

DOITSU BUNGA KU  
ドイツ文学

FRÜHLING 2002

108

DIE DEUTSCHE LITERATUR

Herausgegeben von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

日本独文学会編

IKUBUNDO VERLAG TOKYO

# Zeit und Form. Mörikes „Um Mitternacht“ und „Am Rheinfall“<sup>1)</sup>

Michael MANDELARTZ

## 1.

Schon seit einiger Zeit ist innerhalb der Germanistik eine Interessenverschiebung von der Literatur- zur Medien- und Kulturwissenschaft zu beobachten, die sich auch institutionell durchsetzt. So interessant ihre Ergebnisse in kulturgeschichtlicher und teils auch theoretischer Hinsicht sind, so scheint es mir doch, daß das eigentliche Zentrum der Germanistik immer noch die Literatur zu sein hätte, daß dieser Gegenstand aber von theoretischen und historischen Konstruktionen zunehmend verdeckt wird. Das Folgende kann daher als kontrapunktische Übung in textnaher Interpretation verstanden werden. Gedichte eignen sich zu solcher Übung in besonderer Weise.

Mörikes *Um Mitternacht* gehört zu den Gedichten, deren Bildzusammenhang sich dem Leser kaum erschließt. In der Sekundärliteratur wird es als nahezu unverständlich bezeichnet, weil es sich nach außen abschließe.<sup>2)</sup> Anlaß genug, das Gedicht noch einmal vorzunehmen. Es wird hier dem späteren *Am Rheinfall* kontrastiert, um einer einseitigen Auffassung der Lyrik Mörikes vorzubeugen.

## 2

### *Um Mitternacht* [1827]

Gelassen stieg die Nacht ans Land,  
Lehnt träumend an der Berge Wand,  
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun

1) Überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 10.6.2001 auf der Jahresversammlung der Japanischen Gesellschaft für Germanistik an der Fremdsprachenuniversität Tokyo gehalten wurde.

2) Vgl. z.B. Heydebrand, Renate von: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung. Stuttgart (Metzler) 1972, S. 29; dies., „Um Mitternacht“. Gewogene Zeit. In: Mayer, Mathias (Hrsg.): Gedichte von Eduard Mörike. Stuttgart (Reclam) 1999, S. 43–56, hier S. 55, sowie Nibbrig, Christian L. Hart: Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike. Bonn (Bouvier) 1973, S. 63f.

Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;  
 Und kecker rauschen die Quellen hervor,  
 Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr  
 Vom Tage,  
 Vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,  
 Sie achtets nicht, sie ist es müd,  
 Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,  
 Der flüchtgen Stunden gleichgeschwungnes Joch.  
 Doch immer behalten die Quellen das Wort,  
 Es singen die Wasser im Schlafe noch fort  
 Vom Tage,  
 Vom heute gewesenen Tage.<sup>3)</sup>

### Zur Form

Die beiden Strophen gliedern sich schon optisch jeweils in zwei Teile. Die ersten vier Zeilen stellen sich als regelmäßiger Block dar, während der Satzspiegel des zweiten Teils durch die doppelte Einrückung von Z. 7, die erneute Ausrückung von Z. 8 und die unregelmäßige Zeilenlänge aufgebrochen wird.

Der Rhythmus der ersten beiden Zeilen, ein vierhebiger Jambus, paßt sich dem *gelassenen*, ruhigen Schreiten der Nacht an. Der anschließende fünfhebige Jambus verlangsamt den schon gemessenen Schritt noch einmal, so daß er im abschließenden *ruhn* gewissermaßen wie die Waage zum Stillstand kommt. Der zweite Teil jeder Strophe bildet mit seinem unregelmäßigen, treffend als „hüpfender Dreiertakt“<sup>4)</sup> bezeichneten schnellen Rhythmus das sprunghafte Gemurmel der Quellen unmittelbar ab. Zu Beginn wird mit *Und kecker* zwar der Jambus des vorigen Blocks aufgenommen, geht jedoch sofort in einen Daktylus über. Nimmt man die 7. und 8. Zeile zusammen, so führen sie den vierhebigen Daktylus fort, der Zeilenumbruch verzögert das Tempo jedoch erheblich und läßt die Strophe im „a“ und „e“ des Tages beruhigend ausklingen. Die vorhergehende Unruhe wird durch die Wiederholung „gebändigt“ und in Form gebracht, und zwar zunächst in der Variation von der 7. zur 8. Zeile, sodann im Parallelismus der beiden Strophenabschlüsse. Die Unordnung wird in Ordnung, in Form überführt.

