Joachim Ringleben

Mörikes Muse

Zu dem Gedicht ›Auf einer Wanderung‹ (1845)

Auf einer Wanderung

In ein freundliches Städtchen tret' ich ein,
In den Straßen liegt rother Abendschein.
Aus einem offnen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und Eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüthen beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Roth die Rosen leuchten vor.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.
Wie ich hinaus vor's Thor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irr'geführt –
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!

© 2019 Joachim Ringleben, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83533544-008 | CC BY-NC-SA 4.0

I.

Von dem zitierten Gedicht[1] existiert eine vier Jahre ältere, umfangreichere Fassung mit dem Titel: ›Auf zwei Sängerinnen‹ (1841).[2] Darin ist die erste Strophe des späteren Gedichtes (als eine von fünf mit unterschiedlicher Länge) schon nahezu wörtlich enthalten. Ein kurzer Vergleich beider Fassungen soll hier einleitend das dichterische Profil der von 1845 kurz umreißen.

Die frühere Version handelt von zwei Wanderern – ein Maler und ein Sänger –, die »vor einem Städtchen« stehen bleiben und zunächst zwei wunderschöne Lindenbäume vergleichen. Die dritte Strophe (der ersten von 1845 entsprechend) fängt so an:

> So gingen sie zur Stadt hinein;
> In der Straße lag roter Abendschein.

Nach zwei weiteren, erzählenden Versen folgen (schon im endgültigen Wortlaut) die Verse 3 bis 9 der ersten Strophe von 1845:

> Aus einem offnen Fenster eben, […] (usw.).

Die folgende (vorletzte) Strophe beginnt:

> Der Musiker horcht staunend, lustbeklommen *(!)* –,

und dieser erzählt von seiner Erinnerung an einen früheren Besuch des Städtchens, bei dem er »vor dem Tor« aus einem Landhaus auch einmal »lieblichsten Gesang« vernommen hat:

> Ich stand und lauschte, ich weiß nicht, wie lang![3]

1 Zitiert nach Eduard Mörike, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und in Zusammenarbeit mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. hrsg. von Hubert Arbogast, Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer, Bernhard Zeller, 20 Bde., Stuttgart 1967 ff. (im folgenden zitiert als *HKG*), hier: Bd. 1: Gedichte. Ausgabe von 1867, 1.Teil: Text, hrsg. von Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 2003, S. 157. – Der Titel findet 1858 bei Mörike noch einmal Verwendung für ein Gedicht mit völlig anderem Inhalt.

2 Eduard Mörike, Sämtliche Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München ²1958, S. 308 f. bzw. Eduard Mörike, Sämtliche Werke. Textredaktion von Jost Perfahl und Helga Unger, Bd. 1, München 1967, S. 437 f.

3 Vgl. dazu in der späteren Fassung: II,1 und 3.

Zum Schluss (Strophe 5) wirft er die Frage auf, welche der beiden Sängerinnen, die gegenwärtige oder die frühere, »den Preis« davontragen soll und entscheidet sich für die, »die mir heute singt«.

Bereits diese knappe Übersicht lässt erkennen, wie sehr die spätere Fassung an poetischer Eindringlichkeit gewonnen hat.[4] Mörike hat in dieser Übernahme der dritten Strophe, die nun zur ersten wird, offensichtlich den eigentlichen lyrischen Kern des früheren Gedichtes herausgehoben und ihm – in völliger Umarbeitung des Übrigen – 1845 die zweite, weitgehend neue Strophe mit dichterischer Folgerichtigkeit angefügt, so dass ein zweistrophiges, in sich geschlossenes Gedicht entstand. Es sind vor allem drei Wesenszüge der zweiten Fassung, die ihr ihre poetische Überlegenheit sichern:

1. Eine vereinfachende Konzentration: Der anekdotische Rahmen fällt weg, und im Zentrum steht nur noch *eine* Sängerin.
2. Ergibt sich eine Verdichtung und Vereinheitlichung des Ganzen durch die Kürzung und die Beschränkung auf nur zwei, eng zusammengehörige und sich konsequent aneinander anschließende Strophen.
3. Wird so auch die dichterische Intensität gesteigert. Dazu tragen insbesondere die Fokussierung auf *ein* lyrisches »Ich« (statt der Rede von zwei Protagonisten und in dritter Person) sowie die Beschränkung auf die *Gegenwart* des Erlebten (Präsens statt Präteritum) bei.

Genau diese Wesenszüge sind es, so wird sich zeigen, die schließlich konsequent zur Anrufung der »Muse« am Höhepunkt des späteren Gedichtes führen (II,9–10) bzw. sie überhaupt möglich und stimmig machen.

4 Vgl. Wolf von Niebelschütz, Eduard Mörike. Ansprache vor Studenten der Sorbonne während des Krieges (1943), in: ders., Freies Spiel des Geistes. Reden und Essais. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ilse von Niebelschütz, Düsseldorf und Köln 1961, S. 46–64, hier: S. 59: »zu begreifen, durch welche Stationen und Passionen man gegangen sein muß, um ein Weltgefühl so, stark, so strömend und gläubig zu bannen wie in dem einzigartigen Gedicht ›Auf einer Wanderung‹, das Hugo Wolf, als er es vertonte, ›zum Heulen schön‹ fand«.

II.

In ein freundliches Städtchen tret' ich ein,

Der das Gedicht eröffnende Vers entspricht scheinbar ganz natürlich dessen Titel. Ein Woher ist nicht genannt, allein das Wohin soll wichtig werden. Dies Einkehren erschließt dem lyrischen Ich, das hier spricht, eine bei aller Alltäglichkeit doch eigentümlich geschlossene, neuartige und es zunehmend beanspruchende Wirklichkeit. Indem es hier »eintritt«, wird das Ich alsbald ergriffen von einer eigenen Aura und in diese Sphäre eingesponnen.

Der Ort, dessen freundlich-friedliche Atmosphäre den Eintretenden umfängt, wirkt unauffällig und bescheiden: ein Städtchen, wie es jeder kennen kann, das einen sogleich irgendwie heimatlich anmutet und dem Wanderer so etwas wie Ruhe und Geborgenheit zu versprechen scheint.[5] Eine beliebige kleine Stadt tut sich auf, ob bekannt oder unbekannt – ihr Name erscheint unerheblich –, die doch vertraut wirkt wie eine jede solche. Nach einer Tageswanderung wird sie erreicht, gegen Ende des Tages, und so absichtslos das Betreten ihrer Straßen scheint, der Wandernde fühlt sich einladend angesprochen – auch wenn sie, wie sich zeigt, nicht sein eigentliches Ziel, sondern eine vorläufige Durchgangsstation auf seinem Wege ist.

Doch zunächst überschreitet er mit dem Betreten des Städtchens eine Grenze: die vom bisherigen Unterwegssein zu einem bestimmten Hiersein – der Anwesenheit an diesem friedlich umhegten Ort. Seine Füße haben ihn in einen begrenzten Bezirk geführt, der, wie sich dann zeigt, ein überschaubarer, in sich lebender und webender, für sich seiender Lebensraum ist, den Bewohnern vertrauter als ihm, aber für den Eintretenden eigentlich etwas Ungewohntes, gar Neues verheißend.

5 Theodor W. Adorno hat in seiner ›Rede über Lyrik und Gesellschaft‹ (zuerst 1957) zu diesem Gedicht Mörikes gesagt: »Auf drängt sich das Bild jenes Glücksversprechens, wie es heute noch am rechten Tage von der süddeutschen Kleinstadt dem Gast gewährt wird […]. Das Gedicht gibt das Gefühl der Wärme und Geborgenheit im Engen […]«; Th. W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1974, S. 49–68, hier: S. 61.

In den Straßen liegt rother Abendschein.

Die Straßen des Städtchens nehmen den Wanderer auf. Sie bedeuten eine Gliederung des Miteinanders seiner Bewohner, von denen man aber mit der Ausnahme von Vers 6 gar nichts erfährt. Es ist eben die Feierabendzeit, in der sie zurückgezogen in ihren Häusern sind. An sich sind die Straßen mit ihrer räumlichen Ordnung des Stadtbildes *Wege*, d. h. Begegnungsmöglichkeiten für die Stadtbewohner – innerhalb ihres Gemeinwesens. Der die Straßen Durchwandernde bleibt um diese Zeit allein in ihnen, ein Fremder. Auch haben sie für ihn keine spezifische Verschiedenheit – es sind einfach »die Straßen« dieser Stadt für ihn –, und ebensowenig die Häuser, die sie säumen und an denen er vorbeigeht.

Aber die Verschiedenheit dieser (wohl auch kleinen) Straßen ist in seinen Augen von etwas erfüllt, das sie seltsam einheitlich erscheinen lässt und jetzt »über« ihnen liegt: der Schein des Abendrots. Dies leuchtet so hervor, dass Häuser und Straßen dadurch für den Wanderer in einer eigentümlichen Unauffälligkeit und Undifferenziertheit verbleiben.

Dieser Schein, der das Bild der kleinen Stadt zu einem ›freundlichen‹ Ganzen zusammenschließt, lässt sie dem Fremden vertraulich, ja ›heimelig‹ vorkommen. Der stille Widerschein des sich rötenden Himmels auf den Straßen und die Stille des Feierabends wirken wie ein Versprechen von Ruhe für den, der hier unterwegs ist auf seiner Wanderung. Sein Eintauchen in diese friedliche Atmosphäre, in der alle Einzelheiten wie vom Abendrot übermalt sind, ist der Beginn einer Verzauberung. Eine zum Ausruhen einladende Stimmung durchwaltet den Ort, den er durchschreitet, und der »rothe Abendschein« färbt gleichsam alles. Mit dem Sinken der Sonne ist eine friedliche Stille eingekehrt, und das Zuendegehen des Tages mit seiner Lebendigkeit und Geschäftigkeit kündigt die Nacht an.

