

DANIEL GRAF

## KLAGE, KLANG UND KOMPENSATION

Mörikes Todeslyrik als Spiegel seiner poetischen Verfahrensweise

Eine explizit formulierte Poetik hat Eduard Mörike nicht ausgearbeitet; sie ist werkimmanent. Die geschliffene, nach dem Runden und Vollkommenen strebende Form sowie die Kompensation real empfundener Dissonanzen durch »harmonische Gestaltung«<sup>1</sup> sind die Eckpfeiler von Mörikes poetischem Programm. Als paradigmatisch für die Schaffung eines Gleichgewichts durch das Gegengewicht der Form kann der frühe Text *Um Mitternacht* gelten.<sup>2</sup> Die bis ins Detail des Wortlauts gehende Symmetrie der beiden Strophen, die metrisch in sich auffallend uneinheitlich, untereinander jedoch völlig kongruent sind, vermag die nur augenblickliche Balance zwischen Vergangenheit und Gegenwart (beziehungsweise Zukunft) poetisch einzufangen und festzuhalten. Der Unmöglichkeit eines Stillstehens der Zeit setzt das Gedicht den eigenen Schwebezustand entgegen, in welchem die auf inhaltlicher Ebene exponierten Heterogenitäten aufgehoben sind. In der Form realisiert das Gedicht die scheinbar vergeblich herbeigesehnte Ausgewogenheit, welche »die goldne Wage [...] in gleichen Schalen stille ruhn« (v. 3f.) läßt.

Die utopische Ausrichtung gegen die Linearität des Zeitverlaufs und die Unaufhaltsamkeit der »flücht'gen Stunden« (v. 12) prägt ein weiteres, im Gegensatz zu *Um Mitternacht* aber häufig vernachlässigtes Gedicht des frühen Mörike:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Renate von Heydebrand, *Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung*, Stuttgart 1972, S. 284.

<sup>2</sup> Sofern nicht anders angegeben, liegt den angeführten Primärtexten hier wie im folgenden die historisch-kritische Gesamtausgabe zu Grunde (Eduard Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 1, Erster Teil, Stuttgart 2003).

<sup>3</sup> Zitiert nach: Eduard Mörike, *Gedichte in einem Band*, Frankfurt/M., Leipzig 2001, S. 311. Daß das Gedicht ebenso wenig in die Ausgabe von 1867 wie in die Kanon bildende Reclam-Ausgabe (Eduard Mörike, *Gedichte*, Stuttgart 1977) Eingang gefunden hat, zeigt die

## Leben und Tod

Sucht das Leben wohl den Tod?  
 Oder sucht der Tod das Leben?  
 Können Morgenröte und das Abendrot  
 Sich auf halbem Weg die Hände geben?

Die stille Nacht tritt mitten ein,  
 Die sich der Liebenden erbarme!  
 Sie winkt: es flüstert: »Amen!« – Mein und dein!  
 Da fallen sie sich zitternd in die Arme.

Vergangenheit und Zukunft, gewesener und kommender Tag treffen sich auch hier. Es ist in diesem Fall allerdings nicht die Form, die die Illusion hervorruft, daß sich hier zeitlich Getrenntes begegnet.<sup>4</sup> Im Gegenteil: Das Poem spricht auf unmißverständliche Weise von einer Vereinigung von Leben und Tod; einer Vereinigung – und das ist wichtig – »auf halbem Wege« (v. 4). Die Vision einer kompensatorisch wirkenden Kunst ist damit bereits formuliert. Die Zusammenkunft »in der Mitten«, um Mörikes *Gebet* zu zitieren, nimmt den Extremen ihre Extremität, nimmt dem Tod etwas von seinem Schrecken.

Jedoch: Die Antwort, die Strophe 2 im Bild der Liebenden auf die in Strophe 1 gestellten Fragen gibt, wird nicht Mörikes letzte sein. Sie wäre in ihrer verharmlosenden Realitätsferne auch eine allzu einfache gewesen. In Wirklichkeit wirft das Gedicht *Leben und Tod* nur die Grundfragen von Mörikes poetischer Auseinandersetzung mit dem Tod auf, die in immer neuen Varianten nach Beantwortung suchen: Kann der Tod tatsächlich derart ins Leben hineingeholt werden, daß er sein radikales Anders-Sein verliert? Wie muß die Poesie beschaffen sein, um als wirksames Therapeutikum gegen ein traumatisch empfundenenes Vergänglichkeitsbewußtsein fungieren zu können? Und gerät eine als kompensatorisch verstandene Kunst beim Thema Tod nicht nur an ihre größte Herausforderung, sondern möglicherweise auch an ihre Grenzen? Die wichtigsten Todesgedichte Eduard Mörikes – *An ein Äolsharfe, Denk' es, o Seele!* und *Erinna an*

Randstellung, die die Forschung, aber auch Mörike selbst diesem Text zugewiesen haben. Dies mag angesichts der minderen Qualität gegenüber anderen Todesgedichten berechtigt sein. Dennoch hat Benno von Wiese völlig zu Recht auf dieses Gedicht als wichtigen Schlüsseltext für spätere Werke aufmerksam gemacht (vgl. ders., *Eduard Mörike*, Tübingen, Stuttgart 1950, S. 136).

<sup>4</sup> Die Frage nach der Möglichkeit, daß zeitlich Getrenntes zu einer Vereinigung gelangen kann, ist eines der Grundthemen Mörikes. Das eindrucksvollste Beispiel unter den Gedichten, die explizit diese Thematik aufgreifen, ist wohl das Doppelgedicht *Auf eine Christblume*.

*Sappho* – kreisen um diese Fragen als Werke, deren große Berühmtheit notwendig bedingt ist durch die frappierende Individualität der Einzeltexte. Andererseits korrespondieren die drei Gedichte, um die es im Folgenden geht, auf so vielfältige Weise miteinander, daß sie über die große Spanne ihrer Entstehungszeit von 1837 bis 1863 ein erstaunlich dichtes Beziehungsgefüge bilden, das schon an Hand des kleinen Textkorpus wesentliche Charakteristika und Entwicklungslinien im Schaffen Mörikes ablesbar macht. Gemeinsam bilden sie den Kern einer werkimmanenten Poetik.

### I. POETISCHER SÜNDENFALL: AN EINE ÄOLSHARFE

Über Mörikes Lyrik läßt sich nicht reden, ohne über den virtuoson Sprachmusiker Mörike zu sprechen – zumal dann nicht, wenn ein Gedicht wie das 1837 entstandene *An eine Äolsharfe* die Verbindung von Poesie und Musik<sup>5</sup> gar programmatisch im Titel trägt. Umso verwunderlicher ist es, daß ausgerechnet dieser Text auf ein ganz wesentliches Mittel sprachmusikalischer Gestaltung verzichtet: den Reim. Der Gleichklang der Verbindung aus Vokal und Konsonant, zuviel, zu aufdringliche »harmonische Gestaltung« für eine Totenklage? Die Abwesenheit des Reimes jedenfalls ist ein Faktum, das auf alle drei hier zur Diskussion stehenden Todesgedichte zutrifft. Und doch sind gerade diese Texte von einer so außerordentlichen Musikalität, daß die Interpreten den Aspekt der Klanglichkeit immer wieder ins Zentrum ihrer Untersuchungen gestellt haben.<sup>6</sup> Es ist insbesondere

<sup>5</sup> Weitaus größer als die genuin musikalische Bedeutung der Äolsharfe ist ihr Symbolwert im literarischen Kontext. Zu den überaus vielfältigen Zuschreibungen vgl. August Langen, *Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung*, in: Festschrift Joseph Müller-Blattau, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Kassel etc. 1966, Bd. 1, S. 160-191 sowie Matthias Bummiller, Nathalie Wolff, *Luftmusik. Über die Äolsharfe*, Stuttgart 2003 [mit CD].

<sup>6</sup> Eine frühe Studie zu diesem Phänomen bietet Albert Fischli, *Über Klangmittel im Vers-Innern*. Aufgezeigt an der Lyrik Eduard Mörikes, Bern 1920. Speziell zu *An eine Äolsharfe* vgl. Dieter Liewerscheidt, »An eine Äolsharfe« – Mörikes poetologische Inszenierung, in: *Welt und Wort* 1, 1995, S. 1-8 sowie Mary C. Crichton, A Goethean Echo in Mörike's »An eine Äolsharfe«, in: *Seminar* 16, 1980, S. 170-180. Ebenfalls ausführliche Klanganalysen zum Äolsharfen-Gedicht, aber auch zu *Erinna an Sappho* bietet Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, S. 321-356. Intensive Auseinandersetzungen mit Klangerscheinungen in *Erinna an Sappho* finden sich außerdem bei Ulrich Hötzer [a], Mörikes heimliche Modernität, hrsg. v. Eva Bannmüller, Tübingen 1998, S. 227f. und Joachim Müller, Eduard Mörike, *Erinna an Sappho*. Eine Interpretation, in: Eduard Mörike, hrsg. v. Victor G. Doerksen, Darmstadt 1975, S. 303-319. Zum selben Phänomen im Gedicht *Denk es, o Seele!* vgl. Ernst Feise, Eduard Mörikes »Denk es, o Seele«, in: Eduard Mörike, hrsg. v. Victor G. Doerksen, Darmstadt 1975, S. 299-303; Ulrich Hötzer [b], Mörike, »Denk es, o Seele!«, in: *Germanistik in Forschung und Lehre*, hrsg.

