

MÖRIKE und HOFMANNSTHAL
"Besuch in Urach" und "Vorspiel für ein Puppentheater"
By J. O. Schröder

Reprinted from
ESSAYS IN
GERMAN
LITERATURE - I

Edited by
F. NORMAN

PRINTED FOR THE
INSTITUTE OF GERMANIC STUDIES
UNIVERSITY OF LONDON
BY W S MANEY AND SON LTD LEEDS ENGLAND

MÖRIKE und HOFMANNSTHAL

“Besuch in Urach” und “Vorspiel für ein Puppentheater”

By J. O. Schröder

WENN man einmal die Leidensgeschichte der Sprache schreiben wird, dann gelangt das Wörtchen “und” sicherlich zu hohen Märtyrerehren. Als der unscheinbarste und stummste Leidensvertreter aller Worte. Denn man kann es quälen und peinigen bis auf den letzten Buchstaben, niemals wird es eine Miene verziehen oder gar einen Laut von sich geben. Man kann es zwischen Gegensätze spannen, die wie vier wilde Pferde an ihm reissen, man kann ihm abscheuliche Lügen wie heisses Pech in den Mund giessen, ihm Dinge unterstellen, auf denen es wie auf feurigem Roste brät, man kann es zu jedem Kuppeldienste missbrauchen oder mit Platitüden zu Tode hetzen, — zu allem macht es sein schweigsames, freundlichdampfes Und-Gesicht.

Ja, man kann sogar, ohne dass es laut herausschreit, “Mörrike und Hofmannsthal” sagen, obwohl es auf diese Zerreißprobe meines Wissens noch niemals gestellt worden ist. Aber, wie Sie im Titel gesehen haben, diesmal musste es sich Luft machen, und so ist ihm im ersten Schrecken der unterdrückte Schrei einer Fussnote entfahren: “Besuch in Urach” und “Vorspiel für ein Puppentheater”.

Ich habe allen Grund, diesem momentanen Schwächeanfall der leidgestählten Konjunktion dankbar zu sein. Denn sowohl Mörrike als auch Hofmannsthal setzen in solcher Titelnachbarschaft merkwürdig verschlossene Gesichter auf. Dass Eduard Mörrike, der von der

Berhard Lohse: Über das Wort „und“

WW I (1954/TS), I. 257-265

J. Wittig: Das Geheimnis der „und“: Die Kunst

(1927/28), I. 419-425

Zukunft ohnehin wenig gehalten hat, sich so gut wie gar nicht zu unserem Thema äusserte, wird ihm auch der gelehrteste Eifer nicht verdenken. Hofmannsthals Schweigen dagegen bleibt eine Überraschung. Ich bin beim Durchblättern seiner vier Prosabände immer wieder erstaunt, nirgends auf einen kleinen Aufsatz über den schwäbischen Dichter zu stossen. Kaum findet man seinen Namen.¹

Man möchte diesen Aufsatz — Hofmannsthal selbst liebte solche Fiktionen — nachträglich erfinden. Nicht wegen der grossen Zahl dieser Essays oder weil Goethe, Grillparzer, Keller, C. F. Meyer und andere darunter sind, die ihm viel ferner stehen mögen; auch nicht, weil Hofmannsthal solche Begegnungen, die ihm immer auch geistige Selbstbegegnungen waren, liebte und suchte, ja, von ihnen so magisch angezogen wurde wie der junge Page im Prolog zum "Tod des Tizian" vom Bildnis des brüderlichen Infanten, — nicht deshalb also, sondern weil man zwischen Mörike und Hofmannsthal eine Wesensverwandtschaft, ich möchte sagen, fast instinktiv fühlt, weit vor der hellen Schwelle des Bewusstseins, wo man Rechenschaft ablegt, Vergleiche anstellt und sich vielleicht mit einer gewissen Hilflosigkeit eingestehen muss, dass die Tatsachen jenes dunkle Gefühl nicht ganz decken.

Worauf es sich beruft, ist wohl folgendes: wenn man dem lyrischen Frühwerk Hofmannsthals, das man gern unvergleichlich nennt, einen deutschen Ahnen suchen sollte, so bietet sich am ehesten der Lyriker Mörike an. Beide — diesen hat man als Spät-, jenen als Neuromantiker bezeichnet, — sind künstlerische Meister der verschiedenartigsten lyrischen Rhythmen und Formen und schlüpfen mühelos in jeden Vers,² beider Sprache lebt von einer seltenen Musikalität, zuweilen, z.B. in der ersten Strophe von Mörikes "Erwiderung an Fernande Gräfin von Pappenheim" meint man schon den unverkennbar hofmannsthalschen Sprachschmelz zu spüren;

hinzu tritt eine gemeinsame Vorliebe für Zwischenbereiche, Halb- und Zwischengefühle, gebrochene Töne, für die Zeit der Dämmerung, für Traumhaftes und Atmosphärisches, für das Auserlesene und Zarte, für das Betörende von Zauber und Magie, Märchen und Mythos. Dann, nun schon vom dichterischen zum persönlichen Wesen hinüberspielend, eine ausserordentliche Berührungsfähigkeit und hochgradige Sensitivität, ein noch den feinsten Schwingungen Geöffnetsein, das vor allem aus manchen Briefen ein eigentümlich verwandtes Aroma aufsteigen lässt. Nicht zufällig haben sich beide den Faustvers angeeignet: "Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?"³ Damit zusammen geht eine tiefe Unsicherheit der auch bei Hofmannsthal noch von der Romantik geprägten Icherfahrung, ein Hang zum Masken- und Rollenwesen, zum Proteischen, das sich, beiden durchaus bewusst, in der Schauspielerexistenz spiegelt und erkennt. Zuletzt ein Gefühl, vom unmittelbaren Leben geschieden zu sein, ein Ausweichen vor der "Drohung" des Lebens, etwas eigentümlich "Präexistentielles", Willen- und Altersloses, bei Mörike stark, bei Hofmannsthal nur wenig hypochondrisch ausgeprägt.

Alle diese Parallelen — sie liessen sich noch vermehren — haben es gemeinsam, dass sie mehr fühl- als sichtbar sind, eher ein Flair als ein Bild der Ähnlichkeit geben. Man kann ihnen kaum ins Auge sehen, noch weniger sich mit ihnen besprechen. Gerade wo die Züge beider Dichter bestimmter, bildhaft und plastisch werden (sofern man das von Mörikes Physiognomie überhaupt sagen darf), treten sie so deutlich auseinander, dass man alles andere leicht darüber vergisst. Dies mag ein Grund sein, warum es zu keinem offenen Zwiegespräch zwischen den beiden Lyrikern gekommen ist. Die Stimmen, die sich hörten und antworteten, waren zu leise und vielleicht zu vertraut, um in eine schriftliche Studie übergehen zu können.

Wie dem auch sei: dass diese verschwiegene Begegnung

überhaupt stattgefunden hat, dafür gibt es ein kleines, aber wegen seiner Einmaligkeit wertvolles Zeugnis, das uns bereits verraten worden ist: Hofmannsthals kleines "Vorspiel für ein Puppentheater", zuerst 1906 in der "Neuen Rundschau" veröffentlicht, macht sich keine Mühe, seine zahlreichen Berührungspunkte mit Mörikes 1827 entstandenem Gedicht "Besuch in Urach" zu verwischen oder zu verheimlichen. Ein sorgfältiger Vergleich wird klären, inwieweit der vorlaute Titel "Mörike und Hofmannsthal" seine Berechtigung hat.⁴

Zunächst die augenscheinlichen, z.T. wörtlichen Übereinstimmungen:

"Nur fast so wie im Traum ist mir's geschehen,
Dass ich in dies geliebte Tal verirrt,"

so führt sich Mörike in das Gedicht ein, und auch der Vorspieldichter, der einen "offenen Platz im Walde" betritt, befindet sich eingangs in dieser Schweben zwischen Traum und Wachen:

"Wie im Traum bin ich die Strasse heraufgekommen, als wäre ich mit geschlossenen Füßen gegangen, und doch glaube ich, war ich nie im Leben so wach."

