

Title	Scherz und Ernst. Der Sprach-Spieler Eduard Mörike
Sub Title	諧謔ときまじめ : エドゥアルト・メーリケのことは遊び
Author	Schnell, Ralf
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1995
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.67, (1995. 3) ,p.333(54)- 349(38)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	七字慶紀, 若林真両教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00670001-0349

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Scherz und Ernst.

Der Sprach-Spieler Eduard Mörike

Ralf Schnell

Es sei, so schrieb Eduard Mörike¹⁾ am 4. August 1845 an Maria Mörike, "ein gewagter Versuch, einem an sich lächerlichen und unedlen Gegenstand, indem dessen ironische Behandlung unvermerkt in wahre Rührung übergeht, einen sentimentalcn Eindruck abzugewinnen".²⁾ Den Anlaß für diese briefliche Mitteilung bildete die Arbeit an dem-auf den ersten Blick eher unscheinbaren-Gedicht "Ach nur einmal noch im Leben! ", ein Gelegenheitsgedicht, dessen Produktionsumstände Mörike in seinem Brief des genaueren beschreibt: "Beim Niederschreiben dieser Verse war mir die Sängerin vollkommen gegenwärtig, von der ich das zitierte Stück des Sextus (gemeint ist die Titularie aus Mozarts Oper "Titus"-R. S.) einst auf einzige und unvergeßliche Weise habe vortragen hören (...)".³⁾ Auch wenn der Erinnerungsanlaß dem Dichter in diesem Falle offenbar plastisch vor Augen stand, jene einzigartige Gelegenheit ihm ganz und gar präsent war-beim einmaligen Gelegenheits- und Erinnerungsanlaß ist es nicht geblieben. Mörike hat solche

-
- 1) Mörikes Werke werden zitiert nach der Ausgabe Eduard Mörike: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München 1981. -Die Gedichte werden nach Band 1 dieser Werkausgabe zitiert (Band- und Seitenzahl) .
 - 2) Zitiert nach Christiaan L. Hart Nibbrig: *Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestalt bei Eduard Mörike*. Bonn 1973. S. 307.
 - 3) Ebd.

“gewagten Versuche” in den späten vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts verschiedentlich gemacht: wiederholt an “lächerlichen und unedlen Gegenständen” sich versucht, diesen Gegenständen eine “ironische Behandlung” zukommen lassen, die Ironie in “wahre Rührung” überführt und dieser zuletzt einen “sentimentalen Eindruck” abgewonnen. Ob das Sujet einer gestörten Idylle, ob die Historisierung der eigenen Identität und Gegenwart durch eine musikalische Distanzierung, ob die ironische Brechung der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt-gemeinsam ist allen seinen “gewagten Versuchen” aus dieser Zeit, daß sie sich alltäglichen und banalen Gegenständen zuwenden und daß in ihnen hintergründig das Verhältnis von Vergänglichkeit und Erinnerung thematisiert wird. Gemeinsam ist ihnen vor allem aber, daß sie in einem ungewöhnlichen Versmaß gehalten sind, dem im Blick auf den *homo ludens*, den Sprach-Spieler Eduard Mörike im folgenden unser Augenmerk gelten soll: das Versmaß des Senars. Jene “ironische Behandlung”, die Mörike den “an sich lächerlichen und unedlen Gegenständen” seiner Gedichte zukommen läßt, entspringt dem Gestus der Uneigentlichkeit, der mit der präbendierten Würde dieses antiken Versmaßes einhergeht. Buchstäblich beginnt Mörike in den in diesem Zeitraum entstandenen Senaren zu “spielen”, ein poetisches Spiel, das sich den ästhetischen Brechungen verdankt, die dieses Versmaß den Gegenständen des Alltags zufügt. Die Senare aus jener Zeit können deshalb als reizvoller und ergiebiger Gegenstand unserer Untersuchung gelten, weil Mörike in ihnen seiner Poesie in der Tat neue Spielräume eröffnet. Allemal findet sich die lyrische Stimmung strukturiert und organisiert durch Formen der Illusionsstörung und -zerstörung. Das Spiel, das in den Senaren dieser Zeit gespielt wird, ist ein Spiel mit Gewißheiten und Selbstgewißheiten: des alltäglichen Lebens, der Geschichte, der Natur und, nicht zuletzt, der Kunst. Anhand dreier Senare-“Waldplage” (I,

171 ff.) aus dem Jahre 1841, "Ach nur einmal noch im Leben!" (I, 163 f.) von 1845 und "Erbauliche Betrachtung" (I, 165 ff.), das 1846 entstanden ist-soll im folgenden versucht werden, die ästhetische Funktion dieser Strophen- und Gedichtform genauer zu bestimmen, die den Dichter so nachhaltig zu seinem poetischen Spiel mit der Sprache, mit der Form, mit Formtraditionen und mit verwandten Künsten angeregt hat.

