

Glücksschuh und goldne Waage. Eduard Mörikes artistische Balance zwischen Klassik und Moderne

Eckart Goebel

Abstract: This talk analyses the poems and narrative texts of Eduard Mörike, who wrote in the period of Romanticism and Realism, emphasizing the considerable sensitivity necessary to describe realistic details, which can be seen in his highly artistic writings. Mörike is not an epigonal writer, but has a very individual style to represent the experience of perceiving and losing sensual objects. The article also demonstrates the potential of hermeneutic procedures following the spirit of Adorno, rejecting the tendencies to transform literary criticism into a cultural science as is done by Kirtler.

Keywords: Mörike; modernity; classical period; romanticism; sensuality; artistic balance.

Resumo: O artigo analisa poemas e narrativas de Eduard Mörike, um contemporâneo do romantismo e realismo, dando ênfase na extrema sensibilidade para detalhes realísticos, resgatados e equilibrados na escritura altamente artística. Longe de ser um epígono, Mörike atinge um raro nível de reflexão literária particularmente na representação da experiência de perceber e perder objetos sensuais. O artigo pretende ao mesmo tempo demonstrar os potenciais de procedimentos hermenêuticos no espírito de Th. W. Adorno, rejeitando tendências de transformar a crítica literária, numa ciência da cultura, representada por F. Kirtler.

Palavras-chave: Mörike; modernidade; classicismo; romantismo; sensualidade; equilíbrio artístico.

Stichwörter: Mörike, Moderne; Klassik; Romantik; Sensualität; artistische Balance.

Eckart Goebel ist Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur in Berlin. Der Text wurde 2001 als Vortrag in der Deutschen Abteilung der USP präsentiert.

In seiner *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* bezeichnet Friedrich KIRTLER Theodor W. ADORNO als den "dümmsten und bourgeoisesten" Heidegger-Kritiker.¹ Mit dergleichen Formulierungen gibt Kirtler eine ungefähre Vorstellung davon, was er unter "Kultur" oder auch nur unter "Kultiviertheit" verstehen mag.

Ein Vortrag über Eduard Mörikes artistische Balance zwischen Klassik und Moderne ist angesichts eines solchen Zeichens der Zeit, das den Verlust mindestens sprachlicher Balance dokumentiert, auch eine Reverenz an Adorno. Denn was immer ADORNO gewesen ist und womöglich einmal wieder werden kann, die Stichworte zu Mörike in der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* sind theoretisch fortgeschrittener als der Briefwechsel zwischen Staiger und Heidegger über das Lamper-Gedicht. Das zumindest kann ein Literaturwissenschaftler aufzuzeigen versuchen, womit ich nun zu der Sache komme, der ich nachgehen möchte, und zwar in sieben Schritten, die zuletzt auf ein Hochseil führen.

1.

Um die extreme Empfindlichkeit Mörikes registrieren zu können, ist Distanz zu suchen gegenüber der Welt von *Grammophon, Film, Typewriter* und der ihr offenbar angemessenen lauten Sprache. Mörike erfordert eine Sensibilisierung der Wahrnehmung, die, als dauerhafte Einstellung, im Medienzeitalter nicht einmal eines Kirtlerschen Machtpruchs bedürfte, um unterzugehen. In einem Brief an Weiblinger schreibt der Zwanzigjährige:

Es ist überhaupt in meinem wirklichen Zustand ein besonderer peinlicher Zug, daß alles, auch das Kleinste, Unbedeutendste, was von außen Neues an mich kommt – irgend eine mir nur einigermaßen fremde Person, wenn sie sich mir auch nur flüchtig nähert, mich in das entsetzlichste, bangste Unbehagen versetzt und ängstigt, weswegen ich entweder allein oder unter den Meinigen bleibe, wo mich nichts verletzt, mich nichts aus dem ungläublich verzärtelten Gang meines innern Wesens herausstört und zwingt.²

¹ Friedrich Kirtler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2000, S. 237.

² Eduard Mörike: *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Briefe, hg. Von Gerhart BAUMANN, Zürich/Salzburg 1959, S. 40.

Wie später in T. S. Eliots *The Waste Land*, so ist auch für Mörike der unbalancierte April der grausamste Monat. Die Herausforderung, die sein Werk für die Literaturwissenschaft darstellt, besteht darin, Anteil am Schicksal eines Zitronenfalters nehmen zu sollen, der sich von der Aprilsonne foppen ließ, und zugleich Nervensärke genug zu haben, den betrogenen Schmetterling im überdachten Labyrinth seinen taumelnden Flug auf der Suche nach Honig antreten zu lassen:

Zitronenfalter im April
Grausame Frühlingssonne,
Du weckst mich vor der Zeit,
Dem nur in Maienwonne
Die zarte Kost gedehlt
Ist nicht ein liebes Mädchen hier,
Das auf der Rosenlippe mir
Ein Tropfen Honig beut,
So muß ich jämmerlich vergehn
Und wird der Mai mich nimmer sehn
In meinem gelben Kleid!³

2.