3) Mörike, Eduard: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. München (Hanser) 1958 (2. Aufl), S. 100 f.

4) Vgl. Hübert, Gerda: Abend und Nacht in Gedichten. Diss. Heidelberg 1963, S. 91.

### Der astronomisch-geophysikalische Vorgang

Die Deutung fiel den Interpreten wohl schwer, weil ihnen, soweit ich sehe, der zugrundeliegende astronomisch-geophysikalische Vorgang entgangen ist:<sup>5)</sup> Die erste Strophe beschreibt den Sonnenuntergang, wie die folgende Skizze verdeutlicht.

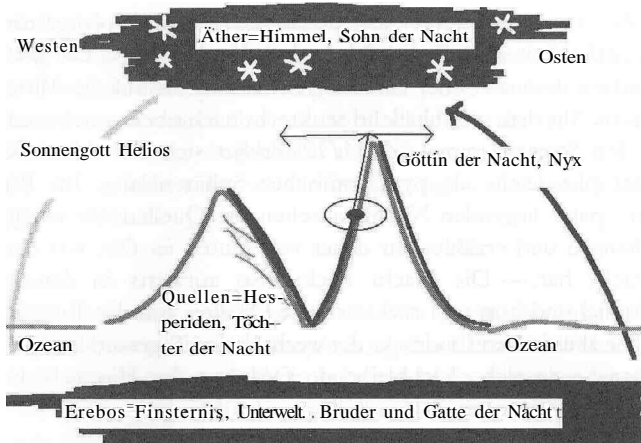


Abb. 1 Skizze zum Sonnenuntergang

Während die Sonne im Westen versinkt, steigt die Nacht im Osten aus dem Ozean. Sie „lehnt“ als Schatten an den östlichen Berghängen und „wächst“, im Verhältnis zum sinkenden Sonnenstand, an der Westseite. Den Scheitelpunkt dieses wachsenden Schattens fassen wir als ihr „Auge“ auf, das mit der Zeit aufwärts gleitet. Im oberen Blickfeld dieses Auges liegt der noch beleuchtete Himmel, im unteren die gegenüberliegende, beschattete Bergwand. Licht und Schatten kommen zum Ausgleich, die Einzelheiten der Tageswirklichkeit verschwinden zunehmend in der Dämmerung. In dem Augenblick jedoch, in dem das „Auge“ den Gipfel erreicht, d.h. in dem die Sonne endgültig im Meer versinkt, kippt die Nacht aus der Vertikalen in die Horizontale. Sie bedeckt das gesamte Land, blickt senkrecht nach oben, und die horizontale Aufteilung des Gesichtskreises weicht der Ansicht des kreisenden Himmelsgewölbes.

Der Gedichttitel *Um Mitternacht* wurde meist als Bezeichnung eines Zeitpunkts verstanden, der in der vierten Zeile erreicht sei, wenn ‚die Zeit‘ in gleichen

5) Nur Jahnke, Richard: Eduard Mörikes „Um Mitternacht“. Ein Deutungsversuch. — In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 24 (1910), S. 260–263, deutet den Vorgang an, nutzt ihn aber kaum für die weitere Interpretation.

Schalen stille ruht'.<sup>6)</sup> Nun entwickelt sich von der ersten zur vierten Zeile tatsächlich ein Vorgang, der mit dem Übergang vom Präteritum der ersten zum Präsens der zweiten und folgenden Zeilen auch grammatisch angedeutet wird. Daraus ist aber nicht zu schließen, daß er mit einem Zeitpunkt abgeschlossen wird. Vielmehr ist der Titel mehrdeutig aufzufassen: *Um Mitternacht* bezeichnet sowohl den Zeitpunkt als auch die Zeit „um die Mitternacht herum“, hier also wohl die Zeit von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang. Solange nämlich tritt die Tageswirklichkeit zurück, die Zeit „ruht“ wie die Nacht. Die *gleichen Schalen der Zeit* dürften demnach eher auf die Dämmerung als auf die Mitternacht zu beziehen sein. Mit dem anschließend senkrecht nach oben gerichteten Blick der Nacht in den Sternenhimmel (Z. 11/12) erklärt sich der „blaue Klang“ der zweiten Strophe leicht als pythagoräischer Sphärenklang. Im Rücken der lehrenden, später liegenden Nacht rauschen die Quellen. Sie entspringen an den Berghängen und erzählen ihr daher von hinten *ins Ohr*, was der jeweilige Tag gebracht hat. — Die Nacht blickt also aufwärts in den kreisenden Sternenhimmel und hört von rückwärts die Quellen von der Tageswirklichkeit erzählen. Die akustischen Eindrücke der wechselnden Tageswirklichkeit einerseits, die sichtbare, ewig sich gleichbleibende Ordnung des Himmels andererseits sind beide auf sie bezogen.

