebendigbegrabenwerden zu nennen. Dennoch verteidigt er dessen poetische Darstellung mit der Behauptung, dass es sich um ein weitverbreitetes Phänomen handle. Untermauert wird diese Behauptung durch eine Reihe grausamer Beispiele, die den größten Teil seines Essays ausmachen. Der Grund für die Allgegenwart dieses Phänomens liege nicht zuletzt in der ‚schattenhaften und unklaren‘ („shadowy and vague“) Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen „cessation[]“ und „suspension[]“ (ebd.), die die Aufgabe eines Arztes, den Eintritt des Todes festzustellen, verständlicherweise erschwere. Zur Verantwortung der Dichtung gehöre es dagegen, die Durchlässigkeit dieser schattenhaften Grenze aufzuzeigen; über diese Verantwortung gewinnt das Thema seine Legitimierung. Poes Text verdeutlicht, wie sehr sich die Maßstäbe des guten Geschmacks seit 1766 verschoben haben, als Gotthold Ephraim Lessing die Frage stellt, wie Laokoons Schmerz abgemildert werden müsse, um ein zulässiges ästhetisches Sujet zu bilden. 1844 sind es die schauerlichen Kreaturen der Scheintoten, die zu denselben Grenzverhandlungen über den guten Geschmack Anlass geben.

Eine ähnliche Frage nach der Angemessenheit des Scheintods als Gegenstand der Dichtung beschäftigt die Rezeption eines seltsamen und überwiegend in Vergessenheit geratenen lyrischen Werks von Gottfried Keller. Der Gedichtzyklus mit dem plakativen Titel *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* ist als pathetischer Gesang des irrtümlicherweise begrabenen lyrischen Ichs verfasst und erscheint 1846 – zwei Jahre nach Poes Essay. Poe und Keller stehen für die weit verbreitete und beinahe pathologische Faszination für das Phänomen des Scheintods, die das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert durchzog und die von der sich wan-

delnden Wahrnehmung des Todes getragen wurde,¹ eine Faszination, die die Frage nach ihrer poetischen Zulässigkeit einfordert. Kellers Gedicht, das erstmals in seinem frühesten Gedichtband *Gedichte* im Leipziger Verlag C. F. Winter veröffentlicht wurde, ist von der Keller-Forschung der letzten zwei Jahrhunderte mit wenigen Ausnahmen höflich übersehen worden, vermutlich nicht zuletzt aus dem Grund, dass das Gedicht zu schwer mit dem Bild eines Nationalerziehers zu vereinen war.

Im Gegensatz hierzu sahen sich jedoch sowohl die zeitgenössische Kritik als auch Kellers Freunde anlässlich der Erstveröffentlichung gezwungen, auf das Gedicht zu antworten, sodass es schließlich im Mittelpunkt der Diskussionen über Kellers Fähigkeiten als Lyriker stand. Konsens bestand einzig darüber, dass das schwierige, wenn nicht gar geschmacklose Thema eine Bewährungsprobe für Kellers poetische Fähigkeiten darstelle. Wohlwollend interpretieren etwa der dem jungen Keller zugeneigte Wilhelm Schulz in einer Rezension der *Gedichte* für die *Blätter für literarische Unterhaltung* oder auch Kellers Freund Eduard Döbckel das Sujet des lebendigen Begräbnisses auf großzügige Weise als Beleg für den „Freibrief“ (XXVII, 495) des Dichters, wie es Schulz fasst, bei der Auswahl seines Themas. Ein Gedicht zu diesem schwierigen Gegenstand zeige, dass der junge Keller die größte Bewährungsprobe eines Dichters bestanden habe.² In diesem Sinne schreibt Döbckel, „jetzt erst beim wiederholten Lesen ging mir das Licht auf. Gerade ein solcher Stoff ist der wahre Prüfstein dichterischer Schöpfungskraft“ (XXVII, 412). Folglich lobt er den jungen Dichter und verwendet dabei eine Reihe von Baum- und Luftmetaphern, die ebenfalls Kellers gesamten Gedichtband durchziehen: „Aus einem unscheinbaren Körnlein, hast Du einen Baum erwachsen lassen, in dessen seltsamem Wipfel die schönsten Brillanten des Fühlens und Fantasierens hängen“ (ebd.). Sowohl die öffentlichen Rezensionen wie auch die privaten Reaktionen auf das Gedicht zeichnen sich durch diese parasitäre Übernahme der für das Gedicht zentralen Bilder des Wachstums, der Flucht und des Begräbnisses aus. So ringt ein weiterer Leser, Karl August Varnhagen, mit seiner offensichtlichen Abneigung gegen das Sujet und kommt zum Schluss, dass seine

1 Für die Geschichte der Beschäftigung mit dem Phänomen der vorzeitigen Bestattung im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert vgl. Bondeson (2001) und Ariès (1981).

2 Schulz leiht sich für seine Rezension die Metapher der sich entfaltenden Fantasie, mit der Kellers *Gedanken* beginnen: „Der Dichter hat als solcher einen Freibrief, der ihm das Recht gibt, jede vorkommende Erscheinung, die nicht außer dem Bereiche der Ästhetik und der psychologischen Möglichkeit liegt, auch wenn es sich um Schilderung von Seelenzuständen handelt, auf die Flügel seiner Phantasie zu nehmen und sie den Schranken des bloß Gewöhnlichen zu entrücken“ (XXVII, 495–496).

Verwendung nur dann zulässig sei, wenn es sein Medium, die Dichtung, ebenfalls „mitbegräbt“ (XXVII, 401).³

Schwerwiegend ist besonders die vernichtende, wenn auch sicher nicht ganz unzutreffende Kritik von Arnold Ruge an den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*. Sie ist insofern nicht unzutreffend, weil sie im Gegensatz zur Mehrzahl der zeitgenössischen Kritiken sowie der späteren wissenschaftlichen Rezeption den Inhalt des Gedichts unmittelbar behandelt und an zentraler Stelle das Thema des Scheintods anspricht. Für Ruge wird das Gedicht zum Anlass des Spotts: „Er will die Welt poetisch erlösen und er giebt ihr ein endloses Leichengeleier, ein Sterbegewinsel, ein Auferstehungshoffen, er führt sie auf den Kirchhof, ja er sargt sie zu ‚dem Lebendigbegrabenen‘ ein“ (XXVII, 482). Auch wenn, wie Ursula Amrein nahelegt, Ruges Urteil auf politisch motivierte Gründe zurückzuführen ist,⁴ scheint die Bezeichnung „Sterbegewinsel“ nicht ganz unberechtigt für einen Text, der sich so plumper Reime wie „der Jammer [...] meine Todtenkammer“ (XIII, 94) oder „diese Bretterstücke [...] mich zurücke“ (XIII, 100) bedient.⁵ Kellers Entscheidung, die *Gedanken* in den bald darauf erschienenen Band *Neuere Gedichte* (1851/54) nicht aufzunehmen – eine durchaus bewusste Entscheidung, wenn man berücksichtigt, dass er die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* in seinem persönlichen Exemplar der

3 Varnhagen lobt Keller dafür, dass er das moralisierende Potenzial des Sujets (seine „sittlich-religiöse Kraft“ [XXVII, 401]) ausgeschöpft habe, findet aber dieses Potenzial unzureichend, um den vorzeitigen Tod zum Thema eines Gedichts zu machen. Er schreibt, „daß [er] die Lieder des Lebendig Begrabenen für einen Mißgriff im Stoff halte, der schauerhafte Gegenstand kann die Poesie kaum einen Augenblick anziehen, aber nicht festhalten, außer indem er sie selbst mitbegräbt“ (ebd.).

4 Amrein führt Ruges Angriff auf Kellers Gedicht auf den Ichel-Streit zwischen Ruge, dem führenden Zürcher Atheisten, und seinem Gegner, dem emigrierten Adolf Ludwig Follen, zurück, der Keller bei der Herausgabe seiner Gedichte stark unterstützte. Die Frage nach Kellers Interesse am Thema des Scheintods umgeht Amrein ebenfalls, indem sie Kellers *Gedanken* in eine Reihe mit der Literatur des Vormärz und insbesondere mit Georg Herweghs *Gedichte eines Lebendigen* (1841) stellt. Sie erklärt: „Keller, der seine Karriere entscheidend dem Kontakt mit der deutschen Emigrantenszene in Zürich verdankt, ließ sich von Herweghs politischer Lyrik ebenso begeistern wie von Gedichten weiterer Autoren, darunter Anastasius Grün und Ludwig Uhland, die beide das Motiv des Scheintoten aufnehmen, um die politische Situation der Gegenwart zu deuten“ (Amrein 2008, 72). Doch während viele der Gedichte in dem Band *Gedichte* sowohl patriotisch als auch politisch sind, lässt sich das von den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* nicht behaupten.