ADORNO exponiert drei Momente des Begriffs, den für ein Portrait Mörikes zu verwenden sinnvoll ist: Balance im "geschichtsphilosophischen", im psychologischen und schließlich im artistischen Sinn. In der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* heißt es:

"Die gesellschaftliche Kraft im Ingenium Mörikes [...] bestand darin, daß er beide Erfahrungen, die des klassizistischen hohen Stils und der romantischen privaten Miniatur verband und daß er dabei mit unvergleichlichem Takt der Grenzen beider Möglichkeiten inne ward und sie gegeneinander

³ Zitiert nach: Eduard Mörike: *Sämtliche Werke* Bd. I, red. Jost PEREVAH, München 1985, S. 845. Im Folgenden werden die Werke Mörikes durchweg nach dieser Ausgabe zitiert und die Seitenzahl im Fließtext durch arabische Ziffern in runden Klammern belegt.

ausglick. [...] Das vielberufene Organische seiner Produktion ist wohl nichts anderes als jener geschichtsfilososophische Takt, wie ihn kaum ein Dichter deutscher Sprache im selben Maße besaß. Die angeblich krankhaften Züge Mörikes [...] auch das Versiegen seiner Produktion in späteren Jahren sind der negative Ausdruck seines zum Extrem gesteigerten Wissens um das, was möglich ist. Die Gedichte des hypochondrischen Cleversulzbacher Pfarrers, den man zu den naiven Künstlern zählt, sind Virtuosenstücke, die kein Meister des *l'art pour l'art* überbot.“⁴

Friedrich GUNDOUF konstatiert schon 1931, daß Mörike zwar ein „saftiger Kinder von Boden, Heimat und Volk“ gewesen sei, was man trotz des *Allen Turmbauhs* bezweifeln kann, andererseits jedoch „ein europäischer Gesell der Baudelaire und Poe“.⁵ Tatsächlich kommen Mörikes Selbstcharakteristik und die in den Briefen fortlaufend aufgerufenen Melancholiepositionen Pops Beschreibung etwa der Überempfindlichkeit des letzten Herrns des *House of Usher* überaus nahe. Auch Roderick leidet „much from a morbid acuteness of the senses“,⁶ was ihn für die Künste, namentlich für die Musik, empfänglich macht, aber sein mit der Schwester verbrachtes Leben – eine weitere Parallele zu Mörike – unter das Zeichen des Horrors stellt. Doch besteht eine Verwandtschaft Mörikes mit seinen „Pariser oder Bostoner Schmerzbrüdern“ (GUNDOUF) nicht nur in der nervösen Konstitution, sondern zumal im Hinblick auf die artistische Arbeit an der Sprache.

Winfried MENNINGHAUS hat in seiner Abhandlung über *Artistische Schrift* für Gottfried Keller notiert, dieser halte den „kanonischen Eigenwert der Sinnlichkeit“ fest, und sei zugleich ein Dichter, „dessen Schrift noch das winzigste Detail aus einer sich selbst genügenden Realie in die Funktion einer streng durchbildeten Textualität verwandelt.“⁷

⁴ Theodor W. ADORNO: „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in ders.: *Noten zu Literatur*, Gesammelte Schriften Bd. 11, hg. Von Rolf TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1997, S. 48–68; Zitat S. 63.

⁵ Friedrich GUNDOUF: *Romaniker* N. F., Berlin 1931, S. 223 f.

⁶ Edgar Allan Poe: „The Fall of the House of Usher“, in: *Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York 1967, S. 86.

⁷ Winfried MENNINGHAUS: *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst* Gottfried Kellers, Frankfurt/M. 1982, S. 9.

Die von *Meninghaus* hier antithetisch gesetzten Momente bilden bei Mörike eine Einheit: Indem beide Aspekte einander durchdringen, entsteht allererst die Balance, um die es mir geht. Und erst *diese* Balance, die in der streng durchbildeten Textualität den Eigenwert der Sinnlichkeit nicht nur bewahrt, sondern ihm möglichst noch steigert, möchte ich eine artistische nennen.

3.

Das jede Ausgabe der Lyrik seit 1838 eröffnende Gedicht *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*, Mörikes *Art poétique*, versammelt programmatisch die Gegensätze, deren Ausgleich der Dichter zu leisten sucht zwischen Kristall und Flut, Gedanke und Traum, Christus und Dionysos, Sehnsucht und Tat, Vergangenheit und Zukunft. Der Ausgleich gelingt nur im ‚Augenblick‘ des Gedichts, oft vermittelt über die Erinnerung, die zur unerträglichen Erfahrung Distanz schafft. Wie vielfach bemerkt worden ist, endet *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang* in dem Moment, da das Auge der Sonne aufgeht und die Sekunde der Unentschiedenheit zwischen Nacht und Tag vorüber ist. Mit dem ersten Sonnenstrahl erlischt das Gedicht:

Hinweg, mein Geist! Hier gilt kein Stillestehn:
Es ist ein Augenblick, und alles wird verwehn!
Dort, sieh, am Horizont läipft sich der Vorhang schon!
Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn,
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halb geöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blitzt das Aug, und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flügel (666)

In der Ausgabe von 1838 stellt Mörike ans Ende der Sammlung das berühmte *Um Mitternacht*, das die Sekunde des Übergangs zwischen zwei Tagen fixiert. Ich zitiere aus der ersten Strophe:

Gelassen stieg die Nacht an Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn (749).

So wie im Mitternachtsgedicht die rauschenden Quellen immer das letzte Wort haben, das nur für einen Augenblick erreichte Gleichgewicht unaufhaltsam unterspülen und alles in Bewegung halten, so öffnet sich in der Schlussstrophe des Wintermorgen-Gedichts die geschlossene Purpurlippe, ein strahlendes Auge geht auf, und das lyrische Ich sieht sich vom Tag angesprungen wie von einem Raubtier. Die Balance wird gefährdet durch den nicht zu stauenden Fluß der Zeit einerseits, deren Ertrag die Erinnerung zu bewahren sucht, sowie durch die verstörende Erfahrung des Begehrens andererseits. Zeit und Begehren spielen im Motiv des Sprungs ineinander, weshalb Bernhard Böschstein notiert, Zeit sei hier "mit Zustimmung zum Leben gleichzusetzen".⁸ Im Umkehrschluß: Die Augenblicke des Einstands sind entlastende Pausen vom Lebensvollzug, in dem das Begehren stets auf dem Sprung ist.