Aus einem offnen Fenster eben,

Die Erfahrung von Stille und Leere (v. 1) und von abendlichem Licht und Scheinen (v. 2) verlebendigt sich in Vers 5 im Erklingen einer Stimme mit zum Bisherigen passenden Farbton (»Gold-«). Darauf hin vorbereitend oder vermittelnd steht zunächst das offene Fenster in

diesem Vers.[6] In der Abfolge von Städtchen, Straßen, Fenster ereignet sich eine Näherung, Konzentration und Aufmerksamkeitsverdichtung; das hier zu Erlebende »öffnet« sich dem Wanderer und kommt auf ihn zu.

Dies offene Fenster ist, nach draußen geöffnet, ein erstes Zeichen menschlichen Lebens in der abendlichen Stadt, eine Spur des Wohnens von Menschen in diesen Straßen, d. h. verborgenen inneren Lebens in den Häusern.

An einer Stelle in dem Gesamtbild, das sich bisher darbot, wirkt etwas einladend, und dadurch wird sie ausgezeichnet und gleichsam auffällig. Das Fenster schließt nicht aus, weil es nicht verschlossen ist; freilich erlaubt es auch nicht ein Hineinsehen-Können, sondern durch das, was von drinnen (aus dem Innern eines bewohnten Hauses) nach draußen klingt, spricht es den aufmerksam werdenden Fremden ›freundlich‹ an. Er nimmt ein offen stehendes Fenster in der Straße, die er durchschreitet, wahr, und es ist wie eine Stelle offenen Austausches zwischen Draußen und Drinnen. Es lässt die Abendluft und das Licht hinein (v. 1 f.) und auch den Blumenduft (v. 4), zugleich aber dringt etwas aus dem Haus nach draußen auf die Straße.

Das Wort »eben« am Ende des Verses meint insofern, unmittelbar und für sich gehört, das Zusammenklingen des zu Gehör Kommenden (v. 5) mit dem Jetzt der Abendröte, die Stimmigkeit dieses Augenblicks, der hier seinen besonderen »Ton« erhält, indem ihn Laut, Stimme, Sprache durchdringen. Zugleich vermittelt das »eben« auch einen Übergang, indem es sprachlich doppelt beziehbar ist: einerseits auf »hört man« (v. 5), und so besagt es »gerade jetzt«, andererseits auf »über den […] Blumenflor | Hinweg« (v. 4 f.).[7] So gelesen besagt es: eng oder dicht darüber her schallend – oder auch: gerade darüber hinweg;[8] damit sind dann das Blühen und der Duft des »Blumenflors« (v. 4) und der Klang der Singstimme in engster Zugehörigkeit, wie *ein* (synästhetisches) Gesamterlebnis erfasst.

6 Zum Singen durch ein offenes Fenster siehe auch »Ach nur einmal noch im Leben …« (1845).

7 Ist die erste Zuordnungsmöglichkeit sprachlich vielleicht wahrscheinlicher, so hat die zweite den Vorzug, inhaltlich entschieden gut zu passen.

8 »eben« kann freilich auch einfach bedeuten: zu ebener Erde.

Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,

Dem unabgelenkten Blick bietet sich eine Blumenpracht dar – mit ihrer bunten Farbigkeit (vorherrschend wohl die Farbe Rot, v. 9), mit lautlosem Blühen und mit ihrem Duft. Der Blumenflor befindet sich in der Fensterbank – und so wäre der Einklang mit dem erklingenden Singen noch stärker – oder unmittelbar unter dem Fenster und bis zu ihm hinauf reichend. Das »freundliche Städtchen« gewinnt durch den üppigen Blumenschmuck einen typisch süddeutschen Charakter, und die ersten vier Verse des Gedichts beschreiben das Eidos eines solchen.

Liest man »Über […] hinweg hört man« (v. 4 f.), so unterstreicht dies das atmosphärische Sichverbreiten der Töne des Gesangs – im Zusammenstimmen mit dem Duft und der leuchtenden Farbigkeit der Blumen, und wohl nicht zufällig sagt der Wanderer nicht: ich (d. h. isoliert) höre.

Das überreiche Blühen des gepflegten Flors im Fenster mit den Rosen (v. 9) setzt sich gesteigert fort im Aufblühen einer menschlichen Stimme (v. 6), einer Innerlichkeit, die sich unbeschwert aus-singt.

Der Stimme, die man wegen des Anklangs an eine Nachtigall (s. u.) als eine weibliche auffasst, entströmen festliche »Goldglockentöne« – statt des auch erwartbaren Abendgeläutes.[9] Sie bringen so gleichsam das Ausklingen des Tages (liest man: »hinweg […] schweben«), das Atemholen des abendlichen Zuruhekommens zum Ausdruck. Ihr ›Schweben‹ ist nicht von feierlicher Schwere, sondern anmutig leicht. Ihre Schwebe bringt ein ungreifbares Nahekommen mit sich – ungreifbar, weil die Singende unsichtbar bleibt –, und schon hier wird das Herz des Wanderers tief »berührt« (vgl. II,9)! Die »Goldglockentöne« erklingen wunderbar abgehoben von der Stille der abendlichen Straßen, und es ist, als gehe anstelle der sinkenden eine andere Sonne mit ihrem Schein auf.

Das Wort »schweben« trifft ein reines Phänomen des Erklingens: den Gesang als in melodische Schwebe gebrachte Sprache – lyrisch. Jetzt erst wird die Stille der kleinen Stadt wahrhaft zum Feier-Abend.[10] Den

9 In dem Hochzeitsgedicht ›Ludwig Richters Kinder-Symphonie‹ (1862) ist in der vierten Strophe von »dem hellen Goldklang | Einer himmlischen Mädchenstimme« die Rede, und sie wird mit der Nacht in Beziehung gebracht.

10 Siehe die erste Strophe von Hölderlins ›Brot und Wein‹, die zu Hölderlins Lebzeiten unter dem Titel ›Die Nacht‹ separat zum Abdruck kam.

Wanderer umfängt hier schon ein schöner Moment, der Augenblick des unerwartet Schönen. Ein Mädchen oder eine Frau vermittelt – selber unsichtbar – an das erlebende und sein Erleben aussprechende »Ich« des Wanderers die Musik der menschlichen Stimme, und vor *seinem* Sprechen erreicht ihn ein *›musisches‹ Erlebnis*.

Und Eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,

Was den Wanderer in seinen Bann zieht, klingt wie (»scheint«) das Singen der Nachtigall, die eigentlich »Nachtsängerin« heißt,[11] die in der Dämmerung die Nacht vorwegnimmt oder ihr Kommen ankündigt. Noch mitten in der Stadt versetzt ihn dies wie der Gesang dieser Vögel mit ihrem melodischen Naturlaut ins Freie der Natur, von der dann die zweite Strophe redet. Natürlich wie ein Vogel singt, so frei und absichtslos unbefangen, übersetzt sich die Seele der Singenden, die der Fremde durch das Fenster vernimmt, für ihn mit ihrem ungekünstelten Gesang und bringt schmelzend seine eigene Seele zum Klingen oder Mitschwingen.

Ihre innere Fülle lässt die Stimme reich und volltönend wie einen Chor anschwellen. Unwillkürlich denkt man an ein Liebeslied, das zum Jubeln und Schluchzen einer Nachtigall im nächtlichen Garten passen würde.[12] Der andringenden Mächtigkeit dieses Melos sind die folgenden Verse gewidmet.

11 Vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Auflage, völlig neu bearb. von Elmar Seebold, Berlin und New York 1989, S. 497.

12 Siehe den Beginn von Theodor Storms Gedicht ›Die Nachtigall‹ (1855): »Das macht, es hat die Nachtigall | Die ganze Nacht gesungen; | Da sind von ihrem süßen Schall, | Da sind in Hall und Widerhall | Die Rosen aufgesprungen.« Schon in der Antike erinnerte die Nachtigall an eine Frau; siehe die Geschichte der Philomela (Ovid, Metamorphosen VI 441–670). – Es sei hier im Blick auf die Zitierung anderer Dichter und Autoren im folgenden grundsätzlich bemerkt, dass die angeführten Stellen sich zum Teil ausdrücklich auf dies Gedicht beziehen (wie Adorno, Niebelschütz oder Handke), zu einem anderen Teil bei ihnen Mörikes Kenntnis von ihnen angenommen werden muss (Hölderlin, Goethe). Wieder andere Anführungen, wo beides nicht der Fall ist (Hegel, Storm (?), Eichendorff, Pessoa u.a.), sollen nicht meine Mörike-Interpretation beweisen, sondern Belege für ein auch sonst verbreitetes Motiv geben, also gleichsam einen sprachlichen Kontext durch die Zeiten andeuten.

Daß die Blüthen beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Roth die Rosen leuchten vor.