### Mythologische Beziehungen

Als Übersetzer antiker Lyrik kannte Mörike sich bestens in der griechischen und römischen Mythologie aus. Es überrascht daher kaum, daß sich in dieser Richtung verschiedene Anspielungen finden. Sie lassen sich allerdings nur schwer systematisieren, weil die Mythologie in sich kein systematisches Gebilde ist. Es wird hier daher vorläufig nur darauf ankommen, sie zu registrieren.

Die Nacht, die Quellen und der Himmel bilden zunächst eine mythologische Familie. Zu den Kindern von Nyx, der Göttin der Nacht, gehören u.a. Äther, der Himmel, und die Hesperiden. Die „hellstimmigen Töchter der Nacht“, wie Hesiod die Hesperiden nennt,<sup>7)</sup> werden von dem Sänger Orpheus aus Staub und Erde in Nymphen verwandelt. Als singende Quellnymphen erscheinen sie hier im Gedicht und repräsentieren zugleich, ihrer mythologischen Herkunft gemäß, die Erde.<sup>8)</sup> — Das Himmelsblau wird in Z. 12 mit *Derflüchtgen Stunden*

6) So z.B. Heydebrand, *Gewogene Zeit* (Anm 2), S. 49: „Die träumende Gestalt der Nacht ‚sieht‘ (V. 3) um Mitternacht, im Übergang von einem Tag zum anderen, befriedigt den ausgewogenen Gleichstand der ‚goldenen Waage‘ (V. 3) zwischen Gestern und Heute [...].“

7) Hes. theog. 215, 275.

8) Als ‚melodische Nymphen‘ werden sie in „Mozart auf der Reise nach Prag“ bezeichnet. Vgl. Mörike, a.a.O., S. 1044.

*gleichgeschwungnes Joch* gleichgesetzt. Hier handelt es sich wahrscheinlich um eine Übertragung der Sonnenpferde des Helios auf den nächtlichen Sternenhimmel. Die Sternbilder bilden das *Joch*, das den als Pferden vorgestellten Stunden im Nacken liegt. Die „fliehende“ Zeit<sup>9)</sup> zieht das Himmelsgewölbe mit dem Tierkreis und seinen Sternbildern im „immer gleichen Umschwung“ herum. Aion-Phanes, Sohn des Zeitgottes Chronos und Personifikation der Ewigkeit, wird innerhalb des Tierkreises dargestellt.<sup>10)</sup>

Die *goldene Waage* verweist dagegen auf den Gegenpol der Ewigkeit, auf Kairos, die Allegorie des „rechten Augenblicks“, den es zu ergreifen gilt. Die antiken Darstellungen zeigen ihn mit Stirnlocke, Flügeln und schwankender Waage<sup>11)</sup>, weil der richtige Augenblick aus der strömenden Zeit nur schwer herauszugreifen ist. Ruhen die Schalen im Gleichgewicht, wie im Gedicht, so ist die rechte Zeit da.

### Interpretation

Das Gedicht ruft, und zwar besonders in den jeweils vier ersten Zeilen der beiden Strophen, eine wachsende Empfindung des Erhabenen<sup>12)</sup> hervor. Schon die erste Zeile rührt mit dem Bild der gelassen an Land steigenden Riesin ans Erhabene, die zweite steigert den Eindruck durch das menschliche Dimensionen übersteigende *Lehnen an der Berge Wand*, und schließlich bedeckt sie liegend das ganze Land. Während ihre Töchter, die Quellen, von unten, von der Erde her, von den Ereignissen des Tages erzählen, d.h. von der wechselhaften, an die verfließende Zeit gebundene Wirklichkeit, wendet sie sich zunächst der Dämmerung zu, dem Gleichgewicht von Licht und Dunkel, in dem die Ereigniszeit zum Stillstand kommt. Darauf bezieht sich auch das *uralt alte Schlummerlied* zu Beginn der zweiten Strophe. Denn wie in der Dämmerung die Unterschiede zwischen den Dingen nach und nach verschwinden, so verwandelt das Desinteresse der Nacht den kecken Gesang der Quellen *vom heutigen Tage* in ein immer-gleiches Lied. Die Unterschiede der Zeit zwischen heute und gestern, Gegenwart und Erinnerung werden ebenso getilgt wie die des Raumes.