Es gibt daher bei Mörrike das immer erneuerte Weben um eine schützende Nische in der *Verborgenheit*. Ich zitiere die erste Strophe des gleichnamigen Gedichts:

Laß, o Welt, o laß mich sein!
 Locket nicht mit Liebesgaben,
 Laß dies Herz alleine haben
 Seine Wonne, seine Pein! (743)

Zur prominentesten Figur neben Einstand, Erinnerung und Verborgenheit rückt schließlich folgerecht diejenige des von einem "Zauberbüttel" umzogenen Kreises auf, dessen Darstellungsform die Idylle wird. Doch entfaltet dieser Kreis seinen eigenen Gegenzauber, der das lyrische Ich aus der weltverlorenen Mitte wieder herastrahlt. Herbert Bruch hat in seiner vorzüglichen Interpretation des *Maler Nolten* am künstvoll in den Roman integrierten Orpheid-Spiel aufzeigen können, daß sich in dessen innerster Mitte ein Schacht befindet, der zuletzt wieder heraus- und in die Lebenswelt des Romancers zurückleitet, womit Mörrike der Interpretation des Zauberspiels eine Richtung auf Referenz gibt.⁹

⁸ Bernhard BOSCHSTEIN: "Inspiration", in: Mathias Mayer (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, S. 16 – 25, Zitat S. 24.

⁹ Herbert BRUCH: *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman Maler Nolten*, Stuttgart 1992, S. 211.

Mörikes große Idylle über *Die schöne Bube* formuliert in vollendeter Symmetrie zwischen Beschreiben und Erzählen und im klassischen Versmaß des elegischen Distichons die Dialektik der nur scheinbar bergenden Mitte. Mörike nimmt hier subtil Abschied von der Klassik zugunsten einer vom Gedankengang Schillers bereits emanzipierten "Anmut", deren Kehrtseite eine letale Grausamkeit bildet, die Mörike durch einen gewaltsamen Zeilensprung markiert. Die Schlussverse der *schönen Bube* lauten:

Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber-
 Gürtel, o Einsamkeit, fühlst ich und dachste nur dich! (726)

Mörike legt den Zauber-Gürtel der Anmut – in der Theorie der Artstik gilt der SCHILLERSCHE Terminus als eine der Initialzündungen¹⁰ – um das klassische Versmaß und zerschneidet ihn im selben Augenblick; der Bindestrich ist beides, Trennung und Vereinigung.

Aus dem durch *Faszination und Abwehr* gekennzeichneten scheuen Verhältnis zur Erfahrung ergibt sich die Kontur des Werkes insgesamt. Die Scheu resultiert zumal aus der Angst vor potentiellen Selbstverlust in der erotischen Liebe und in diesem Zusammenhang konkret aus dem immer erneuerten Trauma des "verfährten Betrugs", des immer erwarteten und dann als *self fulfilling prophecy* auch stets eintretenden Treubruchs in der anmutig angebahnten Liebesbeziehung.

4.

SCHILLER bereits sieht in der Art und Weise, wie jemand einem Anderen einen Gegenstand gibt, den unberechenbaren Spielraum der Anmut eröffnet. In der Geste liegt ein Moment irreduzibler Freiheit, deren Intention sich der Aufklärung entzieht. Die der Geste eigene Anmut oszilliert verwirrend zwischen der eines Tieres und der Manifestation von Geist. In der Konfrontation mit der "zweideutigen Geste" aber, schreibt Klaus HEINRICH, "erwacht die Macht des

¹⁰ Vgl. Mathias GÖTZ: "Zum Entwurf einer Theorie des Artstischen", in: *Jahrbuch für Ästhetik* Bd. II 1986, Aachen 1987, S. 3 – 45, bes.: S. 5 ff.

Protestierens". Mörrike protestiert poetisch, hält gleichermaßen Distanz zur "tödlichen Vereinigung des Narziß mit sich" – exemplarisch formuliert in der Spiegelszene von *Erinna an Sappho* – wie zur als potentiell tödliche "Zerreißung" erlittenen Selbstaufgabe in der Liebe. Mörrike sucht, ich zitiere Heinrichs ästhetisch-psychologische Konzeption weiter, fortgesetzt "nach Modellen der Balance. [Er] braucht das Gegenüber, auf das er sich stützen und gegen das er sich richten kann".¹¹

Begreift man mit Anselm Haverkamp und anderen den modernen Text als eine Krypta, und die mit diesem Text geleistete Arbeit als die Trauerarbeit an der abgestorbenen literarischen Tradition, dann ist Mörrike, der allerdings ein kompliziertes persönliches Verhältnis zu Hölderlin unterteilt,¹² kein Melancholiker in diesem Sinn. Sein Bezug zur deutschen Klassik, insbesondere zu GOETHE, ist, fürwahr eine Seltenheit, entspannt. Ein Brief über die SCHILLER-GOETHE-Korrespondenz erstaunt durch das hier artikulierte Selbstbewußtsein:

"Statt mich niederzuschlagen, habe der Geist dieser beiden Männer eher die andere Wirkung auf mich. Gar manche Idee [...] erkannte ich als mein selbst erworbenes Eigentum wieder, und ich schauderte oft vor Freunden über seiner Begrüßung."¹³

Anders als Staiger es darstellt, hat Mörrike keineswegs das Problem, als ein sog. Spätling mit dem Übervater Goethe zurechtkommen zu müssen. Ihm stellt sich eher die Frage, wie er eine Erfahrung formulieren kann, der die sprachlichen Mittel der deutschen Klassik für sein Empfinden nicht mehr adäquat sind. Darin liegt ein Übergang von der Klassik zur Moderne; Mörrike schert aus: Er muß etwas ganz Privates, vorab nicht als 'allgemein menschlich' Ausgewiesenes aussprechen, um einen, seinen persönlichen Ausgleich zu finden. Aus dieser Randständigkeit erwächst nun andererseits die Freiheit gegenüber der Tradition. Der Brief über Goethe und Schiller fährt weniger freundlich fort:

¹¹ Klaus HENNRICH: *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1985, S. 70 f.