In dreifacher Weise wirkt sich die Verzauberung durch die nachtigallengleiche Stimme auf die Wahrnehmung des Wandernden aus.[13] Im wiederholten »Daß […] Daß […] Daß« bringt sich eine Steigerung am von ihm Wahrgenommenen zur Geltung, durch die alles verdichtet und intensiviert wird. Der Gesang ist es, dessen Anschwellen auch die Natur in eine höhere Lebendigkeit hebt. Indem sich die eine gehörte Stimme zu einem vielstimmigen ›Chor‹ zu verstärken oder dieser sich zu einer Stimme zu verdichten scheint, setzt dies wellenartige sich Ausbreiten sich in einem vieltönigen Mitleben der abendlichen Natur (Blüten, Lüfte, Rosen) weiter fort. Der menschliche Gesang erweckt ein dreifaches Echo in ihr.[14]

Die »Blüthen« (v. 7) gewinnen ein Leben in Resonanz zur klingenden Stimme, so dass sie »beben«. Wie durch eine leidenschaftliche, aber sanfte Erschütterung nur ganz zart berührt, haben sie ihr Sein »in Hall und Widerhall« (Storm).[15] Es ist, als bebten sie vor Lust des gesteigerten Daseins, indem das Vibrieren der Singstimme sich auf sie überträgt. Das Blühen der Blumen und ihr sich stärker verströmender Duft wirken wie wunderbar belebt, und der Atem des Gesangs überträgt sich auf das leise Wehen der Abendlüfte.

»Daß die Lüfte leben« (v. 8) besagt so, dass sie, indem sie den Klang weitertragen, die ganze Luft von ihm erfüllt und bewegt sein lassen. Ihr Bewegtsein »antwortet« im Einschwingen auf den »süßen Schall« (Storm) dem Gesang.[16] So wie schon das Singen aus offenem Fenster zur Situation des Abends und des hier einkehrenden Wanderers passte, so korrespondiert jetzt umgekehrt die Natur mit der weiblichen

13 Der zweite Bestandteil des Wortes Nachtigall bedeutet: »beschwören, Zaubergesänge singen«; Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (Anm. 11), S. 497.

14 Von der Sprache des Gesanges gälte, was Joseph von Eichendorff in die bekannten Zeilen gefasst hat: »Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort.« (›Wünschelrute‹)

15 Siehe Anm. 12.

16 Siehe Anm. 12.

Stimme – in tiefem ›Einklang‹ mit ihr. Demgemäß steigert sich abschließend in Vers 9 der Charakter des ›Freundlichen‹ (v. 1) zu einem ekstatischen Moment, indem der Gesang nicht nur belebend und bewegend wirkt, sondern die Blumen noch einmal gesteigert zum Leuchten bringt.

Die Rosen »leuchten vor« – d.h. auch vor den anderen Blumen des reichen Flors (v. 4); es ist, als habe die Rose eine besondere Wahlverwandtschaft zur Nachtigall.[17] In »höherem Roth« vor-leuchten,[18] heißt aus dem Abendrot hervorleuchten.[19] Das ist zunächst realistisch gesehen, denn tatsächlich kann man beobachten, dass ein Morgen- oder Abendrot das Rot von Rosen ungemein intensiviert.[20] Das »höhere Roth« ist ein überhöhtes, und seine Überhöhung verdankt sich dem roten Abendschein und dem assoziierten ›Gold‹ des Gesanges. Steigert die verzaubernde Singstimme das Rot der Rosen, in dem sich seinerseits schon das Rot des Abends verdichtet, so besagt das: Das Naturphänomen der sinkenden Sonne, überhaupt der sich neigende Tag, wird durch den »Gesang« zu einem »höheren« Dasein verklärt, die Natur ist in Kunst aufgehoben.[21]

17 Siehe Storms angeführtes Gedicht sowie bei Goethe: »Unmöglich scheint immer die Rose, | Unbegreiflich die Nachtigall« (West-östlicher Divan, Suleika Nameh: »Der Liebende wird nicht irregehn …«).

18 Eine vergleichbare Wendung findet sich bei Mörike schon in dem Gedicht ›Um Mitternacht‹ (1827): »Und kecker rauschen die Quellen hervor« (I,5).

19 In einem Brief an Zelter (10. Juli 1828) spricht Goethe von »erhöhteren Farben« (zitiert nach Albrecht Schöne, Der Briefschreiber Goethe, München 2015, S. 312; zum – mit Mörike vergleichbaren – Zusammenhang vgl. ebd., S. 312 f.).

20 1832 heißt es schon: »Wo im Gebüsche die Rosen brannten« (Peregrina II, Strophe 3, v. 4). Über die zufällige Entdeckung des altdeutschen Namens »Rohtraut« schreibt Mörike 1868: »Er leuchtete mich an als wie in einer Rosengluth« (21. Juli, an Moritz von Schwind; HKG 19/1, S. 53 f.).

21 Adorno bemerkt zu v. 9, dass »auch das ausbrechende und doch nur mit den diskretesten Mitteln der Wortumstellung bewirkte Pathos der Schlußzeile der ersten Strophe« von weit her an griechische Lyrik erinnere (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 61). Bei Hölderlin heißt es von einem Sonntag-Morgen: »wo stille die Werkstatt war | Am Feiertag, und die Blumen der Stille, | Wohl blühten schöner auch sie und helle quillten lebendige Brunnen« (»Versöhnender, der du nimmer geglaubt …«, 1. Fassung; Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner, Bd. 2: Gedichte nach 1800, Stuttgart 1953, S. 134).

Die Rede vom Vor-leuchten »in höherem Rot« zieht zum Schluss dieser Strophe alle Aufmerksamkeit auf sich.[22] Der eigenartige Komparativ deutet auf etwas empirisch nicht Nachweisbares und doch sinnlich Wahrnehmbares: das Schöne als ein ἐκφανέστατον.[23]

Es ist, als wären hier Farbschwingungen durch die Tonschwingungen angeregt und der Farbton intensiviert durch den Ton des Gesanges zu magischer Beleuchtung. Verdankt sich das »höhere Roth« einem Gesang ›in höherem Ton‹, also von oben her, von etwas, das ›höher‹ ist als die vorfindliche Farbe,[24] die überformt und ins Imaginäre gesteigert ist?

Können Rosen ekstatisch *sein*? Etwas Dionysisches, ein Rausch der Klänge, Blüten und Farben beherrscht das Bild, in das sich der Wanderer unwiderstehlich hineingeführt findet: »ein athmend Bild, in Paradiesesluft getaucht« (Mörike).[25] Mit dem Hervorleuchten der Rosen in »höherem Roth« ist sein Erleben – so potenziert – tendenziell schon in Dichtung eingetreten.[26]

*

22 In seinem ›Versuch über den geglückten Tag‹ schreibt Peter Handke: »Die Phantasie ist mein Glaube, und die Idee vom geglückten Tag wurde geformt in deren glühendem Augenblick, und sie leuchtete mir […] am folgenden Morgen (oder Nachmittag) frisch vor, so wie in dem Gedicht Mörikes eine Rose ›vorleuchtet‹, und ich konnte mit ihrer Hilfe immer wieder einen Neuanfang machen […]«; Peter Handke, ›Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum‹, Frankfurt am Main 1991, S. 55. Handke beschreibt auch das Hervorleuchten bei einem Hahnenfuß-Gewächs (S. 82) und formuliert schließlich: »Drehtür des geglückten Tags: Dinge wie Leute darin aufleuchtend als *Wesen*« (S. 88). Schon in ›Am Felsfenster morgens‹ (1982–1987) hatte sich Handke Mörikes Wendung »leuchten vor« notiert; Peter Handke, Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987), Salzburg 1998, S. 523.

23 Platon, Phaidros 250d.

24 Von einem Dichter heißt es: »wenn er die frühesten Rosen zum Opfer | Seinen Chariten weiht« (›An J. G. Fischer‹, 1864), was eine Nähe zu den Musen anzeigt.

25 Letzter von Versen im Brief an Moritz von Schwind (15. Juni 1869); HKG 19/1, S. 103.

26 Eine weitere Deutungsperspektive für die Wendung Mörikes: »leuchten vor«, lässt sich aus Peter Handkes folgender Bemerkung zur Idee des geglückten Tags ableiten: »Ja, jene Idee […] leuchtete ausschließlich voraus in die Zukunft« (Versuch über den geglückten Tag [Anm. 22], S. 23). – Dass das »höhere Rot« schon der gesteigerte Erfahrung in sich aufhebenden Dichtung zuschreibbar ist, mag ein Satz Fernando Pessoas belegen: »Felder sind grüner in der Beschreibung als in

Zum Verständnis der Komposition dieser ersten Strophe haben die vorgetragenen Beobachtungen erbracht, dass in ihr eine von dem ersten Vers bis zum neunten und letzten zielgerichtet voranschreitende Bewegung, bei der die zentripetale, auf Konzentration hinwirkende Richtung (v. 1–4) sich in den andringenden Wellen von Vers 6–9 fortsetzt, durch ein eher strukturelles Muster hinterfangen ist, das die Struktur konzentrischer Kreise hat: Verse 5 und 6 (Gesang) als die Mitte, um die sich in weiteren Ringen die Verse 4 und 7 (Blumen), 2 und 9 (Rot) sowie 2 und 8 (Straßen / Lüfte – Scheinen / Wehen) legen.

III.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.

Das Wandern erfährt im Erlebnis der kleinen Stadt eine Unterbrechung, und dem Wanderer widerfährt hier etwas, das ihn festhält, auf die Stelle bannt: »Lang hielt ich staunend«. »hielt ich« bedeutet, er ver-hält, hält inne, weil er auf- und festgehalten wird, hineingezogen in eine Versunkenheit (»Lang«), durch ein *je ne sais quoi*. Er ist tief berührt, gefesselt von einer unvermuteten Erfahrung, einem übermächtigen Angemutetwerden, das ein geheimnisvolles Versprechen zu enthalten scheint.