Beide versuchen, sich in diesem verwirrenden Zwischenzustand zurechtzufinden:

"Kein Wunder ist, was meine Augen sehen,
Doch schwankt der Boden, Luft und Staude schwirrt,
Aus tausend grünen Spiegeln scheint zu gehen
Vergangne Zeit, die lächelnd mich verwirrt;"

Mit dem gleichen entscheidenden Bild heisst es bei Hofmannsthal:

"Da steh ich, wo ich hundertmal gestanden bin . . . , und trotzdem ist mir, als wäre es heute in der Ewigkeit zum erstenmal und von Ewigkeit her so vorbestimmt, und alle meine früheren Male gehen nur wie Schatten rings aus grünen Spiegeln hervor und treten in mich zusammen."

Manches aus der 2. Strophe des Gedichtes scheint in dem

ersten Monologabschnitt des Dichters (bis: "Er blickt herum wie suchend") gleichsam paraphrasiert. Auch in der Beschreibung ihres unerklärlich zwiegespaltenen Innern finden beide ähnliche und übereinstimmende Worte und Vergleiche:

"Ich fühle, wie von Schmerz und Lust gedrängt,
Die Träne stockt, indes ich ohne Weile,
Unschlüssig, satt und durstig, weiter eile."

"Bekommen bin ich und doch voll Mut . . . , hier möchte ich mich hinwerfen, und doch treibts mich weiter hinein, sattgetrunken bin ich und durstverzehrt . . ."

Aber damit nicht genug. Nicht nur die Ausgangssituation zeigt diese merkwürdigen Entsprechungen. Beide Dichtungen drängen zu einem gemeinsamen Ziel. Es ist der Zauberort, "wo Natur den Schleier reisst! Sie bricht einmal ihr übermenschlich Schweigen" (Mörike), wo "die Nie-entschleierte", "die Göttin selber, die ewige Natur" "aus ewig starrendem Geheimnis" bei hellem Tag ins Leben steigt. (Hofmannsthal.)

Selbst das Zaubermittel, das solche Vereinigung herbeizwingen soll, ist gleich:

"Dir biet' ich denn, begier'ge Wassersäule,
Die nackte Brust, ach, ob sie dir sich teile!"

Es ist die Hingabe an das uralte Element des Wassers, die auch bei dem Vorspieldichter unter seinen sich jagenden Beschwörungsversuchen zur Wahl steht:

"Soll ich dem Wasserfall, dass er seine scheinende Säule in mich hineinschlägt, die offene Brust darbieten?"

Bei Mörike wie bei Hofmannsthal bedeutet die Anrufung des Wassers mehr als eine blosser Märchen- und Sagenreminiszenz. Der Hinweis auf ihre Gedichte "Mein Fluss" und "Weltgeheimnis" muss hier genügen, um die innere Nähe anzudeuten.

Der Absturz aus ihrer hochgespannten Erwartung bleibt indessen beiden nicht erspart. Der Vorspieldichter

sieht sich durch ein altes Holzweib, das er für die Naturgöttin gehalten hat, genarrt, und bricht in die verzweifelte, sich steigernde Klage aus:

“Höhnst du mich, versteckter Vogel? weht ihr mit doppelter Fremdheit mich an, ihr Bäume? fremd und einsam, einsam und verhöhnt, verhöhnt und umlauert! o Welt, Welt!”

Bei Mörike findet sich der Schmerz anfänglich noch gedämpft und fragend:

“Was ist's, das deine Seele von mir trennt?
Sie flieht, und möcht' ich auch in dir ertrinken!”

dann aber, in Strophe 10, ebenso fassungslos:

“Hier will ich denn laut schluchzend liegen bleiben,
Fühllos, und alles habe seinen Lauf!”

Nimmt man zu dieser knapp zusammenfassenden Übersicht noch die in beiden Dichtungen vernehmbare Stimme des Kuckucks, die Vorliebe für die eigentümlich mörike-schen Farbwerte “grün” und “golden” und viele halbe Anklänge hinzu, dann steht wohl ausser Zweifel, dass sich im “Vorspiel für ein Puppentheater” eine Begegnung Hofmannsthals mit Eduard Mörike spiegelt.

Es bleibt die Frage, ob wir noch Spuren entdecken können, die zu dieser stillen Werkbegegnung führten, und wie diese selbst, von der ich bisher nur ein Stichwortprotokoll gegeben habe, verlaufen ist.

Den Dichter und Schriftsteller Hofmannsthal kann man bekanntlich niemals vom Leser und Literaturerben trennen. Beide lebten durch alle Epochen ihres Daseins in einer ganz ungewöhnlich engen Symbiose, ja, zuweilen lebte der Dichter in bedenklicher Weise vom Leser, von einem höchst genialen und immer ebenbürtigen Leser allerdings. Einem für literarische Nachbeben besonders empfindlichen Ohr sollte es keine unlösbare Aufgabe sein, aus Hofmannsthals Schriften seine laufende Lektüre zu bestimmen. Dabei geht es freilich selten um profilierte

Einflüsse, um Persönliches im weitesten Sinne, fast immer um feinste Schwingungen, Töne, Atmosphäre. So kann z.B. Hofmannsthal selbst am 17. Februar 1903 über die Entstehung des “Geretteten Venedig” nicht ohne Verwunderung an H. Bahr berichten: “Wissen Sie, wer mir sehr dazu hilft? Sie können es nie erraten: Wedekind. Sein Ton, seine leichte Hand hilft mir den Ton zu finden für die Prosaszenen, für das Verschwörergesindel, für alles mögliche”.⁵ Und als Eberhard von Bodenhausen in Hofmannsthals “Brief an den Buchhändler Hugo Heller” den Prosaton Goethes allzu peinlich heraushört, entwirft der Dichter in einer merkwürdigen Antwort mit allzu leichter Feder ein Bild dieser nicht ungefährlichen Lektüreverfallenheit.⁶

So ist es durchaus denkbar, dass Hofmannsthal irgendwann vor der Entstehung des “Vorspiels” einige Gedichte Mörikes gelesen hat und dass ihm die Anklänge, die sein Ohr faszinieren mussten: der Zustand zwischen Traum und Wachen, das Bild von den “grünen Spiegeln”, von der in die Brust schlagenden Wassersäule, die zwiespältigen, gemischten Gefühle usw., dann un- oder halbbewusst aus der Erinnerung in die Einbildungskraft zugeströmt sind. Die vorhandenen Zeugnisse, so spärlich sie sind, erlauben es jedoch, einen schärferen Blick in diesen Prozess zu werfen.

Im Juli 1904 hielt sich Hofmannsthal allein in Bad Fusch auf. Noch Ende Juni hatte er an Unwohlsein und Arbeitshemmungen gelitten, jetzt ist er “wie unter dem ersten Anhauch der Luft gesund geworden”.

“Ich hab' mich hier unglaublich erholt”, schreibt er am 21. Juli an Baron Oppenheimer, “Es geht mir unglaublich gut. Ich kann zehn Stunden des Tags arbeiten und könnte, glaub' ich, auch 16 Stunden. Und was mich an Einfällen überschwemmt, reicht wirklich für ein halbes Leben voraus.”

