

Ralf Simon

Mörikes poetische Szene und ihre unausgesetzte Verhinderung

I.

Kontemplative Betrachtung und ruhige Anschauung prägen den Blick, der in Mörikes Gedichten auf die Dinge fällt. Die intensive Meditation gegenständlicher Konstellationen führt zu einem Sichoffenbaren, zu einer lyrischen Epiphanie, in der Mörikes Gedichte ihre Objektivität finden. Begibt man sich auf die Suche nach dem Isotopiemuster, das um die Worte Anschauung, Blick, Sehen, Betrachten kreist, so wird man eine lange Reihe unspektakulärer, nahezu prosaischer Stellen auflisten können. Die Artikulation der Wahrnehmungsbedingungen ist in den lyrischen Texten fast schon Theoriesprache geworden. Ihnen entspringt in wahrnehmbarer Andersheit das Wahrnehmen als solches. Wenn Mörike in der ›Wald-Idylle‹ von der nun längst schweigenden Muse den Halbvers schreibt: »Ihr Feld ist das Unmögliche« (V. 57),¹ dann zieht die akademische Sprache des Hegelianismus direkt und ohne weitere Retuschierung in die lyrische Sprache ein. Prosaischer läßt sich in einem Gedicht über die Muse kaum sprechen. Gleichwohl hebt derselbe Text ein paar Verse vorher zu einem lyrischen Gestus an, der jener Prosa der Hegelschen Theoriesprache widerspricht, um ihr dann im Abbrechen Recht zu geben:

[...] da drang aus dem nächsten Gebüsch
Hinter mir Nachtigallschlag herrlich auf einmal hervor,
Troff wie Honig durch das Gezweig und sprühte wie Feuer
Zackige Töne; mir traf freudig ein Schauer das Herz,
Wie wenn der Göttinnen eine, vorüberfliegend, dem Dichter
Durch ambrosischen Duft ihre Begegnung verrät.
Leider verstummte die Sängerin bald [...]²

Ist das Wortfeld Anschauung und Betrachten überall dort von ähnlicher Prosa geprägt, wo über die Anschauung räsoniert wird, so wird das Anschauen selbst anderen, nicht prosaischen Registern unterstellt. Diese Beobachtung sei zu einer

¹ Zitate nach Eduard Mörike: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hg. von Jost Perfahl, München 1958, I, S. 753.

² Mörike, Werke (Anm. 1), I, S. 752.

These verdichtet: Mörikes Gedichtsprache kennt ein metasprachliches Register, das allem noch so emphatischen poetischen Vollzug einen Rahmen trockener Reflexion zur Seite stellt. Formalistisch betrachtet, zeigt sich hier ein klarer Zusammenhang von setzendem Rahmen und entautomatisierender Praxis. Denn der epiphanische Vollzug des Anschauens spricht um so stärker seine eigene Qualität aus, als er sich einem durchgängig reflektierenden Zusammenhang entwinden muß. Mörikes Emphase entautomatisiert seine eigene Prosa; deshalb ist sie gesetzt: In der Lyrik findet die Dichotomie von Poesie und Prosa als sich gegenseitig reflektierendes Verhältnis zur Formulierung.

Man könnte diese beschriebene Konstellation geschichtsphilosophisch deuten und wäre wohl auf Adornos einschlägige Formulierungen verwiesen.³ Es geht mir aber um eine weitere, eher werkgenetische Betrachtung dieser Verhältnisse. Ich möchte die These aufstellen, daß Mörikes poetische Szene – jener Kern also, den ich emphatische oder epiphanische Anschauung nenne – erst in einem zweiten Schritt prosaisch gerahmt wurde. Ein erster Schritt ging dem voraus. Es war eine in Paradoxien verstrickte Liebesemantik, die zuerst als Generationsinstanz für lyrische Intensität entstand. Mörike hat in seinem ganzen Œuvre wohl nur einen Text geschrieben, in dem *diese* Liebesemantik ausformuliert wird: ›Peregrina‹. Diese Gedichtgruppe verstrickt den später prosaisch und geordnet gewordenen Rahmen selber in double-bind-Verhältnisse. Meine These lautet: Mörike erschreibt sich seine lyrische Topographie mit ihrer klaren Trennung von metasprachlicher Reflexion und ereignishafter Anschauung, indem er zuerst den lyrischen Kern aus einer paradoxalen Liebesemantik generiert, um dann diese Liebesemantik preiszugeben, indem er entparadoxierend Meta- und Objektsprache trennt. Auf der Strecke bleibt diese Form der Liebesemantik – was für ein bedeutendes lyrisches Werk eigentümlich genug ist. Mörikes Lyrik kennt nach ›Peregrina‹ zwar Liebesgedichte, aber keines vollzieht in dieser intensiven Form die Doppelbindung von absolutem Anspruch und Nichtgelingen. Es entsteht, so die These, im Gegenzug zu ›Peregrina‹ eine Lyrik, die die erzeugte Intensität in verschiedene lyrische Schreibweisen verstreut und damit an der Stelle einer einmalig formulierten Liebesemantik eine Ästhetik der Geselligkeit ausbildet. Zu buchstabieren ist also ein Prozeß, der die eigenen Intensitätsbedingungen vielfach disseminiert, sie dezentral verteilt, um jenen Abgrund paradoxaler Semantik zu umgehen.

Ich werde also von ›Peregrina‹ auszugehen haben, um den Grundriß von Mörikes poetischer Szene aus diesem einen Text heraus zu entwickeln. Der Begriff der poetischen Szene spielt auf den in der Narratologie diskutierten Begriff der Szenographie an.⁴ Eco definiert ihn als kondensierte Geschichte, in der Ereignis- und

³ Vgl. Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt a. M. 1981, S. 60ff.

⁴ Vgl. Umberto Eco: Lector in fabula, München 1987, S. 98ff.