Das Wort »lustbeklommen« meint ein Fascinosum, in das als solches sich leichtes Erschaudern mischt. Die auffällige Wortbildung[27] besagt nicht: trotz der Lust oder neben ihr auch »beklommen«, sondern dies

ihrem Grün« (Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares, hrsg. von Richard Zenith. Aus dem Portugiesischen übersetzt und revidiert von Inés Koebel, Zürich 2003, S. 35). Dazu, dass für den rechten Blick aus dem Grün des Grases ein *Grünen* wird vgl. Handke, Versuch über den geglückten Tag, a.a.O., S. 36.

27 »lustbeklommen« scheint eine originäre Neuprägung Mörikes zu sein. In ›Mein Fluß‹ (1828) findet sich bereits: »Liebesschauerlust« (1. Strophe); ebenso der »freudige Schauer« in der Begegnung mit einer Muse in ›Wald-Idylle‹ (1837). Eine solche führt »mir zu süßem Erschrecken« (›An eine Äolsharfe‹; 1837).

genau in oder von der Lust selber.[28] Daher durchdringen sich in diesem besonderen Gefühl die Erfahrung von Enge oder Beengung (vgl. ›klamm‹ oder ›Beklemmung‹) und tiefe emotionale Erfüllung im Hingerissensein von Etwas.[29] Denn dies Gefühl geht von einem Staunen aus, das Selbstvergessenheit bedeutet,[30] während Lust ein erhöhtes Selbstgefühl ist. Das Atmen, Leben und Klingen um ihn her (I,6–9) überwältigt den bei seiner Wanderung hier Verharrenden, trifft ihn in der Mitte seiner selbst; es nimmt ihn innerlich gefangen, lässt ihn aber zugleich nicht bei sich selbst zur Ruhe kommen. In sein Ergriffensein von etwas Unverrechenbarem mischt sich ein süßes Rätsel, das ihn überwältigt und ratlos macht.

Wie ich hinaus vor's Thor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.

Wieso und wie seine Wanderung sich fortsetzt, das weiß der Wandernde sich selber nicht zu sagen, so wenig ist er hier ganz bei sich, vielmehr aller Alltäglichkeit und ihrer Nüchternheit entrückt.[31] Der Übergang »vor's Thor« ist in seinem Bewusstsein kein kontinuierlicher, sondern eher abrupt; er findet sich auf einmal draußen vor der Stadt wieder. Ließ ihn das »offne Fenster« (I,3) in das innerste Leben dieses Städtchens eindringen und für einen intensiven Augenblick (Kairos) daran teilhaben – dessen reale Dauer bleibt unbekannt –, so wird er nun durch das Stadttor wieder hinausgeführt, und es öffnet sich ihm die Weite der »Welt« (II,4). Dieser Übergang hat etwas Traumhaftes – der Wandernde ist und wird ent-rückt –, halb flieht er vor dem Überwältigenden, halb treibt es ihn »hinaus vor's Tor«.

28 Siehe bei Mörike auch: »Erschrocken merkt' ichs, lustbewegt« (›Hochzeitslied‹, 1831, 4. Strophe); von der Begegnung mit einer Muse, die den Dichter »*berührt*«!

29 Dem »lustbeklommen« an dieser Stelle korrespondiert später der »Liebeshauch« (II,10).

30 Während der Nacht gilt auch: dass du »Dich lieblich in dir selbst vergissest – | Du schwärmst […]« (›Gesang zu zweien in der Nacht‹, 1825, letzte Strophe).

31 Siehe v. 8: »Ich bin wie trunken, irr'geführt«.

Ach hier, wie liegt die Welt so licht!

Dieses »Ach« steht für ein reines Widerfahrnis, eine erneute Ergriffenheit, die das Herz überfüllt. Denn in dem »hier« liegt der starke Kontrast zum begrenzten Dort der ersten Strophe, und was sich jetzt darbietet, ist nicht weniger als eine Erfahrung des Ganzen, eine Welt-Anschauung. Eine denkbar große Ausweitung des Horizontes eröffnet sich dem Wanderer, sofern ihm nun eine Überschau über Himmel und Erde im Ganzen zuteil wird – im Gegensatz zur Enge des »Städtchens« und seiner kleinen Straßen (I,1 f.).

Aber, wie sich zeigt, rettet er den Kern seines vorangegangenen Erlebnisses gerade, indem er nicht endlos dort verweilte, sondern sich weiterführen ließ, das umhegte Städtchen verließ und ins Freie (»vor's Thor«) strebte. Wieder weiterwandernd nimmt er es mit, um es ganz neu und noch großartiger nochmals zu erfahren.

»wie liegt […] so licht« ist zu sagen möglich, weil hier draußen alles noch heller ist als in den Straßen, in denen auf den Abendschein die Dämmerung folgt und sich über die Farben der Blumen legt. Hier hingegen, in der freien Landschaft, ist noch alles vom Glanz der untergehenden Sonne festlich und wunderbar erhellt, verklärt in einem warmen und kräftigen Licht, das der ›Gold‹-Ton des Gesangs schon vorweggenommen hatte. Der Endton des Verses auf dem Worte »licht« kündigt gesteigerte visuelle Eindrücke an, und in majestätischer Erhabenheit bieten sich sogleich die Farben Purpur und Gold (v. 5 f.) dar, so dass sich die farbliche Intensität der »Goldglockentöne« und des Leuchtens »in höherem Rot« (I,5 und 9) hier in großartigem Maßstab fortsetzt.

Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;

Das neue »hier«, das dem Herzen ein überwältigtes »Ach« entlockte, ist vom Schauen bestimmt – wie von einem erhöhten Standpunkt (»wie liegt«; v. 4). Der Blick tut sich auf – in eine grandiose Bewegtheit an Himmel und Horizont.

Das Gewoge der von der untergehenden Sonne purpurn, d. h. tiefrot bis blaurot gefärbten Wolken oder des Himmelsozeans wirkt wie ein gigantisches »Gewühle« (v. 5). Das ist eine kosmische Verstärkung (oder ein überdimensionales Echo) der bebenden Lebendigkeit aus der

ersten Strophe (I,7 f.) und ist zugleich wie ein schöpferisches Chaos – man denkt bei »Gewühle« an das Tohuwabohu von Genesis 1,2 –: als wolle sich hier etwas Gewaltiges gebären.[32] Diese kosmische Veränderung an Himmel und Abendwolken durch den Sonnenuntergang wird für den Blick dessen, der aus der kleinen Stadt kommt, zu einem ›aufwühlenden‹ Bild.

Aber sein Blick geht nicht nur nach oben oder vorn, sondern auch noch einmal zurück: »Rückwärts« (v. 6). Der Wanderer kommt aus dem Engen und Begrenzten und hat jetzt den offenen Himmel vor sich. Von da aus erschließt sich ihm auch ein neuer, umfassender Blick zurück.[33] War das Erleben der ersten Strophe dem Detail verhaftet und sozusagen von innen ausgehend, so wird »die Stadt« nun zum Gegenstand einer Schau auf sie von außen her; sie wird im Ganzen distanziert zu einem ›Bild‹.

Da scheint sie im starken Licht der sinkenden Sonne aufzulodern: »in goldnem Rauch«. Dieser zeigt ein ›höheres‹ Brennen an[34] (vgl. »in höherem Roth«; I,9)[35] – ohne zu verbrennen, und feierlich verschleiert, so dass man an Opferrauch denken könnte. Der abendliche Lichtschleier, der die Stadt atmosphärisch umgibt, ist wie ein getrübter Gold-Glanz. »In goldnem Rauch« stellt sie sich als ein ›rückwärts‹ verklärtes und verewigtes Bild dar.

Das Ganze der Verse 5 und 6 ist eine überwältigende Vision. Die Stadt selber wirkt wie eine himmlische Stadt; man ist geneigt, an das goldene Jerusalem zu denken (vgl. Offb 21,18). Und das Schauspiel am Himmel ist gewaltig wie eine Lichtorgel; der Sonnenuntergang, der sein Licht über alles ausgießt, ist mit seinem »purpurne[n] Gewühle« und »goldnen Rauch« ins Erhabene gesteigert.[36]

32 Auch in Hesiods ›Theogonie‹ steht am Anfang von Allem das Χάος (v. 116).

33 Auch v. 9 wird im Rückblick sprechen (»du hast«)!

34 Siehe Anm. 20.

35 Hier, in den Versen 5–6, kehrt das Gold und Rot von I,2 und 5 wieder. »Rauch« kann auch vom Stäuben der Blüten (oder Ähren) gesagt werden, was zum Blumenflor der ersten Strophe passen würde.

36 Siehe auch die 4. Strophe von Hölderlins ›Abendphantasie‹: »Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf; | Unzählig blühn die Rosen und ruhig scheint | Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich, | Purpurne Wolken! Und möge droben || In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! –« (Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1: Gedichte bis 1800, Stuttgart 1944 [1946], S. 298).

Wie rauscht der Erlbach, wie rauscht im Grund die Mühle!

Nicht nur das Ferne, sondern auch die Nähe erschließt sich dem Wandernden in der neuen Perspektive. Ist der Himmel vor und über ihm, liegt die Stadt hinter ihm (»Rückwärts«, v. 6), so kommt zu oben, vorn und hinten jetzt auch das irdisch gegenwärtige Unten: »im Grund« (v. 7).

Fließendes Wasser, Kühle und grünende Vegetation, wohl auch Schatten charakterisieren den jetzt erblickten Ausschnitt der Landschaft vor der Stadt als *locus amoenus*, ins Romantische gewendet (Erlenbach und Mühlengrund).[37] Was im Städtchen der Gesang war (I,5 f.), wird in der Natur zum Rauschen. Zweimal – im Rauschen von Bach und Mühle – drängt sich hier quellendes Leben und lebendiges Fließen dem Betrachter auf.[38]

Das emphatische »Wie rauscht« unterstreicht durch seine Wiederholung nur die Stille des Abends, die im Kontrast dazu selber auch vernehmlicher wird.[39] Das Rauschen verweist sowohl auf gegenwärtige Lebenskraft, wie auch auf das unaufhaltsame Fortgehen des Lebens.