Antike Versschule : Der Senar

Dabei ist zunächst von Bedeutung, daß Mörike sich nicht erst in den 1840er Jahren mit den überlieferten Versmaßen befaßt hat. Er hat vielmehr die antike Versschule frühzeitig bereits kennengelernt. Er hat sich mit Theokrit und Tibull beschäftigt, hat Catull übersetzt und ist bei Klopstock in die hohe Schule der Verskunst gegangen. Hexameter und Distichon waren ihm daher vertraut, Epigramme, Elegien und Oden ebenso. Auch der Senar dürfte ihm aus seinen Studien bekannt gewesen sein, schon bevor er ihn sich produktiv anverwandelt hat. Diese sechsgliedrige, freiere lateinische Nachbildung des altgriechischen jambischen Trimeters mit einem vollständigen, akatalektischen letzten Versfuß und einer Zäsur, meist nach dem fünften halben, gelegentlich nach dem siebenten halben Versfuß, dürfte Mörike vor allem ihrer großen Flexibilität wegen angeregt haben, da sie mit Ausnahme des letzten Versfußes-durchgängig den Austausch von Längen und Kürzen gestattet. Bei Livius Andronicus, Plautus und Terenz, in Dialogen des römischen Dramas und den Fabeln des Phaedrus hatte der Dichter die Vorzüge solcherart poetischer Flexibilität studieren, im dritten Akt von Goethes "Faust II", dem Helena-Akt, deren Fortentwicklung zum hochgestimmten, feierlich-festlichen Ton erleben können. Schon Mitte der 30er Jahre, zunehmend dann nach 1840-nach Abschluß des "Maler Nolten" also und dem Erscheinen des Bandes "Vier Erzählungen" -hat

Mörike selber Anregungen der antiken Versschule aufgenommen, so in den Epigrammen, Elegien und Oden der Jahre 1836/37, so auch 1838 im "Märchen vom Sichern Mann", das in Hexametern gehalten ist, so schließlich in der berühmten Epistel "An Longius" von 1841, in der er erstmals den Senar verwendet.

Die Funktion, die der Senar seit Anfang der 40er Jahre in Mörikes Dichtung wahrnimmt, ist unterschiedlich. So findet sich etwa die lehrhafte Epistel ("An Longius", 1841; "Dem Herrn Prior der Kartause J.", 1845) neben dem Dinggedicht ("Auf eine Lampe", 1846; "Inscription auf eine Uhr", 1846), doch kann man sagen, daß nach 1846 das Gelegenheitsgedicht die einzige Erscheinungsform des Senars in Mörikes Werk darstellt ("An den Vater meines Patchens", 1845; "An Hofrat Dr. Krauß", 1847; "An Luise v. Breitschwert", 1853; "An Eberhard Lempp", 1855; "An Auguste Stark", 1856). Die Leistung des Senars in diesen Gedichten hat Gerhard Storz beschrieben als "Versenkung in den einen Gegenstand, schmale Abgrenzung der ihm gewidmeten Anrede, aber innerhalb des knappsten Raumes tiefe Ruhe des Sehens und des Sprechens".⁴⁾ Eine treffende Bestimmung, denn in der Tat dient das klassische, das antike Versmaß Mörike als eine Art Medium zu einer distanzierten Versenkung in den Gegenstand, dem sich das Gedicht zuwendet.