der vokalische Gleichklang, die in diesen Gedichten den Eindruck erweckt, man höre einen Reim, der faktisch gar nicht da ist.<sup>7</sup> Die erste Strophe<sup>8</sup> von *An eine Äolsharfe* greift die schon im Titel angelegte a-Assonanz gleich mit der ersten Tonstelle auf und führt sie – nach der zwischenzeitlichen Dominanz des u- und dann des i-Klangs (v. 3f.) – fort bis zum Musenanruf der Verse 5-7, bei dem die metrischen Grundformen systematisch durchgespielt sind: »Fang' an« (*auftaktig alternierend*); »Fange wieder an« (*auftaktlos alternierend*); »Deine melodische Klage!« (*daktylisch*). Aber Mörike begnügt sich nicht mit der einfachen Assonanz männlich kadenzierender Wörter. Er strebt, um Feises Gedanken aufzugreifen, nach dem (freilich ebenfalls nur scheinbar anwesenden) weiblichen Reim: Vers 2 exponiert die Wiederholung von Klangpaaren: »Dieser alten Terrasse«, Vers 7 gibt mit dem Schlußwort »Klage« das abrundende Echo. Wird mit diesem Phänomen in Strophe 1 noch vergleichsweise diskret gespielt, so ist das Prinzip der zweigliedrigen Assonanz im Mittelteil des Gedichts quasi omnipräsent. Die Wiederaufnahme des Vorherigen im Wort »Knaben« (v. 9) und die Korrespondenz von »Wehmuth« und »Sehnsucht« (v. 16f.) sind, verglichen mit dem Folgenden, noch geradezu diskrete Beispiele. Die Verbindung von »ü« und »e« prägt den gesamten ersten Teil der Strophe: *herüber – grünen – Hügel – Blüten – Gerüche*. Daneben erfahren ganze Klangketten ein Echo im Folgevers. So wird die Reihe der Klänge ü-e-ä-i-i, mit der Vers 13 beginnt, in Vers 14 exakt wiederholt: »Übersättigt mit Wohlgerüchen, | Wie süß bedrängt ihr dieß Herz!« (Hervorhebungen: D.G.). Und der nächste Vers nimmt die Klangfolge in nur geringfügiger Variation im ersten der fünf Vokale nochmals auf:<sup>9</sup> »Und säuselt her in die Saiten« (Hervorhebungen: D.G.). Daß dabei im Schriftbild der ä-Klang in »her« nicht erkennbar ist, ist allzu bezeichnend. Die akustische Komponente von Mörikes Gedicht schert sich nicht um die optische, und ebenso gleichgültig ist sie gegenüber Sinneinheiten. Was in den Versen 13 bis 15 klangliche Bezüge schafft, stellt keinerlei syntaktische, geschweige denn

v. Rudolf Henß u. Hugo Moser, Berlin 1965, S. 157-168; Terence K. Thayer, *Knowing and being: Mörike's »Denk es, o Seele!«*, in: *The German Quarterly* 45, 1972, S. 484-501; Heinrich Henel, *Mörikes »Denk es, o Seele«: ein Volkslied?*, in: *Festschrift für Richard Alewyn*, hrsg. v. Herbert Singer und Benno von Wiese, Köln, Graz 1967, S. 379-383.

<sup>7</sup> So Ernst Feise zum Gedicht *Denk' es, o Seele!* (Anm. 6, hier: S. 299). Feises feinsinnige Beobachtung wäre für das Äolsharfen-Gedicht nicht minder zutreffend.

<sup>8</sup> Der Begriff Strophe ist hier wie in den anderen beiden zu interpretierenden Gedichten durchaus problematisch. Möglicherweise sollte man besser von Versgruppen sprechen.

<sup>9</sup> An Stelle des »ü« erklingt hier das graphisch nicht erkennbare »i« im Diphthong des Wortes »säuseln«.

semantische Zusammengehörigkeit her. Es ist pure Klanglichkeit; ohrenfällige Verflechtung, die sich selbst genügt. So wird der als Motto vorangestellten Horaz-Strophe formal gerade *nicht* entsprochen. Die Verse der alkäischen Ode werden freilich umspielt. Anstatt aber sich in die strenge Gedichtform pressen zu lassen, fließen die Verse über die Formgrenzen hinweg. Der Adoneus ist zwar von der alkäischen Ode vorgegeben, setzt sich hier jedoch über die Disposition der Odenstrophe hinweg und verselbstständigt sich bis zur 14-fachen Verwendung.<sup>10</sup>

Noch deutlicher wird das klangliche Überströmen von Grenzen, wenn die Silben exakt wiederkehren – im rührenden Reim, wenn man so will. Das letzte Wort des Mittelteils »wieder« (v. 18) wird am Beginn von Vers 22 wieder aufgenommen, als der Text in der Tat auch von einer »Wiederholung« spricht. Mag dies an diesem Punkt noch wie eine genaue Entsprechung von Form und Inhalt anmuten – die Wiederholung von Klang als Reflex auf die Wiederholung auf der Geschehensebene –, so greift die Argumentation mit logischen Beziehungen in dem Moment nicht mehr, wo exakt in der Mitte jener Verse 18 und 22 das Wort »wieder« ein weiteres Echo erfährt, ohne sich um den Inhalt zu kümmern: »Und hinsterbend *wieder*. | Aber auf einmal, | *Wie der* Wind heftiger herstößt, | Ein holder Schrei der Harfe | *Wiederholt*, mir zu süßem Erschrecken, | Meiner Seele plötzliche Regung;« (Hervorhebungen: D.G.). Der Klang strömt auch über Wortgrenzen hinweg. Er entwickelt eine Eigendynamik, die sich über die Schranken der Morphologie hinwegsetzt und schafft Bezüge, die im besten Sinne sinnlos sind. Das Gesetz der Logik, er »achtet's nicht«, er »ist es müd'«. <sup>11</sup>

Abseits des Details im Einzelfall freilich steht die formale Wiederholung durchaus in einer Beziehung zur inhaltlichen Seite. Denn wie oben bereits angedeutet, ist im Text tatsächlich von einer Wiederholung die Rede. Die Harfe wiederholt der »Seele plötzliche Regung« (v. 23), die zuvor noch gar nicht zu vernehmen war. Das Instrument also ist der Resonanzkörper, mit dem die Saiten erst zum Klingen gebracht werden, die gleichwohl bereits im lyrischen Ich am Schwingen sind. Die Parallele zum späteren Gedicht *Erinna an Sappho* ist deutlich: Wie Erinna im Spiegel das eigene Selbst erblickt, wird auch hier durch ein äußeres Hilfsmittel das Innere des lyrischen Ich von außen her sinnlich erfassbar. Nur ist auch der Unterschied zwischen beiden Gedichten signifikant: Als Transporteur des inneren

<sup>10</sup> Vgl. Georg Braungart, Poetische »Heiligenpflege«: Jenseitskontakt und Trauerarbeit in *An eine Äolsharfe*, in: Mayer, Mathias (Hrsg.), *Interpretationen: Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, S. 104–129, hier: S. 110.

<sup>11</sup> Vgl. *Um Mitternacht*, v. 10.

Schreis im lyrischen Ich ist die Äolsharfe ein gleichsam rein akustisches Spiegelbild. Abgesehen von dem augenfälligen Anschwellen der Verse 5-7 findet optische Wahrnehmung nahezu nicht statt. Auf genuin inhaltlicher Ebene ist das Auge gar gänzlich ausgeblendet – vorerst zumindest. »Angelehnt an die Epheuwand«, die nach den Eingangsversen gänzlich aus dem Fokus des Gedichts gerät, ist die Harfe noch nicht einmal sichtbar. »Nur als Klang«, so hat Ulrich Hötzer scharfsinnig beobachtet, »wird sie geheimnisvoll gegenwärtig«. <sup>12</sup> Selbst vom synästhetischen Empfinden aus Hören und Riechen bleibt das Sehen ausgeschlossen. Alles wird zur Mitte des Gedichts hin überflutet vom Klang – und das einhergehend mit einer gravierenden semantischen Einseitigkeit: »Ach! von des Knaben, | Der mir so lieb war, | Frisch grünendem Hügel. | Und Frühlingsblüten unterwegs streifend, | Übersättigt mit Wohlgerüchen, | Wie süß bedrängt ihr dies Herz!«

Mit Eintritt dieser Überfülle an ü-Lauten ist plötzlich alles blütensüß und frühlinggrün. Die in Mörikes Vorliebe für Oxymora zum Ausdruck kommende Gefühlsambivalenz von »wohllautender Wehmuth« (v. 16) ist aus dem Gleichgewicht gebracht. Die Waage, die zwischen Klage und trostspendender Klangschönheit die Balance hielt, ruht nicht länger »in gleichen Schalen«. Das Übergewicht des ü-Vokals senkt die Waagschale ganz auf die Seite des genießerischen Wohllauts. Die aus Trauer um den verstorbenen »Knaben | Der mir so lieb war« (v. 9f.) initiierte Anrufung der Äolsharfe ist umgeschlagen in ein äußerst bedenkliches Schwelgen, das im sich verselbständigenden Wohlklang den Anlaß seines Entstehens buchstäblich aus den Augen verliert. Diese moralische Interpretation mag möglicherweise von hier aus etwas weit hergeholt erscheinen. Doch der Text zeichnet just die Bewegung einer Gebotsübertretung und sodann einsetzender Bewußtwerdung nach.

Schon die *Übersättigung* (v. 13) und die *Bedrängnis* (v. 14) des lyrischen Ich weisen hin auf die einsetzende Abwehrhaltung gegen ein »Zuviel« der süßen Düfte. Dieses »ü« ist zu sündhaft süß. Dies äußert sich einmal mehr auch in der Klangdimension selbst. An Stelle der ü-Assonanz bricht sich nun vermehrt (und vor allem durchweg auf den Hauptakzenten) der »ä«-Klang Bahn: »Übersättigt mit Wohlgerüchen, | Wie süß bedrängt ihr dieß Herz! | Und säuselt her in die Saiten«.

Es ist das »ä« der *Übersättigung* und der *Bedrängnis* und es ist jener Vokal, der im Deutschen allein<sup>13</sup> als Interjektion stehen kann, um die Ab-

<sup>12</sup> Ulrich Hötzer [a], Anm. 6, hier: S. 221.

<sup>13</sup> Dies ist streng phonetisch freilich nicht ganz korrekt. Der Vokal benötigt im Onset einen glottalen Verschlusslaut.

scheu des Sprechers auszudrücken.<sup>14</sup> Und: Es ist überdies der Vokal, mit dem Mörike 26 Jahre nach der *Äolsharfe* auch die Szene von Erinnas schrecklicher Erkenntnis im Spiegel gestalten wird: »Lebendigen Sinnen traulich vermählt, | Wie mit fremdendem Ernst, lächelnd halb, ein Dämon, | Nickst du mich an, Tod weissagend!«

In *An eine Äolsharfe* jedoch ist die Erkenntnis an diesem Punkt noch nicht vollzogen. Wie zuvor das »ü« in sehr viel größerem Ausmaß tritt das »ä« ja selbst in der Assonanz und als Teil jener Klangkette in Erscheinung, auf die oben hingewiesen wurde. Die Übersättigung wird allenfalls unbewußt als Bedrängnis des Herzens wahrgenommen. Die Ambivalenz des Gefühls kehrt behutsam zurück, aber noch ist alles flutender Klang. Die Harfe versprüht nicht nur vokalischen Gleichklang, sondern verstärkt diesen auch durch die »säuselnden« Stabreime des s- und des w-Lauts: »Und säuselt her in die Saiten, | Angezogen von wohl lautender Wehmuth, | Wachsend im Zug meiner Sehnsucht, | Und hinsterbend wieder.« (Hervorhebungen: D.G.).

»Aber auf einmal« (v. 19) beginnt die Alliteration die Assonanz zu überwuchern: »Wie der Wind heftiger herstößt, | Ein holder Schrei der Harfe | Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken, | Meiner Seele plötzliche Regung;«.