Ich bin wie trunken, irr'geführt –

Das Übermaß der Eindrücke oder, besser wohl, die gesamte Situation mit ihrer das Herz des Wanderers überfüllenden Größe versetzt ihn in einen ›rauschhaften‹ Zustand:[40] »wie trunken«.[41] Dabei handelt es sich –

37 Ähnlich auch die Verse in Hölderlins Elegie ›Der Wanderer‹: »Aber unten im Tal, wo die Blume sich nährt von der Quelle, | Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiese sich aus. | Still ists hier: kaum rauschet von fern die geschäftige Mühle« (Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1, S. 213, 3.Strophe); von »Rosen glühen« ist im letzten Vers der 2. Strophe die Rede.

38 Siehe dazu Hegels Bemerkung: »Die Najaden oder Quellen sind der äußerliche Anfang der Musen«; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, 20 Bde., Frankfurt am Main 1969–1979, Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, 1970, S. 289, sowie die Fortsetzung, zitiert in Anm. 72.

39 Siehe das in Anm. 18 Zitierte.

40 In ihm wiederholt sich subjektiv das betörende Rauschen von v. 7. Wolf von Niebelschütz hat zu dieser Zeile auf die Musikalität des ganzen Gedichts (und von Mörikes Lyrik überhaupt) hingewiesen: »da taumelt man, wie trunken irrgeführt, man taumelt durch diese Synkopen und wechselnden Tempi, man sucht nach einem Halt und will ihn doch gar nicht haben, man läßt ich sinken und tragen« (Eduard Mörike [Anm. 4], S. 60).

dionysisch gesteigert – um eine ekstatische Verfassung, in der das lyrische Ich ekzentrisch über sich hinausgerissen und der Orientierung im Überschaubaren nahezu verlustig gegangen ist: »wie […] irr'geführt«. In göttlicher Trunkenheit findet es sich in jener μανία (Irre), die nach Platon den von der Macht des epischen Gesangs (Kalliope) oder der ländlichen Dichtkunst (Thalia)[42] Erfüllten entrückt (Phaidros 245[a]).[43]

O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!

Der bisher sozusagen schweigend von seinem Erleben Hingenommene und durch dessen Erhabenheit Entrückte findet am Schluss (nach einem Gedankenstrich, d.h. einer Pause des Innehaltens und Sichbesinnens) zum seine Erfahrung deutenden Wort: »O Muse«, und er antwortet auf Alles mit einer Anrede: »du« (v. 9).[44]

Dass er im Tiefsten seines Selbst (»Herz«) ergriffen wird, kann er nicht sich selber zuschreiben. Er erfährt sich über sich hinausgehoben und von woanders her »berührt«, beschenkt, begnadet. Dies alles, was dem Wanderer unterwegs und ganz unversehens widerfährt, hat sich spontan zu einem Augenblick von auratischer Kraft zusammengefügt, der ihn in etwas Überalltägliches und Höheres entführt hat. Durch die »Muse« kommt das Ferne und Erhabene ihm zuinnerst nahe (»mein

41 Auch nach Platon sind die Dichter als ἔνθεοι und κατεχόμενοι gleichsam wie »trunken«: οὐκ ἔμφρονες (Ion 533[d]/534[a]; vgl. 534[b]).

42 Die »ländliche Muse« wird in der ›Idylle vom Bodensee‹ (1845) angerufen (2. Gesang, v. 158; HKG 7, S. 22).

43 Vgl. bei Mörike, Maler Nolten, 1. Fassung, 2. Teil (HKG 3, S. 242,33–243,1): »Wir preisen es mit Recht als einen himmlischen Vorzug, welchen die Muse vor allen andern Menschen dem Künstler dadurch gewährt, daß sie ihn bei ungeheuren Übergängen […] mit einem holden energischen Wahnsinn umwickelt und ihm die Wirklichkeit […] mit einer Zaubertapete bedeckt […].« (Der Satz findet sich mit im wesentlichen identischem Wortlaut auch in der überarbeiteten 2. Fassung, HKG 4, S. 238,34–239,2.)

44 Siehe dazu Adorno: »Entscheidend das eine Wort Muse am Ende. Es ist, als glänzte dies Wort, eines der vergriffensten des deutschen Klassizismus, dadurch, daß es dem genius loci des freundlichen Städtchens verliehen wird, noch einmal, wahrhaft wie im Licht der untergehenden Sonne auf und wäre als schon verschwindendes […] der Gewalt der Entzückung mächtig« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 61 f.); siehe auch Anm. 53.

Herz«), und durch ihren dichterischen Atem (›Hauch‹, v. 10) wird ihm ein ewiger Augenblick zuteil, in dem der Dichter zum Dichter wird.[45] Von ihr schöpferisch »berührt« – wie mit einem mystischen Terminus gesagt wird[46] –, erfährt sich das erlebende Herz zusammen mit der Welt wie von einem Zauberschlag berührt und in eins versetzt.[47]

So vermittelt die Muse dem Dichter, d.h. dem, der so dazu wird, das kleine (I) und das große Ganze (II) und tut es in der dichtend alles umfassenden Liebe, von der der letzte Vers des Gedichtes redet: »Mit einem Liebeshauch«.[48]

Der Liebes-Anhauch der Muse, ihre In-spiration, ermöglicht ein dichterisches Verklären (als gesteigerte Wiederholung und Verdichtung) der Wirklichkeit.[49] »Hauch« – das ist das belebende und beseelende *Pneuma* (vgl. Genesis 1,2), und zur Erläuterung dieses Liebeshauchs könnte man – übertragen auf den Dichter und die Muse – Ovid anführen: »meoque | spiritus iste tuus semper captatur ab ore!« (Metamorphosen VII 819 f.).

Dieser »inspirierende« Hauch war schon, so wird dem Wanderer jetzt klar, im Schein des Abendrots, im Leuchten der Farben, in den Lichtgluten des Himmels, im Rauschen des Wassers und – vor allem – im Gesang der weiblichen Stimme mit ihrer allbelebenden Wirkung (I,6–9) gegenwärtig.[50]

45 In dem Gedicht ›An eine Sängerin‹ (1852 ?) heißt es von dieser: »die, unter der Muse Schutz, […] || Fühlt, in des Schönen Gestalt, ewige Mächte sich nah« (HKG 1/1, S. 130).

46 Vgl. Augustinus, Confessiones X 27,38 (»tetigisti me«) mit IX 10,23 (»attigimus eam [sc. die ewige Weisheit] modice toto ictu cordis«). Zur »göttlichen Berührung« siehe bei Goethe, Italienische Reise; Rom 3.November 1786; WA I 30, S. 201. Zu Mörike vgl. auch schon Anm. 24 und die folgende Anmerkung.

47 Von einem Dichter heißt es bei Mörike, »die Muse« habe ihn mit ihrem Kusse »berührt« (›An Hermann Kurz‹, 1837).

48 Der »Hauch« korrespondiert der schwebenden Singstimme der ersten Strophe.

49 Nach Hesiod »hauchten« die Musen ihm den Gesang (ἀοιδή) bzw. das zu Sagende »ein«: ἐνέπνευσαν (Theogonie, v. 31 f.). Zu Homers »Atemhauch« siehe Anm. 53. Adorno findet, schon der freien Rhythmen wegen, die an griechische, reimlose Strophen erinnern, in Mörikes Gedicht ein »unwägbar feines […] *antikes*, odenhaftes Element« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 61).

50 Vgl. Johann Gottfried Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher, Stuttgart 1969 (= Universal-Bibliothek 8729/8730), S. 46: »*die ganze vieltönige, göttliche Natur ist Sprachlehrerin und Muse*« des

Belebend angehaucht vom Atem des Überirdischen, der liebenden Einhauchung des dichterischen Geistes durch die Muse, entzündet sich im davon berührten Herzen des Dichters selber Liebe: wie seine verzauberte Wahrnehmung vom geschauten Kleinen zum geahnten Immer-Größeren aufsteigt – das entfacht in ihm ein liebevolles Umfassen von Allem, des Alls, hingerissen und beseligt, geöffnet und hingegeben an ein alles übersteigendes und umgreifendes Geheimnis.

Der Wanderer hat ein ungeahntes, vielleicht heimlich gesuchtes Ziel gefunden; das Ewigkeitsbild von Vers 6 hat dem, im Rückblick erschaut, vorgearbeitet, und sein signifikanter Ort, eingelassen in das Erhabene kosmischer Vorgänge, wurde für ihn zum Kairos und Anlass einer »Epiphanie«: Göttliches hat ihn berührt.[51]

IV.

In der Abfolge von erster und zweiter Strophe liegt eine Bewegung, die, nachdem die Entsprechungen im Einzelnen aufgewiesen sind, kurz als solche zu vergegenwärtigen ist.

Menschen. Adorno bezieht die Inspiration auch auf die Anrufung der Muse an dieser Stelle selber: »Die Inspiration des Gedichtes bewährt sich kaum in einem seiner Züge so vollkommen wie darin, daß die Wahl des anstößigsten Wortes an der kritischen Stelle […] wie ein musikalischer Abgesang die drängende Dynamik des Ganzen einlöst« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 62). Hier sei im knappsten Raum lyrisch gelungen, wonach ein Epos wie ›Hermann und Dorothea‹ vergebens griff (ebd.).