5 Die Herausgeber der HKKA weisen darauf hin, dass die Mitarbeit von August Adolf Ludwig Follen, der in seinem Bestreben, einen jungen, einheimischen Dichter zu unterstützen, die Erstveröffentlichung von Kellers Gedichten im Deutschen Taschenbuch vermittelte, von solchem Gewicht war, dass er als Mitautor der Texte gelten sollte. Der Briefverkehr, über den diese Überarbeitungen erfolgten und der Follens Mitwirken dokumentieren könnte, ist nicht erhalten (XXVII, 59–60).

Gedichte sogar durchgestrichen hat –, deutet darauf hin, dass er sich diese kritischeren Rezensionen zu Herzen genommen hatte. Es überrascht daher nicht, dass Keller in den folgenden Jahrzehnten durchgehend den Gedichtzyklus von weiteren Veröffentlichungen ausschloss und sogar zur Auffassung gelangte, im Falle der Erstveröffentlichung zu schnell gehandelt zu haben.⁶ Keller antwortet beispielsweise 1859 auf die Bitte von Heinrich Kurz, entweder eine Auswahl seiner Gedichte in eine Gedichtsammlung aufzunehmen oder eine neue Ausgabe der *Gedichte* herauszugeben (der Umfang dieses nie realisierten Projekts blieb unbestimmt), dass sowohl die *Gedanken* als auch die diesen unmittelbar vorangehenden *Liebeslieder* nicht nachgedruckt werden dürften. Aus Kellers Antwort an Kurz wird deutlich, dass diese Werke der Nachwelt endgültig entzogen bleiben sollten:

die sämtlichen Liebeslieder werde ich in Zukunft mit wenig Ausnahmen, selbst unterdrücken, als eine gemachte Geschichte, die theilweise geradezu albern ist. ebenso die Gedanken eines Lebendig Begrabenen (die Nummern 15 u 16 dieser Letztern könnten gerettet werden). Ich bitte Sie also, im Interesse meines und Ihres ästhetischen Gewissens diese beiden *Cyklen* ebenfalls laufen zu lassen. (XXVI, 227)

Der Gedichtzyklus, schon immer von fragwürdiger literarischer Qualität, scheint sich, ganz im Sinne von Varnhagens prophetischem Urteil, selbst begraben zu haben.

Umso bemerkenswerter ist es, dass Keller 1883 die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* in einer gekürzten und überarbeiteten Fassung unter einem ebenfalls leicht gekürzten Titel (*Lebendig Begraben*) in die zwei Gedichtsammlungen aufnimmt, die gegen Ende seiner Schaffens- und Lebenszeit beim Berliner Verlag Wilhelm Hertz erschienen sind. Es handelt sich um die *Gesammelten Gedichte* (1883) und die beiden Lyrikbände seiner *Gesammelten Werke* (1889). Im Folgenden nehme ich diese Kehrtwende Kellers als Ausgangspunkt, um drei Thesen aufzustellen. Erstens: eine Beschäftigung mit Kellers Werk vom Gesichtspunkt des *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* aus lässt aufspüren, dass der Scheintod eine anhaltende und poetologisch grundlegende Thematik von Kellers Dichtung bildet. Zweitens: die Entscheidung Kellers, dieses Gedicht in die *Gesammelten Gedichte* und *Gesammelten Werke* aufzunehmen, belegt, dass der Gedichtzyklus (wie der frühe Band *Gedichte* überhaupt) eine zentrale, symbolische Stellung innerhalb dieser beiden Sammlungen einnimmt. Trotz des makabren Sujets und der zweifelhaften poetischen Qualität ist der Gedichtzyklus für die Absicht einer Gesamtausgabe, Leben und Werk des Dichters darzustellen, unverzichtbar. Drittens möchte ich über eine Lektüre des Gedichtzyklus zeigen, dass die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* schon zum Zeitpunkt ihres Verfassens diese symbolische Funktion innerhalb der *Gesammelten*

⁶ So in Kellers Brief an Heinrich Kurz vom 18. November 1850 (XXVI, 227).

Werke antizipieren. Die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* sind das Werk eines aufstrebenden und frühreifen jungen Dichters, der anlässlich seiner ersten Buchveröffentlichung ein Bildrepertoire aufzubauen versucht, mit dem er den Anspruch absichern will, der Nachwelt ein dichterisches Erbe zu hinterlassen. Für dieses Repertoire ist das Bild des Scheintoten, wie es sich in diesem frühen Zyklus entfaltet und wie es Kellers nachfolgende Werke durchzieht, entscheidend.

2

Erklären lässt sich der Nachdruck des Zyklus in den späteren Werksammlungen zum einen mit der „selektionslosen Aufmerksamkeit“ (Martus 2005, 64) als Leitprinzip der Einordnung von Lyrik in Gesamtausgaben des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, wie es von Steffen Martus herausgearbeitet wurde.⁷ Das Ideal der Werkausgabe als Darstellung der Gesamtheit nicht nur des Werks, sondern vor allem des Lebens eines Schriftstellers – und darüber hinaus, der übergeordneten Einheit von Leben und Werk – gab der Vollständigkeit den Vorzug über Erwägungen der poetischen Qualität. Wie Martus feststellt, ist aus dieser Perspektive der Dichter und nicht das Gedicht das ausschlaggebende Kriterium der Auswahl (2005, 65). Anders ausgedrückt: Das Ideal des Gesamtwerks als Gesamtbild des Autors setzt den Werkumfang an die erste Stelle. Entsprechend ist es die prosaische Sorge um die Größe seiner Gedichtsammlungen, die im Zentrum von Kellers frühesten wie auch späteren Zusammenstellungen steht, welche er im Hinblick auf ihre buchstäbliche Masse konzipiert. Den frühen Band *Gedichte* stellt sich Keller als „schwere Menge“ vor,⁸ während die Vorbereitungen für die *Gesammelten Gedichte* die Frage des Umfangs noch viel deutlicher in den Mittelpunkt stellen: „[I]ch werde [...] meine Sammlung [...] so dick als möglich machen“, versprach Keller 1879 seinem Biografen Jakob Baechtold.⁹ Dieser Aussage und dem Prinzip der „selektionslosen Aufmerksamkeit“ getreu, umfassen die *Gesammelten Gedichte* fünfhundert Seiten – doppelt so umfangreich wie die zeitgenössische Sammlung

7 „An die Stelle der poetische[n] Qualität als primäres Selektionskriterium tritt die Zeit, und die Zeit dient eben der Komplexitätssteigerung durch Nachordnung, auch durch die Abnahme von Selektionsbedarf“ (Martus 2005, 66).

8 Keller an Julius Rudolf Leemann, 16. September 1845 (XXVII, 383).

9 „Etwas Ballast scheint lyrischen Fahrzeugen auf unseren seichten Seen eher gut zu thun, als zu schaden; ich werde darum meine Sammlung auch so dick als möglich machen“ (Keller an Baechtold, 21. November 1879 [XXVI, 289]).

Theodor Storms und nicht weniger als fünfmal so mächtig wie die von Kellers Freund Paul Heyse.