¹² Vgl.: Ulrich HÖTZER: "Mörrike und Hölderlin. Verehrung und Verweigerung", in: *Hölderlin-Jahrbuch* 24 (1984/85), S. 167 – 188.

¹³ Eduard MÖRIKE: *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Briefe, hg. Von Gerhart BAUMANN, Zürich/Salzburg 1959, S. 139.

Zuletzt geriet meine Phantasie auf ganz fremde Abwege; ich durchlief die benachbarten Zellen des Irrenhauses und wählte in der nächtlichen Fräzese welt ihrer Träume, auf die schöne Tagesklarheit Deines Büchleins grinsten tausend Narrengesichter, die mit ihren tiefpfliffigen Augen mich fast überreden, die Philosophen liegen in einem entsetzlichen Irrtum, und nur sie, die Narren, wären hinter die Gardine des göttlichen Verstandes gekommen, wo man sehe und fast platze vor Lachen, wie Herr Schiller und Herr Goethe sich mit wichtigen Miene und Bücklingen über die Vergoldung von Nüssen und des mundus in nuce unterhalten.¹⁴

Es sind zwei Ereignisse, die Mörrike aus dem Gleichgewicht warfen, ihm den "Eigenwert der Sinnlichkeit" katastrophisch auftrügten und die Faktur seiner Dichtungen bestimmten: der Tod – wahrscheinlich ein Selbstmord – des siebzehnjährigen Bruders August am Abend nach einer Aufführung des *Don Giovanni* sowie das so genannte Peregrina-Erlebnis.

Die Trauer über den Tod des geliebten Bruders findet ihren Ausdruck noch in dem späten Gedicht *An eine Aolharfe* und in der Mozart-Novelle, die Peregrina-Geschichte bildet die Urnube in der Spieluhr des Dichters insgesamt. Mit dem entsetzlichen Gedicht *Schweigen von ihr*, dem Nukleus des Zyklus, der einer "fast heiligen Liebe" ein Denkmal setzt, ist, *sic venia verbo*, 1824 die Wunde bezeichnet, um die herum Mörrike zeitbens seine Figuren des Einstands, der geschützten Mitte und der Erinnerung immer neu arrangiert.

Man kann bezweifeln, ob Peter VON MATY wissen kann, daß Mörrike nach dem Scheitern der Liebeshindung an Maria Mayer für den Rest seines Lebens ein unglücklicher Mensch geblieben sei.¹⁵ Doch ist immerhin zu konstatieren, daß Mörikes Liebesleben seither eine seltsame Erfrorenheit bzw. gläserne Reflexivität kennzeichnet. Die Sequenz der Briefe an Luise Rau etwa ist das eisige Protokoll der bereits im ersten Brief explizit vermerkten Todesverfallenheit der Liebe.

Die Konfrontation mit der zweideutigen Geste, mit dem Liebesbetrug löst einen Rücksturz in die eigene Geschichte aus, führt zur Revokation der eigenen Entwicklung, bis noch hinter die Kindheit, in vollkommene Schwärze zurück. Was Mörrike gegenüber den vermeintlichen oder tatsächlichen Ansprüchen

¹⁴ Eduard MÖRIKE: *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Briefe, hg. von Gerhart BAUMANN, Zürich/Salzburg 1959, S. 140.

¹⁵ Vgl. Peter von MATY: *Liebeserrat. Die Traulosen in der Literatur*, München 1991, S. 174.

der klassizistischen Vorläufer weitestgehend immunisiert, ist eine Grenzerfahrung, die zum Sprechen zu bringen ihm um seines psychischen Überlebens willen wichtiger ist, als sich mit der eher akademischen Frage nach seiner möglichen oder tatsächlichen Epigonalität zu plagen. Ich kann die von Peter v. MATT und jüngst kongenial von Christine Lubkoll analysierte Struktur des niemals definitiv abgeschlossenen *Peregrina*-Zyklus hier nicht im einzelnen entwickeln. Ich möchte, mit Lubkoll, nur festhalten, daß das Grauen dieser Gedichte aus dem "Trauma der Unentscheidbarkeit" resultiert, das sich angesichts der Frage, wer das Scheitern verantwortete, konstituiert:

"Es entsteht eine Leere, jene Leerstelle, um die der *Peregrina*-Zyklus kreist und die er mit einer Vielzahl kultureller Anspielungen zwar überbrücken, nicht aber bewältigen kann."¹⁶

Die Leere nach der Trennung, nach dem 'grausamen' Abbruch der Kommunikation generiert ein dämonisches Vakuum, das das lyrische Ich mit einer unendlichen Suada vergeblich zu füllen sucht. Mörike demonstriert unerbitlich, wie Subjekte, deren Symbiose zerrissen wird, ihr ferneres Leben lang ausbluten.

5.

Im *Madler Nollen*, in dem Teile des *Peregrina*-Zyklus erstmals publiziert wurden, läßt Mörike den Protagonisten den Sturz hinter die Gardinen des göttlichen Verstandes hinein in die schwarze Fassungs- und Formlosigkeit beschreiben:

Da 'war es, als versänk' ich tief in mich selbst, wie in einem Abgrund, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stützend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe, so, wie Ihr da vor mir stehet, ich flog im Wirbel herunter durch alle die Zeiträume meines Lebens und sah mich als Knaben und sah mich als Kind neben Eurer

¹⁶ Christine Lubkoll: 'Eine mythische Komposition' – Apopten der Liebe in Mörikes *Peregrina* I – V." In: Mathias MAYER (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Edward Mörike*, Stuttgart 1999, S. 60 – 80. Zitat S. 78.