Er gerät in einen überschwänglichen, exaltierten Produktionsrausch. In einem Brief an Schnitzler spricht er

von solch

“einem inneren Reichtum, dass ich manchmal gegen Abend auf eine steile Berglehne klettern muss, nur um das Blut vom Kopf abzuleiten und den unaufhörlichen Zudrang von Gedanken, Bildern, Situationen abzuleiten. Es ist mir schwer, in solchen Zeiten ein Buch zu lesen. Ich möchte alles, was mir in die Hand fällt dramatisieren, selbst den Goethe-Schillerschen Briefwechsel oder die Linzer Tagespost.”⁸

Noch die Augustbriefe vom Ramgut, wohin Hofmannsthal am 31. Juli gefahren war, sind voll von ähnlichen Beschreibungen dieser seltenen Hochstimmung, so an Eberhard von Bodenhausen, Felix Salten und Hermann Bahr.⁹ Es ist genau der leicht exaltierte, dionysische Rauschzustand, in dem der Vorspieldichter “vom Schreibtisch weg . . . heraufgewandelt” kommt, auch er kann den “Schwarm von Gestalten” kaum “vom Blut weghalten”:

“es ist als trüg ich ein Bergwerk in mir, in dessen tiefen dunklen Schächten sich tausend Leben rühren: alle Besonderheiten und Geheimnisse meines Blutes rinnen zusammen zu Gestalten und Figuren.”

Der Brief an H. Bahr spricht verwandt von den “tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches ‘Ich’ ” und schlägt eine Brücke auch zu Mörike. Hofmannsthal schickt ihm einige Bände Stifter zurück,

“weil ich nicht imstand bin, trotz aller grossen Schönheiten etwas so furchtbar Ruhiges und Breites hier zu lesen, wie diese Briefe sind. Denn entweder führen wir ein ganz kindisches Freie-Luft-Leben, mit Rad und Bad, Erdäpfelkochen im Freien, Nachlaufen durch Bäche und Ravins hinter einem, der Papierschnitzel streut, und dann trinke ich abends eine Menge Schnaps und lese laut Gedichte von Liliencron oder Mörike vor oder ich bin ernsthafter und einmal ein paar Stunden allein, dann drängen sich aber meine Gedanken und meine wunder-vollen Stoffe so stark vor, dass daneben sich nur etwas sehr Starkes behaupten kann . . . Ich möchte Sie aber um ein anderes bitten: um jene “Maladies de la personnalité”. Es handelt sich in dem Stoff, der mich jetzt am meisten lockt, in dem “Leben

ein Traum”, ja darum, in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches “Ich” hinabzusteigen und dort das Nicht-mehr-ich oder die Welt zu finden.”¹⁰

Das starke “Leben ein Traum”-Motiv — hier liegen ja die Anfänge der “Turm”-Dichtung — klingt auch im “Vorspiel” vernehmbar an. Der Dichter antwortet dem Kuckuck:

“Ja, du sollst hinüberryufen, und auch ihr sollt hineinrauschen, ihr Bäume, in die andere Welt, die ich aufbauen will: aber nur so wie ein Traum herüberklingt in einen andern Traum. Aus diesem Traum hier steig ich und trete hinüber in jenen andern, der heisst Menschenwelt und -leben.”

Demgemäss wäre das kleine “Vorspiel” im August oder September 1904 entstanden, auf jeden Fall aber in der unmittelbaren Nacherinnerung des gesteigerten Julimonats in Fusch, der dann durch die Lektüre von Mörikes “Besuch in Urach” wieder lebendig wurde. Allerdings gibt es auch ein Indiz, das eine Niederschrift schon im Juli selbst möglich erscheinen lässt. Artigerweise wieder in Verbindung mit Liliencron, (übrigens ein begeisterter Verehrer Mörikes!) — man hatte Hofmannsthal um ein Urteil über ihn gebeten —, schreibt er im Frühjahr (?) 1904: “. . . ich freue mich hie und da an seinen Sachen sehr, ähnlich wie an den Strophen der Droste, ähnlich wie an Gedichten von Mörike (nur ist die Freude über Mörike stärker).”¹¹

So erscheint der Julimonat in Fusch von Mörikelektüre eingerahmt.¹² Es war das Jahr seines 100. Geburtstages; aus den Festreden und -Artikeln tönte ein gefestigter, wenngleich noch mässiger Ruhm; die Vertonungen Hugo Wolfs übten ihre grosse Wirkung; 1902 war die grundlegende Biographie Harry Mayncs erschienen.¹³ Das sind beruhigende Tatsachen, aber sie erklären keineswegs, warum gerade der “Besuch in Urach”, von keiner Anthologie bevorzugt, so unwiderstehlich auf die Imagination Hofmannsthals einwirkte, als er in dem Gefühl,

selbst die Linzer Tagespost dramatisieren zu können, sich seinen eigenen schöpferischen Zustand in einem kleinen Spiel vergegenständlichte und dieses sehr persönliche, bekenntnishafte Zeugnis als burleskes "Vorspiel für ein Puppentheater" behutsam von sich abrückte. Es leuchtet erst ein, wenn man sich die jeweils sehr ähnliche Rolle von Urach und Bad Fusch im Leben der beiden Dichter vergegenwärtigt.

Der 14-jährige Mörike wurde 1818 in das sogenannte "Niedere Seminar" in Urach aufgenommen und verlebte in diesem kleinen, von hohen Bergen eingeschlossenen Ort vier glückliche, ihm unvergessliche Jugendjahre. Die Anfänge seiner Poesie, seine Lebensfreundschaften mit Johannes Mährlen und dem "Urfreund" Wilhelm Hartlaub gehen auf diese Zeit zurück. Glücklicherweise hat sich ein kleines Tagebuchblatt erhalten, das ein Gefühlsstenogramm seiner häufigen Besuche, schon von Tübingen aus, enthält:

"In Urach mit Hartlaub. In einer seltsamen Gefühlsverschränkung von Erinnerungen an meinen hiesigen Aufenthalt und an [Zeichen des Bruders August] unaufhörliche Tränen vergossen. Die alten lieben Plätze liefen im Taumel vor meinen Augen vorbei . . ."14

Das war im Frühjahr 1825. Ein Besuch Anfang Mai 1827 brachte die Strophen über Urach hervor,⁵ die Mörikes altes Hüttchen und die Bank und die ehrwürdige Burgruine nennen und es als seines "Lebens andre Schwelle", als seiner "tiefsten Kräfte stiller Herd" feiern.

Hofmannsthal legt sich über sein Verhältnis zu Bad Fusch, der langjährigen Sommerfrische seiner Eltern, zum ersten Mal in einem Brief vom 4. Juli 1900 Rechenschaft ab:

"die Gegend ist mir recht angenehm; seit 15 Sommern mit einer einzigen Unterbrechung gehen wir hierher. Zuerst habe ich die einfachen grossen Formen gar nicht verstanden; jetzt aber

scheint mir das ganze Tal, die unveränderten kleinen Fusswege, die einfachen Konturen der Berge überschwebt von tausendfachen, ganz innerlichen, wortlosen Erinnerungen, überall begegne ich mir selber und fühle, wie stark auch diese Landschaft an meinem Inneren gebildet hat. Auch ist ihre Einfachheit, wenn man älter wird, sehr ergreifend: die alten Bäume, die besonderen Steine, die Wasserläufe sind Wesen, die mich als völliges Kind gekannt haben; dass vom Himmel nur ein abgegrenzter Teil offen ist, macht einen um so aufmerksamer auf das Gehen der Wolken, das Verschwinden der Sonne, das Heraufkommen des Mondes. Hier ist ein Tag viel mehr ein Abschnitt als anderswo, und das Gefühl aus der Kinderzeit, was denn die übrigen Stunden bis zum Abend noch bringen werden, überkommt mich hier mit einer merkwürdigen Gewalt."¹⁶

In dem für uns so entscheidenden Julimonat 1904 drängt es ihn noch einmal, in einem Brief an den Vater sein inneres Verhältnis zu dieser Berglandschaft zusammenzufassen. Ich zitiere nur einen Satz daraus: "Es sind nun genau zwanzig Jahre, dass wir zum ersten Mal hier waren, und mir ist, als wäre es vergangenes Jahr, so nahe, so lebhaft steht alles vor mir."¹⁷

Urach wie Fusch sind Stätten der Selbst- und Wiederbegegnung für die beiden Dichter, Landschaften ihrer Kindheit und Jugend, in deren blosses Dasein das Rätsel von Zeit und Vergänglichkeit, das stumme Geheimnis von Selbstentfremdung und Selbstentwicklung eingegangen ist. Jeder Schritt auf ihren Wegen musste ihnen die Frage nach Grenze und Grund des eigenen Ich stellen.