Handlungsabläufe in gerahmten Situationen qua wiedererinnertem Bildausschnitt vorstellig gemacht werden und dabei ein semantisches Konzept transportieren. So formuliert ›Peregrina‹ die Szene einer bestimmten, näher zu beschreibenden Liebessemantik aus. Es läßt sich ein Ensemble von Motiven (Blick, Garten-Topos, Schwelle, Verstoßung), von aktantiellen Konstellationen (zwei Liebende, eine entfernt wahrnehmbare Hochzeitsgesellschaft, eine Allegorisierung der Liebe zu einem Aktanten), von Handlungsablaufstypen (balladeske Narration) und von rhetorischen Topoi und Tropen aufstellen. Diese poetische Szene beinhaltet zugleich ein semantisches Konzept (ich nannte es: *diese* Liebessemantik). Wenn die These lautet, daß ›Peregrina‹ Mörikes poetische Szene darstellt, diese aber in der Folge seines lyrischen Schreibens einer Dissemination unterliegt, dann müßte nunmehr ein zweischrittiger Analysezugang versucht werden. Erstens ginge es um die genaue Beschreibung dieser Szene – und zwar nicht nur ihrer bildlichen Realisierung, sondern vor allem ihres semantischen Konzepts. Zweitens wäre nachzuweisen, wie diese beiden Momente – bildliche Kleinstszenographien der ursprünglichen poetischen Szene und das semantische Konzept der Szene – in Mörikes lyrischem Werk *umherwandern*.

II.

›Peregrina I⁵ ist der einzige Text in Mörikes Lyrik, in dem der Blick und das Anschauen auf der Sprachebene des Reflektierens komplex wird. Die Stanze ist, so die Annahme, als poetologischer Kommentar zu lesen; sie agiert auf der behaupteten Metaebene und kodiert die Rahmenbedingung der folgenden Liebessemantik.

Beschrieben wird der Blick der Peregrina, aber so, daß das Blicken selbst einer Definition unterliegt und nicht seine Praxis vollzogen wird.⁶ Die Stanze zeigt sich der genauen Lektüre als eine komplexe, in sich widersprüchliche Textur. Vom »Widerschein«, einem realen ›lucet‹ ist die Rede (V. 2), aber er »scheint« (›videtur‹) nur das Gold anzusaugen (V. 3). Treue braune Augen (V. 1) kodieren Naivität, aber der heilige Gram (V. 4) behauptet das Gegenteil solcher Naivität. Die braunen Augen werden in der Nacht des Blickes (V. 5) zum Schwarzen und verlieren

⁵ Vgl. die wichtigsten Interpretationen zu Mörikes ›Peregrina‹-Zyklus: Christine Lubkoll: ›Eine mythische Komposition‹ – Aporien der Liebe in Mörikes Peregrina I–V. In: Mathias Mayer (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Eduard Mörike, Stuttgart 1999, S. 57–80; Peter von Matt: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München 1989, S. 169–209; Hans Jürg Etter: Eduard Mörikes Peregrinadichtung, Diss. Zürich 1985; Hildegard Emmel: Mörikes Peregrinadichtung, Weimar 1952; Heinz Gockel: Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrina-Zyklus. In: Wirkendes Wort 24, 1974, S. 46–56.

⁶ Vgl. die ›Peregrina‹-Gedichte in Mörike, Werke (Anm. 1), I, S. 746–749. Es handelt sich um die Fassung, die in der Gedichtsammlung von 1867 publiziert wurde.

in dieser Tiefe den Charakter der spiegelnden Oberfläche. Unwissend (V. 6) soll das Kind sein, aber es ist doch wissend genug, um das Ich willentlich (willst: V. 7) einzuladen (V. 6) zu einem kecklichen Entzünden (V. 7). Das Lächeln reicht den Tod (V. 7) und Gram alliteriert mit Gold (V. 4). Aus der Paraphrase erhellt, daß kaum ein Motiv des enggeführten Textes nicht sein Gegenmotiv findet. Diese paradoxe Semantik erfaßt auch die zentrale bildliche Vorstellung des Textes und überführt sie in einen Prozeß der Entbildlichung, ja der Textualisierung. Nach welcher Seite spiegelt jener Spiegel, der der Blick der Peregrina sein soll? Wenn er von aus dem Busen angesaugten innerem Gold wi(e)derscheint, so muß er wohl nach Innen gerichtet sein. Denn der Widerschein (V. 2), wäre er mit »ie« geschrieben (Wiederschein), müßte als wiederholendes Scheinen gelesen werden und könnte von außen kommen. Als »Widerschein« ist er aber ein gegenläufiges Scheinen, das, vom inneren Gold ausgehend, auf die Rückseite der Augen trifft und von dort aus zurück ins Innere gespiegelt wird. Die sich der Artikulation entziehende und nur dem Lesen offenbare Differenz des Scheinens als Wiederholung (wieder) versus Gegenläufigkeit (wider) markiert das Unanschaulichwerden des ganzen Textes. Das genaue Lesen gerät bei einem Text, in dem – auf den ersten Blick – ein Blick anschaulich gemacht werden soll, in die Opposition zur Anschaulichkeit: Lesen versus Anschauung.

Blickt das Ich, indem es die Augen der Peregrina anschaut und ihr von vorne ins Gesicht blickt, die Rückseite des Spiegels an, also eine tote und blinde Fläche, die zwar der Nacht (V. 5) entsprechen könnte, aber dem Widerschein (V. 2) nicht kompatibel ist? Betrachtet man den Text genau, so wird man mit einiger Verblüffung feststellen, daß er überhaupt nicht von einem stattgefundenen oder stattfindenden Blick redet. Von einer Einladung wird gesprochen – man unterstellt unwillkürlich, es sei ein Blick, der da einlade. Aber wenn ein genaues Lesen feststellt, daß dieser Blick nur nach Innen geht, dann wird die Einladung zu einer sehr heiklen Angelegenheit. Der Ort, an den das eingeladene Ich sich überhaupt nur setzen könnte, wäre, von vorne gesehen, einer auf der Rückseite des Auges, zwischen nach innen weisender Spiegelseite und Busen im Inneren (»Gold«) der Peregrina. Wortwörtlich würde das Ich zum Medium eines internen Spiegelverhältnisses; es würde zum Mittleren jenes Austausches von Gram und Gold und von ›videtur‹ und ›lucet‹.⁷ Bildlich läßt sich dies nicht mehr vorstellen,

⁷ Die alte, zwischen Staiger und Heidegger (in: Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, München 1982, S. 28–42) erörterte Frage nach der Interpretation des Scheinens in ›Auf eine Lampe‹ läßt sich durch Parallelstellen entdramatisieren. Obwohl Parallelstellen für die Deutung eines Verses keine direkte Beweiskraft haben können, zeigt doch ihr Aufweis einen bestimmten Wortgebrauch an. Aus Mörikes ›Peregrina I‹ und auch aus dem Vers 15 aus ›Im Weinberg‹ ist zu ersehen, daß Mörike mit der doppelten Wortsemantik bewußt spielt. Seine Lyrik verortet sich in der Mitte der Opposition von ›lucet‹ und ›videtur‹; sie bekennt sich zu keiner der beiden Optionen, aber braucht die eine, um die

denn man wäre gezwungen, das Ich, das den Blick erwidert, irgendwo zwischen der Rückseite des Auges und dem inneren Gold zu plazieren.