Anders verhält es sich bei jenen drei Gedichten, um die es in unserem thematischen Zusammenhang-Mörike als Sprach-Spieler-gehen soll. In den Gedichten "Waldplage", "Erbauliche Betrachtung" und "Ach nur einmal noch im Leben!" bewirkt der Senar anstelle einer Versenkung in

4) Gerhard Storz: *Eduard Mörike*. Stuttgart 1967. S. 322.

den Gegenstand eher eine Bändigung der aufgesprengten Realitätsbezüge. Der Senar dient hier durchweg als Regulativ der im Gedicht angesprochenen, vielfältigen und vielschichtigen Alltagsbezüge, als Orientierungshilfe inmitten des ungebändigten Chaos aus an sich unbedeutenden Gegenständen. Er stellt eine Art Gerüst zur Strukturierung des Materials dar, ein Hilfsmittel zur klaren und präzisen Gliederung der Beobachtungen, das einzusetzen in eben dem Maße notwendig, hilfreich und berechtigt erscheint, in dem die angesprochenen Gegenstände "lächerlich und unedel" sein mögen. Exemplarisch ist dies abzulesen dem Gedicht "Waldplage" mit seinem nachgerade banalen Thema des Schnaken-Ungeziefers, das offenbar seiner Banalität wegen einer Art ästhetischer Nobilitierung bedarf: "Deswegen ich in Versen es zu schmähen auch/Den klassischen Senarium mit Fug erwählt" (V. 18/19). Dieser Hinweis auf die Funktion des Senars im Gedicht bietet zugleich eine selbstreflexive Ironisierung des eigenen poetischen Verfahrens. So wie auch die eingearbeiteten intertextuellen Anspielungen auf Klopstock (Z. 31-33) und dessen Ode "Die frühen Gräber" (Z. 51 f.) ist die poetologische Selbstreflexion freilich nur Anlaß zur ironischen Durchführung des gewählten Gegenstandes. Es handelt sich um einen poetischen Desillusionierungsprozeß, der mit den Mitteln der Travestie eine ironische Nutzung des Gebrauchswerts von Literatur demonstriert.

Subjekt-Objekt-Konstellationen

Ironisierungen solcher Art funktionieren bei Mörike in den drei genannten Gedichten über polare Subjekt-Objekt-Konstellationen, die jedoch unterschiedliche Formen der Spannungslösung zwischen Subjekt und Objekt erfahren. Während in "Waldplage" der Wald zunächst als vertraute Natur erscheint, die zum Subjekt spricht und von diesem anthropomorph wahrgenommen wird, tritt alsbald des Waldes "Plage"

in den Vordergrund (“Ein einzig Übel aber hat der Wald für mich”, Z. 11), als Objekt, das umgehend zum lästigen, wo nicht gefährlichen Feind mutiert, den es zu bekämpfen gilt. Unversöhnt bleibt hier, bis zum Ende des Gedichts, die Spannung zwischen Subjekt und Objekt erhalten, bis zuletzt das lyrische Ich den tödlichen Triumph seines Sieges feiern kann. Demgegenüber liegt in “Erbauliche Betrachtung” die Subjekt-Objekt-Spannung innerhalb des lyrischen Ich. Das Gedicht setzt ein mit einer Vergegenständlichung von Teilidentitäten des Subjekts (“So schau ich hier...auf meiner eignen Füße Paar” , Z. 6 f.), variiert die durch diese Operation entstehende Spannung in Form einer spielerisch durchgeführten Laudatio auf das Objekt der “erbaulichen Betrachtung”, bis am Ende die Aufspaltung des lyrischen Ich und seiner angedichteten Teile in Form einer Wiederherstellung körperlicher Ganzheit und Einheit heiter-versöhnlich aufgehoben wird. Und wiederum auf andere Weise wird die Subjekt-Objekt-Konstellation in “Ach nur einmal noch im Leben!” durchgeführt. Hier bilden Melodie und Gartenpforte Objekte eines assoziativ fortschreitenden Erinnerungsprozesses, der dem lyrischen Ich am Ende einen Anlaß zum Vergänglichkeitsräsonement bietet. Kein Sieg, keine Versöhnung, sondern die Wehmut des Abschiednehmens und Vergehens liegt über diesem Schluß, der so auch die Spannung zwischen Subjekt und Objekt erhält, bevor er in der Perspektive des Todes die des Nachlebens in der Erinnerung der Nachwelt entwirft.