Onomatopoesisch die Heftigkeit des Windstoßes nachempfindend, verdrängt das Geräusch den Klang. Die Harfe »[w]iederholt« (v. 22) nicht nur der »Seele plötzliche Regung« (v. 23), sondern auch den seit Vers 15 verschwundenen ü-Klang. Ihr Aufschrei als Reaktion auf jenes »Zuviel« an Wohlklang bewirkt beim lyrischen Ich ein wahrhaft »süße[s] Erschrecken« (v. 22): ein Erschrecken ob der Süße des »narzißtischen Selbstgenusses«,<sup>15</sup> zu dem die Klage um den Toten geworden war. »Und hier« (v. 24) – das Lokaladverb bringt am Punkt der höchsten Steigerung den einzigen echten, obgleich versteckten Reim des Gedichts zu Stande<sup>16</sup> – hier bekommt nun plötzlich die optische Wahrnehmung eine gewaltige Totalität. Nachdem das Sehen über das gesamte Gedicht ganz vom Hören zugedeckt war,

<sup>14</sup> Ein modernes Beispiel, wie aus diesem Umstand Kapital geschlagen wird, ist Hans Magnus Enzensbergers *an alle fernsprechteilnehmer* (in: Hans Magnus Enzensberger, *landessprache*, Frankfurt/M. 1963, S. 28f.). Das Gedicht beginnt: »etwas, das keine farbe hat, etwas, | das nach nichts riecht, etwas zähes, | trieft aus den verstärkerärmern, | setzt sich fest in die nähte der zeit | und der schuhe, etwas gedunsenes, kommt aus den kokereien, bläht wie eine fahle brise die dividenden | und die blutigen segel der hospitäler«.

<sup>15</sup> Liewerscheidt, Anm. 6, hier: S. 6. Liewerscheidt ist, soweit ich sehe, der einzige Interpret, der die abgründige Dimension wahrnimmt, welche dieser »Transformation eines Gefühlserlebnisses in »wohl lautende[n] Klang« (ebd.) zukommt.

<sup>16</sup> Das gleichermaßen betonte »mir« aus v. 22 erfährt im »hier« ein Echo.

steht am Ende die Übermacht des Bildes. Die »volle Rose« (v. 24) – wieder so eine zweigliedrige Assonanz – deren ursprüngliche Fülle ein letztes Mal in Gestalt der o-Klänge zu Tage tritt, streut »[a]ll' ihre Blätter vor meine Füße!« (v. 25). Diese Geste ist in der Tat »ein ›Vorwurf‹ im doppelten Sinne«. <sup>17</sup> Ein Vorwurf der Rose, die der allzu süßen Frühlingsblüten überdrüssig ist. Gleichsam parodierend wird hier der ü-Laut wieder aufgegriffen, der in den Worten »geschüttelt« (v. 24) und »Füße« (v. 25) zum ersten Mal im ganzen Gedicht nicht gepaart ist mit der Semantik von üppigem Blühen und wohligen Düften. Mehr noch: Das Geschütteltwerden ist sichtbares Symptom für die angewiderte Abwendung vom klang süßen Schwelgen der Gedichtmitte. Das freirhythmische Fließen der die Odenform meist nur paraphrasierenden Verse erstarrt in der exakten »Nachbildung der letzten beiden Verse [...] einer alkäischen Strophe«. <sup>18</sup> Die Assoziation von »herbstlichem Welken« <sup>19</sup> ist für das Schlußbild nur insofern treffend, als es der Frühlingszenerie aus Strophe 2 in deutlichstem Kontrast gegenübersteht. Ein Welken aber findet gerade nicht statt. Nachdem die Rose, als sie geschüttelt wird, zunächst noch passiv ist, werden ihr nun die Blüten keineswegs genommen. Sie streut sie aktiv vor die Füße des lyrischen Ich. Die Rose, das traditionelle Schönheitssymbol, verweigert die Schönheit, die als fragwürdige Berauschung mißbraucht wird.

Mit dem Schlußbild ist auch die Selbstreflexivität des zweifelsohne poetologischen Textes an ihrem Ziel- und Endpunkt angelangt. Das Gedicht formuliert die Unmöglichkeit einer Form von therapeutischer Poesie, die ganz zur Realitätsverkennung und zum Selbstbetrug entartet. Mörike nimmt hier in schonungsloser Selbstkritik Bezug auf die eigene Neigung, sich *vollständig* der verführerischen Flucht in die reine Kunst hinzugeben. *An eine Äolsharfe* ist die wortgewaltige Absage an den naiven Glauben, einen real empfundenen Schmerz durch bloße Form aufheben zu können.

<sup>17</sup> Braungart, wie Anm. 10, hier: S. 125. Braungart deutet den »Schuldkomplex« (ebd.) allerdings biographisch in bezug auf Mörikes möglicher Mitschuld am Tod seines Bruders August. Die hier vorgeschlagene Deutung sieht den »Vorwurf« der Rose vielmehr in Bezug auf das einer Totenklage unangemessene Schwelgen in Süße und Wohllaut. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, beide Thesen zusammen zu denken. Wichtig aber wäre mir dann die Betonung, daß im Gedicht ein zweites Schuldigwerden thematisiert wird. Denn in der unangemessenen Poetisierung der Trauer liegt nicht nur ein selbstbetrügerischer Versuch, dem Tod auf illegitime Weise den Stachel zu ziehen. Sie ist vor allem auch eine Art Verrat am Verstorbenen.

<sup>18</sup> Ebd., hier: S. 109.

<sup>19</sup> Christiaan L. Hart Nibbrig, *Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike*, Bonn 1973, S. 278. Ähnlich auch Manfred Hermann Schmid, »An eine Äolsharfe«. Mörike und seine Komponisten, in: *Musik in Baden-Württemberg 1995*, Bd. 2, S. 23-42, hier: S. 40. Zu Recht spricht Schmid jedoch nicht von einem Welken der Rose.

Um tatsächlich die angestrebte kompensatorische Funktion ausfüllen zu können, muß die Dichtung andere Wege finden als die Kaschierung des Offensichtlichen durch die reine Klangästhetik. Die Kunst darf die Realität nicht ignorieren, wenn sie sie kompensieren will. Hierfür die adäquaten Mittel zu finden, war Mörike Zeit seines Lebens auf der Suche.

## II. GESPALTENE ERHABENHEIT: *DENK' ES, O SEELE!*

Man vergegenwärtige sich noch einmal Ernst Feises treffenden Befund zu dem Gedicht, mit dem Mörike seine Mozart-Novelle beschließt: Die »scheinbaren Strophen sind nicht einmal tektonisch gestützt durch den Reim, den wir zwar zu hören glauben, der aber in dem ganzen Gedicht überhaupt nicht vorhanden ist.«<sup>20</sup> Was der Erzähler in der Novelle ein »böhmisches Volkliedchen« nennt, entbehrt des für Volkslieder beinahe zwingenden Charakteristikums des Reimes. Doch wie schon im Äolsharfen-Gedicht kommt die überragende Musikalität auch in *Denk' es, o Seele!* durch die beharrliche Verwendung von Assonanz und Alliteration zu Stande – durch gleichsam gespaltene Reime also. Die Spaltung als Prinzip wird konstitutiv für das gesamte Gedicht. Das lyrische Ich fingiert die Trennung in ein sprechendes Ich und das angesprochene Du, die Seele. Die Selbstanrede in der zweiten Person versucht so eine Distanzierung der im Verlauf des Gedichtes immer näher rückenden Todeserfahrung. Trotz der in einer Antiklimax angeordneten Bilderfolge, mit der eine kontinuierliche Kontraktion des Raumes einhergeht, geht allerdings auch durch die Bildlichkeit der beiden Versgruppen ein Bruch. Tännlein und Rosenstrauch aus der ersten Strophe sind im Augenblick der Gedichtwirklichkeit noch unbestimmt und nur imaginiert. Welches Tännlein und welcher Rosenstrauch auf »deinem Grab zu wurzeln« (v. 7) bestimmt sind, entzieht sich der Kenntnis des lyrischen Ich. Unter endlos vielen anderen Vertretern ihrer Gattung werden sie erst aus der vorausgeahnten Zukunft her konkret. Die »Rößlein« in Strophe 2 dagegen hat das lyrische Ich klar vor Augen. Sie sind es, die nach der Vorhersage der Gedichtstimme »schrittweis gehn« werden mit »deiner Leiche« (v. 13f.). Auch ist die Kombination der grünenden Pflanzen mit den schwarzen Huftieren nicht unbedingt kohärent, die Abfolge keineswegs zwangsläufig. Beinahe scheint es, als sei das Arrangement der Bilder wieder einmal lautlich motiviert: von den Rosen zu den Rossen.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Feise, Anm. 6, S. 299.

<sup>21</sup> Die außerordentliche Liedhaftigkeit des Gedichts sowie Lautung und Semantik der v. 9 und 10 rufen sogar noch weitergehende Assoziationen hervor, indem sie Goethes *Heidenrös-*

Die auffälligste Spaltung im Gedicht indes ist formaler Art. Terence Thayer hat in einer aufschlußreichen Interpretation<sup>22</sup> dargelegt, wie Mörike den ursprünglich verwendeten lyrischen Elfsilbler mit seinen fünf Hebungen auf neun Verspaare mit je drei und zwei Hebungen aufteilt. Die Brechung des Endecasillabo inszeniert eine Diskrepanz zwischen Sehen und Hören. Jeweils erst an den Enden des einstigen Elfsilblers läßt die Faktur der Verse eine Pause zu. Innerhalb der Verspaare dagegen, wo das Druckbild ebenfalls den Einhalt bei jedem Versende suggeriert, strebt das Metrum dessen ungeachtet über die Zeilengrenze hinweg. Der Fluß der Verse läßt sich nicht durch die graphisch eingeforderte Zäsur am Versende aufhalten – zumal ab Vers 7, wo die Enjambements gerade nicht der optischen Leere Rechnung tragen und ein Innehalten bewirken, sondern noch energischer in die nächste Zeile drängen.