Ist dieses Ich mit seinem Bedürfnis, blickend eine Einladung zu erwidern, nicht der Leser? Und ist der Leser so positioniert, daß er, mit Luhmann zu sprechen, seine Hoffnung aufgeben muß, Peregrina von außen zu sehen und ein souveräner Beobachter zweiter Ordnung sein zu können? Ist der Leser auf der Rückseite des Bildes nunmehr gänzlich ins Innere der Peregrina verstrickt, im Gewebe des Textes gefangen und strukturell blind auf der ersten Beobachterebene?

Der Text agiert gegen das Bild; er behauptet seine semantische Komplexität gegen die beiden Topoi der Liebeslyrik: daß sich im Blick, der ersten Station der ›quinque lineae amoris‹, das Liebesverhältnis konstituiere und daß der Blick in die Augen der Geliebten einer ins Innere ihrer Seele sei. Wer hier lieben will, muß alle Anschaulichkeit fahren lassen und sich in ein Inneres der Semantik begeben, in eine intensive paradoxe Konstellation, eine wahre ›black box‹. Mörikes Stanze behauptet die Suprematie des Textuellen gegenüber dem Bild. Sie dementiert alle ruhige Anschauung. Sie setzt das Ich als Medium einer paradoxalen Semantik. Sie spricht eine Einladung aus, aber weder das Ich noch der Leser können wissen, auf was sie sich da einlassen. Die Stanze beginnt als Sprache der Bestimmung und führt in den Gegensinn aller aufgebotenen Motive. Sie beginnt auch einen lyrischen Zyklus. Und sie nimmt eine negative Definition vor, indem sie das Blicken, Inbegriff aller Konstituierung von Anschauung, entbildlicht und textualisiert. Mörikes Stanze programmiert den negativen Prozeß des Lesens, jene Tätigkeit, die im Bereich des Strukturalen ihre Pfade legt, hinter dem Spiegel, in einem Innern, als im Gram gedeihendes Gold. Der poetologische Kommentar teilt uns mit: Wer hier liest, läßt sich auf eine paradoxe Semantik ein, indem er in einen Text hineinfällt und den kontemplativen Blick auf die Dinge aufzugeben hat.

III.

Peter von Matt⁸ entwickelt in seiner Interpretation in der Deutlichkeit, die einem strukturalen Denken eigen ist, daß es sich in den ›Peregrina‹-Gedichten um einen doppelten Diskurs handelt. Auf einer ersichtlichen Ebene finden wir zunächst die fast balladeske Erzählung eines Liebesverhältnisses, dann die Heirat, dann den Betrug und die Verstoßung, schließlich die Trauer. Diese Bilder werden evoziert,

andere nicht vorherrschen zu lassen. Alle Parallelstellen inszenieren dieses doppelte, nach beiden Seiten hin offene Spiel, das zwischen dem Ernst der bewahrheiteten Aussage und dem Unverbindlichen einer versuchten Anspielung den Raum von Mörikes lyrischem Sprechen aufreißt.

⁸ Vgl. von Matt, *Liebesverrat* (Anm. 5), insbes. S. 198ff.

aber jedes wird als Bild zugleich zerstört. Der ›visus‹ ist, wie dargelegt, keiner. Die Heirat ist ein heidnisches Tun mit einer seltsamen, mehrfachen Vertauschung der Rollen (zuerst ist sie aktiv, dann, in der Liebe, er). Der Betrug, wenn er mit dem Vers »denn sie liebte mich« gelesen wird, verliert seine Eindeutigkeit. Die Verstoßung, vom Ich »grausam« vollzogen, während Peregrina zauberhaft ist, verliert ihren Grund. Die Trauer wendet sich in eine noch zu besprechende Wiederholung. Eine Geschichte wird erzählt, aber so, daß sie zugleich ihr Gegenteil, also das Gegenteil einer Geschichte erzählt.

Auf einer allegorischen Ebene handelt ›Peregrina‹ aber, so noch einmal von Matt, von der Liebe selbst, was spätestens in ›Peregrina V‹ deutlich wird. Es stehen damit im Konflikt: einerseits die bürgerliche Kodifizierung, für die auch in der symbolischen Ordnung zumindest oberflächlich eine Narration vorhanden ist, und andererseits das Phantasma einer Liebe, die als absoluter Wert durch keine Handlung überhaupt objektivierbar ist. Aus dieser Konstellation erwächst ein Handlungsparadox: die Ebene der Narration/des Bürgerlichen/der Ordnung ist per se (strukturell, zeichentheoretisch) Verrat an der Liebe, selbst wenn nach der internen Logik eine Rechtfertigung für die Ereignisgeschichte nach bürgerlichen Kodierungen vorhanden sein mag. Der Text etabliert somit einen double-bind. Was bürgerlich richtig ist, ist von der Liebe her falsch; was die Liebe legitim fordert, kann die bürgerliche Ordnung nicht decken.

Dieser double-bind ist nicht nur auf thematischer Ebene zu finden. Denn es geht hier um Textdimensionen mindestens auch. Die Liebe als solche ist nicht erzählbar; aber um diesen Gedanken zu objektivieren, muß man ihn erzählen, in Zeichen übersetzen. Damit begehrt der Text, der die immanente These der Unaussprechbarkeit der Liebe behauptet, seinen eigenen Sündenfall (›Peregrina II‹ und ›III‹) bzw. seine immanente Passion (›Peregrina V‹), indem er diese These artikuliert und damit ausspricht, was er als unaussprechbar behauptet. Folglich muß der Text gegen seine Semantik handeln, und er tut dies konsequent in der doppelten Kodierung aller Zeichenebenen.