Eine merkwürdige biographische Koinzidenz kommt hinzu. Schon auf dem Tagebuchblatt vom Frühjahr 1825 mischten sich "in einer seltsamen Gefühlsverschränkung" Mörikes Jugenderinnerungen an Urach mit denen an seinen vor einem halben Jahr gestorbenen Bruder August. Als er Urach im Mai 1827 wiederum besuchte, trauerte er um seine geliebte Schwester Luise, die wenige Wochen zuvor, am 31. März, gestorben war.

Als Hofmannsthal im Juli 1904 nach Bad Fusch kommt, wird ihm "auf jedem Schritt und Tritt" die Erinnerung an seine im März des gleichen Jahres verstorbene Mutter lebendig. In dem schon zitierten Brief an den Vater schreibt er: "Und die Traurigkeit über den Tod der guten, guten Mama löst sich in eine stille Wehmut auf: denn dass sie wegschwinden konnte, ist nicht befremdlicher, ist aus keiner andern Ordnung der Dinge, und ist nicht unbegreiflicher, als dass ich selbst hier herumgehe, derselbe und doch so ein anderer als dieses Kind von damals."

Die Klage um den Tod liebster Angehöriger verschärft Gefühl und Bewusstsein der eigenen Zeitlichkeit, wendet den Blick unwiderstehlich in die verlorene Vergangenheit zurück, drängt zur Selbstbefragung und zum Ausblick in die Zukunft.

Der jüngere Dichter war nach allem zur Begegnung mit gerade diesem einen Gedicht des älteren Dichters in einem Masse disponiert, das ebensoweit von Willkür und Zufall entfernt ist, wie es den Bereich des rein Erklärbaren überschreitet. Nur deshalb konnte es vielleicht zu jener schöpferischen Aneignung und Umprägung kommen, die einen Vergleich für beide Seiten fruchtbar macht, und wobei das Vergleichbare zuletzt bedeutungsloser wird als das Unvergleichliche eines jeden Dichters.

Dieses Unvergleichliche bricht nicht erst am Ende durch, wo das Gedicht mit den letzten drei Strophen und das "Vorspiel" mit dem langen abschliessenden Monolog des Dichters ganz unverkennbar seinen eigenen Weg einschlägt; es findet sich bereits in der ersten Zeile.

Neben dem heftigen, besinnungslosen Einsatz "Wie im Traum bin ich . . ." und den weiteren, sich atemlos folgenden Umschreibungen des Vorspieldichters, steht das behutsame, verhalten-ungewisse "Nur fast so wie im

Traum ist mir's geschehen". Es liegt darin noch ein deutlicher Widerstand, sich in die magische Verwirrung dreinzugeben. Das Auge will sich seine Klarheit, will den Gegenständen Gestalt und Grenze nicht rauben lassen:

"Kein Wunder ist, was meine Augen sehen."

Es ist keine Buchstabendeutelei, neben diesen Vers einmal jenen zu halten, der sich der Zunge viel eher anbietet:

"Kein Wunder ist's, was meine Augen sehen."

Dann erst ermisst sich, wie betont noch an der Gegenständlichkeit der Welt, an der sinnlichen Wirklichkeit des Sehens festgehalten wird, damit sich dies Vertrauteste nicht verfremde. Und auch die letzten beiden Verse — die Form der Stanze begünstigt diesen Versuch — bieten noch einmal alles, fast zuviel auf, um durch eine "definitio", eine Eingrenzung, Distanz zu schaffen zum ineins Lockenden und Befremdlichen:

"Die Wahrheit selber wird hier zum Gedichte,
Mein eigen Bild ein fremd und hold Gesichte!"

Was sich so im Gedicht noch in bewegter Schwebel hält, ist bei dem Vorspieldichter mit seinem Auftritt schon entschieden. Er hat "blindlings" heraufmüssen, eingesogen von einem "unsichtbaren Wirbel" und spricht vom Unerhörten in der Wirklichkeitsform. Seine Worte entspringen nicht dem Versuch einer Selbstorientierung, sondern kosten den Genuss des Selbstverlustes schon vorweg, sie wollen entgrenzen, statt Grenze und Umriss zu bewahren. Die Welt wird ihm zur "Sonnene Welt", deren strahlendes Scheinen die sondernden Schatten tilgt und alles Feste in einen flüssig-feurigen Wirbel aufgehen lässt.

Eben die Kraft, die Mörike anbietet, um das Ich zu bewahren, setzt der Vorspieldichter daran, um es auf- und hinzugeben. Seine Verzauberung, die sich so entschieden und übermächtig vorstellt, gerät dadurch ins

Zwielicht; es stellen sich Zweifel ein, wo sie denn ihren Ursprung nehme, in der Natur oder im Dichter, ob die Welt ihn verzaubere oder er die Welt, ob dies alles eine echte Berausung oder nicht vielmehr nur ein Rausch der Phantasie sei, der die ganze Welt im Ich versinken lässt. Auch die Hintergründe seines Hingabeverlangens werden immer zweideutiger und es wird endlich gewiss, dass alles nur ein selbstbefangener Wahn ist, wo der Vorspieldichter sich mit seinen Worten, "darf ich dafür die ganze Welt als meinen Mantel um mich schlagen"¹⁸ und jener masslosen Gebärde, welche "das Leben selbst" "als göttliche Geliebte" zu umarmen trachtet, selber demaskiert. Was sich als grenzenlose Hingabe ausgibt, ist in Wahrheit ein massloser Herrschaftsanspruch. Gar nicht zu überhören ist das Gewaltsame und Fordernde in seiner Sprache, mit der er sich, statt einem übermächtigen Zauber zu erliegen, selber zum Magier aufwirft. Aber er erblindet im Rausch seiner Sinne, die "schon im Dunst und Duft des Unendlichen" jappen, und während er sich in das Zentrum der Welt zu schwingen meint, hat er sie schon verloren und steht allein und isoliert, unfähig jeder echten Begegnung, die doch nach den Worten Hofmannsthals im Gegensatz zur Umarmung "die eigentliche entscheidende erotische Pantomime" ist.¹⁹

All das findet sich bei Mörike nicht. Gerade der ängstliche Widerstand, den er der andrängenden Verzauberung entgegensetzt, das zweimalige "Hinweg" in den Strophen 4 und 7 verbürgen die Echtheit seiner Begegnung. Hier kündigt sich jenes "peinlich Widerspiel von Fülle und Entbehrung" an, das er in dem ungefähr gleichzeitig entstandenen Gedicht "Nachts" vor dem Bilde "nimmersatter Kräfte Gärung" in seiner Brust empfindet. Dasselbe Gedicht fährt fort:

"Mein Herz, wie gerne machtest du dich los!
Du schwankendes, dem jeder Halt gebricht,
Willst, kaum entflohn, zurück zu deinesgleichen."²⁰

Es ist darin zum heimlichen Wunsch geformt, was der Vorspieldichter als bittere Lehre erfahren muss:

"Nicht die Erde soll ich küssen und nicht den Wasserquell an
meine Brust drücken... meinesgleichen soll ich umarmen.
Das ist deine Antwort."

Aber wie erklärt es sich dann, dass Mörike im Gedicht "Besuch in Urach" offenbar doch für einen Augenblick der Magie des grossen Bildes der Natur erliegt und wähnt, in ihr ewig verschlossenes Rätsel eindringen zu können?