Gestal, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte: da verging das Bewußtsein mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufhoben von selber, schaut ich in die Euringen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Rätsel meines Lebens lag." (173 f)

Auch dieser zentrale Passus enthält, wie *Die schöne Buche*, eine implizite Bezugnahme auf die klassizistische Tradition und damit eine poetologische Dimension. Der Sturz von Tiefe zu Tiefe ruft *Hyperions Schicksalslied* auf: Die Hölldrinschen Götter schlagen bei Mörike nach innen, geraten modern zu Figuren der Psychologie.

Der Liebeskummer, das Trauma der Trennung rückt zum zentralen Thema in einer Epoche und in einer Lebenswelt auf, in der nichts Anderes mehr eine vergleichbare Fallhöhe bietet. Im Biedermeier offenbart sich die Struktur dessen, was ist, in den intimen Sozialbeziehungen, deren Analyse bei Mörike die „geschichtsphilosophische“ Stunde bestimmt.

Es wäre natv, bei allem realen Leiden, das Mörike heimgesucht haben mag, den Aspekt einer Inszenierung der Katastrophe zu übersehen. Mörike selbst weiß, er spricht in diesem Fall von Maria Mayers Vorgängerin, Klärchen Neuffer, daß der „Betrug“ von *seiner* Seite ausgegangen sei.¹⁷ Wichtig er noch, daß er sich ferner im Klaren darüber ist, daß er, im genauen Wissen um das, "was möglich ist", mit dem Liebesbetrug endlich den lange vergeblich gesuchten Stoff gefunden hat, der sein Werk insgesamt zu tragen vermag. Bereits 1824 nennt er die Begegnung mit Maria Mayer einen "Traum, den ich gehabt und der mir *wiel* genützt."¹⁸ Der Rekurs auf Mörikes Psychologie, der satanisch das Leiden produziert, um es fürs poetische Ideal ausbeuten zu können, bekommt in den Blick, was ADORNO auch euphemistisch den "geschichtsphilosophischen Takt" des Dichters nannte.

Es sind vor allem drei Verfahren, durch die Mörike den katastrophalen Rücksturz, der Goethe, Schiller und die meisten anderen Autoritätsfiguren zu Nüssesammlern schrumpfen läßt, in seiner Produktion auszuvariieren, das *mot pour le dire* zu finden versucht.

¹⁷ Edward Mörke: *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Briefe, hg. von Gert Hart BAUMANN, Zürich/Salzburg 1959, S. 41.

¹⁸ Ebd., S. 27.

Zu nennen ist erstens die fortschreitende Transformation des Erlebnisgedichts in das von HÖLLERER so genannte "Gestal-Gedicht", die Einschmelzung des Inhaltlich-Motivischen in den Klangkörper.¹⁹ Als Beispiele für moderne Gestal-Gedichte zitiert HÖLLERER Texte von Baudelaire und Verlaine. Verdeutlichen läßt sich das auch an einem paradigmatischen Gedicht Arthur Rimbauds.

Auf demselben Blatt, auf dem Rimbaud die *Voyelles* niederschrieb, findet sich ein kleiner, nach der Frage der Klänge nun die Frage nach der Konstruktion abhandelnder Vierzeiler, der, als arrogante Fingerübung, die artistische "Durchdringung" von Sinnlichkeit und Textualität exemplarisch vorexerziert. Rimbaud evoziert das Bild des im Sternenschein weißlich schimmernden Leibs einer rot-haarigen nackten Frau, in deren Schoß ein Mann schwarz verblutet, und zwar so:

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins,
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.²⁰

Der perfekte Parallelismus der Alexandriner im strengen Zeilenstil wird gegulert durch verschiedene Vertikalen, so die Steigerung der Farbe vom zarten Rosa über verschiedene Nuancen von Rot bis zum Schwarz. Es lassen sich die unterschiedlichsten Bezüge, Synthesen und Oppositionen ausmachen – etwa die Vereinigung des Weinens und des Rollens zum Perlen usw. – und dennoch tritt insgesamt die Szene eindrucklich vors Auge.

In seiner Analyse der *Äolsharfe* hat Höllerer *en détail* gezeigt, wie sich Mörrike subtil von der klassischen Odenstrophe emanzipiert, diese aber dennoch im Hintergrund des nur scheinbar freien Verses sichtbar bleibt, wie "eine Wasserzeichen-Figur", so Höllereis schönes Bild, "im Innern des Gedichts" aufleuchtet.²¹ Mit Gedichten wie der *Äolsharfe* oder *Um Mitternacht*, das dem Schreiten der Jamben das Sprudeln der Daktylen kontrastiert, um die Opposition zwischen *stans* und

¹⁹ Vgl.: Walter HÖLLERER: *Zwischen Klasse und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, S. 329.

²⁰ Arthur Rimbaud: *Sämtliche Dichtungen*, Franz. u. Deutsch, hg. u. übertragen v. Walther Küchler, Göttingen 1992, S. 106.

²¹ Walter HÖLLERER: *Zwischen Klasse und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, S.330.

dynamis, Einstrand und Zeitfluß klanglich zu reproduzieren, ohne doch eine eindeutige Interpretation zu gestatten, geht Mörrike in die von Höllerer beschriebene Richtung

Ein weiteres Verfahren bildet das ‚Sprechen wie ein Kind‘ in der liebhaften Lyrik und in den Balladen, das Mörrike den Ruf des naiven Dichters eingetragten hat. In einer Elegie – also ironisch genug in klassischer Form und unter dem schillerierenden Titel "Ideale Wahrheit" – formuliert er prägnant die hier leitende Devise: "kindliche Dichtung erzählt's" (725). Das Trauma der Trennung, der die Identität zersetzende, potentiell tödliche Schock, in der Liebe bzw. von der Liebe selbst getäuscht worden zu sein, wird in kindlichen Versen artikuliert. Berührt und oft vertont wurde das Gedicht vom verlassenen Mägdelein.