Freilich sind es nicht nur Überlegungen zum Umfang des Bandes, die Keller dazu bewegen, diese frühen Gedichte in die späteren Bände aufzunehmen; sie sollen vielmehr das Gesamtbild von Kellers schriftstellerischem Leben und Schaffen vervollständigen. Die Texte aus dieser frühesten Schaffensperiode dienen, dem Konzept des Gesamtwerks entsprechend, zur Aufzeichnung der Entstehung und Reifung der jugendlichen Dichterstimme. Auch wenn die Reihenfolge der zehnbändigen Ausgabe von Kellers *Gesammelten Werken* von einer biografischen Chronologie seines Werks absieht, sodass der erste Band nicht der Lyrik, sondern der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* vorbehalten ist, sind die frühen Gedichte für das Ideal der Vollständigkeit nicht weniger wesentlich. Der Beitrag, den die Gedichte zum Gesamtbild der *Gesammelten Werke* leisten, zeigt sich unter anderem darin, dass ausgerechnet im neunten Band (und nicht wie üblich im ersten) das Porträt Kellers der Titelseite gegenüber abgedruckt wird. Diese Platzierung des Porträts macht deutlich, dass eben in den Lyrikbänden das Gesamtbild des Autors vervollständigt und die Vereinigung von Leben und Werk gewährleistet werden soll, auch wenn sie erst im neunten und zehnten Band der *Gesammelten Werke* erfolgt. Insofern gehören die *Gedanken* zu den frühen *Gedichten*,¹⁰ die die Entstehung der jugendlichen Dichterstimme überliefern. Die zeitgenössische Kritik der *Gesammelten Gedichte* erkannte diesen sowohl symbolischen als auch biografischen Zweck sofort. Ferdinand Avenarius, Herausgeber des *Kunstwarts*, liest beispielsweise die frühen Gedichte innerhalb der *Gesammelten Gedichte* als Entwicklungsgeschichte des Dichters vom Gefühl zur Vernunft: „Die Anordnung der ‚Gesammelten Gedichte‘ zeigt in Grenzen einen Fortgang von rein lyrischen Schöpfungen zu solchen, in die das Willens- und Verstandesleben mehr und mehr hineinspielt“ (XXV, 58).¹¹

Auch die (meines Wissens) einzige ausführliche Untersuchung der *Gedanken* in Luzius Gesslers Dissertation aus dem Jahr 1964 schreibt den sogenannten drei *Tannen-Gedichten* (die Gedichte vierzehn bis sechzehn der *Gedanken*, die Keller 1851 sogar in seinen zweiten Gedichtband *Neuere Gedichte* aufnahm) nichts Geringeres

10 Ebenfalls aufgenommen wurden die *Sonette*, die *Siebenundzwanzig Liebeslieder* wie auch ausgewählte Stücke aus der Rubrik *Vermischte Gedichte*, darunter der *Poetentodt* und das satirische *Aus ihrem Leben. Dichtung und Wahrheit*.

11 Avenarius ordnet damit den Band *Gesammelte Gedichte* der gleichen breit angelegten biografischen Funktion zu, die Johann Wolfgang Goethes standardtragende Ausgabe letzter Hand bei ihrem Erscheinen im Morgenblatt für gebildete Stände anpries, in der es hieß, die Ausgabe illustriere „des Verfassers Naturell, Bildung, Fortschreiten und vielfaches Versuchen nach allen Seiten hin“ (zit. Martus 2005, 69).

zu als die Erschließung eines idyllischen, kontemplativen Tons, der die Erzählstimme des *Grünen Heinrich* und der *Leute von Seldwyla* präge. Nach Gessler lassen sich die *Gedanken* als Gründungsmoment des Keller'schen Stils verstehen, sodass er mit Verweis auf die siebte Strophe des neunten Gedichts (beginnend mit „Gewiß sind jetzt die Dächer warm beschienen / Vom sonn'gen Lenz, vom jungen Aetherblau“ [XIII, 98]) schreibt: „Hier offenbart sich deutlicher als je das Wesen von Kellers großem Stil. Er ist der Stil eines lebendig Begrabenen“ (1964, 92).¹² Die immense Bedeutung, die Gesslers Argumentation diesen drei Gedichten dabei zuschreibt, zeigt, wie sehr die *Gedanken* letztendlich ihren Zweck, den Reifeprozess des jugendlichen Dichters zu veranschaulichen, innerhalb der *Gesammelten Gedichte* und *Gesammelten Werke* erfüllen: In der frühen Dichtung wird die Stimme des „lebendig Begrabenen“ angelegt, die in der nachfolgenden Prosa ihre Vervollkommnung erfährt.

Damit liefern die *Gedanken* einen Mythos poetischer Selbstfindung, dem Kellers autobiografische Darstellung entgegensteht. Den gerne zitierten autobiografischen Beleg für diesen kritischen Wendepunkt im literarischen Werdegang Kellers bildet ein Brief vom September 1845. Darin kündigt Keller einen Medienwechsel von der Malerei zur Poesie an, der zum Lieblingstopos von Kellers Biografen geworden ist.

Seinem Freund, dem Maler Julius Rudolf Leemann, schreibt Keller von der Wiedererweckung und Neuausrichtung seiner schöpferischen Triebe. Ernüchternd ist jedoch, dass Keller diesen Medienwechsel, den er pointiert als *Verfall* bezeichnet, auf finanzielle Motive zurückführt; über eine Sammlung seiner Gedichte erhoffte er sich nicht zuletzt die Finanzierung künftiger Reisen ins Ausland. Ermöglichen sollte ihm diese Publikation in der Folge nicht nur das Reisen, sondern darüber hinaus den gesellschaftlichen Aufstieg und die Anerkennung als Dichter.

Im Frühling 1843 wachte mein Schöpfungstrieb wieder auf; da ich aber im Malen keinen Trost und Erfolg empfand, verfiel ich unwillkürlich und unbewußt aufs Versmachen und entdeckte höchst verwundert, daß ich reimen könne! Ich machte Gedichte die schwere Menge und faßte den Entschluß, sie herauszugeben, damals nur, um eine Summe zu erschwingen, um nach München zu kehren, wohin alle meine Gedanken noch gerichtet waren. [...] Sie [eine Sammlung] wurde hin und her beguckt und geworfen; endlich hieß es,

¹² Welchen Stellenwert Gessler den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* beimisst, zeigt sich schon im Titel seiner Basler Dissertation, die den Namen des Gedichts für seine gesamte Untersuchung von Kellers Lyrik übernimmt, wobei er die vorzeitige Bestattung als solche nicht thematisiert, sondern sich auf die Naturbilder des Gedichts konzentriert. Gessler blendet das eigentliche Sujet des Gedichts so vollständig aus, dass unklar bleibt, inwieweit er die geradezu perverse Doppeldeutigkeit seiner Behauptung „Die reinste Dichtung entsteht aus der tiefsten Versenkung“ in Bezug auf eine Schilderung des Lebendbegräbnisses wahrnimmt (1964, 89).

ich sei ein „Dichter“, und von da an kam ich in ausgezeichnete ehrenvolle Gesellschaft und begann literarische Studien.¹³

Dem Band *Gedichte* kommt wiederum die Aufgabe zu, ein alternatives Narrativ zu den finanziellen Beweggründen zu liefern, auf die Keller hier die Entdeckung seiner Fähigkeit zum Reimen und seine Wendung zur Poesie zurückführt. Im Folgenden möchte ich demnach die *Gedanken* als Reflexion der medialen Bedingungen für die Entstehung von Dichtung lesen, Bedingungen, die dann über die *Gedichte* hinweg untersucht und variiert werden. Als Mythos eines Werdegangs zum Dichter betrachtet,¹⁴ treten die *Gedanken* als unverzichtbarer Bestandteil nicht nur für die Erstpublikation der *Gedichte*, sondern auch für die *Gesammelten Gedichte* und die *Gesammelten Werke* hervor.

Dies bedeutet freilich nicht, dass das makabre Motiv des Lebendig-Begraben-Seins für meine Lektüre der *Gedichte* nur eine periphere Bedeutung hätte, wie es in der bisherigen Forschung oft zu beobachten ist. Was dieses Gedicht trotz der veralteten Tropen und den fragwürdigen Reimen interessant macht, ist die Entscheidung, ein Sujet in den Mittelpunkt zu stellen, das eher dem Genre der Schauerballade angemessen wäre und damit wenig geeignet scheint, einen Mythos des Dichterwerdens zu entwerfen (das morbide Sujet erinnert in der Tat an Kellers kannibalistische *Ballade vom dürren König*, aber den *Gedanken* fehlt im Gegensatz zur Ballade der rettende Humor). Zeigen möchte ich, dass gerade das Sujet des Gedichts, die Bestattung eines Lebenden, die später von den *Gesammelten Werken* zu leistende Synchronisation von Leben und Werk antizipiert. Wie häufiger in Kellers Werk dient der Scheintod in den *Gedanken* dazu, die Vorstellung der vorzeitigen Erstarrung eines jungen Lebens hervorzurufen. Es wird ein Körper evoziert, der aufgrund seiner Jugend und irrtümlichen Bestattung eine unverwechselbare Ähnlichkeit des Todes mit dem Leben beibehält. In deutlichem Gegensatz zum Pygmalion-Mythos, der für Kellers spätere Werke integral ist und den erotisierten Übergang des Kunstwerks ins Leben darstellt, imaginieren die *Gedanken* den Tod des Dichters als Voraussetzung für das spätere Aufleben des Kunstwerks in Form eines unsterblichen Korpus.¹⁵ Für den