Die ersten drei Strophen geben Auskunft darüber. Sie sprechen gar nicht von einer unmittelbaren Begegnung mit der Natur; es ist "vergangne Zeit", die ihm in der Natur als gegenwärtig erscheint und ihn "lächelnd verwirrt". Der Boden "schwankt", weil das Gefüge der Zeit sich aufzulösen, weil Vergangenheit und Gegenwart sich zu mischen beginnen. In der Alterslosigkeit der Natur sammelt sich wie in einem Spiegel die eigene Vergangenheit und zugleich ein Abbild menschlicher Vergänglichkeit. Um es auszulöschen, wünscht das Ich, das wie Narziss in diesen magischen Spiegel schaut, ihn betreten zu können. So, mehr fliehend als erobernd, drängt der Mensch zur Natur, um seine Zeitlichkeit, den "Schmerz der Zeiten" in ihrer Zeitlosigkeit zu erlösen.²¹

Jedoch auch diese Deutung bleibt noch ungenügend. Sie versagt Aufschluss gegenüber der seltsamen Beobachtung, wie wenig erschüttert, ja fast erleichtert Mörike der Enttäuschung seiner höchsten Hoffnungen den Rücken kehrt:

"Hinweg aus diesem üpp'gen Schattengrund
Voll grosser Pracht, die drückend mich erschüttert",

des weiteren, wie gierig er die "süssen Zauberschalen" der Erinnerung ergreift, wie hemmungslos nun erst in den Strophen 8 und 9 seine Sprache strömt und ohne Fassung in einen gänzlichen Zusammenbruch ausläuft;

schliesslich, wie ohne Vorbereitung, von einer Zeile zur anderen, der Umschlag von lähmender Ohnmacht in vollkommene Genesung erfolgt.

Wie kann ein Gewitter die Rolle eines "deus ex machina" einnehmen? Ist dies eine Lösung oder nur ein künstlicher Ausweg? Es wird sich zeigen, dass gerade hier, wo das Gedicht anfänglich am undurchsichtigsten erscheint, der Schlüssel zu seinem Verständnis liegt.

Zwei Fragen drängen sich auf. Warum wählte Mörike gerade den Augenblick vor einem Gewitter zum Gedicht? Zuvor aber noch diese: erfolgt denn der Ausbruch des Gewitters tatsächlich so unerwartet?

Keinesfalls. Das Ungewisse, Unentschiedene, Drückende und Schwüle, das verschwiegen Stumme und lautlos sich Mitteilende der Gewitterstimmung, all das tritt aus den Strophen des Gedichtes entgegen. Und auch das Drängende und Berückende, die schweifende Unrast, das magisch Bannende der gewittrigen Atmosphäre, sowie das Ermattende, das haltlos Abspannende und Lähmende kurz vor ihrer Entladung webt darin. Es ist in der Sprache des Gedichtes unmittelbar, fast sinnlich greifbar gegenwärtig, es ist das Allernächste, mächtiger als Mensch und Landschaft, und darum ist es nicht genannt.

So bricht das Gewitter in dem Gedicht nicht plötzlicher aus, als es nun einmal seine Art ist, und ebenfalls die damit sich einstellende Wirkung, die erfrischende Wiederbelebung aller Kräfte, findet ihre ganz natürliche Erklärung.

Nicht eine allzu natürliche Erklärung?

Darf man glauben, Mörike habe sein Gedicht darauf angelegt, eine Gewitterstimmung und -Landschaft, freilich meisterhaft und unnachahmlich, in der Sprache einzufangen? — Es muss etwas anderes sein, dass ihn den Augenblick vor einem Gewitter in einem Gedicht festhalten liess, etwas, das mit der ersten Deutung in naher

Verbindung steht; denn sollte, wenn das ganze Gedicht vorgewittrige Atmosphäre atmet, nicht auch die verwirrende Begegnung von Vergangenheit und Gegenwart, des Menschen haltloses Versinken in die Erinnerung damit zusammenhängen?

Die Welt scheint in den Minuten, die dem Ausbruch eines Gewitters vorangehen, obzwar unter der Oberfläche heftig bewegt, doch zu einer Maske der Reglosigkeit zu erstarren. Die Dinge halten lauschend den Atem an, alles verharrt, tritt zusammen und vor sich hin; nichts wagt weiterzugehen, wie von einem Zauberstab angerührt. Die Zeit selbst scheint ihren Lauf zu verlangsamen und endlich ihren Schritt einzuhalten, aufgehalten von einer sperrenden, unsichtbaren Mauer; sie staut sich und ihr Druck wächst unaufhörlich. Das macht, sie ist zum Stillstand gezwungen, ohne selbst zu stehen. Die Pforte der Zukunft hat sich geschlossen, während die Zeit weiterhin vergänglich bleibt. Und indem ihr dergestalt der Weg nach vorn versperrt ist, scheint rückwärts die Vergangenheit in sie einzuströmen, ohne dass sie sich dagegen wehren könnte. Es ist eine Zeit ohne Zukunft, eine willenlose Zeit, der man die Zukunft vorenthält, nur aus Vergangenheit und Gegenwart bestehend.

Es ist dieses das Magisch-Verwirrende und Beklemmende der vorgewittrigen Welt, dass sie auf die ihr verschlossene Zukunft warten muss.

Eduard Mörike *liebte* diese eigentümlich zukunftslosen, rückwärtsschauenden Augenblicke, (oder soll man sagen: er war ihnen verfallen?), Augenblicke, in denen die Zeit einhält, ohne ihre Vergänglichkeit ganz aufzugeben, in denen sie gleichsam gezwungen wird, sich umzuwenden und zurückzuströmen. Er ersehnte nicht die Zeitlosigkeit oder die Ewigkeit, auch nicht, wie es häufig vereinfachend dargestellt wird, die Vergangenheit. Mörike suchte die zukunftslose Zeit, in der sich Gegenwärtiges

und Vergangenes ohne die Drohung des Zukünftigen begegnen und mischen können. Nach eigenem Geständnis klebte er den neuen Jahreskalender über den alten, doch so, schreibt er an Luise Rau, "dass ich den neuen wie einen Vorhang der Vergangenheit abheben kann". Die Gegenwart nur ein "Vorhang der Vergangenheit"!²²

Der Augenblick vor dem Gewitter erfüllt diese Bedingung in hohem Masse. Mörikes sensible wetterfühlige Natur war ihm zudem besonders ausgesetzt ("ich bin seit 12 Uhr ganz gewitterschachmatt", 9. Juli 1846 an Margarethe von Speeth, Unveröffentlichte Briefe, ed. Seebass, S.188) und er hat ihn in Gedicht und Brief immer wieder beschrieben.²³ Dass Ludwig Bauer in seiner Charakterisierung des "Maler Nolten" auf diesen Bereich verweist, zeugt von seiner tiefen Einsicht: "Denn unheil kündend", schreibt er am 10. Nov 1832 an den Dichterefreund, "ist der ganze Horizont, der Noltens Leben umfängt, selbst die Farbe der Gegenden, der Flug der Vögel ist wie vor Ausbruch eines Gewitters".²⁴

Aber auch wenn Mörike mit Vorliebe die Stunde des Mittags, die Stunde der Dämmerung zwischen Nacht und Tag und Tag und Nacht zum Gedicht wählte, so nicht, um in dem Augenblick zwischen den Zeiten die Erfahrung der Ewigkeit zu kosten oder goethegleich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu vereinen, vielmehr allein, weil in solchen Augenblicken die Zeit einen Schritt in die Zukunft aussetzt, so dass die Gegenwart, nicht länger mehr flüchtig, auf die Vergangenheit zu warten scheint. Sie alle stärken "die edle Kraft der Rückerinnerung", die "der letzte König von Orplid" preist. Diese Einsicht in die Zeitstruktur des mörike-schen Gedichts erschliesst auch erst ein so rätselhaftes Gebilde wie die Verse "Um Mitternacht", die ebenfalls im Jahre 1827 entstanden sind. Rätselhaft, insofern sich Zeitlosigkeit und Vergangenheit in unerklärlicher Weise zu verquicken scheinen. Während die "Zeit in gleichen

Schalen stille" ruht, rauschen die Quellen "kecker" hervor und

"... singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage."²⁵

In diesem keckeren Hervorrauschen und Einströmen des Gewesenen in das verharrend Gegenwärtige versinnbildlicht sich ein Urerlebnis des Dichters.²⁶ Wie bewusst und kunstvoll Mörike solche Augenblicke auszuwählen verstand, lehrt noch sein Spätgedicht "Abreise" aus dem Jahre 1846, das mit seinem reizenden Einfall des "trocknen Flecks" am Standort des davonrollenden Wagens selbst das Auge der Zeit noch einmal zurückschauen macht.²⁷

Wir haben nach allem Klarheit über die innere Einheit dieses langen Gedichts gewonnen. Auch für die "Gefühlsverschränkung" der Strophe 7 hat sich das Ohr geschärft, vor allem aber für die verräterischen Zeilen:

"Laut mit sich selber redend, will ihr Geist,
Sich selbst vernehmend, sich ihm selber zeigen."