Bedeutsam für den *homo ludens* Mörike ist freilich, daß mit diesen Subjekt-Objekt-Konstellationen in allen drei Gedichten eine ästhetische Brechung einhergeht, eine Pointierung, die in die Spannung zwischen Subjekt und Objekt innere Kontrapositionen einführt, welche die einmal etablierte Konstellation zurücknimmt und in Frage stellt, indem

sie mit ihr spielt. In "Waldplage" geschieht dies, wie schon gezeigt, in Form der ironischen Selbstreflexion des poetischen Verfahrens (Z. 18 f.), aber auch durch die Einfügung von Interjektionen ("O sein Gestade brütet..." , Z. 34 ff.). In "Erbauliche Betrachtung" finden sich solche Kontrapositionen durch den Rückbezug des in der Subjekt-Objekt-Konstellation befangenen lyrischen Ich auf sich selber ("(Doch dafür hat er selber zu viel Lebensart)" , Z. 22 ; "... davon ich jetzo schweigen will" , Z. 42). In "Ach nur einmal noch im Leben!" schließlich in der versteckten Form einer Selbst-Unterbrechung des lyrischen Sprechens ("(hieß' er nur noch mein!)" , Z. 9 ; "(wenn sie nicht eben wetterlaunisch war)" , Z. 17 ; "(Die neunziger Jahre meint ich)" , Z. 34).

Daß die Einfügung dieser inneren Kontrapositionen in fast allen zitierten Fällen mit deren Einklammerung verbunden wird, läßt sich als *understatement* verstehen, als ein Signal der Uneigentlichkeit, das auf die nicht inhaltliche, sondern poetisch-rhetorische Valenz der inneren Kontrapositionen verweist: Sie sind als ein kokettes Spiel mit der etablierten Subjekt-Objekt-Struktur und damit als Spiel der Poesie mit der Poesie gemeint. Im Zusammenklang von Subjekt-Objekt-Konstellation und innerer Kontraposition tritt derart jeweils der Aspekt des poetischen Produktionsprozesses hervor, der Aspekt des Gemachten, des Hergestellten, des Sprachspiel-Charakters jedes einzelnen Gedichts. Mörike erweist auf diese Weise die drei zur Diskussion stehenden Gedichte als Spiele, die in ihrem Verlauf unterbrochen werden können, indem sie sich in ihrem Vollzug auf ihre eigenen Voraussetzungen besinnen. Sie halten sich in ihrem Fortschreiten durchsichtig auf ihre konstruktiven Voraussetzungen hin und heben so Art und Charakter ihrer Konstruktion selber hervor. Das Resultat ist eine gleichzeitige Produktion und Destruktion von Wehmut, Sentiment, Rührung ("Ach

nur einmal noch im Leben!"), von Dingwelt ("Erbauliche Betrachtung") und von Natur als identitätsstiftender Realität ("Waldplage"). Mörikes sprachspielerische Senar-Gedichte bieten auf diese Weise das Gegenteil einer blanken Affirmation von Stimmung, Gefühl, Erleben, nämlich eine Konstituierung von Stimmung, Gefühl und Erleben, die mit deren Durchbrechung zusammenfällt.

Dialogisierung

Wenn so die inneren Kontrationen der drei Gedichte den Spielraum aufreißen zwischen Subjekt und Objekt und damit ein Spielfeld der Sprache, der Bilder, der Assoziationen und Konstruktionen eröffnen, so entfaltet sich dieses Spielfeld freilich auf eine noch präziser zu bestimmende Weise. Denn es findet sich in den Senargedichten Mörikes nicht allein ein Gegensatz von Subjekt und Objekt, von Individualität und Dinghaftigkeit, von Ich und Welt im Zeichen der Vergänglichkeit, sondern das poetische Sprachspiel Mörikes konstituiert sich im Dialog. Dialog heißt hier : Perspektivenwechsel. Indem Kontrationen ins einzelne Gedicht eingelassen werden, verschiebt sich die Perspektive der Wahrnehmung, beginnen die mitgeteilten Wahrnehmungen zu oszillieren, verliert sich die emphatische Eindeutigkeit, die Gewißheit, die mit ihnen verbunden ist, auf eine programmatische Weise.