Mit einem Male aber kommt die gesamte Bewegung des Gedichtes zur Ruhe. Die Wiederholung des Wortes »vielleicht« in Vers 15 bewirkt eine Stauung, die dem bisherigen Duktus der Verse behutsam und doch unweigerlich das Tempo nimmt. Das gedehnte »eh'« am Versausgang erreicht endgültig den momenthaften Stillstand, indem es sich (genau an der Stelle, die bisher für das Überfließen in den »Verspartner« prädestiniert war) gegen den Vokalprall mit dem folgenden »An« sperrt und damit den ungebremsten Übergang in den Folgevers verhindert. Das Gedicht erreicht an diesem Punkt den Augenblick vollkommener Ausgeglichenheit. Der schon im ersten Vers der zweiten Strophe dreifach erklingende ei-Diphthong, der sich durch den ganzen Abschnitt zieht, verbindet sich hier mit dem [l] und dem [ç] (v. 14f.), und die Klänge im zweifachen »vielleicht« stehen in der Konstellation einer dreifachen Symmetrie: »Vielleicht, vielleicht | i-a-i | i-a-i | iai-iai |«. Damit nicht genug: Die oben konstatierte Divergenz von Sehen und Hören ist an dieser Stelle aufgehoben. Das Optische geht mit dem Akustischen Hand in Hand; die Symmetrie des Klangs wird gestützt, ja überboten durch die vierfache Spiegelbildlichkeit der Buchstaben im Zentrum des wiederholten Wortes:<sup>23</sup> »vIELLEIcht, vIELLEIcht | IEL | LEI; IEL | LEI; LEI | IEL; IELLEI | IELLEI|«. Mörikes Musikalität produziert hier also auch Augenmusik. Für den Moment ist die Illusion eines Anhaltens

*lein* anklingen lassen – mit dem Unterschied freilich, daß aus dem »Röslein auf der Heiden« bei Mörike die Rößlein auf der Weide werden.

Ganz offensichtlich ein Anklang an Goethe ist v. 2 von *Denk' es, o Seele!*, wo die Wendung »im Walde« aus *Wandrer's Nachtlid* einen Reflex erhält.

<sup>22</sup> Thayer, Anm. 6.

<sup>23</sup> Zu weiteren symmetrischen Konstellationen im Gedicht vgl. Thayer, Anm. 6.

der Zeit wirklich geworden. Das Schreckenswort »Leiche« fällt ganz lapidar, fast beiläufig, und es wird gleichsam aufgewogen im folgenden »vielleicht«. Im Spiel mit dem Klangfeld »leich«<sup>24</sup> zielt das Gedicht auf nichts Anderes als einen Ausgleich zwischen »Leiche« und »ich« und den Versuch, die Unverfügbarkeit des »vielleicht« zu einem »viel leicht« (im Sinne von »sehr leicht«) umzudeuten.<sup>25</sup> Die Vision, daß jenes Ich »[v]ielleicht ein Gleichgewicht vermag zu halten«,<sup>26</sup> läßt das Gedicht bis hin zum intertextuellen Dialog (etwa mit *Wandrer's Nachtlied*) nach Balance streben.<sup>27</sup> Es scheint, die Sprache von Mörikes lyrischem Ich könne tatsächlich auch »in gleichen Schalen« ruhen, wo expressis verbis vom Tod die Rede ist.

<sup>24</sup> Die lautlich korrespondierenden Wörter Leiche-gleich-leicht-vielleicht-bleich sind in zahllosen Beispielen aus der deutschen Literatur immer wieder direkt zueinander in Beziehung gesetzt worden. Namentlich sei hier nur Klopstock und dessen Oden genannt. Auch feste Wendungen wie »einer Leiche gleichen« oder das im 19. Jahrhundert geradezu inflationäre »bleich wie eine Leiche« gehören hierher.

<sup>25</sup> Angela Spanaus konstatiert, daß im wiederholten »vielleicht« die Bedeutung anklinge, »die das Wort [...] im Mittelhochdeutschen gehabt hat« (dies.: »Zurückblickende Wehmut«: Die Welt der Stimmungen bei Eduard Mörike, Trier 1999, S. 323), und gibt diese Bedeutung dann ohne weiteren Kommentar folgendermaßen an: »sehr leicht«, »vermutlich« (ebd.). Entscheidend für den Kontext des Gedichts aber ist doch, daß Mörike zwischen »sehr leicht« und »vermutlich« einen Gegensatz aufbaut. In letzterem Sinne verstanden, formuliert das Wort die beklemmende Einsicht, daß der Mensch den Tod zeitlich allenfalls im Ungefähren fassen kann. Mit der Bedeutung im Sinne von »möglicherweise« war das mittelalterliche »vil lihte« von Anfang an versehen (vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. Aufl., Berlin, New York 2002, S. 960). Mörikes Vers allerdings nimmt den Ausdruck beim Wort und kalkuliert die Lesart des in seinen ursprünglichen Bestandteilen anklingenden »vil lihte« als Elativ: »viel leicht« = »sehr leicht«. Für einen Augenblick scheint so die Illusion auf, dem Tod könnte leicht und gelassen entgegengeblickt werden. (Die Vision eines erlösenden, sanften Todes kommt bereits zuvor im durchaus auch christlich lesbaren Bild der Heimkehr zum Ausdruck.) Spätere Dichter werden die Vision eines leichten Todes wieder aufgreifen, am beeindruckendsten vielleicht Gottfried Benn in *Was schlimm ist*. Wie Mörike spielt auch Ringelnatz' *Was dann?* mit dem Konnotationsreichtum des Wortes »vielleicht« und Celan stellt es – in exponierter Stellung wiederholt – im Gedicht *Es ist nicht mehr* in ein direktes Spannungsverhältnis zur dort thematisierten »Schwere«.

<sup>26</sup> So der vorletzte Vers von August von Platens 61. Sonett der *Ersten Sammlung* (vgl. Sämtliche Gedichte. Zweiter Teil: Ghaselen. Sonette, hrsg. v. Max Koch, Leipzig o.J., S. 207).

<sup>27</sup> Auch das Goethe-Gedicht schlägt insofern das Klang- und Bedeutungsfeld »gleich« an, als es in Sammelausgaben unter dem Titel *Ein Gleiches* erscheint. In Mörikes Auseinandersetzung mit anderen deutschen Todesgedichten scheint außerdem Gellerts *Vom Tode* eine Rolle zu spielen, dessen erste Strophe durch die Formel »Denk, o Mensch! an deinen Tod« sowie auf Grund der Omnipräsenz des ei-Diphthongs und dessen Kombination mit dem l-Laut (unter anderem in »vielleicht«) an *Denk' es, o Seele!* erinnert (vgl. Christian Fürchtegott Gellert, Geistliche Oden und Lieder, Frankfurt, Leipzig 1801, S. 100f.).

Doch der Vergleich mit dem Mitternacht-Gedicht sollte stutzig machen. Die beiden Strophen von *Denk' es, o Seele!* halten sich nämlich gerade nicht die Waage. Das Gedicht, das in mancherlei Hinsicht an Hölderlins *Hälfte des Lebens* erinnert,<sup>28</sup> besteht eben nicht, wie man vielleicht im ersten Moment meinen könnte, aus zwei Hälften, sondern aus acht plus zehn Versen. Und just die zwei zusätzlichen Zeilen der zweiten Versgruppe bringen das Moment der Spaltung auch in Bezug auf Klanglichkeit und Visualität zurück. Der ei-Diphthong und der l-Laut treten auf »dem Höhepunkt der Steigerung [...] wieder auseinander«,<sup>29</sup> und wie das Eisen an den Hufen »los wird« (v. 17), so wird kurz vor dem Ende auch die Strophe den bis dato allgegenwärtigen ei-Diphthong los, als dieser augenfällig in die graphematischen Einzelteile aufgebrochen wird: »VielLEicht, vielLEicht noch eh' | An ihren Hufen | Das Eisen LOS wird, | Das Ich blITZEN SEHE!«

In gleicher Weise wird auch morphologisch wieder getrennt, was einst zusammengefügt wurde. In der Dekomposition der Wortzusammensetzung »Hufeisen« wird das in der Ahnung vorweg genommene Lösen der Eisen bereits sprachlich antizipiert. Gleichzeitig treten auch Form und Inhalt wieder auseinander, denn parallel zu der Auftrennung der Klang- und Wortverbindungen wird inhaltlich die zentrale Spaltung des Gedichts rückgängig gemacht: In einem gewaltigen Bild<sup>30</sup> bündelt der auch lautmalerisch evozierte Blitz das Ich und das Du des Scheindialogs wie in einem Brennglas zusammen. Die Stimme des Gedichts und die angesprochene Seele werden im allerletzten Vers zu dem einen »ich«, das sie abseits der sprachlichen Fiktion schon immer waren. Auf die vermeintlich geglückte Distanzierung mit Hilfe der grammatischen Inszenierung einer Gesprächssituation folgt die wahrhaft blitzartige Auflösung aller »Ferne«, die »jäh in Nähe umschlägt«. <sup>31</sup> Im trotz aller vermeintlichen Vorbereitung urplötzlichen Eintritt zeigt sich die Unverfügbarkeit des Todes. Der Versuch,

<sup>28</sup> Man denke etwa an die Todesthematik, die formale Zweiteiligkeit, die Naturbildlichkeit, die poetologische Dimension, von der noch zu reden sein wird, oder die überdeutliche w-Alliteration, die nicht nur alle drei der hier besprochenen Mörike-Gedichte prägt, sondern im Laufe der Geschichte deutscher Lyrik zur geradezu topischen W(eh)-Klage wird.

<sup>29</sup> Hötzer [b], Anm. 6, hier: S. 167.

<sup>30</sup> Möglicherweise ist das Bild der blitzenden Hufeisen inspiriert von der allegorischen Repräsentation des Gewitters in den sogenannten »Blitzrossen«. Nach dieser Vorstellung wird die zerstörerische Kraft des Blitzes mit der Wucht des Hufschlags assoziiert (vgl. Artikel »Pferd« in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 6, Berlin, Leipzig 1934/35, Sp. 1631f.).

<sup>31</sup> Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1988, S. 277-281, hier: S. 278.

jenem bedrückend unbestimmten »vielleicht« ein »leicht« abzutrotzen,<sup>32</sup> erlebt sein grandioses Scheitern. Ausgerechnet das retardierende »vielleicht«, dessen zweite Silbe metrisch eben nicht leicht, sondern mit dem jambisch gestauten Wortakzent beladen ist, wird aus der Perspektive des Schlußbildes zum Inbegriff der Schreckensdimension des Todes. Dieser nämlich ist so unverfügbar wie die Klänge der Äolsharfe. Er entzieht sich jeglicher Festlegung. Aussagen über den eigenen Tod sind demnach nur im Modus der Potentialität zu machen. Nicht nur der *Zeitpunkt* des Todes ist unbekannt. Noch nicht einmal ein *Zeitraum* läßt sich eingrenzen. Wird die verbleibende Lebenszeit des lyrischen Ich die Zeit bis zum Lösen der Hufe überdauern? Vielleicht. Oder werden die Rößlein »schrittweis« (v. 13) mit der Leiche gehen, »noch eh'« (v. 15) die Eisen sich zu lösen beginnen? – Vielleicht. Die blitzenden Eisen, die als die grell sichtbaren Boten des eigenen Sterbens die vermeintlich unmittelbare Verknüpfung zum Tod darstellen, weil sie ihn so unmittelbar sinnlich wahrnehmbar machen, auch sie geben keinerlei Aufschluß über die Frage nach dem Wann. Der Tod bleibt Phantom, so unbestimmt und diffus wie es die Syntax und die Bildlichkeit zu Beginn des Gedichtes sind.<sup>33</sup> Das Sterben läßt sich zeitlich nicht verorten und nicht abmildernd vorwegnehmen. Jedes – auch das poetische – Reden über den eigenen Tod ist naturgemäß ein Reden *vor* dem Tod, das die gelassene Formulierung eines memento mori<sup>34</sup> nur zu Stande bringt, weil

<sup>32</sup> Ein sehr schönes Beispiel für die Verselbstständigung des Adjektivs »leicht« aus dem Adverb »vielleicht« findet sich bereits bei Laurentius von Schnüffis: »Werd' ich dann [...] | Verzeihung können finden | Bey Daphnis noch vielleicht? | Echo antwortet: Leicht.« (Laurentius von Schnüffis, *Mirantisches Flötlein*, hrsg. v. Annemarei Daiger, reprog. Neudr. nach der Originalausg. von 1711, Darmstadt 1968, S. 116).