Ich möchte den exponierten Gedanken auf beiden Ebenen verfolgen; zunächst auf der thematischen, dann auf der poetologischen. Daß Mörikes Text eine doppelte Kodierung der Liebe zugrundelegt und damit auf der Genotextebene einen systematischen Double⁹ deponiert, läßt sich am deutlichsten an ›Peregrina IV‹

⁹ Die Terminologie ist den frühen Schriften Julia Kristevas entnommen. Dort wird ein textueller Double als Überlagerung mehrerer Textschemata und ihrer Semantik verstanden, so daß an Überschneidungspunkten semantische Unbestimmtheit entsteht. Indem in ›Peregrina‹ Ballade und Liebesgedicht einander überblendet werden und die Liebe unvermittelt in die Negation umschlägt, wird eine solche Stelle der semantischen Doppelkodierung angezeigt. Vgl. Julia Kristeva: Probleme der Textstruktur. In: Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, Köln 1972, S. 249ff.

ablesen. Denn ›Peregrina IV‹ unternimmt den verzweifelten Versuch, den Nullpunkt dieser Kodierungen zu erreichen, um die unheilvolle Semantik zu revidieren. ›Peregrina IV‹ imaginiert (»denk ich«) den Rückgang in den Kindersaal, um das Verlassen des bürgerlichen Hauses möglich werden zu lassen. Das Ich hat Peregrina nicht schon als Kind kennengelernt. Aber, so der Grundgedanke: Um ihr gerecht zu werden, müßte nichts geringeres betrieben werden, als die Revision der eigenen Kindheit und ihrer Sozialisation. Deren Saal und Haus zu verlassen und also alle bürgerlich-familiale Kodierung von Kindheit an aufzukündigen, ist die Voraussetzung dafür, daß diese Liebe möglich würde. Die ›Unterbewußtseine‹ der Peregrina und des bürgerlichen Ich korrespondieren nur dann, wenn das Ich seine Kindheit revidierte. Diese Vision, die die Unmöglichkeit und den Schmerz um das Unmögliche und doch Erwünschte zugleich ins Bild bringt, hat die äußerste Grenze von Mörikes Lyrik angedacht. ›Peregrina V‹ weiß dann aber schon, daß das Herausspringen aus der kernfamilialen Sozialisation unmöglich ist und die magische Liebe, in der ›Unterbewußtseine‹ ohne symbolische Ordnung korrespondieren, nicht zu denken ist. Solche Verneinung wird im Sonett allegorisch und petrarkistisch formuliert.

Das Modell dieser unmöglichen Liebe – also das Modell des Scheiterns von Liebe als Erzeugung ihrer Utopie – formuliert Kittler in seinem ›Wilhelm Meister-Aufsatz,¹⁰ den ich hier auch deshalb zitiere, weil Mörikes undomestizierte Frauen ganz offensichtlich zu Mignons Schwestern¹¹ gehören. Wilhelms Unfähigkeit, Marianne, Philine und Mignon zu lieben, resultiert nach Kittler aus seiner kernfamilialen Sozialisation, die sich mit derjenigen der Frauen, die im fahrenden Volk, also in größeren Sozialverbänden, aufwuchsen, nicht synchronisieren läßt. Denn, so Kittlers Intuition: zu den Paradoxa des Patriarchats gehört, daß kernfamiliale Sozialisation matrilinear verläuft. Im Innenraum der kleinen Familie findet eine Intimisierung statt, die über die Mutter kodiert wird. Der Vater wird aus dieser intensiven Mutter-Kind-Dyade ausgeschlossen und steht außerhalb. Ist derart das männliche Infans auf die Mutter fixiert, wird deren absolute symbiotische Zuneigung zum Modell der Liebe überhaupt. Unter kernfamilialen Bedingungen ist die Mutter immer die ideale erste Geliebte und die reale Geliebte stets die zweite. Wird also diese neue, vom Regressionswunsch in die imaginäre Totalität bestimmte Liebe, die alle symbolische Ordnung ausblendet und den Vater draußen läßt, durch das Imaginäre beherrscht, dann entsteht das Phantasma einer absoluten

¹⁰ Friedrich Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In: Gerhard Kaiser / Friedrich Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 13–124.

¹¹ Vgl. zu diesem literarhistorischen Muster in der deutschsprachigen Romanliteratur des 19. Jahrhunderts: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption, New York u. a. 1992.

Liebe, das evidenterweise, Phantasma bleibend, nie verwirklicht werden kann. Kinderlos, ausgestoßen und jenseits der bürgerlichen Ordnung, irrt Peregrina herum und wird von allen Schwellen verwiesen: Sie ist das Bild dieses Imaginären, dem kein Weg in die symbolische Ordnung geebnet ist. Unter solchen idealtypischen Regularitäten entsteht die Idee von dem, was es nicht gibt, wofür kein Platz ist, worum sich aber alles dreht: die Idee der Liebe selbst als absoluter Wert.

Mörikes ›Peregrina‹-Lyrik ist auf der Suche nach dieser Idee und weiß zugleich, daß sie sie nicht finden wird. Deshalb ist ›Peregrina IV‹ von einer so unglaublichen Präzision. Denn es erhellt, daß die Regularitäten der kernfamiliären Sozialisation keine Möglichkeit zu dieser Idee der Liebe mehr lassen; sie erzeugen sie, aber als reine Sehnsucht. ›Peregrina IV‹ zieht daraus die radikale Konsequenz: Wenn die kernfamiliale Sozialisation der Grund für das Scheitern aller absoluten Liebe ist, dann, so der (als falsch gewußte) Schluß, gilt es, diese Sozialisation selbst zu verhindern, um die Liebe von der Last symbolischer Ordnungspolitik zu befreien. Falsch ist dieser Schluß, weil er vergißt, daß ja auch die Idee dieser Liebe selbst nur ein Realisat der beschriebenen Ordnung ist. Mörikes Text weiß von der Falschheit, indem er das Bild einer anderen Ordnung von vornherein phantasmagorisch als Traumbild plaziert.

Der als kontrafaktischer Utopismus erzeugte Gedanke ist also: Die Liebe wäre möglich, wenn das Ich, bevor seine Sozialisation verfängt, von Peregrina dem Haus der Kernfamilie entzogen würde. Die temporale Asynchronie dieser Phantasmagorie in ›Peregrina IV‹ spricht aber zugleich die Unmöglichkeit aus. Peregrina erscheint als Geist dem Ich als Kind; das Essen mit Schmerzen ratifiziert die Unmöglichkeit, diesen Gast, die *Liebe*, zu bewirten; das Verlassen des Hauses stellte die Idee der *Liebe* selbst in Frage, da diese Idee ja nur unter den Bedingungen der bürgerlichen Ökonomien, als deren leere Stelle, erzeugt werden könnte.