In einem atemberaubend illuminierten Brief des Zwanzigjährigen, wiederum an Waiblinger, wird das "Tannerliche" als ein im Traum beegendes Kind beschrieben, das, den Sturz ins Bodenlose überlebend, aus diesem Traum heraustritt und einen zweiten Traum in der Realität stiftet, die Dichtung:

Das Kind, davon ich Dir vorhin sagte, würde Dir lieblich ins Gesicht sehen, und Du fragst: Dich vielleicht leise: Ist's denn meine Vergangenheit oder meine Zukunft? Oder dächtest Du, – ob Du nicht in der letzten Zeit einen Traum gehabt, wo sich alle schönen Gestalten in Feuer und Qualm aufgelöst und Dich zum Teil verlassen haben, zum Teil, neben Dir in den Schutt versunken, vergangen seien, und daß nur das Kind aus dem Traum heraus in die Wirklichkeit Dir nachgelaufen sei, verkörpert, nicht von Dir lassen könne und möge, der Du so lebhafte und liebevoll von ihm geträumt. [...] Und wo nur noch Stille und Klarheit wohnen, siehst Du manchmal in der hintersten Tiefe das Gewebe eines zweiten Traums hervorblitzen, einer wundervollen geheimen Rückverwandlung in ein schon Gewesenes.²²

Poesie wird zur psychoanalytischen Kur *avant la lettre*, die das innere Kind und mit ihm den Volksliedton, die restituierte, 'Unschuld' kindlichen Sprechens aus Feuer und Qualm – jede Liebesbeziehung aktualisiert unbewältigte Konflikte aus der Frühzeit – hervorzieht und rettet. Dieser Brief, der das immer noch gängige Bild vom naiven Dorfpfarrer, der da an Elfen oder doch zumindest ans sog-

²² Eduard Mörike: *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Briefe, hg. Von Gerhart BAUMANN, Zürich/Salzburg 1959, S. 39.

Numinose glaubt, nachhaltig in Frage stellt, ist eine Schlüsselstelle zum Verständnis der vermeintlich, aber im skizzierten Sinn auch tatsächlich kindlichen Seite Mörrikes und der ihr zugeordneten Lyrik und Märchenprosa.

6.

In der Prosa schließlich realisiert Mörrike eine Poetik der feinen Dosierung; an die Stelle der verzogenen Parallelen klassizistischer Poetik treten die verzogenen Mundwinkel des immer erneut Betrogenen. Nimmt man das Gesamtwerk in den Blick, so zeigt sich, daß Mörrike nicht an der Bestattung der Toten, sondern an den Folgen der Trennung arbeitet. In jedem Prosatext wird kathartisch die Sekunde der schockhaften Erkenntnis des Betrugs, eine Art Erstückungsanfall, neu aktualisiert. Die Texte nach dem *Nollen* können als immer neue Gestalten der Urscene gelesen werden, mit der Tendenz zu immer weiterer Verfeinerung und Verdichtung.

Im *Nollen* liegt alles grell, beinahe abgeschmackt vor Augen und gipfelt in einem Melodram, an dessen Ende alle entweder sich umbringen oder auf andere Weise zu Tode kommen.

Was der *Nollen* blutig aufbereitet, spielen sämtliche weitere Erzählungen immer wieder durch. In dieser von Mathias MAYER treffend so genannten "Pathologie der Biedermeierzeit"²³ geht es durchweg um das Problem womöglich tödlich wirkender Aggression jenseits juristisch kodifizierter Straftaten. Auf seelische Grausamkeiten, die Wahnsinn und Selbstmord zur Folge haben können, steht keine Strafe: "Nicht wahr", ruft Lucie Gelmeroth aus, "von solchen Dingen weiß euer Gesetzbuch nichts!" (390).

Mörrikes an Paranoia grenzende Empfindlichkeit läßt ihn in der kleinsten Taktlosigkeit anderer Menschen bereits den Keim des Verbrechens erkennen, die Linien auch von der kleinsten Unehrlichkeit oder läßlichsten Schwäche zwinghaft immer bis ins mörderische Extrem durchziehen. Nimmt man die Prosa insgesamt in den Blick, kann man ermesen, warum mit der Pomeranzen-Szene in der Mozart-Novelle die äußerste Verfeinerung in der Darstellung von Grausamkeit erreicht ist.

²³ Mathias MAYER: *Edmund Mörrike*, Stuttgart 1998, S.107.

Die ganze Dramatik liegt hier in einer winzigen Geste beschlossen, die zu Recht berühmt geworden ist. Gedankenverloren bricht Mozart in fremdem Park eine Apfelsine von einem Bäumchen. Aus dieser Verletzung entspinnt sich der Gesamtverlauf der Novelle, und man kann sagen, daß Mörrikes Poetik der feinen Dosierung in dieser kleinen Szene über Trennung und die Unmöglichkeit einer erneuten Vereinigung nach dem Schnitt triumphal kulminiert:

Er sieht und sieht es nicht; ja so weit geht die künstlerische Geistesabwesenheit, daß er, die duftige Frucht beständig unter der Nase hin und her wirbelnd und bald den Anfang, bald die Mitte einer Weise unhörbar auf den Lippen bewegend, zuletzt instinktmäßig ein emalliertes Erui aus der Seitenasche des Rocks hervorbringt, ein kleines Messer mit silbernem Heft daraus nimmt und die gelbe kugelige Masse von oben nach unten langsam durchschneidet. Es mochte ihn dabei entfernt ein dunkles Durstgefühl geleiher haben, jedoch begnügten sich die angeregten Sinne mit Einaumung des köstlichen Geruchs. Er starrt minutenlang die beiden innern Flächen an, fügt sie sachte wieder zusammen, ganz sachte, trennt und vereinigt sie wieder (579).

Begreift man Mörrikes Prosa als die Suche nach dem einen Bild für das Trauma, dann ist dieses Bild, überaus annützig eingebettet in das Arsenal der bisher erläuterten Motive und Figuren, nunmehr gefunden. *Mozart auf der Reise nach Prag* bleibt Mörrikes letzte Prosaveröffentlichung.