<sup>33</sup> Auf die Unbestimmtheit von Tännlein und Rosenstrauch in diesem »böhmischen Volksliedchen« ist oben bereits hingewiesen worden. Die vertrackte Syntax mit den zahlreichen Interrogativpronomina (von denen das »wo« in Wirklichkeit Lokaladverb ist) kommt einem in der Tat böhmisch vor. Der Duktus dieser Verse hat etwas Kräuterweibchen-artiges, das ein Mehr an Wissen für sich beansprucht, es aber nicht preisgibt.

<sup>34</sup> Auch die scheinbare Gelassenheit des zentralen Ausrufs »Denk' es, o Seele!« ist verräterisch, insofern sie gerade der expliziten Benennung des zu Bedenkenden ausweicht. Die Unbestimmtheit des »es« mag man vielleicht so erklären, daß das sprechende Ich gerade die souveräne Selbstverständlichkeit zum Ausdruck bringt, indem es für jenes Pronomen eine eindeutige Referenz voraussetzt. Die Stelle ist insbesondere vom Schluß her aber auch genau andersherum lesbar: die Vermeidung der begrifflichen Erfassung als Ausdruck tiefster Unsicherheit, die sich hinter der Maske der Erhabenheit verbirgt. Poetologisch gedeutet, ist die Verwendung des ungefähren »es« auch ein Eingeständnis an die Beschränktheit der Begriffe. Wovon hier eigentlich die Rede ist, ist rein lexikalisch gar nicht zu fassen. Das adäquate Thematisieren des Todes muß ins Auge stechen und sich ins Ohr einbohren. Genau das gelingt Mörike mit dem Ende des Gedichts auf atemberaubende Weise.

es noch nichts von der tatsächlichen Gewalt der Todeserfahrung wissen kann. Was jedoch auf das *Ritardando*<sup>35</sup> in Vers 15 folgt, ist die Wucht der im doppelten Sinne »augenblicklichen« Unmittelbarkeit: »Vielleicht, vielleicht noch eh' [3-heb.] | An ihren Hufen [2-heb.] | Das Eisen los wird, [2-heb.] | Das ich blitzen sehe! [3-heb.]«.

In zischender s-Alliteration versprüht der Blitz gleichsam seine Funken. Der Schlußvers springt klanglich unvermittelt vom dunklen »a« in die blendende Helligkeit der i-Laute, die doch das Ich erst sehend macht. Und wenn das letzte Verspaar die bisherige Abfolge von Drei- und folgendem Zweiheber umkehrt, wird der inhaltliche Umschlag<sup>36</sup> auch metrisch nachempfunden.

Hier ist die fundamentalste Spaltung des Gedichtes erreicht. Das scheinbar souveräne Sprechen vom eigenen Tod und dessen sinnliche Wahrnehmung klaffen derart auseinander, daß das Sprechen die Wucht der momenthaften Todeserfahrung gar nicht vorbereitend abdämpfen kann. Dieser Umstand gilt auch für die Sprache der Dichtkunst. Was dagegen die Poesie vermag – und was in Mörikes Verständnis ihre Aufgabe sein muß – ist die nachträgliche Kompensation, das Erträglichmachen eines unerträglichen Gedankens. Ihre Möglichkeiten schließen nur die Therapie ein, nicht die Prophylaxe.

Sowohl in *An eine Äolsharfe* als auch in *Denk' es, o Seele!* steht am Ende die Dominanz des Schlußbildes über den Wohlklang, den diese Gedichte verströmen. Das Akustische, so scheint es, muß sich ganz dem Optischen ergeben. Die Form (und das heißt bei Mörike in erster Linie: die Klangdimension), die doch gerade die Schwere der Thematik ausgleichen sollte, scheint vollständig von der Übermacht des Inhalts erdrückt. Und doch hat Mörike in beiden Fällen dem Klang das letzte Wort gelassen. Man darf fragen, weshalb es im zweitletzten Vers des Äolsharfen-Gedichts der parenthetischen Nachstellung des Partizips bedarf. Hieße der Satz »geschüttelt streut die volle Rose«, dem Metrum der alkäischen Strophe wäre genauso entsprochen. Mörike muß also einen Grund gehabt haben für die Wahl der umständlicheren Syntax. Und wieder ist es offenbar das Streben nach dem Reim, der gar nicht da ist, was die Inversion motiviert: »Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt, | All' ihre Blätter vor meine Füße!«

<sup>35</sup> Das retardierende »vielleicht« findet im Äolsharfen-Gedicht seine Entsprechung im Gedankenstrich, der ebenfalls dem Schlußbild unmittelbar vorausgeht. Gleich zwei Mal verwendet Mörike den verzögernden Gedankenstrich in *Erinna an Sappho*, beide Male mit einer ganz ähnlichen Konsequenz wie in *Denk' es, o Seele!* (vgl. Kapitel III dieser Arbeit).

<sup>36</sup> Auch die Symbolik der Hufeisen – metallische Fremdkörper in der kreatürlichen Bilderwelt übrigens – schlägt um. Der Glücksbringer wird zum Menetekel, schlimmer noch: zum Medium undistanzierter Todeserfahrung.

Die Klangharmonie am Ende bewirkt die Abrundung, mit der, bildlich gesprochen, die Dornen der Rose zumindest ein wenig die verletzende Schärfe verlieren. Ganz Ähnliches geschieht in *Denk' es, o Seele!*. Man achte auf das lautliche Geschehen nach dem Blitz: »Vielleicht, vielleicht noch eh' | An ihren Hufen | Das Eisen los wird, | Das ich blitzen sehe!«

Nicht nur nimmt das Schlußwort das gedehnte »e« der Verse 13 und 15 wieder auf. Die s- und e-Laute der beiden Schlußverse schlagen auch den lautlichen Bogen zum Titel: *Denk' es, o Seele!* Damit nicht genug: Der dreifache »e«-Laut läßt das Gedicht nach der ruckartigen Bewegung vom dunklen »a« auf die gleißend hellen i-Laute in einer gleichmäßigen Linie auf dem gemäßigtsten aller Vokale verklingen – ein Hauch von Ausgleich nach dem Schock.

Mit *Denk' es, o Seele!* hat Eduard Mörike die Einsicht formuliert, welch große Diskrepanz zwischen dem Thematisieren und dem unmittelbaren Erleben des Todes besteht. Dabei aber ist ihm das Kunststück gelungen, gleichzeitig poetische Mittel zu finden, welche die unmittelbare Wucht eines solchen Erlebnisses erahnen lassen. Auch hierin besteht die Größe dieses Textes.

### III. POETISCHE SELBSTBESPIEGELUNG: ERINNA AN SAPPHO

26 Jahre nach der *Äolsharfe* und über ein Jahrzehnt nach *Denk' es, o Seele!*<sup>37</sup> schreibt Mörike noch einmal ein grandioses Todesgedicht. *Erinna an Sappho* knüpft thematisch weniger an die Totenklage von 1837 an, sondern stellt einen weiteren Versuch dar, die Unmittelbarkeit der Todesnähe im poetischen Nachvollzug gleichzeitig einzufangen und zu kompensieren. Weit mehr noch als in *Denk' es, o Seele!* wird hier die intendierte Distanzierung prägend für das Gedicht, und weit mehr noch bemüht sich das Werk um eine Trennung zwischen Autor-Ich und lyrischem Ich. Im Rolllengedicht hat der inzwischen knapp 60 Jahre alte Dichter des späten 19. Jahrhunderts die Thematisierung des eigenen Sterbens einer 19-jährigen Dichterin der Antike in den Mund gelegt. Und um die Realisierung dieser zweifach zeitlichen, zudem örtlichen und geschlechtlichen Differenz

<sup>37</sup> Das Gedicht ist bereits vor der Mozart-Novelle eigenständig in einer Frauenzeitschrift unter dem Titel »Grabgedanken« publiziert worden. Die früheste Fassung in einer Stuttgarter Handschrift trägt noch den Titel »Todesgedanken« und weist zwei markante Unterschiede zur Endfassung auf. Zum einen ist hier noch nicht von »deinem«, sondern »meinem Grab« die Rede. Zum anderen sind die Verse noch im ursprünglichen Endecasillabo gesetzt, sodaß das Gedicht neun Verse an Stelle von neun Verspaaren umfaßt (vgl. Hötzer [b], Anm. 6, hier: S. 164).

durch den Leser sicherzustellen, hat Mörike dem Gedicht gar einen Text vorangestellt, der in seinem sprödem Wissenschaftston ein weiteres Moment zur Dämpfung der Unmittelbarkeit darstellt. Das Prinzip der Distanzierung setzt sich fort: Nach Beendigung des wörtlichen Zitats aus Wilhelm Ernst Webers *Anthologia Graeca* beginnt Erinna, die ja ohnehin nicht aus unmittelbarem Erleben,<sup>38</sup> sondern rückblickend spricht, ihrerseits mit einem Zitat.<sup>39</sup> Das angeführte »alte Liedchen« (vgl. v. 2) spricht wie das »böhmische Volksliedchen« der Mozart-Novelle eine Mahnung aus; eine »alte«, in ihrer Selbstverständlichkeit lapidar feststellbare Erkenntnis. Jenes »Denk' es, o Seele!« erklingt hier nochmals als »Zweifle nicht!« (v. 3). Die Einsicht, die damit ins Gedächtnis gerufen wird, ist so selbstverständlich, ja geradezu überflüssig, daß sie nur in der beinahe empörten rhetorischen Frage beantwortet werden kann: »Wer, süßeste Sappho, zweifelt? | Sagt es nicht jeglicher Tag?«

Was aber ist die Konsequenz aus dieser allseits zustimmend formulierten Erkenntnis? Schon die adversativen Konjunktionen »[d]och« (v. 5) und »aber« (v. 8) sollten Zweifel erregen an der vermeintlichen Eindeutigkeit der Sachlage. Zumal die Gegensatzstruktur bis ins Innere des lyrischen Ich hineinwirkt: »Stille war mein Gemüth; in den Adern aber | Unstet klopfte das Blut bei der Wangen Blässe.«

Erinna selbst erfaßt, wie problematisch es ist, vom Bejahen einer Lebensweisheit auf das Beherrigen ihres Inhalts zu schließen: »[...] dem Meer anwohnend ein Fischer von Kind auf | Hört im stumpferen Ohr der Wogen Geräusch nicht mehr.«

Daß die weisen Worte »im stumpferen Ohr« nicht ankommen, ist das große Manko der Sprache und gleichzeitig die höchste Herausforderung an die Poesie. Die Dichtung muß nicht nur das reale Leben, sondern auch den Mangel der Sprache und damit letztlich den Mangel ihrer selbst kompensieren. Darauf ist noch ausführlich zurückzukommen.