Es wird deutlich: Der Diskurs der Intimisierung erzeugt die Sehnsucht nach der freien Frau, die die Sehnsucht nach einem heimatlichen Ort hat. Beides sind aber als Sehnsüchte pure Funktionen des Diskurses. Emphatische Liebe findet nur auf der Ebene der Phantasmen und des Imaginären statt, nicht auf der möglicher symbolischer Ordnungen. Mörikes Peregrina-Gestalt – die Zigeunerin Elisabeth aus dem ›Nolten‹ – ist an dieser konzeptionellen Stelle sehr genau als Wiederholung der Goetheschen Frauengestalten zu lesen. Aus Goethes ›Wilhelm Meister‹ läßt sich aber auch lernen, daß poetische Konzepte nicht stabil sind, wenn sie ihre Intensität parasitär aus solchen double-bind-Semantiken ziehen. Denn Goethes Roman richtet die Frauen hin, die aus Gründen der Aufrechterhaltung der diskurserzeugten Sehnsucht bürgerlich nicht werden können.

Mörike hat ein traumwandlerisches Wissen von diesen vertrackten Verhältnissen. ›Peregrina V‹ spricht denn auch Klartext. Hier wird deutlich, daß es immer schon um die *Liebe* ging. Und sie wird verabschiedet; nicht mehr wird sie kehren; der Blick, der in ›Peregrina I‹ noch als semantisches ›perpetuum mobile‹ auf die

Dauer des in sich kreisenden Paradoxalen gestellt war, ist nun zum beklagten geworden.

Man kann das programmatisch lesen, und damit bin ich bei meiner Kernthese. Mörike verabschiedet in ›Peregrina V‹ das Thema der Liebe in dieser double-bind-Kodierung fortan aus seiner Lyrik. Nunmehr ist meine Interpretation auf der poetologischen Ebene angekommen. Sie wird in ›Peregrina III‹ artikuliert:

Als ginge, luftgesponnen, ein Zaubersfaden
Von ihr zu mir, ein ängstig Band,
So zieht es, zieht mich schmachtend ihr nach!¹²

Die ›textura-Metaphorik weist auf die selbstreflexive Dimension dieser Verse.¹³ Der luftgesponnene Zaubersfaden ist das Gedicht, diese ›Peregrina-Dichtung. Es ist, um genau zu sein, die double-bind-Semantik, die der Zaubersfaden ist. Mörike formuliert, daß es die Energiekonserve¹⁴ der Liebessemantik ist, die den affektiven Hintergrund solcher poetischer Leistungen zur Verfügung stellt. Aber es ist auch klar, daß dieselbe paradoxe Struktur, die diese Liebeskodierung auf thematischer Ebene kennzeichnet, auf der poetologischen wiederkehrt. Denn das selbsterzeugende und selbstdestruierende Phantasma der *Liebe* im System der symbolischen Ordnung meint auch textuelle Ordnungspolitiken. Ich habe sie schon angedeutet: Die *Liebe* zu artikulieren heißt, sie zu den Bedingungen des Artikulierbaren zu artikulieren, also zu den Bedingungen des Verrats an ihr. Der Text wiederholt den Liebesverrat in seiner ganzen Komplexität: Er heizt die Semantik auf, indem er das Andere der Ballade zu exponieren versucht; er produziert überhaupt erst die *Liebe* aus den Regularitäten der narrativen Ordnung als das, wovon unablässig erzählt werden kann, ohne daß es sich aufbrauchte. Wenn Mörike, nachdem er in ›Peregrina III‹ sein Thema auf die poetologische Ebene hob, in ›Peregrina V‹ die Liebe verabschiedet, dann ist auch das poetologisch zu verstehen. Mörikes Text, so buchstabiere ich diesen Zug, will fortan weder von der double-bind-Semantik profitieren noch auch den textuellen Liebesverrat begehen müssen, um Lyrik produzieren zu können. Er will es nicht auf der Ebene seines Schreibens und im übrigen auch nicht biographisch.

¹² Mörike, Werke (Anm. 1), I, S. 748.

¹³ Vgl. dazu jetzt Erika Greber: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik, Köln 2002.

¹⁴ Ich nehme hier einen Terminus des späten Aby Warburg auf. ›Energiekonserve‹ bezeichnet die schon in eine figurale Konstellation gebrachte intensive Zusammenballung eines in sich dynamischen Semantikkonzepts, das auf eine narrative oder auch andere Ausformulierung hin angelegt ist. Der Begriff soll hier mit dem oben eingeführten Begriff der Szenographie in Verbindung stehen, betont aber den dynamischen Aspekt. Vgl. Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1984, S. 327.

IV.

Mörikes Reaktion auf eine solche Liebessemantik ist, sofern es sich den Gedichten ablesen läßt, radikal. Er versucht den Transfer in andere Konstellationen. Es entsteht eine Dichtung der Geselligkeit, die in sich kreisende paradoxe Verhältnisse verhindern will. Mörikes lyrisches Werk ist aus der Abwehr solcher Liebessemantik als der erfolgreiche Versuch, ohne sie auszukommen, zu verstehen. In der Tat tauchen innerhalb der Gedichtsammlung die Begriffe »Betrug« und »graue Welt«, als wären sie unter ein Redeverbot gestellt, nur in »Peregrina« und »Nächtliche Fahrt« auf. Auch die Problematik der Treue hat ihr intensives Zentrum in diesen beiden Texten und verflacht ansonsten. Kein weiteres Gedicht basiert mehr auf dieser Art der Liebeskodierung. Mörikes Lyrik ist fast singular in dieser offenkundigen Weigerung, die zentrale poetische Szene als Szene einer Liebessemantik auszublenzen und als Lyrik ohne sie auskommen zu wollen.

Es ist hier also eine Genese von Mörikes Lyrik zu denken. Ich verstehe unter »Genese« ein auf poetologischer Ebene angesiedeltes Begründungsverhältnis und ausdrücklich keine zeitliche Abfolge. Schon die »Peregrina«-Gedichte sind ja teilweise vor dem sie vermeintlich »auslösenden« biographischen Ereignis geschrieben. Und wenn sogleich behauptet werden wird, daß die Ballade auf »Peregrina« reagiert, dann ließe sich ebenfalls auf Balladen, die zeitlich vor »Peregrina« liegen, verweisen. Gleichwohl möchte ich an dem Argument festhalten, daß die »Peregrina«-Gedichte das »via negationis« organisierende Zentrum in Mörikes Lyrik sind. Sie sind es im Sinne einer Strukturierung, deren innerer Sog seine Wirkmächtigkeit schon vor einem realen Vorhandensein aller Strukturelemente entfaltet.