Exemplarisch läßt sich dies an dem Gedicht "Ach nur einmal noch im Leben!" zeigen, das nach Titelzeile und Musikzitat gleichsam elegisch einsetzt, stimmungslirisch, in Bildern, die einstweilen ohne ein lyrisches Ich auskommen und so eine "Einheit von Erfahrung und Ausdruck" ⁵⁾ stiften (Z. 1-8). Dann aber tritt das lyrische Ich hervor und mit ihm ein

5) Hart Nibbrig, a. a. O., S. 308.

dialogisches Moment, durch das es zu einem Bruch innerhalb des stimmungslyrischen Tones kommt. In der Selbstansprache des lyrischen Ich wird eine Art szenischer Vergegenwärtigung angestrebt, die sich zugleich in historischer Perspektive zurückgenommen sieht: "In meinem Garten aber (hieß' er nur noch mein!)/..." (Z. 9)-eine verzweifelt-ironische Relativierung, wie sie sich auch im Fortgang des Gedichts verschiedentlich findet, sei es als Selbstansprache des lyrischen Ich (Z. 34), sei es als Dialog mit einem "Ding" (Z. 18, 23, 25), sei es in der Form eines in solche Selbstansprache eingelassenen Inneren Monologs (Z. 23-25). Diese in das Gedicht eingearbeiteten dialogischen Elemente sind jedoch kein rhetorisches Accessoire der Lyrik Mörikes, sondern behaupten ein kraftvolles Eigenleben, das energisch auf den Vollzug des einmal begonnenen Spiels drängt. So geht der Dialog mit dem "Ding", mit der Gartentr also (Z. 31 ff.), unvermittelt über in eine Tatsachenbeschreibung, diese in eine freie Assoziation des lyrischen Ich und diese wiederum in die abschließende Ansprache an das Objekt, das Anlaß und Gegenstand des Gedichts bildet (Z. 52 ff.).

Die Leistung solcher Dialogisierungsformen besteht in einer poetischen Perspektivierung, die spielerisch zur Relativierung des lyrischen Ich beiträgt-seiner Wahrnehmungen, seiner Geschichtlichkeit, seiner Identität. Es handelt sich, genau genommen, um eine Auflösung aller festen Qualittzuschreibungen, die gerade dadurch zu einer neuen Synthese geführt werden-eben hierin besteht die Bedingung für die Spielfähigkeit dieses Gedichts. Das Spiel mit Erlebnis und Erinnerung, Vergangenheit und Vergänglichkeit kann ein Spiel nur werden und bleiben, wenn es nicht Trauer aufkommen läßt, sondern Heiterkeit und Gelassenheit bewahrt, Einstimmung in den Gegenstand der Erinnerung bewirkt und Einverständnis mit dem Wissen um Vergänglichkeit her-

stellt. Der wehmütige Ausruf "Ach nur einmal noch im Leben!" ist deshalb auch mehr als nur Ausdruck der Wehmut. Titel, Musikzitat, Thema des Gedichts und Brechung von dessen stimmungslyrischem Auftakt in einem, bündelt die Titelzeile die Vielstimmigkeit der einander relativierenden Perspektiven auf kunstvolle Weise und führt so zu einem neuen Zusammenklang der Perspektiven: Einklang mit dem Gang der Dinge.

Selbstreflexivität und Offenheit

Verschiedentlich war bislang von poetischer Selbstreflexion die Rede. Das ästhetische Konzept der Frühromantik, das damit anklingt, läßt sich auch für Mörikes Senar-Gedichte literarhistorisch mit einem gewissen Recht in Anspruch nehmen, wenn auch in einem begrenzten Maße. Das frühromantische Konzept des offenen Kunstwerks, der Offenheit seiner Struktur, seiner Bilderwelt, seiner Formensprache, verdankte sich bekanntlich einem an Kant und Fichte entwickelten geschichtsphilosophischen Modell, das der Trias aus einer rückblickend verklärten *aetas aurea*, dem reflektierten Leiden an der unvollkommenen, zerrissenen Gegenwart und einem zukünftig erhofften, neuerlichen Reich irdischer Vollkommenheit Ausdruck gab. Der als "progressive Universalpoesie" (Friedrich Schlegel)⁶⁾ verstandenen Dichtkunst sollte im Kontext dieses geschichtsphilosophischen Modells die Rolle zukommen, auf eine solche künftige Vervollkommnung, auf die harmonische Vollendung der Welt mit ihren Mitteln hinzuarbeiten. Dies freilich im Bewußtsein- und darin besitzt die aus der Frühromantik sich herleitende Moderne die ihr eigene selbstreflexive Signatur-, dieses Ziel

6) Friedrich Schlegel: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Wolfdieterich Rasch. München 1972. S. 37 (=116. Athenöums-Fragment).

ewig nur anstreben, nie aber es erreichen zu können, selber "ewig nur im Werden" (Schlegel)⁷⁾ sich zu befinden, doch niemals vollendet zu sein.