<sup>38</sup> Erinnas Sprechen aus der Distanz äußert sich auch grammatikalisch. Wenn sie in v. 8 von ihrem Erschrecken berichtet, ist es in ihrer Schilderung nur das Herz, das erschrickt (wie in *Denk' es, o Seele!* die Erfahrung auf ein fingiertes Du übertragen wird). Das Ich erscheint lediglich im dativus incommodi »mir«. Drei Verse später ist die erste Person bereits offensichtlich zur dritten geworden, wenn das Ich von sich als der »Langschläferin« spricht. Am Ende des Verses nennt Erinna gar den eigenen Namen. Die denkbar weiteste Entfernung vom eigenen Ich wird sprachlich offenbar.

<sup>39</sup> Die Forschung hat bislang keine Quelle finden können, die Mörike hier wörtlich zitiert hätte. Möglicherweise handelt es sich um ein fingiertes Zitat. Unter den Materialien zu einem zweiten Band der *Classischen Blumenlese* findet sich jedoch ein Epigramm, das Mörike selbst mit »Der Pfad des Hades« überschrieben hat (vgl. Hötzer [a], Anm. 6, hier: S. 230).

Das Gleichnis vom Fischer indes greift die inzwischen bekannte Gegenüberstellung von Auge und Ohr wieder auf. Während das Ohr als defizitär beschrieben wird, nimmt im Gedicht das Visuelle an Bedeutung zu. »Sonziger Morgenglanz«, ein optischer Reiz also ist es, was Erinna entgegen ihrer sonstigen Gewohnheiten »vom schwüligem Lager« weglockt. Und das Mädchen selbst ist Trägerin eines nur visuell wahrnehmbaren Gefühlsindicators: »der Wangen Blässe«. Im Gegensatz zu den früheren Todesgedichten ist es also nicht die blitzartig einsetzende, sondern eine kontinuierlich zunehmende Dominanz des Optischen, die in Strophe 3 die dennoch abrupte Rücknahme aller Distanz bewirkt: »Als ich am Putztisch jetzo die Flechten lös'te, | Dann mit Nardeduftendem Kamm vor der Stirn den Haar- | Schleier theilte, – seltsam betraf mich im Spiegel Blick in Blick.«

Wieder sind es nach der Stauung im Gedankenstrich die grellen, fast allesamt kurzvokalischen i-Laute, die am Ende im Verbund mit den prägnanten k-Lauten wie ein »Pfeil« geschossen kommen. Der »Blick« läßt lautlich zudem den für Mörike so typischen »Blitz« anklingen. Aber anders als in *Denk' es, o Seele!* ist der Schrecken des Blitzes nicht totalitär. Das Ich ist »seltsam betroffen«, jedoch nicht vom Schock paralysiert. Die Potenzierung des visuellen Reizes im Blick im Blick<sup>40</sup> bewirkt die einsetzende Selbsterkenntnis. Die eigentliche Todeserfahrung aber muß erst noch durchlitten werden:

»Wie mit fremdem Ernst, lächelnd halb, ein Dämon, | Nickst du mich an, Tod weissagend! | – Ha, da mit Eins durchzuckt' es mich | Wie Wetterschein! wie wenn schwarzgefiedert ein tödtlicher Pfeil | Streifte die Schläfe hart vorbei, | Daß ich, die Hände gedeckt auf's Antlitz, lange | Stauend blieb, in die nachtschaurige Kluft schwindelnd hinab.«

Das harte »k« des »Blicks«<sup>41</sup> und die z-Affrikata des »Blitzes« aufgreifend, vollzieht sich im »Durchzucken« die schockartige Kontraktion, die das lyrische Ich im doppelten Wortsinne aller Reflexion beraubt und es dazu veranlaßt, sich die Hände vor die Augen zu halten wie ein Kleinkind beim Versteckspiel, im naiven Glauben, dadurch nicht gesehen zu werden.

<sup>40</sup> Das Bild eines Blicks im Blick erinnert an das berühmte Athenäums-Fragment 116 und Schlegels Begriff der »progressiven Universalpoesie«. Mörikes Bild vom Blick im Blick findet sich auch in der Endfassung des zweiten Peregrina-Gedichts, wo das lyrische Ich sein »Aug' auf ihres« drückt. Auch in der Wortwahl schlägt die dritte Strophe des Erinna-Gedichts einen Bogen zum Peregrina-Zyklus, indem es mit den Adjektiven »seltsam« und »fremdend« den Namen Peregrina paraphrasiert. Von einer weiteren Parallele zwischen *Erinna an Sappho* und *Peregrina* wird noch zu reden sein.

<sup>41</sup> Der k-Laut begleitet die ganz zentralen Wörter dieser Passage. Auf den »Blick in Blick« folgt das Tod weissagende Nicken, welches das Zucken hervorruft. Das lyrische Ich hält sodann die »Hände gedeckt auf's Antlitz« und erwägt schließlich »das eigene Todesgeschick«.

Das lyrische Ich stürzt im schreibenden Nachvollzug noch einmal bildlich »in die nachtschaurige Kluft [...] hinab«. <sup>42</sup> Die doch so sorgfältig inszenierte Distanz ist plötzlich fast vollkommen aufgehoben, das Präteritum der Briefschreiberin auf einmal merkwürdig gegenwärtig. Vom frühen Tod der Erinna durch das Anfangszitat unterrichtet, weiß der Leser um die Todesnähe, die die Dichterin nicht nur als leere Vision betrifft. Weil im »Lauf des Sprechens [...] die zeitliche Spannung zwischen der Gegenwart des Sprechens und der sprechend vergegenwärtigten Vergangenheit« nachläßt, <sup>43</sup> ist ausgerechnet dort, wo inhaltlich von einer schockierenden Ich-Spaltung die Rede ist, die auf formaler Ebene erwünschte Spaltung fast aufgehoben. Die zur Distanzierung notwendige Trennung zwischen sprechendem und erlebendem Ich löst sich auf, weil das sprechende nochmals zum erlebenden Ich wird. Das hohe Maß an Reflexivität und Mittelbarkeit, das die ersten beiden Versgruppen demonstrativ einführen und das von den letzten beiden reetabliert wird, schrumpft im Zentrum des Gedichts auf ein Minimum zusammen.

Spätestens hier kommt die Deutung des Textes nicht mehr an der tief poetologischen Dimension des Werks vorbei. Das »Kopfnetz« sowie das »Byssosgeweb« vom Ende des Gedichts und die Titelnennung der »Spindel« im Anthologie-Zitat machen deutlich, wie die »Flechten« und der »Schleier« in der Mittelstrophe zu verstehen sind. Auf die Etymologie von »Text« als Gewebe rekurrierend, sind diese Schlagwörter Verweise auf die angeführte »Musenkunst« der Poesie, <sup>44</sup> genauer gesagt: auf das kunstvolle,

<sup>42</sup> Mit dem Schlußvers des Mittelteils (»[...] in die nachtschaurige Kluft schwindelnd hinab.«) vollzieht Mörike wieder eine dezente, primär durch den Klang zu Stande kommende Anspielung auf eines der berühmtesten Gedichte der deutschen Literatur: *Hyperions Schicksalslied* (im folgenden zit. nach: Friedrich Hölderlin, *Gedichte*. Herausgegeben von Gerhard Kurz in Zusammenarbeit mit Wolfgang Braungart, Stuttgart 2000, S. 149). Am Ende von Mörikes dritter Strophe und am Ende von Hölderlins dreistrophigem Gedicht steht jeweils das düstere »hinab«. Hölderlins »Klippe« klingt (semantisch wie phonetisch) an in Mörikes »Kluft« und das Schwinden bei Hölderlin (v. 18) wird zum Schwindeln bei Mörike. Mörikes ursprüngliche Begeisterung für den *Hyperion*-Roman ist ebenso in seinen Briefen belegt wie die spätere Relativierung nach der zweiten Lektüre. Zum Verhältnis der beiden Dichter vgl. Adolf Beck, *Mörikes Verhältnis zu Hölderlin. Bezauberung und Grenze des Verstehens*, in: *Schwäbische Heimat* 26, 1975, S. 229-234. Ausführlich behandelt ist das Thema auch bei Ulrich Hötzer [a], Anm. 6, hier: S. 80-105).

<sup>43</sup> Hart Nibbrig, Anm. 19, hier: S. 324.

<sup>44</sup> Ein Hinweis hierauf findet sich auch bei Sung Kwon Ahn, *Eduard Mörike, Abgrund der Betrachtung*, in: ders., *Tod und lyrisches Ich. Untersuchungen zu spätrömantischen Gedichten*, Stuttgart 1989, S. 142-199, hier: S. 198f. Seltsamerweise findet die offenkundige Anspielung auf die Dichtkunst sonst kaum Beachtung in der Literatur zu *Erinna an Sappho*.

im klassischen Sinne formvollendete Anordnen sprachlichen Materials. Dies wird noch deutlicher mit dem Blick auf das Gedicht »Am Walde«. Hier hat Mörike explizit das Geflochtene als Chiffre für die strenge Formkunst benannt, wenn er die Herstellung der strengsten aller Gedichtformen ins Bild des Flechtens faßt: »Denn des Sonetts gedrängte Kränze flechten | Sich wie von selber unter meinen Händen, | Indeß die Augen in der Ferne weiden.«

Mit dem Sonett und der Stanze hat Mörike auch seinen Peregrina-Zyklus flankiert. Er hat damit die chronologisch ersten beiden Peregrina-Gedichte in die Mitte einer letztlich fünf Gedichte umfassenden Reihe gerückt – diejenigen Gedichte also, die das traumatische Erlebnis des Jahres 1824 mit der geringsten Distanz schildern.<sup>45</sup> Die Gedichte, die in der Endfassung des Zyklus an zweiter und dritter Stelle stehen, haben als Versuche der poetischen Aufarbeitung einen weitaus tieferen Einblick ins eigene Seelenleben gegeben als Mörike es später ertragen konnte. In der poetischen Kompensation der eigenen Poesie hat er in jahrzehntelangen Überarbeitungen letztlich einen Schutzwall der starren Form errichtet, einen Schleier aus Poesie geflochten.