13 Keller an Leemann, 16. September 1845 (XXVII, 383).

14 Da es sich in Kellers Werkpolitik um das Bild eines männlichen Dichters handelt, wird vom Dichter die Rede sein.

15 Für ein vergleichbares Szenario vgl. Mayers Analyse der Figur des König Midas im neunzehnten Jahrhundert als eine Konzeption des Künstlers, der sein Kunstwerk über den eignen Tod erzeugt. Dieser „Gegenmythos“, der ebenfalls auf die Inszenierung des Scheintods bei Keller zutrifft, besteht darin, dass er den Künstler „nicht als Leben schaffend, letztlich prometheisch, annimmt, sondern ihn der Paradoxie aussetzt, dem Leben nur dadurch Dauer in der Kunst und über den Tod hinaus verleihen zu können, daß er dem Leben die natürliche Lebendigkeit ent-

lebendig begrabenen Dichter garantiert die Dichtung die Aufbewahrung, wenn nicht gar Mumifizierung seines dichterischen Erbes. Mit anderen Worten: Das vorzeitige Begräbnis verspricht die Wiederbelebung des eingeschlossenen Dichterkörpers in der Form seines Werks.

3

Die symbolische Bedeutung innerhalb der *Gesammelten Gedichte* und vor allem der *Gesammelten Werke*, die ich den *Gedanken* zuschreiben möchte, lässt sich vor dem Hintergrund Kellers wiederholter Thematisierung des vorzeitigen Begräbnisses deutlicher erkennen. Entgegen jeden Zweifels, den Keller an der poetischen Legitimität des Themas gehabt haben mag, dient ihm das vorzeitige Begräbnis als Konstante seines literarischen Schaffens und weist erstaunlich gleichbleibende Konturen auf. Das Lebendbegräbnis taucht zunächst wiederholt in seinen frühen Gedichtsammlungen auf, wie etwa in der *Winternacht*; es bildet den Wendepunkt der Meretlein-Novelle aus dem *Grünen Heinrich*, wie auch der Novelle *Dietegen*, die 1874 als Teil des zweiten Bandes der *Leute von Seldwyla* veröffentlicht wurde, aber schon viel früher unter einem Titel konzipiert wurde, der das Thema des Scheintods und die potenzielle Wiederbelebung explizit in den Vordergrund stellt: *Leben aus dem Tod*.¹⁶

Im Vergleich mit Poe kann festgehalten werden, dass das Thema bei Keller stark zensiert und moralisierend behandelt wird. So werden die Opfer nicht wie bei Poe aufgrund mörderischer Böswilligkeit, sondern als Folge unglücklicher Umstände lebendig begraben, wobei insbesondere die Nachlässigkeit oder Versäumnisse der behandelnden Ärzte dazu beitragen.¹⁷ Noch wichtiger ist, dass in den Erzählungen, in denen die lebendig Begrabenen entdeckt werden, das schaurige Erscheinungsbild, wie es für Poes Auferstandene charakteristisch ist, völlig fehlt. Im Gegenteil – und diese Beobachtung ist für eine Lektüre der *Gedanken* wegweisend – sind die Opfer bei Keller ausnahmslos Kinder oder Jugendliche an der Schwelle zur Geschlechtsreife, deren kurze Leben beendet werden und deren jugendliche Körper

zieht und es der Ewigkeit der Kunst und des Todes überläßt. [...] Bedeutung und Sinn als Ursprung von Kunst ist nur um den Preis des Lebens zu haben“ (Mayer 1990, 291).

¹⁶ Ergänzen ließe sich hier auch *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, wo sich das lebendige Begräbnis vom kindlichen Spiel mit der Puppe zu Beginn der Novelle zum gemeinsamen Tod der beiden Protagonisten steigert.

¹⁷ Beispielhaft dafür sind Meretlein und Dietegen. Obwohl sie Opfer der mörderischen Disziplinierungspraktiken ihrer mittelalterlichen Gesellschaften sind, wird ihr Lebendbegräbnis unmittelbar auf die Nachlässigkeit der behandelnden Ärzte zurückgeführt – ein häufiger Topos in den Berichten über Scheintod.

frei von Verwesungserscheinungen sind, die im neunzehnten Jahrhundert als sicherste Evidenz des einsetzenden Todes galten. Diese Körper zeigen darüber hinaus auch noch keinerlei Zeichen natürlichen Alterns; der vorzeitige Tod erfasst sie auf dem Höhepunkt ihres Lebens. Entsprechend vollzieht das Ereignis des Scheintods in der Meretlein-Novelle und in *Dietegen*, ebenso wie in den *Gedanken*, eine Ästhetisierung, wenn nicht gar eine Erotisierung des fast verstorbenen Körpers, der überwiegend aus der Perspektive eines männlichen Erzählers betrachtet wird. So wird Meretlein durch die Disziplinierungsmaßnahmen der Bildung, die ihrem Körper und ihrer Person auferlegt werden und die in der physischen Gefangenschaft in einem Sarg gipfeln, zeitlebens gequält und schließlich getötet. Sie wird nicht zuletzt deshalb zum Gegenstand dieser disziplinären Maßnahmen, weil ihr Körper ein Lustobjekt für die sie umgebenden Männer bildet. Ihrer Auferstehung aus dem Grab als Jungfrau von leuchtender Strahlkraft wohnt offenkundig ein ästhetisierendes Moment inne: „Und wie im selbigen Moment die Strahlen Phöbi seltsam und stechend durch die Wolken gedrunken, so hat es in seinem gelblichen Brokat und mit dem glitzrigen Krönlein ausgesehen, wie ein Feyen- oder Koboltskind“ (I, 55).¹⁸ Ihr Scheintod wird also als Spiel mit dem Begriff selbst inszeniert: als *Tod*, der einer Szene des *Scheins*, der schimmernden Schönheit weicht.

Ähnlich verfährt die Szene des lebendigen Begräbnisses im Gedicht *Winternacht*, in der die unter der gefrorenen Oberfläche des Sees gefangene Nixe das männliche lyrische Ich, das von Oberhalb der Eisfläche auf sie herabschaut, anfleht, sie aus ihrem eisigen Grab zu befreien. Dabei ist ihr Körper seinem erhabenen, erotischen Blick ausgesetzt: „Dicht ich unter meinen Füßen sah / Ihre weiße Schönheit Glied für Glied“ (XIII, 179). Die Gefangenschaft der Nixe erinnert unmittelbar an die Szene von Annas Bestattung aus dem *Grünen Heinrich*, bei der Heinrich durch die Glasscheibe auf ihren jungen zierlichen Körper blickt und sie noch einmal als Bild fixiert. Ein frühzeitiger Tod, wie im Fall Annas, oder ein vorzeitiges Begräbnis, wie im Falle des Meretleins und der Nixe, konservieren die Körper der jungen Frauen im erotischen Blick des männlichen Ichs.

18 Berndt weist darauf hin, dass der Arzt das Meretlein nicht nur als magisches Geschöpf (als Fee oder Kobold), sondern auch als Verkörperung der Heiligen Jungfrau erkennt. Sie legt weiterhin nahe, dass das Erscheinungsbild des Meretleins sich der Ikonografie der Maria immaculata bedient (Berndt 1996, 172). Nicht zuletzt wegen ihrer Strahlkraft im Moment ihres Todes und ihrer Auferstehung wird das Meretlein als eine Neukonzeption der Figur Mignons gelesen, dessen Tod auf ähnliche Weise den jugendlichen Körper als Kunst- und Lustobjekt des männlichen Blicks designiert. Zu den disziplinarischen und narrativen Versuchen, die erotische Kraft des Meretleins zu zähmen und zu binden, vgl. Downing (2018, 50–52).