In dieser bedenklich überfrachteten Reflexivkonstruktion liegt, sofern diese Abkürzung gestattet ist, in nuce ein Grunderlebnis Mörikes, nämlich das Sich-mit-sich-Selbst-Begegnen, der zwiespältige Spiegelreiz jenes: "Mein eigen Bild ein fremd und hold Gesichte!", und eben nicht das schöne Mit-sich-selbst-Einssein, nicht einmal mehr die Zuversicht darauf.²⁸ Weil es ihr verwehrt scheint, vermag er noch die verwaiste Natur zu beklagen und das erleichterte "Hinweg aus diesem üpp'gen Schattengrund" zu rufen.

Aber nur, um sich nach diesem Umweg nun "unaufhaltsam" dem jugendlichen Ebenbild anzuvertrauen:

"Noch immer, guter Knabe, gleich' ich dir,
Uns beiden wird nicht voreinander grauen!"

Selbstbegegnung in der Landschaft! Wohin immer

Mörrike sich auch wandte in seiner kleinen schwäbischen Heimat, zwischen und um Stuttgart, Tübingen, Urach, Lorch, Mergentheim und Ludwigsburg, überall begegnete er seinen Erinnerungen und kostete "die duftige Schale der Vergangenheit aufs neue".²⁹ Ein Beispiel für viele: "Der Weg, das Tal von Calw an ist so schön und schweigsam, mit seinen dicht und schwarz bewachsenen Bergen, seinen frischen Wiesgründen und frischen Gewässern! Ganze Schichten alter Gefühle, die aus verschiedenen Zeiten mit diesen Gegenden bei mir verwachsen sind, lösten sich stellenweise vom Grunde meines Innern los, die älteste Erinnerung war aus meinem zwölften Lebensjahre."³⁰ Solche Verschränkung und Mischung der verschiedenen Altersstufen war kein Phantasiewerk, es war eine alltägliche Erfahrung des Dichters. Aber es war seinem Wesen bestimmt, gleichsam das Archetypische dieser Erfahrung zu erleben und zu gestalten. Und so ist sie in den Orplid-Mythos eingegangen, wo sie sich bis auf den Grund eröffnet. Am Ende des Spiels steigt Silpelitt aus der Mitte des Sees hervor und hält Ulmon einen grossen Spiegel entgegen:

"Was für ein Bild? Ulmon, erkennst du dich?
Fahr hin! Du bist ein Gott! . . ."

Hinzu setzte Mörrike die Anmerkung: "Wie der König sich im Bildnis als Knaben und dann als gekrönten Fürsten erblickt, stürzt er unmächtig vom Felsen und versinkt im See." Erlösungs- und Todesmotiv fallen hier zusammen. Ulmon, vom "Schmerz der Zeiten" erlöst, wird zum Gott.³¹

Auch das Gedicht, nur viel narzissthafter, von einer zweideutigen Lust der Selbstzerstörung erfüllt, ist voll von Erlösungs- und heimlicher Todessehnsucht, getränkt noch mit dem eigentümlichen Ulmongefühl des Verbannt- und Gebanntseins. Die reine mythische Erfüllung zwar muss ihm versagt bleiben. Aber dennoch

werden Tod und Erlösung, Sterben und Wiedergeburt zeichenhaft, prämythisch, wie in Stellvertretung vollzogen. Nicht in mythischer Identität, sondern im Nacheinander des menschlichen Daseins erlitten. Zuerst die Bitterkeit des Todes bei lebendigem Leibe: "Mein Finger, matt, ins Gras beginnt zu schreiben: 'Hin ist die Lust! hab alles seinen Lauf!'" und dann der Jubel plötzlicher Genesung, "indes mit hoher Feuerhelle / Der Blitz die Stirn und Wange mir verklärt". Das ausbrechende Gewitter reinigt die Atmosphäre, erquickt die abgespannten Nerven und befreit den menschlichen Geist von dem qualvollen Verfallensein an das Gewesene, indem es die Pforten der Zukunft aufschwemmt.³²

Ein "Stirb und Werde"! Aber welch seltsames, erlittenes! Wie zage und ichverfallen, wie goethefern. "Ein Spiel von jedem Druck der Luft." Und das nicht trotz, vielmehr wegen der "grelle Musik des Donners", dem "lauten Segen", und der emphatischen Dichterweihe. Sie betäuben das Ohr, aber wenn sie verrauschen, hat sich dort der eine stumme Mörrikevers eingegraben: "Hin ist die Lust! hab' alles seinen Lauf!", mit all der fassungslosen Schwermut eines Daseins, in das dann doch immer wieder ein "heitrer Blitz der Eingebung" fiel.³³

Es ist nun ausserordentlich reizvoll zu beobachten, wie selbst noch die gewittrige, schwüle Atmosphäre des mörikeschen Gedichtes in das "Vorspiel für ein Puppentheater" eingeströmt ist. Was Hofmannsthal 1901 über die Konzeption seiner Werke an Ernst Bernhard geschrieben hat, bewahrheitet sich in exemplarischer Weise: "mich reizt vag eine gewisse Vorstellung, Vorstellungsgruppe, vorgestellte Atmosphäre, die in ihrer Vagheit unendlich inhaltsreich und auch gegen andre Vorstellungsgruppen ganz scharf abgegrenzt ist . . .", wobei der Begriff der "Atmosphäre" behutsam präzisiert wird.³⁴

Gewitterstimmung ist gleichsam fleischgewordene Atmosphäre. Doch im "Vorspiel" ist sie vollends verinnerlicht, steigt auf und entlädt sich im Innern des Dichters. Nach der grausam-komischen Ernüchterung seines magischen Herrschaftsanspruches kommt es zu einem eigenartigen Dialog mit dem alten Holzweib, besser, einem Nebeneinanderhersprechen, bei dem der Dichter dennoch eine schwere Lektion lernt: "meinesgleichen soll ich umarmen." Viermal taucht das entscheidende Wort wieder auf: "Meinesgleichen! Das sind die Boten, die du an mich sendest."

Gegen die magische Ich-Du-Beziehung, bei der die ganze Welt nur Spiegelung, Emanation seines berauschten Ichs ist,³⁵ tauscht er die nüchterne, menschliche Bindung an Seinesgleichen ein. Er hilft dem Holzweib "das schwere Bündel aufladen". Erst nach dieser unauslöschlichen Erfahrung brechen die "tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches 'Ich'" auf, wo man das "Nicht-mehr-ich oder die Welt" oder, wie es Hofmannsthal in *Ad me ipsum* formuliert, das "Über-ich" findet.³⁶ Der Vorspieldichter entdeckt dort ein Welttheater.

In einer plötzlichen Wendung "Ad spectatores" kündigt er an:

"da sollt ihr bald die Würfel der Spieler klappern hören, bald den unschuldigen Gefangenen an seiner Kette klirren; Kaspar Hauser soll hervortreten, die rätselhafte Waise, die Pfalzgräfin Genofeva soll leidend und ersterbend vor euch immer lieblicher werden, wie das Wiesengras erst, wenn es geschnitten daliegt, am süssesten duftet; Leda vor euren Augen mit ihrem Schwan buhlen und Doktor Faust mit dem Gespenste Helena."