51 Es sei hier an die – dem thomasischen Begriff der *claritas*, die er als »Ausstrahlung« versteht, angelehnte – ästhetische Bestimmung von James Joyce erinnert: »Der Moment, da diese höchste Qualität der Schönheit, die klare Ausstrahlung des ästhetischen Bildes, leuchtend wahrgenommen wird vom Geist, der von seiner Ganzheit gefangengenommen und von seiner Harmonie fasziniert worden ist, ist die leuchtend stumme Stasis des ästhetischen Wohlgefallens« (Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, Frankfurt am Main 1973 [= Bibliothek Suhrkamp 350], S. 240; engl.: »The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the aesthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure […]«); vgl. auch James Joyce, Stephen der Held, Frankfurt am Main 1973 [= Bibliothek Suhrkamp 338], S. 224–226). Im »Porträt« gebraucht Joyce auch den Ausdruck: »Entrückung des Herzens« (a. a. O., S. 240).

Die kleine Menschenwelt öffnet sich in die Weite, ja Unendlichkeit der Natur, von der der begrenzte Raum des Städtchens kosmisch umgriffen wird (»die Welt«; II,4). Wird dabei aus dem in sich kreisenden Leben einer süddeutschen Feierabendstimmung[52] ein dramatisches Gemälde voll von barockem Pathos, so könnte man von der Wandlung einer Idylle zur Erhabenheit eines Epos sprechen.[53] Dabei verwandelt sich das Genießen eines malerischen Bildes (»naiv«) ins Hingerissenwerden durch ein Übermächtiges, eher Gestaltloses (»sentimental«).

Ein *Weg* wird erfahren – vom Eingang (εἴσοδος: »tret' ich ein«; I,1) bis zum Heraustreten (ἔξοδος: »vor's Thor gekommen«; II,2), wobei mit dem Stadttor die Grenzüberschreitung markiert ist.[54] Eben dieser Weg – von geschlossener Gestalt zu mitreißender Transzendenz bzw. das Überschreiten des Begrenzten hin zum Grenzenlosen (»Rauch«; II,6) – ist der Weg des Dichters, ein Weg vom Schönen zum Erhabenen, und es ist so zugleich der Weg der Dichtung selbst, *dieses* Gedichtes.

Sein Schluss im Staunen angesichts der ereigneten Offenbarung gibt Anlass, dem Anruf der Muse noch einmal für sich nachzudenken.

V.

1. Fragt man, was unmittelbar naheliegt, wie denn die idyllische Enge bzw. Nahansicht der ersten und die kosmische Weite der zweiten Strophe zusammenhängen, so ist klar, dass dieser Zusammenhang und seine Unterschiede, d.h. ›Idylle‹ *und* ›Epos‹, hier durch die *Muse* vermittelt sein müssen, wenn ihre Anrufung am Ende für das Ganze des Gedichtes soll gelten können. Es ist ein in sich bewegter, weil nicht ohne Spannun-

52 Auch hier könnte es schon heißen: »selig scheint es in ihm selbst« (›Auf eine Lampe‹, 1846).

53 Insofern ist es stimmig, dass das epische Panorama der 2. Strophe auf die Muse führt (II,9). Vgl. auch ›Eberhard Wächter‹ (1828, 1. Strophe): »Gestärkt am reinen Atem des Homer, | Von Goldgewölken Attikas umflossen«. Adorno will von da her den geschichtlichen Ort des Lyrikers Mörike zwischen Epos und Idylle bestimmen: »Wie auf einem schmalen Grat findet sich […], was eben noch vom hohen Stil, verhallend, als Erinnerung nachlebt, zusammen mit den Zeichen unmittelbaren Lebens, […] und beides grüßt den Dichter, auf einer Wanderung, nur noch im Entschwinden« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 63).

54 ἔξοδος kann selber auch »Tor« heißen.

gen aufgebauter Zusammenhang, denn die zweite Strophe stößt sich deutlich von der ersten ab und bestimmt diese so auch als solche. Andererseits kann man auch sagen, dass die Intensität der Wahrnehmung im Begrenzten, Heimat Versprechenden als Vorbereitung für die Ausweitung ins ›Universale‹ in der zweiten Strophe gleichsam dazugehört.

Zugleich macht eine Durchgängigkeit der intensiven atmosphärischen ›Stimmung‹ evidentermaßen die Einheitlichkeit des Gedichtes aus. Mit seinem Ineinandergreifen von Nähe und Ferne erfüllt das Gedicht somit die Bestimmung dessen, was Walter Benjamin *Aura* nannte: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit, einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«[55] In Mörikes sich wie unwillkürlich gebender Nennung der Muse in den beiden Schlussversen seines Gedichtes dürfte somit die Aura von dessen Erlebniszusammenhang beschworen sein.

55 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1. Fassung), in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1: Abhandlungen, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Teil 2, Frankfurt am Main 1974, S. 431–469, hier: S. 440 (vgl. auch die 3. Fassung ebd., S. 471–508, hier: S. 479). Benjamin fährt erläuternd fort: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen« (ebd., S. 440). Er versteht diese Definition der Aura als die »Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung« (ebd., S. 480, Anm. 7). Dazu schreibt er: »Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare […]« (ebd.). Mörikes Gedicht ›Auf einer Wanderung‹ schreibt sich mit der Anrufung der Muse am Schluss in einen solchen quasi-religiösen Zusammenhang ein. – Übrigens könnte Benjamins Formulierung der Aura durch eine Wendung bei Wilhelm Dilthey angeregt sein, bei dem es einmal heißt: »Die *darstellende Kunst erweitert den engen Umkreis* von Erleben, in den jeder von uns eingeschlossen ist, sie hebt den in dunklem und heftigem *Innewerden* enthaltenen Zusammenhang des Lebens in die helle, leichte Sphäre des *Nachbildens*, sie zeigt das Leben […], und sie rückt es in eine *Ferne von dem Zusammenhang unseres eignen Handelns*, durch welchen wir ihm gegenüber in einen *freien Zustand* geraten […]« (Wilhelm Dilthey, Beiträge zum Studium der Individualität [1895/96], IV. Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in ihrer Individuation, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 5/1: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, Leipzig 1924, S. 273–303, hier: S. 276). Für den vorliegenden Zusammenhang ist auch der Satz wichtig, die Heraushebung der innersten menschlichen Lebendigkeit werde »immer nur in der Poesie vollkommen vollbracht« (ebd.).

2. Das Gedicht beginnt mit dem Eintritt ins obschon ›Freundliche‹, so doch auch Fremde – gleichsam wie: »Fremd bin ich eingezogen […]«.[56] So sehr das ihm sich bietende Bild der abendlichen kleinen Stadt sein eigenes, verzauberndes Leben entfaltet – der Wanderer kann es zunächst nur anschauen und hörend vernehmen, und insofern bleibt es ihm auch ahnungsvoll fremd.[57] Aber zunehmend wird das lyrische Ich – in der Entwicklung des Gedichts – mit für ihn bzw. in ihm »aufblühendem« Gehalt erfüllt, und diese es immer stärker einbeziehende Anreicherung seines (sich intensivierenden) Erlebens kulminiert in der abschließend konstatierten Erfahrung der Muse, die als an ihm wirksam (gewesen) erkannt wird. Indem sie den Dichter *selbst* »berührt« (»mich«; II,9), hat sich alles Fremde für ihn sozusagen verflüchtigt, und nicht mehr ›fremd‹ ist er dann ›ausgezogen‹. Das besagt: Die angerufene »Muse« steht für die inzwischen erfolgte Aneignung des Fremden, und in ihr haben sich Fremdheit und innigste Teilhabe und Vertrautheit für das dichterische Ich vermittelt.

Das bedeutet nun, dass an der Muse die Erschließung tieferer Wirklichkeit identifizierbar ist: fühlendes Herz und Geheimnis des Kosmos werden für einander – im »Liebeshauch« (II,10) – erschlossen.[58]

Was sich in der Seele des Dichters zu erfahren gibt, ist als »Muse« die Seele der Schöpfung selber: »Du schwärmst, es schwärmt der Schöpfung Seele mit«.[59] Sein tieferes Ich, seine dichterische Seele, wird in der gesteigerten Erfahrung seiner Welt durch die Muse geweckt, und

56 Das Städtchen bleibt ohne Namen, es ist wie menschenleer, und auch der Gesang ist anonym. Der Wandernde selber ist nur auf »einer« Wanderung, d.h. einer beliebigen.

57 Von einer Auflösung dieser Spannung durch ein Wiedererinnern ist hier – trotz der Anmutung des Heimatlichen – allerdings nicht die Rede; eine solche notiert bei verwandtem Szenario Hermann Hesse: »Lerne ich in der Fremde Neues kennen, eine Gasse, ein Tor, einen Garten […], so wird das Neue mir erst in dem Augenblick wirklich und voll lebendig, wo irgend etwas an ihm mich, sei es noch so leise und hauchdünn, an das Dort und Damals erinnert« (Erlebnis in der Knabenzeit [1901], in: Hermann Hesse, Sämtliche Werke, hrsg. von Volker Michels, Bd. 6: Die Erzählungen 1900–1906, Frankfurt am Main 2001, S. 52).

58 Das Rausch-hafte in der 1. und 2. Strophe bedeutet dasselbe höhere Leben, das in der Muse gestalthaft angesprochen wird.