Die ästhetische und zugleich moralische Aufladung des Themas wird in *Dietegen* besonders deutlich, wenn Dietegen durch die elektrisierende Kraft der Liebe eines Mädchens namens Küngolt zum zweiten Leben wiedererwacht. Nachdem ihn die sadistische Gemeinde Ruchenstein zu früh vom Galgen heruntergeholt und bestattet hat, wird er wiederbelebt, als Küngolt den Deckel seines Sarges abnimmt und liebevoll auf ihn blickt. Es ist ihm, „wie wenn er im Paradies erwacht wäre“ (V, 194). Seine Auferstehung befreit ihn von seiner schändlichen Geburt, die ihn zu einem trostlosen Leben als Waisenkind verdammt hatte, denn Küngolts Vater nimmt ihn im Anschluss als Adoptivkind in die Familie auf. Auch die darauffolgende Szene unterstreicht die Lesart von der Wiedergeburt im Paradies, in der Dietegen unmittelbar nach seiner Rettung von den Frauen von Seldwyla einschließlich Küngolts und ihrer Mutter auf eine Waldlichtung gebracht und dort mit Blumengirlanden geschmückt und liebkost wird. Während Dietegens Auferstehung anfangs an die Auferweckung des Jünglings von Nain erinnert, wie sie im Lukasevangelium berichtet wird, ist die zweite Szene auf der Waldlichtung eher symptomatisch für Seldwylas Neigung zu dionysischen Exzessen, die den moralischen Niedergang von Küngolts Mutter und anschließend auch Küngolts selbst ankündigen. Dietegens Paradies verwandelt sich zum Schauplatz eines Sündenfalls, von dem in der zweiten Novellenhälfte dann Küngolt erlöst werden muss. Die vollständige Umkehr des Schicksals von Dietegen und Küngolt mündet erneut in eine Szene eines Lebendbegräbnisses. Küngolt erlebt den Tiefpunkt ihres Abstiegs, als sie vom Totengräber des Dorfs in der mausoleumsähnlichen Kammer am Rande des Friedhofs verhaftet wird: „Dietegen ging mit, um zu sehen, wo sie untergebracht würde. Das war in einer offenen kleinen Vorhalle des Hauses, welche unmittelbar an den Totengarten grenzte und von demselben durch ein eisernes Gitter abgeschlossen war“ (V, 230). So wie sie einst Dietegen aus seinem Sarg wiederbelebte, vermögen es nur Dietegens nächtliche Besuche in Küngolts Gruft, ihre Stimmung aufzuheitern und ihre Verbindung zur Welt der Lebenden aufrechtzuhalten.

4

Vor diesem Hintergrund des wiederkehrenden Motivs des Scheintods in Kellers Werk möchte ich auf die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* zu sprechen kommen, die, wie zu zeigen sein wird, vom Werden eines Jugendlichen zum Dichter handeln. Baechtolds frühe Biografie *Gottfried Kellers Leben*, die sich auf mündliche Aussagen des Autors beruft, führt die Entstehung des Gedichts auf einen Auftrag des Zürcher Taphephobikers Leonhard Ziegler zurück. Gegen eine großzügige Menge Weins soll sich Keller bereit erklärt haben, das Gedicht als Warnung an die

Öffentlichkeit zu verfassen.¹⁹ Falls dieser Bericht seine Richtigkeit hätte, würden die *Gedanken* zu einem wachsenden Korpus populärer Texte gehören, die über die Gefahren einer vorzeitigen Bestattung aufklären und außerdem die Notwendigkeit von Leichenhallen belegen sollten, in denen der Leichnam einige Tage unter Beobachtung aufzubewahren sei, um den Tod mit größerer Sicherheit feststellen zu können. Das bekannteste Beispiele für dieses Genre stammt von Kellers Berliner Zeitgenossin Friederike Kempner, Gründerin der „Deutschen Anti-Scheintod-Liga“. Kempners Gedicht *Das scheintote Kind* weist eine Kellers *Gedanken* sehr ähnliche Ausgangssituation auf (Kempner 1964): In beiden Gedichten ruft das noch lebende lyrische Ich aus seinem Grab. Doch im auffälligen Gegensatz zu den pathetischen Hilfescreien von Kempners begrabenem Kind preist die Stimme aus Kellers Gedicht seine Lage als „still und behaglich“ (XIII, 93) und scheint damit den Schrecken, den vermutlich nur ein Lebendig-Begraben-Sein auslösen kann, eher zu lindern, als zu bestätigen. Wenn Ziegler das Gedicht tatsächlich in Auftrag gegeben hat, muss er von dem Ergebnis, das die offensichtliche Grausamkeit der Umstände nahezu verharmlost, schwer enttäuscht gewesen sein. Wahrscheinlicher ist es, dass Baechtolds Biografie sich auch an dieser Stelle gewisse Freiheiten in Bezug auf die relevanten biografischen Tatsachen erlaubt, um das unter dem Verdacht der Geschmacklosigkeit stehende Gedicht von der Person Kellers zu distanzieren.²⁰

Die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* bildeten in der Erstveröffentlichung einen nummerierten Zyklus von neunzehn Gedichten mit unterschiedlich vielen vierzeiligen Strophen und einem variierenden Reimschema. Auf vierzehn Gedichte gekürzt, stark redigiert und mit einer neuen Reihenfolge versehen, wird der Zyklus dann unter dem prägnanteren Titel *Lebendig Begraben* größtenteils in

19 „Über den anderen Cyklus ‚Gedanken eines Lebendig = Begrabenen‘ machte mir Keller folgende Mitteilung. Spitalpfleger Leonhard Ziegler zum ‚Egli‘ (1782–1854), eine in Zürich wohlbekannte Persönlichkeit, besaß nebst einem guten Tokaier eine unüberwindliche Angst vor dem lebendig Begrabenwerden. Er bot dem Dichter eines Tages hundert Flaschen seines edlen Weines an, wenn ihm jener ein allgemein nützlich Gedicht über das Thema verfertige. Keller machte sich ans Werk, wobei freilich etwas ganz anderes herauskam, als der Besteller gewollt hatte“ (Baechtold 1894, 224).

20 Die Tatsache, dass kein handschriftliches Manuskript oder Notizen zu den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* erhalten sind, erschwert jeden Versuch, Kellers Motivation festzustellen. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass Baechtold hier von einem gewissermaßen unerfüllt gebliebenen Auftrag ausgeht, spricht gegen seine Version bereits die Tatsache, dass die *Gedanken* in den *Gedichten* veröffentlicht wurde und nicht in einer öffentlich zugänglichen Zeitschrift, die für die Aufklärung der Öffentlichkeit über die Gefahren des Scheintods besser geeignet gewesen wäre. Abhandlungen und volkstümliche Gedichte über die allgegenwärtigen Gefahren der Fehleinschätzung des Todes gehörten schließlich zum festen Bestandteil der Massenmedien des neunzehnten Jahrhunderts.

die *Gesammelten Gedichte* und in die bald darauf erschienene Werkausgabe übernommen. Der Begriff Gedanken im Originaltitel gibt jedoch den narrativen und theologischen Bogen des Gedichts vor, denn der Begriff weist auf die Verwandlung des materiellen Körpers in ein geistiges, aus Gedanken bestehendes Wesen voraus. Die Bahn, die der Titel vorzeichnet, ähnelt also der Auferstehungsprophezeiung von Paulus: „Es wird gesät ein natürlicher Leib, und wird auferstehen ein geistlicher Leib“ (1 Kor 15,44); in die Erde gelegt wird der lebende Körper, um ein geistiges, der immateriellen Lyrik zugewendetes Wesen auferstehen zu lassen. Anfangs scheint die Prophezeiung des Titels bereits in Kraft getreten zu sein, wenn das „Ich“ behauptet, sich von seinem materiellen Körper gelöst zu haben: „Ich fühle nicht die Glieder, die erstarrten; / Doch hell und heiter glimmt die Seele mir“ (XIII, 93). Und zumindest die ursprüngliche Fassung des Gedichts löst dieses Versprechen letztendlich ein: Das Gedicht schließt mit der vollkommenen Erlösung des lyrischen Ichs. Entsprechend beginnt das vorletzte Gedicht aus dem Zyklus mit dem Vers: „Ich bin befreit, mein Weh hat sich gewendet“ (XIII, 104).²¹ Die Unfähigkeit des Ichs, sich in dem begrenzten Raum des Sargs zu wenden, wird in der Hinwendung zu seinem zweiten, lyrischen Leben aufgehoben. Das Gedicht schließt dann, nach einer grimmigen Schilderung des Erstickens, die als endgültige Todesursache angegeben wird, mit dem Ausblick auf das himmlische Nachleben: „Matt schlägt das Herz, – bald bricht's – erwartungsvoll –“ (ebd.). Der Zyklus ist auf diese Weise zwar makaber, aber keineswegs spannungsgeladen, denn die Wendung zum Geistigen ist bereits im Titel zu erahnen. Damit wird der moralische, didaktische Auftrag erfüllt, den Varnhagen als einzige Rechtfertigung für einen solchen Stoff ansah: die Verkündigung vom Leben nach dem Tod.