Erinnas Begegnung mit dem Tod aber geht gerade ein *Lösen* der Flechten voraus, ein augenfälliges Zerteilen des »Haar- | Schleier[s]« durch den »Nardeduftende[n] Kamm«<sup>46</sup>. Wie sehr viel später etwa bei Paul Celan steht hier der Trennstrich tatsächlich als Trennungs-Strich, als Sinnbild der Zergliederung von Form. Der zu Beginn noch deutliche Bezug zu antiken Versmaßen<sup>47</sup> – insbesondere der Sapphischen Ode – ist im Mittelteil kaum noch vorhanden. Die zunehmende Wucht des »Augenblicks« und das gleichzeitige Schwinden einer wohlklingenden Form, die als Gegengewicht zu fungieren hat, bringen die Poesie in einen ent-„fremdende[n]« Zustand. Die dichterische Sprache als Kompensation durch den Wohlklang, sie kommt im daktylisch beschleunigten Zungenbrecher »fremdem Ernst« sinnbildlich ins Stürzen.

<sup>45</sup> Die ausführlichste Darstellung zur vielbesprochenen traumatisierenden Begegnung Mörikes mit der zu Peregrina stilisierten Maria Meyer bietet Mathias Mayer, *Mörike und Peregrina, Geheimnis einer Liebe*, München 2004.

<sup>46</sup> Der Wohlgeruch des Kamms ist einer der zahlreichen Bezüge zum Äolsharfen-Gedicht. Gleichzeitig hat der Pfarrer Mörike hier auch eine Anspielung aufs Neue Testament hergestellt. In Joh 12,3 salbt Maria Jesus die Füße mit Nardenöl. Indem diese Szene auf den Tötungsbeschuß folgt und unmittelbar Jesus' Verabschiedung von seinen Jüngern vorausgeht, ist hiermit auch Erinnas Abschied von den »Freundinnen all'« antizipiert.

<sup>47</sup> Eine hervorragende Analyse hierzu bietet Höllerer, *Anm.* 6, S. 343-346.

Wo die Erfüllung der Form in Auflösung begriffen ist und die Verse »rhythmisch am freiesten sind«,<sup>48</sup> fällt Erinna's Schleier vor den Augen, der Schrecken kann den Schutzwall der Poesie durchbrechen. Oder ist es der unbemerkt bereits erfolgte Einbruch des Schreckens, der erst den Schutzwall auflöst?<sup>49</sup> Es ist letztlich nicht klar zu entscheiden. Tatsache aber ist, daß Mörike in *Erinna an Sappho* die bis ans Unmittelbare heranreichende Nähe des Schreckens dort verortet hat, wo das Trauma des Peregrina-Erlebnisses erst in der Überarbeitung seinen poetischen Platz findet: in der architektonischen Mitte. Er steht damit nicht übermächtig am Ende wie in den früheren Todesgedichten. Aber er wird auch nicht ausgeblendet. Die traumatische Erfahrung ist da, zeitweise gar in bedrohlichster Nähe. Aber das Lösen der Flechten wird selbst wieder eingesponnen.

Symptomatisch hierfür ist die Verknüpfung der Strophen 3 und 4. Die undistanzierte Todeserfahrung und die wieder einsetzende Reflexion sind verbunden durch jenes »Und«, das eine Art inhaltliches Strophenenjambelement darstellt.<sup>50</sup> Darüber hinaus wird der Schrecken aufgehoben im Gleichgewicht der formalen Symmetrie. 8-6-13-6-8 lautet die Folge der Verszahlen in den fünf Strophen. Diese Art von Spiegelbildlichkeit findet sich bereits im Äolsharfen-Gedicht mit seinen 7, 11 und wieder 7 Versen.<sup>51</sup> Der frühere Text jedoch ist nur an der Oberfläche in einem Gleichgewicht. Tatsächlich ist die Anlage nicht die eines Triptychons. Vielmehr durchläuft das Gedicht eine Steigerung zum Ende hin. Der Linearität von *An eine Äolsharfe* setzt nun *Erinna an Sappho* die Kreis-, beziehungsweise Spiralbewegung entgegen. Der Mittelteil von Mörikes Spätgedicht fungiert nicht nur hinsichtlich der Verszahlen der einzelnen Strophen als Spiegelachse. Er steht zum einen auch als Teil des Erlebens zwischen den Teilen

<sup>48</sup> Ebd., S. 346.

<sup>49</sup> Erinna's Blut ist ja bereits am Klopfen, ihre Wangen sind bereits blaß, bevor die eigentliche Todeserfahrung einsetzt.

<sup>50</sup> Eine ähnliche Verknüpfung über den größten formalen Einschnitt hinweg hat Mörike zwischen dem Vorspann und der ersten Strophe gestaltet. Die [f]-Alliteration, mit der das Weber-Zitat endet (»... von verschiedenen Verfassern«), wird im ersten Vers des Gedichts aufgenommen: »Vielfach sind zum Hades die Pfade«.

<sup>51</sup> In beiden Fällen ließe sich mit Zahlensymbolik argumentieren. Eingerahmt von der heiligen Zahl 7, steht in *An eine Äolsharfe* die 11 in der Mitte, die als »Zeichen der Sünde« gilt, »weil sie die Zehnzahl der Gebote überschreitet und die Zwölf der Apostel nicht erreicht« (Heinz Meyer, Rudolf Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987, Sp. 615). Wie gezeigt wurde, findet im Mittelteil ja tatsächlich eine moralische Versündigung am betrauernten Toten statt.

In ähnlicher Weise steht in *Erinna an Sappho* mit der 13 die Unglückszahl im Zentrum. Wichtiger als die genuin zahlensymbolische Bedeutung scheint mir aber in beiden Fällen die Integration einer ungeraden Zahl in einer größeren symmetrischen Zusammenhang.

des Reflektierens, wobei paradoxerweise auf inhaltlicher Ebene die (wörtlich genommene) Reflexion gerade in Strophe 3 stattfindet: das Zurückwerfen des eigenen Blickes im Spiegel. Zum anderen bezieht die Spiegelung auch Einzelstrophen aufeinander. War die Anfangsstrophe vor dem individuellen Erlebnis Erinnas noch den überpersönlichen Weisheiten gewidmet, ist auch die Schluß-Strophe in einem allgemeineren Ton gehalten als die Strophen 2, 3 und 4. Von einem »wir« ist hier wieder die Rede, und Erinnas Versuch, die Götter zu beschwichtigen, soll »für meinen Teil und deinen« gelten. Wie die Außenstrophen den Kreis des Gedichtes schließen, korrespondieren auch Strophe 2 und 4. Strophe 2 beschreibt, wie die Bedrohung durch das traumatische Erlebnis vor dem Spiegel bereits zuvor intuitiv wahrgenommen wird: Das unstete Klopfen des Bluts bei gleichzeitiger Blässe der Wangen geht der bewußten Wahrnehmung voraus. In spiegelbildlicher Umkehrung ist in Strophe 4 nun die Ratio, die vor dem Gefühl steht, ja das Gefühl erst bewirkt, welches sich dann wiederum körperlich äußert: »Trockenen Augs noch erst, | Bis da ich dein, o Sappho, dachte, | Und der Freundinnen all', | Und anmuthiger Musenkunst, | Gleich da quollen die Thränen mir.«

In *Erinna an Sappho* kommt die Waage wieder ganz ins Gleichgewicht. Mörike hat seinen Weg endgültig gefunden. Die Poesie bildet ein Gegengewicht zur Realität. Anstatt jedoch diese in Abrede stellen zu wollen, wird der Schrecken im wahrsten Wortsinn integriert: Er wird eingekapselt. Er rückt damit buchstäblich ins Zentrum vor, aber er kann auf diese Weise auch eingebunden werden in einen Vorgang der Kompensation.

Die Möglichkeit zur zeitlichen Ausdehnung, die die Gewalt des Augenblicks erst kompensierbar macht, wird damit zum größten Vorzug der Poesie (wie auch der Musik) vor der Malerei. Vielleicht ist so Mörikes Ablehnung gegenüber der geplanten Illustration seines Gedichts durch Moritz von Schwind zu erklären. Zwar hat der Dichter durchaus Recht, wenn er sein Gedicht für ungeeignet hält, in Malerei übertragen zu werden. Seine Begründung aber mutet äußerst seltsam an.<sup>52</sup> So schreibt er am 17. Januar 1864 an den befreundeten Künstler:<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Die Forschung allerdings hat Mörikes Begründung bislang zustimmend aufgenommen (vgl. Hart Nibbrig, Anm. 19, hier: S. 323). Daß dieses Verfahren auch für *In der Frühe* oder insbesondere den komplexen Text *Verborgenheit* konstitutiv ist, habe ich zu zeigen versucht in meinem Aufsatz: Die Klaviatur der Sprache. Anmerkungen zu den vor 1856 vertonten Gedichten Mörikes, in: Frühe Mörike-Vertonungen 1832-1856, vorgelegt von Klaus Aringer, München 2004 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, Bd. 16), S. XXXIX – L.

<sup>53</sup> Eduard Mörike, Briefe, Stuttgart 1959, S. 799.

»Der Maler oder Zeichner [...] wird mit dem Gegenstande wenig machen können, er müßte denn gerade auf den Kern des Stücks, auf den *gegenwärtigen* Moment verzichten und allenfalls den Schluß ergreifen, der eine ungewisse Perspektive auf den Tod des Mädchens p.p. enthält.«

Ist es denn nicht umgekehrt so, daß die Malerei gerade »den *gegenwärtigen* Moment« des Spiegel-Erlebnisses hätte einfangen können, weniger aber die Bewegung des Gedichts mit dem Wechsel von Todesnähe und reflektierender Distanzierung? Die Kunstgeschichte hat die Antwort selbst gegeben. Die Kombination von Tod und Mädchen ist zum mannigfach verwendeten Topos geworden, und die Malerei kennt durchaus das Motiv der Selbsterkenntnis im Spiegel. Fast scheint es so, als wäre Mörike vor der Vorstellung zurückgeschreckt, die Szene von Erinnas Blick in den eigenen Tod würde in die unwiderrufliche, nicht mehr distanzierbare Macht des Bildes transformiert.