59 ›Gesang zu zweien in der Nacht‹ (1825), 4. Strophe.

dies Wachwerden im Aussprechen oder dies zur Sprache (des Gedichts) Bringen ist seine ›Inspiration‹.[60]

Der Bezug des lyrischen ›Ich‹ (I,1) auf die »Muse« (II,9 f.) umgreift das Gedicht vom ersten bis zum letzten Vers.[61] In der Verwandtschaft zwischen dem im Gedicht Redenden und der ihn dabei berührenden Muse kommt zum Ausdruck, dass in seiner Erlebnisfähigkeit und seiner Fähigkeit, dem Erlebten eine sprachliche Gestalt zu verleihen, immer schon etwas Überindividuelles, ein Mehr als das individuelle Ich am Werk gewesen ist. *Seine* dichterische Erfahrung war, wie er jetzt (am Schluss des Gedichtes) sieht und ausspricht, nicht nur die seine; er befand sich von Anfang an unter dem »Anhauch« eines höheren Prinzips. Darum schreibt das Gedicht sich schließlich (II,9 f.) nicht dem in ihm sprechenden ›Ich‹ zu, sondern begreift sich im Gelungensein am Ende als von einer anderen Instanz her ermöglicht.[62]

3. Bekanntlich sind es traditionellerweise die Musen, die nicht nur den »Gesang« (ἀοιδή) lehren (Hesiod, Theogonie, v. 22), sondern bei Homer ist es die Muse selber, die eigentlich »singt« bzw. singen soll (Ilias A 1: ἄειδε, θεά).[63] Diese topische Zuschreibung ist im in Rede stehenden Gedicht Mörikes insofern modifiziert, als hier der Bezug der »Muse« (II,9) auf das Gedicht – dies im konventionellen Sinne als »Ge-

60 Vgl. ›Der junge Dichter‹, 1823, 2. Strophe, v. 4 f.: »In des Dichters zweite Seele, | Den Gesang«.

61 Siehe das (inhaltlich andersartige) Gedicht Mörikes ›Muse und Dichter‹ (1837).

62 Dies unterscheidet die Nennung der Muse im Gedicht Mörikes von der aufgeklärten Sicht Wilhelm von Humboldts: »Selbst die Vorstellung der Muse, wenn wir uns auch unter diesem Namen nicht mehr jene ehrwürdige Gottheit des Alterthums denken, wenn wir es auch klar empfinden, dass sich der Dichter bloss an seine eigne Begeisterung wendet und dieser nur jene sinnliche Einkleidung leiht, trägt dennoch dazu bei, den dichterischen Schwung unsrer Stimmung zu erhöhen. Denn erkennen wir gleich nicht mehr die Ehrfurcht erweckende Grösse einer Bewohnerin des Olymps in ihr, so bleibt sie uns doch immer die holde und liebliche Tochter der Phantasie.« (Ueber Göthes Herrmann und Dorothea, LXXVI, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 2: Werke 1796–1799, hrsg. von Albert Leitzmann, Berlin 1904, S. 267) Vgl. auch Friedrich Schiller, Die Sänger der Vorwelt (Fassung der 1. Ausgabe; Die Horen 1795): »Aus der Welt um ihn her sprach zu dem Alten die Muse; | Kaum noch erscheint sie dem Neu'n, wenn er die seine – vergißt«.

63 Auch Mörike kennt die »singenden Musen« (›Einem kunstliebenden Kaufmann‹, 1861).

sang« des Dichters verstanden – in der ersten Strophe schon inhaltlich vorbereitet wird. Denn in der namenlos bleibenden »Einen Stimme« (I,6) ist der Gesang der Muse, von der der Schluss der zweiten Strophe erst ausdrücklich redet, vorweg schon da bzw. kündigt er sich an.[64] Unverkennbar wird so die Nennung der Muse in II,9 f. auf kunstvolle Weise motiviert und von ihr der Charakter eines rein anachronistischen, »mythologischen« Zitates ferngehalten.[65] Die Beziehung der »Goldglockentöne« (I,5) und des »Nachtigallenchors« (I,6) auf die Muse in diesem Gedicht wird in einem wenig früheren auch ausdrücklich bestätigt; dort heißt es (bezüglich der Muse): »Die zu vollen Himmelstönen | Deine Lippen hat geweiht, | jede Freude zu verschönen […]«.[66]

4. Ist es eigentlich die Muse, die ›singt‹, so kommt ihr im Selbstverständnis des Dichters – als dem Subjekt seiner Inspiriertheit – die entscheidende kreative Aktivität zu und ihm selber reine Rezeptivität. Die Rede vom ›Anhauch‹ im Berührtwerden (II,9 f.) beschreibt so das Widerfahrnis des schöpferischen Geistes, der eben nur empfangen werden kann:[67] »Wem in das rein empfindende Herz holdselige Musen | Anmut hauchten und ihm liehn das bezaubernde Wort –«.[68] So ist, wie Platon festhielt, das Gedicht (ποίημα) immer εὕρημά τι Μοισᾶν (Ion 534d–e).[69]

Als solchem unverfügbar sich Einstellenden oder sich Schenkenden kommt jedem Kunstwerk die Ausstrahlung des Momentanen oder Überraschenden zu, die sich noch dem Rezipienten mitteilt: »Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werkes registriert das. Von ihm empfangen alle Kunstwerke, gleich dem Natur-

64 Siehe S. 258 und 268 und Anm. 45.

65 Auch Mörike wusste über die Muse: »aber nun schweiget sie längst« (›Wald-Idylle‹, 1837).

66 ›An Marie Mörike, geb. Seyffer‹ (1841).

67 Vgl. ›Leichte Beute‹, 1838: »Hat der Dichter im Geist ein köstliches Liedchen empfangen […]«. Zur sprachlichen Bewegung dabei vgl. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft (Anm. 5), S. 57: »Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist […] einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet, sondern als dessen eigene Stimme. Wo das Ich in der Sprache sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig […]«; siehe auch Anm. 85.

68 ›Einer geistreichen Frau‹ (1843).

69 Nach Tynichos von Chalkidike zitiert.

schönen, ihre Musikähnlichkeit, deren einst der Name der Muse eingedenk war.«[70] Sofern das Gefühl des Über-einen-Kommens auch für den Künstler und Dichter selber in Kraft ist, wird die traditionelle Rede davon, von der Muse unwiderstehlich ›angetrieben‹ zu sein (ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν), verständlich.[71]

Dichterische Kreativität verdankt sich mithin primär dem *Hören* auf das Sichvernehmenlassen der Musen. Ihre Gesänge sind nicht das gehörte Murmeln der Quellen, »sondern sie sind Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der [sie] in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert«.[72]

In solchem Koinzidieren von Rezeptivität und Spontaneität im »Liebeshauch«, aus dem Dichtung entspringt, ist etwas Geheimnisvolles. Von der Unsagbarkeit eines derartigen ›Sprachereignisses‹ kann daher gesagt werden: »*Muse* lautet der Name, den die Griechen dieser Erfahrung der Unfaßbarkeit des Ursprungs des dichterischen Wortes gaben.«[73] Auch die Nennung der Muse am Schluss des Mörikeschen Gedichtes hat etwas Änigmatisches, und es ist kein Zufall, wenn von Mörike, um dieses Geheimnis zu wahren, über die Musen auch gesagt werden kann: »Ob etwa *sie*, wie sie wohl pflegen, | Dir dieses Schweigen auferlegen?«[74]

70 Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1972, S. 123 f. Mörike vergleicht den Dichter einer Harfe: »Die Seele fängt gleichsam von selber zu tönen an, wie jene Harfen, auf denen die Luft spielt« (Brief an Luise Rau, 4. Januar 1830; HKG 11, S. 66). So als Instrument des »Windes« kann Dichtung als Musik charakterisiert werden: »einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel« (›An eine Äolsharfe‹, 1837).

71 Ion 534^{c}. Dies gilt nach Platon auch von Homer (ebd.); siehe auch die Rede vom ›besessen‹-Sein (536^{d}).

72 Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Anm. 38), S. 289 (siehe in Anmerkung 38 das Zitat des unmittelbar vorangehenden Textes sowie auch Anm. 86). Statt des Hörens als dichterische Produktion entbindenden Faktors kann auch das Angeblicktwerden eintreten; so heißt es bei Mörike von Schiller: »Der aus der Muse Blicken | Selige Wahrheit las« (›Kantate bei Enthüllung der Statue Schillers‹, 1839, 4. Strophe) – statt der akustischen Berührung (»Hauch«; II,10) also die distanziertere des Blicks.

73 Giorgio Agamben, Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität, Frankfurt am Main 2007 (= Edition Suhrkamp 2468), S. 129.

74 ›An Pauline‹ (1841).