Die Zeit zwischen Beerdigung und dem erlösenden Tod wird dadurch verzögert, dass das lyrische Ich durch die unerbittliche Materialität und Faktizität seiner Umgebung wiederholt gestört wird. Diese Störungen und die Art und Weise, wie sie das Ich zwingen, die damit verbundenen körperlichen Empfindungen zu überwinden oder zu verdrängen, werden in minutiösen, realistischen Details beschrieben. Der Hunger, das Wasser, das vom nassen Boden durchsickert und das Ich feucht werden lässt, das Sägemehl des frisch geschlagenen Holzes, das unter seinem Nacken kratzt („Die Späne knirschen unter dem Genick“ [XIII, 94]), und die Geräusche der Außenwelt unterbrechen permanent den Gedankenfluss des lyrischen Ichs. Zudem lenken diese materiellen und körperlichen Störungen seine Hoffnungen weg von seiner geistigen Erlösung, die den eigentlichen Tod selbstver-

²¹ Die spätere Fassung *Lebendig Begraben* von 1883 ersetzt dagegen diesen frommen Schluss mit Ausblick auf das Jenseits durch eine eher melancholische Reflexion über die Vergänglichkeit: „Fahr' hin, o Selbst! vergängliches Idol, / Wer du auch bist, leb' wohl du, fahre wohl!“ (IX, 147).

ständig voraussetzt und hin zu einer buchstäblichen Auferstehung in diesem Leben.

Die genannten Geräusche außerhalb des Grabes leiten die einzeln nummerierten Gedichte des Zyklus ein, indem sie das lyrische Ich aus dem Schlaf wecken und es zum Sprechen veranlassen. Zunächst ist es das Geräusch der Totengräber, später das eines betrunkenen Küsters und schließlich sind es die Glocken der nahen Kirche. Die Vorwegnahme der Auferstehung als ein von feurigen Gedanken verzehrtes geistiges Wesen – metaphorisch dargestellt im Bild eines Vulkans, der mit seinem Ausbruch das lyrische Ich aus dem Boden hervorschleudert – wird so im Verlauf des Zyklus immer wieder hinausgezögert und gibt Anlass zu den einzelnen Gedichten. In diesem Arrangement dient das Verfassen des Gedichts als Instrument der Affektsteuerung, als Mittel, das Bewusstsein gegen die Gefahren des Schreckens, der Verzweiflung und des Wahnsinns aufrecht zu erhalten: „Halt’ an, o Wahnsinn! denn *noch* bin ich Meister / Und bleib’ es bis zum letzten Odemzug!“ (ebd.). So gesehen bietet der Band *Gedichte* eine konventionelle Darstellung der Dichtung als Überwindung und Sublimierung jugendlicher Gefühlsausbrüche.

Es ist das lyrische Ich als Dichter, dessen abwechselnd buchstäbliches und geistiges Erwachen vorgestellt wird. Das Gedicht beginnt damit, dass das katatonische Ich, sieben Fuß tief begraben, durch die schrecklichen Geräusche des Totengräbers geweckt wird und, anstatt in Panik zu verfallen, seine Beerdigung als Gelegenheit für romantische Ausschweifungen der lyrischen Fantasie erkennt, die ihm in seinem früheren, prosaischen Leben nicht möglich waren.

Ei wie das kracht! – Abscheuliches Geroll
 Von Schutt und Erde, polternden Gebeinen!
 Ich kann nicht lachen und kann auch nicht weinen –
 Es nimmt mich Wunder, wie das enden soll!

Nun wird es still. – Sie trollen sich nach Haus
 Und lassen mich hier sieben Fuß tief liegen;
 Nun, Phantasie! laß’ deine Adler fliegen,
 Hier schwingen sie wol nimmer mich heraus!

(XIII, 93)

Da das lyrische Ich, wie später erklärt wird, ein weitgehend provinzielles Leben führte und zudem bei seiner unromantischen Mutter wohnte, wird das Lebendbegräbnis zur Bedingung der Möglichkeit einer Hinwendung zur Poesie. Um dies zu unterstreichen, gesteht der jungfräuliche Dichter, dessen Gestalt an einen schlafenden Amor oder an Endymion erinnert, dass er früher nicht einmal seiner Geliebten gegenüber Zuneigung äußern konnte; erst in der Abgeschiedenheit von der Welt und von dieser Geliebten gelingt ihm das Sprechen. Die *Gedanken* variiere-

ren damit die Umstände des ihnen unmittelbar vorausgehenden Gedichtzyklus innerhalb der *Gedichte*. In *Siebenundzwanzig Liebeslieder* wird der Liederzyklus vom Verlust und der Beerdigung der Geliebten ausgelöst, an deren Grab das Ich nun sitzt und trauert: „Wohl ergeh' es, Engel, Dir! / Werde licht und lichter! / Ach! Dein Knabe wurde hier / Unterdeß – ein Dichter!“ (XIII, 87).²² In den *Gedanken* ist es dagegen die eigene Bestattung und nicht die der Geliebten, die das dichterische Werden ermöglicht.

Als Erzählung dieser poetischen Selbstfindung zeichnen die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* ein für Keller überraschend asketisches Bild. Der Sarg verbürgt die klosterartige Abgeschiedenheit von weltlichen Dingen, die den Jugendlichen von der kleinlichen Sündhaftigkeit der Gesellschaft trennt – an einer Stelle wird er, wie bereits erwähnt, von dem betrunkenen Küster geweckt, der zu den wütenden Klagen seiner Frau nach Hause kommt. Eben diese Abgeschiedenheit ermöglicht es ihm, sich gegen Ausbrüche des körperlichen Begehrens zu wehren. Stillgestellt, kalt und feucht und vor allem von Dunkelheit umgeben, wird er zum blinden Barden, der unfähig ist, die visuellen Eigenschaften der ihn umgebenden Gegenstände wahrzunehmen. Als er zum Beispiel die Kirchenglocken zum ersten Mal die zwölfte Stunde schlagen hört, stellt er sich die strahlende Sonne vor, merkt dann aber, dass es genauso gut Mitternacht sein könnte – was ihn in Anlehnung an einen der häufigsten Topoi des Scheintodsujets hoffen lässt, dass bald der Totengräber erscheinen und ihn ausgraben könnte: „Zwölf hat's geschlagen – warum denn Mittag? / Vielleicht der Mitternacht ja galt der Schlag, / Daß oben nun die stillen Sterne gehn; / Ich weiß es nicht, ich kann es ja nicht sehn!“ (XIII, 98). In den beiden vielleicht bekanntesten Strophen des Gedichts, die durch die Musik von Othmar Schoeck und die Übersetzung von James Joyce berühmt geworden sind, stillt der Dichter seinen Hunger mit einer Rose, die ihm in die Hand gedrückt wurde und die er jetzt verzehrt.²³ Dabei frustriert ihn seine Unfähigkeit, die Farbe der Blume zu erkennen – ihre Blätter zu „lesen“: „Ich möcht' nur wis-

22 Die folgende Strophe des Gedichts beschreibt die tägliche Arbeit des Dichters als Zwang zum Reimen: „Muß nun reimen früh und spat / Um sein täglich Leben“ (*Nachhall* [XIII, 87]). Der *Nachhall* setzt damit die Gleichsetzung von Poesie mit dem Reim fort, die Keller im brieflichen, autobiografischen Bericht über seiner Wendung von der Malerei zur Poesie festgelegt hatte.