Es fällt auf, daß in den »Peregrina«-Gedichten fehlt, was sonst fast immer da ist: eine Muse. Mörike öffnet in »Peregrina« einen Raum, den er, so meine These, gleich wieder schließt. Er versucht hier, eine immanente Dichtung zu generieren und zuckt vor dem hybriden double-bind zurück. Gleichwohl gewinnt er in dieser Semantik Artikulationsmöglichkeiten:

Wo im Gebüsch die Rosen brannten,
 Wo der Mondstrahl um Lilien zuckte,
 Wo die Weymouthsfichte mit schwarzem Haar
 Den Spiegel des Teiches halb verhängt.¹⁵

Mustert man andere Texte nach ähnlichen Sätzen durch, so wird man sie jenseits aller Liebeskodierung finden:

Daß die Blüten beben,
 Daß die Lüfte leben,
 Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.¹⁶

¹⁵ Mörike, Werke (Anm. 1), I, S. 747.

¹⁶ Ebd., S. 750.

Diese Verse hören sich an, als wäre es gelungen, ein poetisches Register, das in ›Peregrina‹ als Liebesrede motiviert ist, in andere Formationen zu übertragen. Das zuletzt zitierte Gedicht, ›Auf einer Wanderung‹, ruft die Muse an, die in ›Peregrina‹ nicht nötig war. Denn, um dies klarzustellen: Peregrina selbst ist keine Muse; sie kommt nicht von außen; sie geht auch nicht wieder; sie inspiriert nicht; vielmehr: sie ist immer schon innen, sie bleibt, sie macht leiden. Musen anstelle von *Liebe* – das ist die erste Strukturformel für Mörikes Lyrik der Verhinderung seiner poetischen Szene.¹⁷

Die zweite Strukturformel: Die musenlose Narration verbannt Mörike fortan in die Ballade. Die Ballade ist die lyrische Form, die Gespensterkunde treibt, sie ist die Phänomenologie des Atavistischen. Sie redet von Liebe, von Untreue und von Betrug. Aber ihre Liebeskodierung ist einfach, denn die enttäuschte Liebe kehrt als Gespenst wieder und richtet den Untreuen, um nach diesem Werk der archaischen Gerechtigkeit zu verschwinden. Hier ist Liebe in ein Schema eingegangen. Sie hat eine symbolische Ordnung gefunden. Poetologisch regrediert die Ballade hinter das Niveau von ›Peregrina‹. Sie ist ja auch nur die eine Seite der ›Peregrina‹-Dichtung. Aber sie bewältigt auch die Liebe, indem sie, was sonst immanent weiterzirkulieren würde, durch Transzendenz löst. Würde man aus der ›Peregrina‹-Dichtung die oberflächige Textebene einer Liebesgeschichte mit den erzählbaren Stationen Verlieben/Heiraten/Betrug/Trennung/Trauer isolieren und die Liebe durch eine Vergeltungssemantik entparadoxieren, dann wäre man im balladesken Genre. Denn der Liebesverrat wird in der Ballade zu einem objektivierbaren Tatbestand und rückt nicht, wie in ›Peregrina‹, komplizierend in die Poetik des Textes ein. Mörikes recht umfangreiche Balladenproduktion ist in einem präzisen Sinne der Versuch, den Liebesverrat einem ästhetischen Verfahrensprocedere, nämlich der Narration einer Ordnung, zu unterstellen. Das rächende Gespenst der Liebe steht in Mörikes balladesker Lyrik anstelle von *Liebe* als perennierende und paradoxe Gegenwart. Auch hier findet sich also eine Dissemination der poetischen Szene; eines ihrer Teilmomente wird konstituierend für eine andere Schreibweise, die nicht mehr die paradoxe Semantik der ursprünglichen Szene auszutragen hat.

Die dritte Strukturformel: Die lyrische Epiphanie denkt Mörike in seiner vor ›Peregrina‹ zurückschreckenden folgenden Lyrik – im Gegensatz zu ›Peregrina‹, wo sie immanent-sexuell gedacht wurde – medial: als Ereignis des Klanges in der Landschaft, als subjektloses Geschehen, selbstreferentiell auf das Werk bezogen. Diese Konstellation läßt sich ebenfalls als konsequenter Ausschluß von Liebe als double-bind-Semantik denken. Mörike verhindert fortan die Erzeugung intensiver Semantik aus der Konstellation des gender trouble. Die genaue Analyse gerade

¹⁷ Die Musen sind ein in der Mörikeforschung vielberedetes Thema; vgl. vor allem: Jeffrey Adams (Hg.): *Mörike's Muses*, Columbia 1990; darin vor allem: Lee Jennings: *Mörike's Muse: An Archetypal Approach*, S. 88–94.

der Epiphanie-Stellen hätte eine komplexe mediale Topographie aufzuzeigen und damit aber auch den formalen Charakter: als wollte Mörike anstelle einer Inhaltssemantik (*Liebe*) eine Semantik der medialen Emergenz denken.

Ein gutes Beispiel für diese These ist das zeitlich nahe an den ›Peregrina‹-Texten liegende Gedicht ›Josephine‹,¹⁸ das einem ersten Blick als ein Liebesgedicht erscheinen könnte. Nur zu deutlich versteckt sich aber in dem Namen Josephine das anagrammatische Kernwort Poesie. So auf die Spur einer allegorisierenden Lektüre gewiesen, wird das festliche Kleid (V. 18), welches das lyrische Ich berühren möchte, zum ›decorum‹ der poetischen Rede, das Wehen der Stimme (V. 8) zur Inspirationsformel und die schlichte Rede (V. 31), die sich vom Inspirationsort zum Ich herbewegt (V. 31) zum Übersetzungsprozeß, der den heiligen Überschwang der Töne (V. 30) in das poetische Diktum Mörikes transformiert. Daß es vollends das lyrische Ich ist, welches die Benennung der Sängerin vornimmt, deckt den konstruktiven Charakter dieser Allegorie auf:

Als ich das Wort nun endlich nahm,
Und nun der Name Josephine
Mir herzlich auf die Lippen kam!