Mit einem Wort: das "Vorspiel für ein Puppentheater" lässt uns die Entwicklung, den Durchbruch eines Dichters zu Theater und Drama erleben! Und mit einem zweiten: es spiegelt die dichterische Entwicklung und das Selbstverständnis seines Verfassers. *En miniature* natürlich

und scherzhaft, im Puppenmassstab, distanziert, und die Tiefe versteckt sich, wie so oft, an der Oberfläche. Aber noch einmal hält Hofmannsthal, nun im Rückblick, ein Selbstgericht über die "pure Magie" seiner Frühdichtung, der "Präexistenz"; wie Claudio, der Tor, muss der Vorspieldichter lernen, das Leben zu ehren, ehe er seine "andere Welt" aufbauen darf. Hofmannsthal begegnet sich als Dichter; der Schritt aus der "Präexistenz" in die "Existenz" bedeutet bei ihm den schweren Weg vom Prae-Drama, dem lyrischen Drama, zum Drama, dem dramatischen Drama. Schon der junge Hofmannsthal hat sich mit erstaunlicher Klarheit auf diesem Weg gesehen. Aber seit 1900 verschärft sich das Tempo ungemein. Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist angefüllt von einem unablässigen, manchmal verbissenen Ringen um das eigene Drama. Die zahlreichen Fragmente, die Übersetzungen und Nachdichtungen waren bewusste Vorübungen und Vor-Spiele zu diesem höchsten Ziel. In ihnen allen geht es um den Weg vom Ich zum Nicht-mehr-ich oder der Welt, vom Ich zum Du, ohne das kein Drama möglich ist. Dieses Unterwegssein hat Hofmannsthal selbst einmal als das "Vorspielhafte" definiert: "Auf dem Weg, das Schicksal zu suchen: das Vorspielhafte, der Ödipus-Tragödie, auch des 'Bergwerks', 'Tod des Tizian'."³⁷ So verbindet es ausdrücklich den Zeitraum unseres "Vorspiels" mit dem Frühwerk und seiner ausgeprägten Leidenschaft für Prologe und Vorspiele. Auch der Ausdruck "Puppentheater" weist zurück. Der 2. Teil des "Kleinen Welttheater" erschien 1898 unter dem Titel "Aus einem Puppenspiel". Aber erst, wenn man erinnert, dass der Dichter noch um 1905 und später mit Vorliebe von seiner "Puppenwelt" zu sprechen pflegte und damit seine dramatischen Vorhaben und Pläne meinte, kann man die Gewichtigkeit des Titels "Vorspiel für ein Puppentheater" abwägen. Die produktive Hochstimmung des Julimonats in Bad Fusch, wo

Hofmannsthal selbst die Linzer Tagespost dramatisieren möchte, ist übermütig darin eingegangen. Noch ist es ein Vor-Spiel, ein *Prae*, aber Hofmannsthal glaubt unmittelbar vor dem Ziel zu stehen, der Dichter glaubt sein "Schicksal", die Welt des Dramas gefunden zu haben. Die fundamentalen, bewegenden Anschauungen dieser Jahre — Leben ein Traum, das Welttheater, die Suche und Entdeckung des Über-ich im Ich, der Dichter als heimlicher Herr und Bruder aller Dinge — sind im "Vorspiel" versammelt.

Noch verräterischer für diese Zuversicht als das reiche Programm des Vorspieldichters ist sein heimlicher Kronzeuge:

"und der Kuckuck kann nicht öfter seinen Ruf auslassen, als für euch sich diese Dinge abspielen werden mit Gebärde, Stimmen, Musik und Tanz, und erleuchtet auf alle Arten: mit Licht der Sonne, des Mondes, der Sterne, Feuerbrunst und Unterwelt."

Dieser letzte Satz beruft ihn:

"Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen.
Gebraucht das gross' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürft ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle."

Goethe: "Vorspiel auf dem Theater." Hofmannsthal: "Vorspiel für ein Puppentheater." In dieser heiteren Nachfolge liegt ein stilles, aber grosses Versprechen, das noch mehrfach bekräftigt wird: In dem Verlangen des Vorspieldichters, die "Nie-entschleierte, die Göttin selber, die ewige Natur" ins Leben zu küssen, tönt die faustische Frage nach: "Wo fass' ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens";

seine Begegnung mit dem Holzweib ist eine burleske puppenspielhafte Variation der magischen Helena-beschwörung; ja, der Kundige fühlt sich schon mit dem ersten Satz an Goethes "Faust" verwiesen: der Vorspieldichter erscheint "mit geschlossenen Füßen" — so wie Gretchen in der Walpurgisnacht.

Aber ist dem kleinen Vorspiel wirklich das grosse Welttheater gefolgt? — Hofmannsthal — Mörike — Goethe. Die Selbstbegegnung eines Dichters im Medium von Dichtern. Das ist Hugo von Hofmannsthal.

Und Mörike — und Goethe? Bei Mörike ist es weniger aufschlussreich, wie er die Faustfrage stellt, als wie er ihr ausweicht. "O, hier ist's, wo Natur den Schleier reisst!" Selbst das Fordernde einer Frage ist vermieden. Und so ist auch keine Antwort mehr möglich:

"Doch ach, sie bleibt, mehr als der Mensch, verwaist,
Darf nicht aus ihrem eignen Rätsel steigen!"

An die Stelle von Frage und Antwort sind zwei Stimmungen getreten. Das ist eine Absage an Faust, aber nicht an Goethe. Ihm ist das Gedicht auf eine viel innigere Weise verpflichtet. In Goethe —, ohnehin sein verehrtes Vorbild, — begegnete Mörike einem grossen Meister der Stanze, der ihr zwei "Zueignungen" und die bedeutendsten weltanschaulichen Gedichte anvertraut hatte.²⁸ In der "Zueignung" zum "Faust" fand Mörike das erschütternde Erlebnis einer Selbstbegegnung mit ihrem "Schmerz der Zeiten" mächtig vorgebildet:

"Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt."

"Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert."

Oder:

"Gleich einer alten halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf;
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf, . . ."

x Goethe, Faust, Bd. 4, 1.2, 2.28-33

Diese und andere Verse mussten in Mörike widerklingen, als er sein Stanzengedicht "Besuch in Urach" niederschrieb.³⁹ Hier war ihm Goethe nahe wie nur noch in seinem erklärten Lieblingsgedicht: in den Versen "An den Mond". Beidesmal vernahm er die eigene Lebensmelodie, ein "lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich".

Die eigene Lebensmelodie in einem goethischen Akkord. Die ganze Symphonie, die grosse Gestalt dahinter konnte Mörike nur ahnen und verehren. Das selbstmächtige "Weg, du Traum" des 25-jährigen Goethe auf dem Zürichersee und dann noch einmal der grossen Strophen der Selbstbegegnung in "Ilmenau" war ihm nicht zu sprechen vergönnt.

"Besuch in Urach" — "Zueignung" zum "Faust".
"Vorspiel für ein Puppentheater" — "Besuch in Urach"
— "Vorspiel auf dem Theater" zum "Faust" . . . Die
Linien nähern, überschneiden sich und führen wieder
auseinander. Der gemeinsame Fluchtpunkt aber ist
Goethe.