7.

Während die streng durchbildete Textualität mancher Gedichte den Eigenwert der Sinnlichkeit fast vollständig zugunsten eines autoreferentiellen Sprachgebildes tilgt, das seine eigene Sinnlichkeit als die einzige, die bleibt darbietet, betonen Krallenden Küssen und der traurigen Wasserfrau, die das Lachen lernen, seinen Eigenwert der Sinnlichkeit so engisch, daß die artsitische Dimension verloren zu gehen droht.

Der goldenen Waage der Zeit im Mitternachtsgedicht stehen die derben Glücksschube eines Märchens gegenüber, das im ausgleichenden 14. Jahrhundert spielt. Doch kulminiert die schöne Geschichte von Seppe, Yrone und dem Hut-

Goebel, F. | Mörkies artistische Balance

zelmann in der Ausführung der artistischen Szene par excellence: dem lebensgefährlichen Tanz auf dem Hochseil. Der Geschichte des Motivs hat sich Sabine Beck angenommen.

Sie arbeitet in ihrer Studie zu den *Figuren artistischer Dichtung* die Affinitäten zwischen sensationeller Zirkusakrobatik, abstrusen Clownsnummern, virtuosen Klavierkunststücken einerseits und artistischer Lyrik andererseits heraus. Das „L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!“ Murawius erscheint bei Beck provokativ als das Jauchzen eines außer sich geratenen professionellen Trampolin-Clowns, dem beim akrobatischen Sprung eine außerordentliche Höherentfaltung zuteil wird. Beck beschließt ihre Ausführungen mit dem Blick auf ein Bild Grandvilles und notiert:

„Grandvilles seiltanzende Spinne führt ein Kabinettstückchen, artistisch par excellence vor: worauf sie balanciert ist ihr selbstgesponnener Faden; aufgeschwungen mithilfe eines potentiellen Opfers, des Schmetterlings, lässt sie sich als autonome Attraktion akklamieren – man ist außer sich über die gelungene Vorstellung unter den Fleurs-Spectateurs. So verkörpert sich Artstrenschicksal: utopisch und zynisch zugleich; im Concours mit der Immortelle, die weder leben noch sterben kann, ist's die Partie des verlorenen Lebens.“²⁴

Der Seiltänzer im *Zarathustra* hingegen bleibt nicht allein auf dem Hochseil. Weil der Andere ihm zum Teufel wird, ihm nicht von vorne begegnet, sondern ihn von hinten überfällt, kann dieser Tänzer die Partie des verlorenen Lebens nicht mehr spielen, verliert er die Balance und findet unmittelbar den Tod. Der Andere stößt ein Geschrei aus wie ein Teufel, springt über den Seiltänzer, der ihm im Wege ist, hinweg:

Als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor (er) den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe.²⁵

²⁴ Sabine Beck: „Figuren artistischer Dichtung“, in: *Jahrbuch für Ästhetik* Bd. II, 1986, Aachen 1987, S. 172 – 208. Zitat: S. 197.

²⁵ Friedrich NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra*, in: *Kritische Studienausgabe* Bd. IV, hg. v. Giorgio COLLI undazzino MONTANARI, München 1988, S. 21.

Am Schicksal des gestürzten Artisten, dessen Leichnam er in einem hohen Baume birgt, erschließt sich dem noch einsamen Zarathustra das Los der Menschen:

Unheimlich ist das menschliche Dasein und immer noch ohne Sinn: ein Posseneresser kann ihm zum Verhängnis werden.²⁶

Vor dem Hintergrund des Bildes von der häßlichen Spinne und der Szene vom tödlichen Sturz im *Zarathustra* wird das Ende des *Stuttgarter Hutzelmännleins* als Emblem der artistischen Balance zwischen Klassik und Moderne erkennbar. Der Artist ist ein einsamer, häßlicher Zwerg. Er wird von der Menge als ein Meister bewundert und als ein Satan gefürchtet. Doch handelt der Artist bei Mörke noch nicht wie ein Teufel, sondern wie ein Engel; er hält bei allem Wissen um den 'frommen Betrug' an der Möglichkeit gelingender Liebe fest.

Mörke erzählt die Geschichte von Sepp, der von einem freundlichen Kobold, dem Stuttgarter Hutzelmännlein, mit zwei Paar Glücksschuhen versehen, für Männer- eins und eins für Frauenfüße, in die Welt zieht. Auf dem Weg heraus aus der Stadt soll er das Paar Frauenschuhe irgendwo abstellen, da in ihnen ihm dereinst die Liebe seines Lebens begegnen werde. Sepp verwechselt die Paare und macht sich mit einem Frauen- und einem Männerschuh an den Füßen auf seine Bildungsreise. Aus dieser Verwechslung ergeben sich die Turbulenzen. Vrone, die das andere halb männliche, halb weibliche Paar Schuhe findet, hat ebenfalls mit den Folgen zu kämpfen.

Beide, der Mann und die Frau, müssen, so die Allegorie, den weiblichen und den männlichen Anteil ihrer Seele ganz durchleben, bevor sie einander glücklich treffen können. Der geschundene Sepp kehrt zuletzt wieder nach Stuttgart zurück, während eines Stadtfestes, dessen größte Attraktion die Darbietungen einer Gauklerguppe auf dem Hochseil bieten.