Es ist die Aktivität des lyrischen Ichs, welche die Sängerin, von der das Gedicht bislang den Eindruck erweckte, sie sei ihm unbekannt, benennt. Anagrammatisch wird die Poesie beim Namen gerufen und als Allegorie konstruiert. Das Gedicht baut dabei eine komplexe Vermittlungstopographie auf. In der Kirche finden wir eine räumliche Oben-Unten-Gliederung (Galerie versus Kirchenschiff), die metaphorisch ausgeweitet (vor allem in der 1. Strophe: Himmel und Wolken versus Herniederstürmen) und einem theogonen Prozeß parallelisiert wird. Die räumliche Bewegung findet ihr Pendant in einer schwer beschreibbaren, aber in Mörikes Lyrik zentralen Einfrierung und Sichtbarmachung des Lichtes. Hier sind es die durch die Kirchenfenster einfallenden und im Weihrauchdampf stillgestellten Sonnenstrahlen, welche die Luft selber zur Sichtbarkeit bringen und dem so wahrnehmbar gemachten Zwischenraum, also dem Medium, die Bewegung der Musik anheimgeben. Andere Gedichte erzeugen ähnliche Effekte durch Morgen-¹⁹ oder Abenddämmerung,²⁰ Mondschein²¹ und golden durch Blätter hindurchbrechendes Licht.²² Stets wird in diesen Szenarien ein Hintergrund, der eigentlich eine Leere ist, so zur Erscheinung gebracht, daß sich eine Bewegung davor profilieren kann.

¹⁸ Mörike, Werke (Anm. 1), I, S. 694.

¹⁹ Vgl. u. a. die Gedichte: ›Früh im Wagen‹; ›Sehnsucht‹; ›Septembermorgen‹.

²⁰ Vgl. u. a.: ›Auf einer Wanderung‹.

²¹ Vgl.: ›Auf eine Christblume‹.

²² Vgl.: ›Die schöne Buche‹; ›Wald-Idylle‹.

In dem Gedicht ›Josephine‹,²³ das alles andere als ein Liebesgedicht ist, wird diese eingefrorene Luft zum sichtbaren Medium eines Klanggeschehens, das als Wehen (V. 9), Herbewegen (V. 31) und Vorüberwallen (V. 36) mehrfach eingebunden ist: in die räumliche Topographie der Kirche, in eine metaphorisch geführte theogone Bewegung und schließlich in einen Übersetzungsprozess hin zur schlichten Rede (V. 31), die diejenige eben dieses Textes ist.

Damit ist eine zentrale, sich von der ursprünglichen poetischen Szene emanzipierende Szene von Mörikes Lyrik benannt. Ein stillgestellter Raum, der durch gleichsam verfestigtes, nämlich seitwärts einfallendes Licht sichtbar gemacht und materialisiert wird, dient als profilierter Hintergrund. In diesen manifesten Luft-raum tritt ereignishaft eine Stimme ein, die diesen Raum wiederum aufbricht und ihn in Bewegung bringt, meist für ein epiphanes Geschehen – so in ›Josephine‹ oder in ›Auf einer Wanderung‹. In der ›Wald-Idylle‹ wird ebenfalls ein Raum als solcher vorgestellt (mit goldenem Licht), in den ein Ereignis eintritt. Hier ist es das Ich selber, das durch eine Stille in das Innere des Bezirks tritt.

In ›Die schöne Buche‹ finden wir einen durch den Baum beschatteten Kreis, mit von der feurig strahlenden Sonne umsäumtem blendendem Rand (V. 25f.). Auch hier bereitet ein gleichsam in die Luft gestellter Raum die Epiphanie vor, die in der hohen Stunde des Mittags (V. 19) wohl in dem Erscheinen des Gottes Pan besteht. Zugleich formuliert dieser Text eine Poetik des Werkes aus. Es klingt die Kunstsprache der philosophischen Ästhetik an, wenn der Vers »Kunstlos schuf die Natur selber dies liebliche Rund« (V. 8) das Konstruktionsgesetz des Textes ausspricht, es aber einem naturwüchsigen *Procedere* unterstellt. Die Kreisfigur, die dieser Text auf der formalen wie thematischen Ebene vollzieht,²⁴ setzt Mörikes Werk-ästhetik, die in den Gedichten in einer eigentümlichen metasprachlichen Bewußtheit artikuliert wird, ins Bild.²⁵ Somit ist auch ›Die schöne Buche‹ ein poetologischer Text, der eine komplexe Topographie auffaltet, um in dieser beides auftreten zu lassen: eine lyrische Epiphanie und eine kommentierende Poetologie.

²³ Vgl. zur Interpretation dieses Gedichts Dagmar Barnouw: *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Eduard Mörikes*, München 1971, S. 97–100.

²⁴ Vgl. dazu die präzise Interpretation von Barbara Wiedemann: *Die schöne Buche*. In: Mayer, *Interpretationen* (Anm. 5), S. 130–143.

²⁵ Das Wort »rund« bezeichnet an nicht wenigen Stellen in Mörikes *Ceuvre* direkt die Geschlossenheit des Werkes. Vgl.: »Und schmiegt sich rund zum zärtlichsten Gedichte« (›Zu viel«; Mörike, *Werke* [Anm. 1], I, S. 770) – der Lichtkreis der Lampe umschließt den Bezirk der versammelten Freunde als Abbild einer ästhetisch-geselligen Integration: »Jüngst so waren wir am runden / Tisch versammelt um die Lampe« (›Ländliche Kurzweil«; Mörike, *Werke* [ebd.], I, S. 795) – der Beginn von ›Der Zaubерleuchtturm‹ (Mörike, *Werke* [ebd.], I, S. 783) allegorisiert das Theorem ›Werke sind rund‹: Eine Sängerin wird von einem Zauberer in einen runden Saal – »eine Kugel klar« – als vernichtende Sirene plaziert.

Mörrike nimmt in diesen Texten ein Register in Anspruch, das er in der ›Peregrina‹-Lyrik noch als Metapher des Sexuellen funktionalisiert hatte,²⁶ das aber nun aus einer lyrischen Konstellation entspringt, die anstelle von *Liebe* komplexe Vermittlungstopographien entwirft. Seine die poetische Szene der ›Peregrina‹-Gedichte vermeidende Lyrik affirmiert in Verweigerung der ›Peregrina‹-Semantik eine außerordentlich durchreflektierte Lyrik, in der poetologischer Kommentar und lyrische Emphase zugleich formiert werden. Affirmiert wird also in leerer Selbstreferenz das Lyrische als solches.