5. Für die traditionelle Musen-Anrufung des antiken Epos ist es charakteristisch, dass sie am Anfang des Gesanges erfolgt.[75] Für Mörikes Bezug auf die »Muse« im Gedicht »Auf einer Wanderung« und für den poetologischen Sinn dieser Berufung auf den antiken Topos ist indes entscheidend, dass sie erst *am Ende* des Gedichtes geschieht und offenbar auch nur da erst sinnvoll ist.[76]

Die übliche Nennung der Muse zu Beginn hat – als Bitte um ihren Beistand – insofern einen fiktiven Zug, als das Gedicht ja schon begonnen hat bzw. im Anfang begriffen ist. Wird sie, wie hier bei Mörike, am Ende – und so im Rückblick – genannt, so wird zum Schluss ausgesprochen und namhaft gemacht, was das ganze voranstehende Gedicht – bis dahin unerkannt – ermöglicht und bestimmt, d. h. als Gedicht hat wirklich werden lassen. Der Bezug auf die Muse am Ende steht für ein dankbares Innewerden des Gelungenseins; es handelt sich nicht um eine Evokation, sondern eher um eine Reflexion.[77]

Wird die Muse sonst am Anfang angerufen, weil der Dichter seine eigenen Kräfte zum Vollbringen der Dichtung sich durch sie unterstützt oder geweckt wünscht, so wird in Mörikes Gedicht am Ende, nachdem das Dichten vollbracht ist, rückschauend erkannt, dass die Muse schon fördernd dabei gegenwärtig gewesen ist. An die Stelle von Wunsch und Bitte sind hier der Dank für erfahrene helfende Zuwendung und das Staunen über genossene Gunst getreten. Damit ist das Weitere verbunden: Das Gedicht ›Auf einer Wanderung‹ beschreibt Erfahrungen als solche (wie das idyllische Städtchen oder die dramatische Szenerie am Himmel), und erst nachdem diese zu Worte gekommen sind, Sprache gefunden haben, enthüllt sich diese Beschreibung abschließend als ein ›Gedicht‹ (oder ein ›Gesang‹), d. h. als Werk, das unter der Beihilfe und dem Schutz der Muse zustande gekommen ist. Was zuvor unmittelbar erlebend mitvollzogen wurde, zeigt sich am Ende, schon Dichtung *gewesen* zu sein.

75 Vgl. Homer, Ilias A 1; Odyssee α 1 sowie Hesiod, Theogonie 1. Zum Homer-Bezug siehe Anm. 53.

76 Im homerisch stilisierten ›Märchen vom sichern Mann‹ (1838) findet sich die konventionelle Musenanrufung etwa in der Mitte: »Wie er solches erreicht, o Muse, dieß hilf mir verkünden!« (HKG 1/1, S. 94, v. 117).

77 Man beachte den Gedankenstrich nach v. 8.

Was unmittelbar sich als Realität – wenn auch in pathetischer Steigerung – zu erfahren gab, erweist sich nachträglich, in der Idealität einer Dichtung bereits gewesen zu sein:[78] Das Wesen (als gedichtet) ist hier die Wahrheit des Seins,[79] und die Wirklichkeit geht nicht linear in Kunst über, sondern wird als etwas offenbar, was immer schon in sie übergegangen ist:[80] »Deines Tages reiche Fülle, | Ganz empfindest du sie erst, | Wenn du in der nächt'gen Stille | Einsam dich zur Muse kehrst«.[81]

Als *Ziel* dieser Wanderung, von der das Gedicht Mörikes kündet, hat sich damit die spezifische Erfahrung der »Muse« herausgestellt. Diese eine (zunächst sozusagen beliebige) Wanderung wird zum definitiven Sichfinden des Dichters als Dichter, und dies dadurch, dass die Muse *ihn* findet.[82] Durch sie erreicht ihn sein absolutes Ziel: »Das Ende des Werks ist der einzige Augenblick, da die Eingebung den Autor berührt.«[83]

Nach dem Vollzug poetischer Erfahrung wird die sich dabei einstellende Sprache, d. h. werden nachträglich ›das Erlebnis und die Dichtung‹ dem vorher nicht erkannten Wirken der Muse zugeschrieben. Diese kann offenbar nur erst im Rückblick als das identifiziert werden, was sie ist. Dieser Rückblick bzw. die in ihm sich artikulierende reflexive Ein-

78 Siehe die religiösen Parallelen für »Gewesensein« – Gen 28,16: »Da nun Jakob von seinem Schlaf aufwachte, sprach er: Gewiß ist der Herr an diesem Orte, und ich wusste es nicht«; Lk 24,31 f.: »Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn. Und er verschwand vor ihnen. Und sie sprachen untereinander: Brannte nicht unser Herz in uns, da er mit uns redete auf dem Wege […]?«

79 Vgl. Hegel, Werke (Anm. 38), Bd. 6: Wissenschaft der Logik II, S. 13: »Die Sprache hat im Zeitwort *sein* das Wesen in der vergangenen Zeit, ›*gewesen*‹, behalten; denn das Wesen ist das vergangene, aber zeitlos [d. h. logisch; J. R.] vergangene Sein«.

80 Dieses Umschlagen von Übergehen in Übergegangensein steckt in Wahrheit hinter den Aussagen: »Ich weiß es wahrlich selber nicht« (II,3) und »Ich bin wie trunken irr'geführt« (II,8).

81 ›An Marie Mörike, geb. Seyffer‹ (1841), 1. Strophe. Zur Fortsetzung siehe im Text bei Anm. 66.

82 Vgl. das Perfekt »du hast […] berührt« (II,8). Übrigens ist auch bei Hesiod am Ende der ›Theogonie‹ noch einmal von den Musen die Rede (v. 1021 f.).

83 Botho Strauß, Paare, Passanten (1981), zitiert nach der Ausgabe: Süddeutsche Zeitung Bibliothek 38 (München 2004), S. 90.

stellung auf das ganze Gedicht von seiner Vollendung her ist kunstvoll schon vorweggenommen bzw. angebahnt im »Rückwärts« von Vers 6 der zweiten Strophe Mit diesem Blick zurück geht die Erfahrung der ersten Strophe erst richtig in ihrer Eigenart auf; dafür steht das epische Bild: »in goldnem Rauch« (II,6), das den Bereich der Muse sozusagen anzeigt.[84]

Diese »Muse« wird von Mörike hier mithin, statt als eine mythologische Voraussetzung, als ein poetologischer Erfahrungsbegriff in Anspruch genommen. Das rückblickende Perfekt: »du hast mein Herz berührt« – d. h. in allem Vorherigen schon –, ermöglicht vom Gedicht selber her auch einen Namen oder Begriff – als Inbegriff oder Inbild dafür. Das besagt: das Gedicht bzw. der Dichter (als das lyrische Ich) reflektiert am Ende seiner dichterischen Erfahrung deren Ermöglichung, und das Berührt-worden-Sein ist der Inbegriff des dichterischen Geistes oder der Dichtkunst selber.

In Kraft solchen Berührtwerdens durch die »Muse« konnte das Gedicht, wie der Dichter zum Schluss selber erkennt, überhaupt nur zustande kommen. Das Zusammenklingen von Erfahrung und Sprache – das ist das Geschenk der liebevollen Zuwendung dieser Muse, und ihre »Berührung« ist es, was diese Ent-sprechung gewährt (hat).

So sind die Worte des Gedichtes als solche nicht von ihr sozusagen diktiert, sondern sie hat – und das ist ihre grundlegende »Funktion« – den Dichtenden in jenes Entsprechungsverhältnis versetzt.

6. Dem beschreibenden Sagen des Gedichtes (I,1 – II,7) offenbart sich hier (II,9 f.) seine eigene Genesis. Der »Liebeshauch« der Muse bestimmte schon den dichterischen Atem (Geist), mit dem alles gesagt wurde und wird – vermittelt durch die »Eine Stimme« des Gesangs (I,6). Das Gedicht »Auf einer Wanderung« wird sich, am Ziel (seiner Vollendung) angelangt, seiner selbst als einer Sprachwerdung oder -findung bewusst, und die »Muse« steht ein für das Wunder, dass aus Eindrücken und intensiver Erfahrung ein dichterisches Sprachgebilde entspringt. In der »Muse« erweist sich die Welt als für Sprache geöffnet, oder auch: Die Muse kommt sich aus der tief erfahrenen Welt

84 Eintritt in das Städtchen (I,1) und Heraustreten aus ihm (»hinaus vor's Thor gekommen«; II,2) erweisen sich so zusammen *proodos* gewesen zu sein, der in der *epistrophe* zur Muse endet.

entgegen, indem deren unmittelbares (natürliches) Sein sich erweist, *an sich* Sprache der Dichtung (gewesen) zu sein.[85]

Die »Wanderung« war also in Wahrheit die des hier redenden Ich auf die Dichtung zu oder, was dasselbe heißt, die zu sich als lyrischem Ich. Die »Muse« ist der gute Geist dieses Unterwegsseins.

Wenn gilt, dass die beschriebene wirkliche Erfahrung sich hier im Rückblick zeigt, ein *werdendes* Gedicht gewesen und aus jener am Ende wirklich zu sich gekommen zu sein, dann erhebt das vollendete Gedicht schlagartig die sozusagen mitgehende Sprachlichkeit des Erlebens zu verdichteter Eigentlichkeit, und die sich sukzessiv vollziehende Erfahrung ist Dichtungssprache im Werden zu sich. Was als unwillkürliches, auch ungesuchtes Widerfahrnis sich dem Ich aufdrang, ist am Ende in Kunst aufgehoben, und somit ist die nachträgliche Identifikation des zur Sprache Gelangten durch die »Muse« und ihre Berührung immanent stimmig. Denn »die Muse ist selbst dies Dichten«.[86]

So wird in der abschließenden Zuschreibung an sie der Gehalt des dichterisch Erfahrenen und Artikulierten als Moment einer nicht verfügbaren Fülle angesprochen, die sich in einem Kairos gnadenhaft gewährt und erschließt:[87]

> Wie wenn der Göttinnen eine, vorüberfliehend, dem Dichter
> Durch ambrosischen Duft ihre Begegnung verrät[.]

85 Siehe zu dieser Dialektik als einer der Sprache selber bzw. ihrem Einstand mit dem Subjekt: »Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt […] in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird. Die Selbstvergessenheit des Subjekts, das der Sprache als einem Objektiven sich anheimgibt, und die Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit seines Ausdrucks sind dasselbe […]« (Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 56).

86 Hegel, Werke (Anm. 38), Bd. 17: Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, S. 158 (in religiösem Kontext).

87 ›Wald-Idylle‹ (1837); vom »Nachtigallenschlag« (ebd.).