Der Begriff "progressiv" meint in diesem Konzept eine fortschreitende, im Fortschreiten immer weiter der Vollendung sich nähernde Dichtkunst, die doch den Zustand jener Vollkommenheit, die der Poesie der Griechen noch eignete, niemals würde wiederherstellen können, da sie nicht mehr Naturpoesie, sondern nurmehr Kunstpoesie sein könne. "Universell" darin, Literatur, Philosophie und Rhetorik ebenso zu einer neuen Synthese miteinander verschmelzen zu wollen wie die unterschiedlichen Gattungen der Dichtkunst, mithin zur Aufhebung der Trennung von Poesie und Prosa beizutragen, Genialität und Kritik zu verbinden, die Kunstpoesie zuletzt in eine neue-freilich andere-Naturpoesie wieder zu überführen, intendiert dieses Konzept eine kunstvolle Poetisierung des Lebens nicht weniger als eine geistvolle Bildung der Dichtkunst. Das Bewußtsein von der Nichtvollendbarkeit jener erstrebten Vollkommenheit repräsentiert den Ort, an dem in Schlegels Entwurf die Ironie-Konzeption der Frühromantik ihren Ursprung besitzt. Ironie als das Wissen um die Nichterreichbarkeit des Angestrebten, das als Ziel-gleichsam transzendental-gleichwohl erhalten bleibt, ist das Generations- und Artikulationsmedium des sich selber gegenständlich gewordenen und selbstreflexiven modernen ästhetischen Bewußtseins.

Es ist evident, daß solche Aspekte der Selbstreflexivität und der poetischen Offenheit auch in Mörikes Senar-Gedichten ihren Ausdruck

7) Ebd., S. 38.

gefunden haben : in Formenvielfalt, in der Synthetisierung heteronomer Stillagen und in der "universellen Progressivität" , zu der die Spielfähigkeit mit Poesie als Material, mit Traditionen und Formen hier tendiert. Die Poesie wird zu ihrem eigenen Gegenstand, der Dichter fällt sich selber ins Wort, die künstlerische Geschlossenheit, von der Mörikes Werk im übrigen durchaus zeugt, wird entschlossen aufgebrochen-eine poetische Praxis, die, erzwungen durch den von Heinrich Heine so benannten "Riß" durchs Leben, unverkennbar in historischer Nachfolge und ästhetischer Nachbarschaft zur frühromantischen Konzeption steht.

Dennoch ist vor einer allzu raschen Eingemeindung des Dichters Eduard Mörike ins Reich der ästhetischen Moderne zu warnen, selbst im Hinblick auf seine Senar-Gedichte. Denn in allen drei hier untersuchten Gedichten-so offen sich ihre Struktur auch darstellt, so progressiv ihre Formensprache anmutet, so vielfältig ihre Traditionsaneignungen erscheinen-findet sich gleichwohl ein Ende, das den offenen poetischen Prozeß rundet, ein Abschluß, der die heteronomen Textelemente souverän synthetisiert, eine Conclusio, die das Sprachspiel harmonisch pointiert. In "Waldplage" heißt es :

"Also, nicht achtend eines schönen Buchs Verderb,
Trieb ich erheitert lange noch die schnöde Jagd,
Unglücklich oft, doch öfter glücklichen Erfolgs.
So mag es kommen, daß ein künftger Leser wohl
Einmal in Klopstocks Oden, nicht ohn einiges
Verwundern, auch etwelcher Schnaken sich erfreut."
(Z.59-64)

Dieses Ende ist offenbar nach Art eines episch resümierenden Schlusses

konzipiert, denn jenes "also" besitzt eine doppelte Bedeutung. Es läßt sich zum einen als Synonym für "auf diese Weise" verstehen, zum anderen aber und zugleich als eine Bilanz, die aus der Gegenwart heraus -dem geschilderten Vorgang der Schnakenjagd-auf die Zukunft, auf den "künftigen Leser" deutet. Damit tritt auch eine Funktion hervor, die Mörikes drei Gedichtschlüsse miteinander verbindet : Sie schließen die Augenblickshandlung der Gegenwart ab, in die hinein sich das lyrische Ich im poetischen Prozeß aus wechselndem Anlaß versenkt hat, und verweisen auf ein Nachwirken, wo nicht auf ein Nachleben des in Rede stehenden Gegenstandes. Um ein Nachwirken in der unmittelbaren Zukunft handelt es sich in "Erbauliche Betrachtung" :