23 Im Januar 1935 besuchte James Joyce in Zürich eine Aufführung des Liederzyklus *Lebendig Begraben*, vom Komponisten Othmar Schoeck vertont. Joyce, der Kellers Werk zuvor als „technically conventional“ abgetan hatte, war von der musikalischen Darbietung offenbar so angetan, dass er sowohl einen Band mit Kellers Gedichten als auch ein deutsch-englisches Wörterbuch von Cassell erwarb, mit dem er dann die beiden Strophen beginnend mit „Da hab' ich gar die Rose aufgegessen“ ins Englische übersetzte: „Now have I fed and eaten up the rose“ (zit. Kereiling 1988, 352). Rückblickend auf die Zürcher Aufführung schreibt Joyce: „I did not know Keller wrote this kind of gruesome-satiric semi-pious verse but the effect of it on an audience is tremendous“ (zit. Kereiling 1988, 351).

sen, ob es eine weiße, / Ob eine rothe Rose das gewesen? / Am letzten Blatt, das spielend ich zerreiße, / Möcht ich es fühlend mit den Fingern lesen“ (XIII, 99). Es ist diese Unmöglichkeit festzustellen, ob die Rose weiß oder rot ist, oder ob die zwölf Glockenschläge Mittag oder Mitternacht anzeigen, die den freien Flug der poetischen Fantasie bedingt. Für die *Gedanken* hat die Dichtung ihren Ursprung in einem Zustand der epistemologischen Ungewissheit, einem Zustand, in dem die Fantasie an die Stelle des Wirklichen treten kann. Entsprechend lässt das lyrische Ich die offene Frage beiseite, ob die verzehrte Rose rot oder weiß war, und stellt sich stattdessen beharrlich idyllische grüne Wiesen und Wälder vor; eine Farbbezeichnung, die sechsmal wiederholt wird. Und da es nicht in der Lage ist, zwischen Mittag und Mitternacht zu unterscheiden, begibt es sich stattdessen in eine fantastische, ästhetische Eigenzeit: „Das ist jetzt eine wunderliche Zeit!“ (XIII, 93).

Es ist nicht lediglich die Bedingung, von der Welt der visuell wahrnehmbaren Eigenschaften abgeschnitten zu sein, sondern auch das nicht geführte Leben, das die Fantasie des Dichters anregt. Immer wieder unterbricht das Ich seine höchst realistische Beschreibung der materiellen Eigenschaften seines Sarges, um sich das Leben vorzustellen, das es hätte führen können. Die umfangreichste dieser Fantasien macht den Baum, aus dem sein Sarg gefertigt wurde, zur Hauptfigur. In der Einsamkeit wird der Sarg und vor allem dessen Holz sowohl zum Gesprächspartner als auch zum Helden der Verse. In den Gedichten vierzehn bis sechzehn (den sogenannten *Tannen-Gedichten*) trauert das Ich um den vorzeitigen Abbruch des jungen Lebens der Kiefer und imaginiert alternative abenteuerliche und ruhmreiche Lebensgeschichten: einmal als Schiffsmast („Viel besser wär’s, zerschnittner Tannenbaum, / Du ragtest als ein schlanker Mast empor“ [XIII, 100]), einmal als Sitzplatz für Waldvögel, einmal als Weihnachtsbaum und zuletzt als patriotischer Freiheitsbaum. Die beiden letztgenannten Visionen knüpfen an die Kindheitserinnerungen des lyrischen Ichs an und verweben so sein eigenes Leben mit dem des Baumes. Das nicht geführte Leben wird zum Stoff von fantastischen und heroischen Lebensgeschichten, die eines Dichters würdig sind, im Gegensatz zu der zuvor alltäglichen Existenz des lyrischen Ichs.

5

Wie bereits erwähnt, dienen die Holzbretter dem im Werden begriffenen Dichter in Abwesenheit einer Familie oder einer Geliebten als Held seiner lyrischen Ausschweifungen. Das Holz gewinnt einen zweiten Zweck, wie das Gedicht beiläufig

andeutet, als Schreibunterlage für die Komposition der *Gedanken*. In einer der merkwürdigsten Strophen findet der Dichter Zahnstocher und Bleistift in seinen Taschen:

Sie haben mir, als sie der Tod belogen,
Wie's scheint, die Sonntagsweste angezogen:
In ihren Taschen fand ich einen alten
Zahnstocher und ein Bleistift aufbehalten.

(XIII, 95)

Während der Zahnstocher angelegt ist, um einen satirischen Kontrast zu dem Schwert zu bilden, das die Beerdigungen vergangener Helden begleitet, lädt der Bleistift dazu ein, die Strophe als Darstellung einer Schreibszene zu lesen. Als solche leistet das Gedicht eine Reflexion über die medialen Bedingungen vom Werden des Dichters. Während die *Gedanken* als lyrischer Text immer wieder Mündlichkeit suggerieren, sodass sich beispielsweise die Stimme des Dichters in die Kakophonie der ihm umgebenen Geräusche einreihet und ihr Verstummen am Schluss des Gedichts mit nicht weniger als drei Apostrophen anklingt („Matt schlägt das Herz, – bald bricht's – erwartungsvoll“ [XIII, 104]), stellt der Bleistift zusammen mit den Holzbrettern, die dem Dichter als einzige Schreibfläche zur Verfügung stehen, das dichterische Werden als genuin schriftliche Tätigkeit dar. Die begrenzende Oberfläche des Sarges wird zum Medium für die Aufzeichnung und Erhaltung der dichterischen Mitteilung. Vor dem Hintergrund der Medienkultur des neunzehnten Jahrhunderts, in der die Lyrik offenkundig nicht ausschließlich oder gar primär über mündliche Sprache, sondern vor allem über Druckmedien zirkuliert, versucht Keller in den *Gedanken* eine neue Genealogie der Gattung zu entwerfen. Diese Genealogie imaginiert den Dichter nicht als blinden Barden, der sich an eine um ihn versammelte Gemeinschaft wendet, sondern bindet seinen Ursprung an das dauerhafte Medium der Schrift. Die Langlebigkeit der materiellen Schreibfläche wirkt dann als Garant, dass das Leben des Gedichts über das seines jungen, einsamen und bald verstorbenen Autors hinausgeht, und befreit den Dichter so von der Notwendigkeit eines unmittelbaren Publikums, das entweder aus seiner Geliebten, seiner Familie oder einem Kreis seiner Zeitgenossen bestehen müsste – Gemeinschaftsformen, die ihm sämtlich nicht zur Verfügung stehen. Ist die Dichtung auf diese Weise neben seinem idealerweise mumifizierten Körper aufgezeichnet, kann die Rezeption bis zur Exhumierung verschoben werden. Die „wunderliche Zeit!“ (XIII, 93), in der sich der Dichter befindet, ist die Zeit des Aufschubs in eine posthume Ewigkeit. Die *Gedanken* halten schlussendlich weder an der Möglichkeit fest, in diesem Leben gerettet zu werden, noch an der Möglichkeit eines Auferstehens im Jenseits; auferstehen wird der Dichter vielmehr durch diejenigen, die sein geschriebenes Wort lesen oder rezitieren. Der Gedichtzyklus projiziert somit eine zukünftige Mündlichkeit, die das ursprünglichere,

geschriebene Wort voraussetzt – eine Neukonzipierung der Gattung Lyrik angepasst an die medialen Realitäten des neunzehnten Jahrhunderts.²⁴

Die Vorstellung des Dichters von der aufgeschobenen Auferstehung seiner Schrift, die dann, einer Gesamtausgabe seiner Werke ähnlich, das Bild des Dichters auf dem Höhepunkt seiner jugendlichen Vitalität und dichterischen Kräfte überliefert, gewinnt zusätzliche Kontur in einer früheren Strophe, in der das lyrische Ich träumt, sein Spiegelbild vor Augen zu haben. Anstatt an das diverse Angebot von neuartigen Apparaten des neunzehnten Jahrhunderts zu denken, die es demjenigen, der lebendig begraben wurde, ermöglichen sollten, notfalls mit der Außenwelt zu kommunizieren, stellt sich das Ich der *Gedanken* einen mit Spiegeln ausgestatteten Sarg, in denen das grimassenhafte Porträt des lebendigen Leichnams abgebildet und bewahrt wird.

In's Innre jedes Sarges sollte man
Hell von Metall'nen Spiegel schlagen an,
Der, wie man sagt, in tiefster Dunkelheit
Getreu die Leichenzüge konterfeit.

(XIII, 95)

Zum Zeitpunkt seiner Exhumierung würde die Sonne den „[r]ost[igen]“ Spiegel verjüngen und ein Porträt erhellen, das, wie das Ich nicht ohne satirischen Unterton andeutet, „Licht und Leben und die Jugend“ ausstrahlt; ein „Kunstschatz“ von unzähligen „Perlen einer Todtengallerie“ (ebd.).