Aber halten wir uns nicht mit psychologischen Spekulationen auf. Fest steht, daß *Erinna an Sappho* eine der letzten großen poetischen Meisterleistungen Mörikes ist. Neben den *Bildern aus Bebenhausen* ist es das einzige Werk allerhöchsten Ranges, das Mörike nach der Mozart-Novelle noch gelungen ist. Zwei große Gedichte in zwanzig Jahren! *Erinna an Sappho* das erste große Werk nach dem *Mozart* – acht Jahre nach der Novelle! Mörike hat das Versiegen seiner poetischen (und damit kompensatorischen) Kräfte zweifelsohne wahrgenommen. Die beiden genannten Altersgedichte selbst geben Zeugnis davon. Wie die *Bilder aus Bebenhausen* die Vergänglichkeit von Kunst in der Diskrepanz zwischen »einst« und »[j]etzo« thematisieren,<sup>54</sup> scheint auch in *Erinna an Sappho* noch vor Beginn der ersten Strophe die Gefahr auf, daß selbst große Kunst dem Vergessen preisgegeben sein kann. Genauer gesagt, scheint nicht nur die Gefahr auf, sondern sie wird am konkreten Fallbeispiel im Gelehrtext als empirische Wirklichkeit vorgestellt, als Faktum, das wissenschaftliche Gültigkeit besitzt: Erinna, die »hochgepriesene junge Dichterin« des Altertums, ist inzwischen eine »fast vergeßne[...]«, wie es in *Auf eine Lampe* von dem Lustgemach heißt. Sie ist bereits so sehr in Vergessenheit geraten, daß Mörike sich genötigt sieht, den Leser mit Hilfe eines Zitats über die Dichterin aufzuklären. Doch diese Informationen sind äußerst spärlich, können nur äußerst spärlich sein. Denn von ihrem Schaffen haben sich »nur einige Bruchstücke von wenigen Zeilen und drei Epigramme erhalten«, und selbst ihr »berühmtestes Werk« ist eines, »von dem man [...] nichts Näheres weiß«. Auch dies ist zu bedenken, wenn in Strophe 3 des Gedichts die Flechten gelöst werden

<sup>54</sup> Vgl. Nr. 2 des Zyklus.

und damit symbolisch die Gefahr einer Auflösung der Poesie aufblitzt. Genau hier liegt der Grund, weshalb Erinnas Tränen erst beim Gedanken an die »anmuthige[] Musenkunst« hervorstürzen: Es ist die Angst vor dem Tod, aber auch die Angst vor dem Sterben der eigenen kreativen Kräfte. Daß jedoch Mörike mit diesem Gedicht die so eindrucksvolle Wiederbelebung seiner Kunst gelingt, setzt die letzte Pointe dieses Gedichts: Die Poesie vermag letztlich auch die ganz eigene Todesbegegnung zu kompensieren. Mörikes *Erinna in Sappho* ist ein in allerhöchstem Grade poetologisches Gedicht.

#### NACHTRAG: EIN GEGENGEWICHT ZUM GEGENGEWICHT

Die imaginativ vorweggenommene Opferszene in *Erinna an Sappho* kann als Sinnbild für Mörikes Poesieverständnis gelten. Das Persephone gewidmete Geschenk des Byssosgewebes,<sup>55</sup> das als Chiffre für die Poesie steht, dient der Beschwichtigung des Todesgottes. Es ist Medium zur Distanzierung des Todes.<sup>56</sup> Wie sehr diese Distanzierung offenbar gelingt, zeigt eine ganze Reihe von Interpretationen zu Mörikes Todeslyrik. Angela Spanaus beispielsweise sieht im Schlußbild des Äolsharfen-Gedichts »nichts Trostloses«, sondern vielmehr ein Bild »des frühlinghaften Glücks«.<sup>57</sup> Der Tod, so konstatiert sie ganz am Ende ihrer Arbeit, könnte »sogar die eigentliche Geborgenheit bereithalten«.<sup>58</sup> Mit ähnlicher Tendenz argumentiert Terence Thayer in seiner Deutung von *Denk' es, o Seele!*: »Here death is not grim, is not shown to deprive the dying and the bereaved of precious life, does not interrupt and snatch away. The speaker does not struggle with the unpredictability of death's place and time.«<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Die Schenkung an Persephone ist genau genommen eine Weiterschekung, denn »das schöne Kopfnetz« ist Sapphos Geschenk an Erinna. Sie kann im übertragenen Sinne angesehen werden als die Weitergabe der Poesie von der Lehrerin an die Schülerin. Sie ist »Tradition« in der engsten Wortbedeutung.

<sup>56</sup> Möglicherweise kann man sogar so weit gehen zu sagen, mit dem »Byssosgeweb« am Ende sei »die Spindel« vom Beginn wieder aufgegriffen: Erinnas Hauptwerk als das »epische Gedicht«, von dem man »nichts Näheres weiß«, weil es zur Opfergabe im eigentlichen Wortsinne geworden ist. Das Moment der Poesie als Therapeutikum sowie die Thematisierung des Sterbens von Kunst fänden damit gleichzeitig ihre radikalste Konsequenz.

<sup>57</sup> Spanaus, Anm. 25, S. 116.

<sup>58</sup> Ebd., S. 346.

<sup>59</sup> Thayer, Anm. 6, hier: S. 493.

Für *Erinna an Sappho*, um Urteile auch zu Mörikes spätem Todesgedicht anzuführen, verweist schließlich Christiaan Hart Nibbrig auf »das Tröstende des Gedichtschlusses«, <sup>60</sup> Wolfgang Taraba spricht von der »Reife des Dichters, der den Schrecken des Todes überwunden hat«. <sup>61</sup> Spätestens am Ende wendet sich doch alles zum Guten – das ist die Stoßrichtung zahlreicher Mörike-Interpretationen. Sie ist in der Tat in den Gedichten selbst angelegt, insbesondere gerade im *Erinna*-Gedicht. Denn die Strategie der Einkapselung und die symmetrische Gestaltung sind zutiefst suggestiv. Weil jenes Gleichgewicht, das die Poesie schafft, nur im zeitlichen Nacheinander zu Stande kommen kann, steht am Ende die Kunst. Indem sie das letzte Wort behält, erscheint der Ausgleich als Überwindung, das Gegengewicht als Übergewicht. Maßgeblich verantwortlich für diesen Effekt ist die Klanglichkeit. Mörikes musikalische Sprachmagie hat etwas Einullendes, Opiatisches. Das Gehör mag »stumpf« sein für das Offensichtliche, aber es vermag notfalls die Scharfsicht des Auges zu dämpfen, wenn diese zu unmittelbar wird. Das für alte Weisheiten taube Ohr dient zur Betäubung des Auges. Es steht ganz auf der Seite der Form. So kann Mörikes lyrisches Ich »des Sonetts gedrängte Kränze flechten«, obwohl »die Augen in der Ferne weiden«. <sup>62</sup>

Aber man sollte darüber nicht vergessen, daß ein Gedicht wie *Erinna an Sappho* vor dem vermeintlich tröstenden Ende auch den Schock, die ungedämpfte Todesnähe eingefangen hat. Die poetische Therapie ist selbstreflexiv. Sie weiß um ihre kompensatorische Funktion, und das heißt auch: Sie kennt die »nachtschaurige Kluft« unter der behutsam gebauten Brücke. Die Kunst vermag auszugleichen, nicht wettzumachen. In dieser Weise ist auch das brüchige Bild von *Erinnas* Beschwichtigungsversuch zu lesen. Vom Herrscher der Unterwelt geraubt und zur Gattin gemacht, symbolisiert die »herrliche[...] Tochter Demeters« nämlich »selbst nur halb [...] das Leben«. <sup>63</sup> Was lediglich »wie die gesellschaftlich-freundschaftliche Bannung des Todes aussieht«, <sup>64</sup> ist immer noch zur Hälfte auch dessen Anwesenheit.

<sup>60</sup> Hart Nibbrig, Anm. 19, hier: S. 327.

<sup>61</sup> Wolfgang F. Taraba, Eduard Mörike, *Erinna an Sappho*, in: Die deutsche Lyrik, hrsg. v. Benno von Wiese, Bd. 2, Düsseldorf 1962, S. 98-102, hier: S. 102.

<sup>62</sup> So das bereits zitierte Gedicht *Am Walde*.

<sup>63</sup> Romano Guardini, *Erinna an Sappho*, in: ders., *Gegenwart und Geheimnis. Eine Auslegung von fünf Gedichten Eduard Mörikes*, Würzburg 1957, S. 34-49, hier: S. 48.

<sup>64</sup> So die treffende Deutung von Mathias Mayer (ders., *Eduard Mörike*, Stuttgart 1998, S. 75). Mayer merkt weiter an: Daß »die uneingeschränkte Unmittelbarkeit [...] selbst niemals unmittelbar gesagt werden kann, [...] macht die Katastrophe dieses Gedichtes aus« (ebd., S. 75f.). Hier würde ich Mayer nur bedingt zustimmen. Zwar geht es in *Erinna an Sappho* durchaus um die Diskrepanz zwischen unmittelbarem Erleben und zwangsläufig nie ganz

In der Tat steht Mörikes Todeslyrik in der »Tradition des alten Kirchenliedes ›Mitten wyr im Leben sind | Mit dem tod umbfangen (...)‹, das auf die lateinische Sequenz »media vita in morte sumus« [...] zurückgeht«. <sup>65</sup> Aber Mörike legt einen etwas anderen Akzent. Leben und Tod treffen sich nicht »auf halbem Weg«, wie es noch der frühe Mörike imaginiert, sondern der Weg wird einseitig beschritten. Nicht der Tod reicht hinein ins Leben, sondern das Leben reicht bereits in den Tod. Dieser dagegen bleibt gänzlich unverfügbar. Das Leben ist ihm auch so bereits anheim gegeben. Die Überwindung der Spaltung also gelingt nur als Zugeständnis an den Tod. Und selbst die Kompensation dieser verstörenden Erfahrung hat ihre Kehrseite. Die Einkapselung des Schockerlebnisses ist gleichzeitig dessen Konservierung. Gut verpackt in einem Mantel der Distanz, sichert sie auch der Todeserfahrung das Überleben.

unmittelbarer Sprache. Das Manko der Dichtkunst, daß die Worte immer zu spät kommen, ist für Mörikes Kunstauffassung aber zugleich auch ihr Vorzug. Erst die Mittelbarkeit der Sprache, der auch in der Evokation der Nähe stets ein Minimum an Distanz anhaftet, macht die Dichtung tauglich zur Kompensation – eine Kompensation, die freilich erkaufte ist durch den Verlust an uneingeschränkter Wahrheit.

<sup>65</sup> So Kaiser (Anm. 31, hier: S. 281) zu dem Gedicht *Denk' es, o Seele!*.