"Genug für jetzt! denn dort seh ichs gewitterschwer
Von Mittag kommen, und mich deucht, es donnert schon.
Eh uns der Regen übereilt, ihr Knaben, auf!
Die Steig hinab! zum Städtchen langt sichs eben noch."
(Z. 51-54)

Abrupt vollzieht sich hier der Abschluß der Gegenwartshandlung, da- dem Alltagsthema "Füße" durchaus angemessen-ein ganz alltäglicher Wetterumschwung das lyrische Ich mitsamt den Objekten seiner selbstverliebten, selbstversunkenen Betrachtung forttreibt. Elegisch hin- gegen-und hierin auf den Anfang des Gedichts zurückweisend-erklingt die Schlußpointe von "Ach nur einmal noch im Leben! " , mit der Geschichte ins Blickfeld des lyrischen Ich tritt, mit dieser aber auch der Aspekt der Vergänglichkeit. Mit Wehmut wird ihrer gedacht, doch in der Hoffnung auf ein Weiterleben im Gedächtnis künftiger Gene- rationen :

“Es kommt die Zeit, da werden wir auch ferne weg
Gezogen sein, den Garten lassend und das Haus.
Dann wünschst du nächst jenen Alten uns zurück,
Und schmückt vielleicht ein treues Herz vom Dorf einmal,
Mein denkend und der Meinen, im Vorübergehn
Dein morsches Holz mit hellem Ackerblumenkranz.”

(Z. 50-55)

Es ist freilich nicht allein der rundende Abschluß dieser Senar-Gedichte, der es erfordert, Mörike von der ästhetiktheoretisch offenen Konzeption der frühromantischen “progressiven Universalpoesie” abzugrenzen, sondern auch ein weiterer Zug noch, der ihnen einen besonderen Rang verleiht. Alle drei Gedichtschlüsse, so hat sich gezeigt, beenden einen Vorgang, sei es eine Handlung oder eine Betrachtung. Alle drei weisen zugleich in eine nähere oder fernere Zukunft voraus. In diese Zukunft aber, so ist nun präzisierend hinzuzufügen, blickt das lyrische Ich jeweils als eine klarsichtige, handelnde und wissende Instanz: eine Nachwelt vor sich sehend, entsprechend den Erfordernissen der Wirklichkeit handelnd und wissend um die Vergänglichkeit allen Seins, mithin auch um die Notwendigkeit aller Vergänglichkeit. Der Zug, in dem sich dieses Wissen mitteilt, tritt so souverän wie prägnant in Erscheinung. Er läßt sich als Mörikes Humor bestimmen. An seinem Exempel soll versucht werden, die Senar-Gedichte zu guter Letzt im literarhistorischen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts zu situieren.

Scherz und Ernst

Blickt man unter dem Aspekt von “Humor als dichterische Einbildungskraft” –so der Titel von Wolfgang Preisendanz’ wegweisender Studie⁸⁾– nicht allein auf die Lyrik, sondern, allgemeiner, auf zeitgenössische poe-

tische Strukturen im Spannungsfeld von Scherz und Ernst, so lassen sich Mörikes Senar-Gedichte als Ausdruck eines Gegen-Konzepts zur Dominanz ironischer Literaturformen beschreiben. Von E. T. A. Hoffmann über Christian Dietrich Grabbe und Heinrich Heine bis zum späten Theodor Fontane ziehen durch Montage und Selbstreflexion, Destruktion und Negation, Kritik und Offenheit geprägte literarische Entwürfe ihre Spur durch das 19. Jahrhundert, in der nicht ein versöhnender, rundender, synthetisierender Humor die Perspektive der Wertungen und Wahrnehmungen bestimmt, sondern der Gestus uneigentlichen, negatorischen Fragens und In-Frage-Stellens der Ironie. "Scherz" ist in den künstlerisch fortgeschrittensten Zeugnissen dieses Zeitraums getarnter Ernst, das Lachen eines der "Verzweiflung" (Chr. D. Grabbe)⁹⁾ und der Gestus der ironischen Offenheit Konstituens einer Konzeption von Wirklichkeit, die eine andere als die gegenwärtige sein sollte-doch (noch) nicht herzustellen ist¹⁰⁾.