Zwei weitere Gedichte aus dem Band *Gedichte* verdeutlichen, dass die *Gedanken* den Scheintod in Szene setzen, um den Dichter in seiner Jugend zu konservieren und seine Rede für eine noch kommende Zeit aufzubewahren. Das hier gezeichnete Verhältnis zwischen Leben und Werk und der intendierte Umgang mit dem dichterischen Nachlass kontrastieren beispielsweise mit der Darstellung im Text *Poetentod*. Kernstück des Gedichts ist eine Szene der Nachlassverwaltung – ein weiteres Indiz dafür, dass Keller den Band *Gedichte* nicht nur im Hinblick auf seine unmittelbaren finanziellen Sorgen verfasst und gesammelt hat, sondern auch in einem frühzeitigen Vorgriff auf die Frage nach dem Nachlass und vor allem dem Nachleben dichterischen Schaffens. Die Szene des *Poetentod* zeigt den renommierten Dichter auf dem Sterbebett liegend, umgeben von Frau und Familie. Doch im

24 Bergengruen zeichnet eine ähnliche Denkfigur in Jean Pauls *Siebenkäs* nach. „Dem Leser wird mitgeteilt,“ schreibt Bergengruen, „daß seine Seele ‚statt seines bald verfliegenden Körpers‘ die eigenen literarischen Texte [...] als neue Heimat vorzöge, also von nun an ‚in den Papieren wohnte‘“ (2005, 133–134). Bergengruen kommt zum Schluss, dass „der selbst verfaßte literarische Text“ so zum „neue[n] himmlische[n] Körper und Ersatz für den irdischen“ avanciert (2005, 134). Kellers *Gedanken* vollziehen dieselbe Sublimierungsbewegung vom Körper zum Text hin mit der zusätzlichen Bedingung des Scheintods.

Gegensatz zum hoffnungsvollen Schluss der *Gedanken*, der sich auf die Wiedergeburt des Dichters in der Lektüre seines aufgezeichneten Wortes freut, ist das Stimmungsbild vom *Poetentod* dezidiert melancholisch; das im Text ubiquitäre Bild des erlöschenden Lichts prophezeit die vollständige Zerstörung von Werk, Leben und Ruhm des Dichters. Das Gedicht stellt das Testament des Dichters dar, der die Zerstörung zahlreicher zurückgelassener Manuskripte anordnet. Seiner Familie befiehlt er, den Nachlass, seinen Rosengarten und seinen Hausrat zu vernichten („Gebt jenen Band verblichner Schrift den Flammen, / s'ist meiner Jugend greller Widerschein“ [XIII, 147]), und empfiehlt seinem Sohn zu guter Letzt selbst, das Dichten zu unterlassen und das praktische Leben eines Handwerkers aufzunehmen.²⁵ „Der Ruhm wallt mit dem Leichenzug hinaus“ (XIII, 146), schwärmt er. Eben weil dieser Poet innerhalb seines langen Lebens Ruhm und Ansehen erlangt hat, bedeutet sein Tod nichts Weiteres als das Erlöschen von beidem, ein Erlöschen, das sich in der Zerstörung seines *Nachlasses* buchstäblich materialisieren soll. Da der junge Dichter der *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* dagegen erst durch die vorzeitige Beerdigung sein Können als Dichter entdecken konnte, steht sein Ruhm noch bevor. Seine Stimme wird zum ersten Mal in der posthumen Lektüre seines auf dem Sarg aufgezeichneten Nachlasses zu hören sein.

Eine zweite Reihe von Bildern, die eng mit den *Gedanken* verbunden sind, stammt erstaunlicherweise aus dem antikatholischen Sonett *Reformation* in dem die tote Hand einer Mumie die Körner als Sinnbild und Medium einer zukünftigen Auferstehung umklammert.

Im Bauch der Pyramide tief begraben,
In einer Mumie schwarzer Todtenhand
War's, daß man alte Waizenkörner fand,
Die dort Jahrtausende geschlummert haben.

Und prüfend nahm man diese seltnen Gaben
Und warf sie in lebendig Ackerland;
Und siehe da: die gold'ne Saat erstand,
An der sich Herz und Auge konnt' erlaben!

²⁵ Für die 1883 erfolgte Veröffentlichung des Gedichts in den *Gesammelten Gedichten* stärkt Keller vor allem diese Anordnung, den Nachlass zu vernichten, indem er zwischen dem „Werk“ und dem „Wust“ der Schriften des Dichters unterscheidet: „Werft jenen Wust verblichner Schrift ins Feuer, / Der Staub der Werkstatt mag zu Grunde geh'n! / Im Reich der Kunst, wo Raum und Licht so teuer, / Soll nicht der Schutt dem Werk im Wege steh'n!“ (X, 127). Für eine Besprechung dieser beiden Ausgaben des *Poetentods* im Kontext von Kellers Politik der Nachlassverwaltung vgl. Behrs (2013, 80–108).

So blüht die Frucht dem späten Enkelkinde,
Die mit dem Ahnen schlief in Grabesschooß; –
Das Sterben ist ein endlos Auferstehen.

Wer hindert nun, daß *wieder* man entwinde
Die Kirche Mumienhand, was sie verschloß:
Das Wort des Lebens, wieder es zu säen?

(XIII, 57)

Während in der letzten Strophe deutlich wird, dass das Korn für Gottes Wort steht, erinnert das Bild der Mumifizierung an den Dichter der *Gedanken*, der sein Wort aufgrund der Beisetzung ebenfalls für eine zukünftige Zeit bewahrt. Im Falle der *Gedanken*, bei denen das Wort von keiner göttlichen Garantie getragen wird, lebt die Schrift stattdessen von der jugendlichen Vitalität des Dichters, der seine Lebenskraft seinem Kunstwerk vermachte. Auf dem jugendlichen Höhepunkt des Lebens verkörpert seine Sprache eine vitale Kraft, die sie für die ferne Zukunft der Exhumierung aufbewahren wird. Keller nimmt also die seltsamen Klagen dieses Opfers eines Scheintods in seine späteren Werkausgaben auf, ein Gedicht, das zwei Jahrhunderte lang von der Keller-Forschung nahezu totgeschwiegen werden sollte, damit man es eines Tages werde ausgraben können, um das Porträt des jungen, vitalen Dichters zu vervollständigen.

Literatur

- Amrein, Ursula. „Todesfiguren. Zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin: De Gruyter, 2008. 63–86.
- Ariès, Philippe. „The Living Dead“. *The Hour of Our Death*. Oxford: Oxford University Press, 1981. 396–406.
- Baechtold, Jakob. *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher*. Bd. 1. 1819–1850. Berlin: Wilhelm Hertz, ²1894.
- Behrs, Jan. *Der Dichter und sein Denker. Wechselwirkungen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in Realismus und Expressionismus*. Stuttgart: S. Hirzel, 2013.
- Bergengruen, Maximilian. „Vita longa. Transformationen einer theosophischen Denkfigur. Jean Pauls *Siebenkäs* und Novalis' *Europa-Rede*“. *Romantische Religiosität*. Hg. Alexander von Bormann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 133–148.
- Berndt, Frauke. „Das Meretlein“. Zur Ikonographie der Novelle in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*. *Historismus und Moderne*. Hg. Harald Tausch. Würzburg: Ergon, 1996. 161–180.
- Bondeson, Jan. *Buried Alive. The Terrifying Story of Our Most Primitive Fear*. New York: Norton, 2001.
- Downing, Eric. *The Chain of Things. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought 1850–1940*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

- Gessler, Luzius. *Lebendig begraben. Studien zur Lyrik des jungen Gottfried Keller*. Einsiedeln: Waldstatt, 1964.
- Kempner, Friederike. „Das scheintote Kind“. *Die sämtlichen Gedichte der Friederike Kempner*. Hg. Eiger Blühm, Lutz Mackensen. Bremen: Carl Schünemann, 1964. 44–45.
- Kereiling, Jean L. „A note on James Joyce, Gottfried Keller, and Music“. *James Joyce Quarterly* 25.3 (1988): 349–356.
- Martus, Steffen. „Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert“. *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hg. Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger. Bern: Peter Lang, 2005. 61–93.
- Mayer, Mathias. „Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64.2 (1990): 278–310.
- Poe, Edgar Allan. „The Premature Burial“. *Poetry and Tales*. Hg. Patrick F. Quinn. New York: Library of America, 1984. 666–679.