Es gibt Gedichte, in denen dieser Eindruck einer verfestigten Luft wie Nebel oder sonnendurchstrahlter Raum erzeugt wird, ohne daß epiphanisch eine Stimme hinzuträte oder eine Bewegung aktantiell definiert wird. In diesen Gedichten überläßt sich das Ich der Stimmung und geht in ihr auf oder verschwindet als Ich ganz in der Evokation objektiver Gegenständlichkeit des Landschaftlichen, so vor allem in Gedichten wie ›Im Frühling‹, ›Er ists‹ oder ›Septembormorgen‹. Diesen Texten, die sich vielleicht am intensivsten der Romantik nähern, geht die explizite Poetologie ab, aber sie sind mit der ›Peregrina‹-Lyrik ›via negationis‹ dadurch verbunden, daß sie einen entziffernden Blick nicht auf die Geliebte und nicht mit und durch die Liebeserfahrung auf die Welt werfen, sondern ihn sofort einer Gegenständlichkeit der Natur zuwenden. Teile der ›Peregrina‹-Semantik, nämlich die intensivierete Außenwahrnehmung, werden formulierbar, ohne daß eine Verstrickung in die paradoxalen Verhältnisse jenes Liebesdiskurses notwendig würden.

Eine vierte Strukturformel wäre zu diskutieren, und vielleicht ist sie die grundlegendste. Mörikes Dichtung ist eine der Erinnerung; anstelle von *Liebe* finden wir Zeichen des Gewesenen, trauerndes Eingedenken, melancholisches Bewußtsein des Vergangenheitscharakters des Beschriebenen. In dem großen Gedicht ›Im Weinberg‹ findet sich eine prosaische Parenthese, die über die im Schoß liegende Bibel Auskunft gibt: »[...] (es kam vom treuesten Herzen – / Ach! du ruhest nun auch, mir unvergessen, im Grabe!)« (V. 4f.). Mögen biographische Informationen auch darauf hinweisen, daß das Neue Testament das schwesterliche Exemplar sei und Mörrike hier seine 1827 verstorbene Schwester Luise anrede,²⁷ so ist weit wichtiger, daß diese Parenthese die Schreibsituation ins Spiel bringt und das lyrische Geschehen zu einer expliziten Erinnerung werden läßt. Die Erklärung über die Bibel gehört nicht dem dargestellten Ereignisbereich an, sondern dem kommentierenden Schreibakt, der später, am Schreibtisch, sich über das Vergangene beugt und es als Vergangenes reproduziert. So wird das Schreiben selbst zur Gegenwart und das Beschriebene zum Erinnerten. Zugleich ist das Erinnerte, so gegenwärtig es im Moment seines tatsächlichen Vorhandenseins gewesen sein mag,

²⁶ Vgl. ›Peregrina II‹, 3. Strophe.

²⁷ So lauter die Vermutung im Stellenkommentar der Winkler-Ausgabe: Mörrike, Werke (Anm. 1), I, S. 1074.

inhaltlich eine Totenandacht, so daß die verschachtelte Poetologie des Gedichts ganz in den Horizont dieser Trauergebärde rückt. Damit nicht genug: Die Formulierung »du ruhest nun auch« zitiert Goethes berühmtes Gedicht »Über allen Gipfeln«²⁸ als Teil dieser Totenandacht, die damit nicht allein eine an eine geliebte Person ist, sondern zu einer an eine als vergangen erklärte poetische Epoche gerät. Das Gedicht, das sich in die Gegenwartsform hineinschreibt, ist von vornherein unter das Apriori des Vergangenen und Erinnerungierten gestellt, es kontextualisiert die entworfene Poetologie als aus dem trauernden und nachträglichen Schreibakt geborene. Die Artifizialität von Mörikes Lyrik entspringt der grundsätzlichen Erinnerungsform seines lyrischen Gestus. Das in die Vergangenheit Setzen, das die Gedichte so subtil vollziehen, macht die Evokation zu einem konstruktiven Akt. Eine »Peregrina«-Semantik wäre unter diesen Bedingungen ästhetizistische Selbstzuschreibung; Liebeslyrik gerönne zu Prosopopöie der Romantik von jenseits ihrer. Auch dies ist eine Strategie von Mörikes Lyrik der Verhinderung der Peregrinasemantik: statt *Liebe* Erinnerung.

V.

Mörike öffnet die Energiekonserve seiner »Peregrina«-Gedichte und verteilt ihre Intensität. Seine Lyrik ist als Dissemination eines realen biographischen, aber vor allem poetischen und textuellen Traumas buchstabierbar. Sie ist so gesehen das, was Thomas Althaus eine Strategie enger Lebensführung nennt.²⁹ Aber sie ist, sonst wäre sie keine große Lyrik, auch weit mehr als dies. Sie findet Wege, um das Phantasma einer einmal formulierten Liebessemantik in andere Textstrategien zu transformieren. Es resultiert ein lyrisches Werk, das die Eigentümlichkeit besitzt, nur einmal die Szene einer so gestalteten Liebe ausformuliert zu haben. Aber vielleicht ist es eben deshalb nichts anderes als eine Konstellation dieses einen Gedichtes. So verstanden, wird deutlich, daß die hier vertretene These eine Genese von Mörikes Lyrik weder temporal noch psychologisch zu denken versucht. Es geht vielmehr um eine Idee dieses lyrischen Œuvres, um eine Strukturierung, die ihren inneren Sog entwickelt und also auch autopoetisch gedacht werden könnte. Dies sei dahingestellt. Ein strukturelles Schema aber, das aus einem organisierenden Zentrum entsteht oder dieses Zentrum auch erst, aus Gründen der Selbstregulierung, erzeugen muß, hat argumentationstechnisch die Eigenart, sich aus sich selbst zu stabilisieren. Das Lesen eines lyrischen Œuvres, derlei Autopoiesis

²⁸ Erstmalig von Goethe 1815 in seinen »Werken« veröffentlicht.

²⁹ Thomas Althaus: *Strategien enger Lebensführung. Das endliche Subjekt und seine Möglichkeiten im Roman des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 2003.

erzeugend, ist insofern ein Konstruktivismus, der von der Sehnsucht getrieben ist, sich im Gegenstand verankern zu wollen. Darin wäre es von Mörikes Lyrik, die beständig ihren Konstruktivismus kommentiert und ihn doch zugleich emphatisch unterläuft, gar nicht so verschieden.