Mörikes Dichtung läßt sich von dieser Traditionslinie mit guten Gründen abheben. Zwar findet sich in der Lyrik Mörikes- und nicht allein in seinen Senar-Gedichten-häufig genug auch Verstörendes, Irritierendes und Irrlichterndes, so daß der Topos der Mörike-Literatur von der Zeitenthobenheit des Dichters fragwürdig erscheint. Die buchstäblich "flammenden" Bilder eines Gedichts wie "Der Feuerreiter" (I, 55 f.) lassen Schockelemente erkennen, die die harmonische Oberfläche unter

8) Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München 1963.

9) Christian Dietrich Grabbe: Brief an Georg Ferdinand Kettenteil vom 28. Dezember 1827. In: Christian Dietrich Grabbe: *Werke*. Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1975. Bd. 3. S. 37.

10) Vgl. hierzu Ralf Schnell: *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1989.

wandern :

“Der so oft den roten Hahn
Meilenweit von fern gerochen,
Mit des heiligen Kreuzes Span
Freventlich die Glut besprochen-
Weh! dir grinst vom Dachgestühle
Dort der Feind im Höllenschein.
(...)
Feuerreiter, wie so kühle
Reitest du in deinem Grab!”
(I, 55 f.)

Bilder wie diese deuten auf einen Abgrund. Sie geben zumindest eine Ahnung vom Einbruch der Wirklichkeit in diese Poesie, auch dann, wenn bei Mörike politische und soziale Ereignisse nicht eigens thematisiert werden. Insoweit muß auch die Offenheit seiner Sprachspiele in den Senar-Gedichten als Indiz außerpoetischer Wirklichkeitsstörungen wahrgenommen werden. Der poetische Kosmos läßt sich auch bei Mörike nicht mehr schließen, wo die einst verbindlichen Wirklichkeitshorizonte sich längst in vielfältige Zerrissenheiten hinein aufgelöst haben. Das Spiel mit dem Spiel der Poesie spricht auch hier von jenem Ernst, in dem die Realität ihr Maß besitzt, freilich überdeckt von einem Scherz, der über sein eigenes Spiel zu lächeln vermag.

Das Zusammenspiel von Scherz und Ernst bei Mörike repräsentiert literarhistorisch einen Übergang von geschlossener zu offener Form. Diese Tatsache berührt den Aspekt der Modernität von Mörikes Dichtung. Sie läßt sich gleichermaßen charakterisieren als poetischer Ausdruck eines “Nicht-mehr” und “Noch-nicht” . “Nicht mehr”:

Damit soll gesagt sein, daß es-exemplarisch ablesbar am Gestus von Perspektivierung, Relativierung und Reflexivität der Senar-Gedichte- auch bei Eduard Mörike kein ungebrochenes Vertrauen mehr gibt in die Mitteilungs- und Ausdrucksfähigkeit poetischer Sprechweisen und Inventionen. "Noch nicht" aber heißt : Mörike bleibt dem traditionsverhafteten 19. Jahrhundert darin verpflichtet, daß er seine Lyrik nicht aufsprengt in ästhetische Heteronomien und Dissonanzen, wie etwa Hoffmann, Grabbe und Heine, sondern sie formal schließt, inhaltlich rundet und so ästhetisch zu vollenden sucht. Damit aber tilgt Mörike auch die Spuren der Vergänglichkeit und Zerrissenheit, die eben als Perspektivierung, Relativierung und Reflexivität- bei ihm bereits erkennbar sind. Mit ihrem Abschluß eröffnen die Senar-Gedichte Mörikes der Subjektsphäre des lyrischen Ich den Raum zu einer Geste poetischer Omnipräsenz und Omnipotenz. Auf diese Weise werden die poetischen Sprachspiele des *homo ludens* Eduard Mörike in ihren spezifisch modernen, zugleich irritierenden und, der Tendenz nach, entgrenzenden Momenten "aufgehoben" im Sinne Hegels- aufgelöst also und zugleich erhalten in der versöhnenden Sphäre von Mörikes Humor. Über alle Störungen und Verstörungen, Mißhelligkeiten und Vergänglichkeitsempfindungen legt sich so, vermittelt über die Zentralperspektive des lyrischen Ich, zuletzt ein versöhnender Glanz des Einverständnisses mit den Dingen, wie sie hier und jetzt sind.