ANMERKUNGEN

- 1 So sagt S. S. Praver in seinem schönen Buch über *Mörike und seine Leser. Versuch einer Wirkungsgeschichte*, Stuttgart 1960, S. 54: "... von einem wirklichen Verhältnis zu diesem Dichter, wie er es etwa zu Grillparzer und Stifter oder gar zu Goethe hatte, ist wenig zu spüren."
- 2 Darauf hat schon Emil Staiger hingedeutet in *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 205/6.
- 3 Z.B. III, S. 156 und Prosa II, S. 298. Zitate nach folgenden Ausgaben: Eduard Mörike. *Sämtliche Werke*. Ausgabe in drei Bänden. Hrsg. v. Gerhart Baumann in Verb. m. S. Grosse. Gedichte, Dramatisches, Erzählendes. 2. erw. Auflage, Stuttgart 1961 (I); Maler Nolten, Wispeliaden, Schriften. 2. erw. Aufl., Stuttgart 1961 (II); Briefe, Stuttgart 1959 (III). Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Herbert Steiner, S. Fischer Verlag. Prosa II, 1951; Dramen II, 1954; Aufzeichnungen, 1959.
- 4 Zu finden in I, S. 44-47 und Dramen II, S. 491-497.
- 5 *Briefe 1900-1909*, Wien 1937, S. 102.
- 6 ebd., S. 251 f. Behutsam abwägend hat sich Michael Hamburger zu dieser Frage geäußert: 'Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht.' In: *Euphorion*, 55. Bd., 1961, S. 15-76.
- 7 *Briefe 1900-1909*, S. 151.
- 8 ebd., S. 151 f. (22 Juli 1904).
- 9 ebd., S. 156, 158, 154 f.

- 10 ebd., S. 154 f.
- 11 Prosa II, S. 419/20.
- 12 Als weitere kleine Indizien mögen ein Mörike-Zitat aus 'An einem Wintermorgen' gelten, das ziemlich unvermittelt in einer Besprechung von Gedichten R. A. Schröders ('Eines Dichters Stimme') auftaucht, die 1905 in der *Neuen Rundschau* erschien: Prosa II, S. 183; 'die noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen' statt 'den noch kein . . .'; dann ein Anklang an den Mörike-Vers 'die Quellen des Geschicks melodisch rauschen' aus dem Gedicht 'An die Geliebte' in der 'Unterhaltung über Gottfried Keller', Prosa II, S. 200: 'ein jedes Geschick melodisch bezogen auf Geschicke.' In der Einleitung zu Hofmannsthals Auswahl *Deutsche Erzähler* (1912) wird Mörike nicht erwähnt, obwohl seine Mozart-Novelle aufgenommen ist. In der Vorrede zum *Deutschen Lesebuch* (1922/23) ebenfalls nicht, aber die ausgewählte Briefstelle, eine nächtliche Liebesbotschaft an Luise Rau (v. 9. Nov. 1829) spricht teine beredte Sprache. Auf einen Anklang in Hofmannsthals 'Gespräch über Gedichte' an Mörikes 'Gesang zu zweien in der Nacht' macht schon Praver aufmerksam, a.a.O., S. 124 f., ebenfalls auf einen Brief Hofmannsthals an George vom 24. Juli 1902, a.a.O., S. 53 f.
- 13 Dazu, Praver, a.a.O., S. 39 ff. und 47 ff.
- 14 III, S. 59.
- 15 Vgl. III, S. 99.
- 16 *Briefe 1890-1901*, Berlin 1935, S. 311.
- 17 *Briefe 1900-1909*, S. 148.
- 18 Dazu den aufschlussreichen Aufsatz von Paul Requadt: 'Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals.' In: *Di. Vjschr.* XXIX, 1955, S. 255-283. Meine Auffassung und Deutung des 'Vorspiel' in der dichterischen Entwicklung Hofmannsthals weicht von derjenigen Requads allerdings beträchtlich ab.
- 19 Prosa II, S. 306. Der Vorspieldichter ist gleichsam ein negatives Nachbild des Wahnsinnigen im 'Kleinen Welttheater'.
- 20 I, S. 290.
- 21 Vgl. auch Werner Kohlschmidt: 'Wehmut, Erinnerung, Sehnsucht in Mörikes Gedicht. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des romantischen Zeitbewusstseins.' In: *Wirrendes Wort*, 1. Jg. (1950/51), S. 236 f. Neuerdings auch: ders.: *Form und Innerlichkeit*, Bern 1955.
- 22 III, S. 183.
- 23 Vgl. die Gedichte 'Bacchanal', 'Im Freien'; III, S. 272, 338, 601 f. Im *Maler Nolten* kommt der angedeutete Sachverhalt sogar einmal zur Sprache, II, S. 340.
- 24 III, S. 888.
- 25 I, S. 110.
- 26 Benno von Wiese, in seinem Buch über Mörike (1950, S. 69 f.) interpretiert die "Mitternachtsekunde" zu betont als "Mitten-Inne-Sein im Zeitlosen" und kommt demzufolge zu einer zwar nicht unrichtigen, aber doch allzu komplizierten Deutung: "Im Mitternachtsgedicht hingegen ist alles ganz gegenwärtig und zeitlos wirklich zugleich. Erinnerung aber ist in der Vision der göttlichen Mutter Nacht der Traum, mit dem das Ewige vom Zeitlichen träumt."
- 27 Vgl. dazu die aufschlussreiche Vornotiz Mörikes, die Hans-Henrik Krummacker mitgeteilt hat. In: *Jb.d.dt. Schillergesellschaft*, 6. Jg. 1962, S. 305 f. Andere Gedichte mit verwandter Zeitstruktur sind etwa: 'Nächtliche Fahrt', 'Begegnung', 'Storchenbotschaft', 'Früh im Wagen', 'Ach nur einmal noch im Leben', 'An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang'.

- ²⁸ Es ist verlockend, von hieraus einen Blick auf die berühmte Reflexivkonstruktion des Gedichtes 'Auf eine Lampe' zu werfen, trotz des Unterschiedes: hier Natur, dort Kunstgebild. Unwillkürlich tritt dabei die Deutung Staigers vor diejenige Heideggers und Spitzers.
- ²⁹ III, S. 178.
- ³⁰ III, S. 381. Vgl. auch III, S. 157, 178, 263, 791.
- ³¹ Vgl. die Verbindung von Spiegel-, Todes-, und Blitzmotiv ('Wetterschein') in 'Erinna an Sappho'. Todes- und Spiegelmotiv findet sich auch in 'Die Geister am Mummelsee': "Jetzt öffnet der See das grünspiegelnde Tor", in einer Verbindung, die auf die 1. Strophe von 'Besuch in Urach' verweist.
- ³² Auf den elementaren Aspekt des Gewitters geht Ernst Trümpler ein: *Mörrike und die vier Elemente*, St. Gallen 1954, S. 51 ff.
- ³³ Dazu etwa Helga Slessarev: 'Der Abgrund der Betrachtung. Über den schöpferischen Vorgang bei Mörrike.' In: *German Quarterly* XXXIV, 1961, S. 41-49.
- ³⁴ Prosa II, S. 418.
- ³⁵ Vgl. Gerhart Baumann, 'Hugo von Hofmannsthal. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung.' In: *Der Deutschunterricht*, 1953, S. 39.
- ³⁶ *Aufzeichnungen*, S. 226: "Das Über-ich (der Magier des 'Traumes', der Wahnsinnige, der Bergmann) auch erfasst als Generationskette: der Dichter im Vorspiel für Puppen."
- ³⁷ ebd., S. 221.
- ³⁸ Dazu die wertvollen Ausführungen Wolfgang Kayzers: *Geschichte des deutschen Verses*, Bern und München 1960, S. 90 ff.
- ³⁹ Die Form der Stanze begegnet sonst nur im ersten Peregrina-Gedicht und zwei sehr frühen, konventionellen Gedichten aus der Uracher Zeit: 'Liebe zum Vaterland' (1819) und 'Auf Erlenmayers Tod' (1820). Auf die Beziehung zu Goethes 'Zueignung' hat meines Wissens zum ersten Mal Gerhart Baumann hingewiesen, im Nachwort zur Mörrike-Ausgabe, III, S. 921.

Hans-Georg Vowles zu *sein* Gedicht -
 E. Köpcke, *Vierteljahr Beiträge* 1964,
 S. 577ff.