Nachdem die Gaukler ihre Auführungen beendet haben, betritt das verkleidete Hutzelmännlein das Seil. Von der staunenden Menge wird der tanzende Zwerg ein "Meister" genannt, weil er die professionellen Gaukler durch seine ungläublichen artistischen Leistungen weit übertrumpft. Des Kobolds Darbietungen bereiten den eigentlichen Höhepunkt der Erzählung vor. Das Hutzelmänn-

²⁶ Ebd., S. 23.

lein läßt einen Sack oben zurück, wer ihn zu holen wagt, darf den kostbaren Inhalt behalten. Von der Zauberkraft der Glücksschuhe gezogen, trauen sich Sepp und Vrone aufs Sel. Der Balance-Akt gelingt, weil beide einander die richtigen Schuhe zuwerfen:

Sie folgte seinem Geheiß, mit Lächeln halb, und halb mit Weinen, warf –
da flog der Schuh dem Burschen wie von selber an seinen ausgestreckten Fuß. Nun warf er ebenfalls, und ihr geschah dasselbe. (549)

Sepp und Vrone tanzen selig auf dem Hochseil, treffen sich in dessen Mitte und versprechen einander die Ehe. Auf jedem Anultz in der akklamierenden Menge war, schreibt der Chronist, "der Widerschein der Anmut zu erblicken, die man vor Augen hatte" (550). Nachdem das Paar glücklich wieder auf der Erde ist, meint der Graf, der die Verbindung besiegelt: "Ihr nun, nach solcher Probe, seid quit mit der Gefahr euer Leben lang" (552).

Man könnte das schöne Ende des Märchens überaus romantisch nennen, vergäße man das Schicksal des Hützelmännleins, das da spricht:

Will jemand sein mein Frazzengesicht
Ich hat ihm selbst dazu mein Licht
Mich kränker nur daß noch zur sund
Mich geküßt kein frauenmund.

Häßlich wie eine Spinne, geführt wie der Satan, ermöglicht der seltsame Stautgarter Gnom aus übrigens unerfindlichen Gründen das Glück der naiven Liebenden und geht einsam, ungeküßt vom Platz. Georg Lukács hat Eduard Mörike einen niedlichen Zwerg genannt. Lukács, den es nach größerer Kost verlangt, hat von Mörike wenig begriffen, denn dieser Zwerg ist ein Artist auf dem Hochseil der Liebe:

Er trug ein leinen Säcklein auf dem Rücken, das er an eines der gekreuzten Schrägholzer hing, dann prüfte er mit einem Fuß die Spannung, lief vor bis zur Mitte und hub jetzt an, so wunderwürdige und gewaltige Dinge, daß alles, was zuvor gesehen war, nur Stümparbeit schien. [...] Die Gaukler schauten ganz verblijft darin, fragten und rieten untereinander, wer dieser Satan wäre? (547)

1853 wird das *Hützelmännlein* erstmals publiziert, 1857 erscheinen einhundert französische Gedichte, die den deutschen Gauklern Auskunft geben. Mörikes pralle Pomeranze kullert von Schwaben nach Paris und wird im Eröffnungsge-dicht der *Fleurs du Mal* zur alten Apfelsine eintr im Vorbeigehn klandestin ausgepreßten Lust:

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vuelle orange.²⁷

²⁷ Charles BAUDELAIRE: "Au lecteur", in: *Die Blumen des Bösen/ Les Fleurs du Mal*, München 1986, S. 8.

«So wie ein armer Lüstling, der den zerquälten Busen einer abgelebten Metzze küßt und ißt, so im Vorbeigehn stehlen wir heimlich eine Lust uns, die wir auspressen fest wie eine abgewordene Orange» (übers. v. Friedhelm Kemp).

Literaturverzeichnis

Goebel, F. – Mörkes artistische Balance

- ADORNO, Theodor W.: „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in ders.: *Noten zu Literatur*, Gesammelte Schriften Bd. 11, hg. Von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1997, S. 48 – 68.
- BAUDELAIRE, Charles: „Au lecteur“, in: *Die Blumen der Bösen/Les Fleurs du Mal*, München 1986.
- BECK, Sabine, „Figuren artstischer Dichtung“, in: *Jahrbuch für Ästhetik* Bd. II, 1986, Aachen 1987, S. 172 – 208.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard: „Inspiration“, in: Mathias MAVER (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, S. 16 – 25.
- BRUCH, Herbert: *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman* Maler Nolen, Stuttgart 1992.
- GÖTZ, Matthias, „Zum Entwurf einer Theorie des Artstischen“, in: *Jahrbuch für Ästhetik* Bd. II 1986, Aachen 1987, S. 3 – 45.
- GUNDBOLF, Friedrich: *Romaniker* N. F., Berlin 1931.
- HEINRICH, Klaus, *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1985.
- HOLLERER, Walter, *Zwischen Klasse und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958.
- HÖTZER, Ulrich: „Mörke und Hölderlin. Verehrung und Verweigerung“, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 24 (1984/85), S. 167 – 188.
- KITTLER, Friedrich, *Eine Kulturgeschichte der Kulturnissenschaft*, München 2000.
- LUBKOLL, Christine, „Eine mythische Komposition – Apollon der Liebe in Mörkes Peregrina I – V.“ In: Mathias MAVER (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, S. 60 – 80.
- MART, Peter von, *Lebenserrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1991.
- MAVER, Mathias, *Eduard Mörike*, Stuttgart 1998.
- MENNINGHAUS, Winfried, *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*, Frankfurt/M. 1982.
- MÖRIKE, Eduard: *Sämtliche Werke* Bd. I, red. Jost PEREVAL, München 1985.

Pandaeemonium germanicum 6/2002, 85-105

- MÖRIKE, Eduard, *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Briefe, hg. Von Gerhart BAUMANN, Zürich / Salzburg 1959.
- NUTZSCH, Friedrich, „Also sprach Zarathustra“, in: *Kritische Studienausgabe* Bd. IV, hg. V. Giorgio COLLI und Maurizio MONTINARI, München 1988.
- POE, Edgar Allan, „The Fall of the House of Usher“, in: *Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York 1967.
- RYBAUD, Arthur, *Sämtliche Dichtungen*, franz. u. deutsch, hg. u. übertragen v. Walther KÜCHLER, Göttingen 1992.