9) Vgl. auch die lat. Redewendung „tempus fugit“.

10) Abb. in: Panofsky, Erwin: Vater Chronos. — In: EP: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln (DuMont) 1980, S. 109-152, hier S. 134.

11) Vgl. den Art. „Kairos“ in: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bdn. München (Artemis) 1975, Bd. 3. Zum Attribut der Waage auch Panofsky, a.a.O., Abb. S. 133.

12) Kant erklärt: „Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist.“ KdU, § 25. Die Nacht wäre nach Kant ihrer Größe wegen dem Mathematisch-Erhabenen zuzuschlagen, der Wasserfall im folgenden Gedicht seiner zerstörerischen Macht wegen dem Dynamisch-Erhabenen. Vgl. KdU, §§ 24ff.

Was bleibt, ist die Schau nach oben zu ihrem Sohn Äther, dem nächtlichen Sternenhimmel. Mit dem Tierkreis als Symbol für Aion-Phanes repräsentiert er die Ewigkeit. Ihr Interesse verschiebt sich mithin von der Tageswirklichkeit mit ihren sonnenbeleuchteten Einzelheiten und unterscheidbaren Ereignissen hin zur ewig sich gleichbleibenden kosmischen Ordnung. Die Quellen aber *behalten* dennoch *das Wort*. Denn offensichtlich ist der Bildzusammenhang ja so, daß die Nacht ohne Tageswirklichkeit, d.h. ohne Erde, keine Unterlage zum Schlafen hätte. Ihre Sehnsucht nach dem Sternenhimmel hat die Erde zur Voraussetzung. Es besteht hier aber nicht nur ein Gegensatz zwischen Tag und Nacht, Zeit und Ewigkeit als Ausgangs- und Zielpunkt einer Bewegung, sondern zugleich einer von Akustik und Optik. Die Quellen *singen*, sie werden *gehört*, während des *Himmels Bläue* zunächst *gesehen* wird.

Optische und akustische Eindrücke verweisen auf Bild und Sprache, Anschauung und Wort, als Quellen der Poesie. Die Sprache reiht die Worte aneinander, sie existiert nur und verläuft sich in der Zeit, wie die Quellen. Das Bild dagegen bringt das Einzelne in einer Konstellation zusammen und verknüpft es zur Einheit, die als ästhetische Geschlossenheit das Ziel des Dichtens ausmacht und an die zeitlose Wahrheit des kosmischen Geschehens rührt — den ewigen Umschwung des Sternenhimmels. Wenn sich die Nacht vom wechselnden Tagesgeschehen ab- und der kosmischen Wirklichkeit zuwendet, so entspricht dies, so meine ich, der Funktion des Gedichts, wie sie der frühe Mörike noch im Anschluß an die Klassik versteht: Umwandlung oder, hegelianisch gesprochen, Aufhebung der vergänglichen Einzeldinge in eine Konstellation, die sie der Zeit enthebt. Das Vergängliche, Sterbliche wird unsterblich im Gedicht. Von daher wird auch der synästhetische „blaue Klang“ in Z. 11 verständlich — *Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch*: Denn die Konstellation, um die es im Gedicht geht, stellt sich im Medium des Tones und der Sprache her. Die Quellen singen daher auch *im Schlafe noch fort*, wenn sich die Nacht - oder die Poesie, können wir jetzt annehmen — längst dem kosmischen Gleichmaß zugewandt hat. Die Tageswirklichkeit wird ganz absichtslos, träumerweise, in die zeitlose Form als Ziel der Poesie umgewandelt. So steht die Nacht im Zentrum des Gedichts. Betrachten wir zuletzt die Form des Gedichts insgesamt, so zeigt sich diese „Übersetzung“ der wechselhaften Wirklichkeit in die bleibende Form im Parallelismus der je letzten beiden Zeilen:

Vom Tage,  
Vom heute gewordenen Tage.

Die Betonung liegt hier auf *heute*, auf der unverwechselbar individuellen Wirklichkeit eines jeden Tages. Aber gerade das Individuelle wird in der wörtlichen Wiederholung in die kreisende Bewegung des Kosmos überführt.

## 3

*Am Rheinfall* [1846]

Halte dein Herz, o Wanderer, fest in gewaltigen Händen!  
 Mir entstürzte vor Lust zitternd das meinige fast.  
 Rastlos donnernde Massen auf donnernde Massen geworfen,  
 Ohr und Auge wohin retten sie sich im Tumult?  
 Wahrlich, den eigenen Wutschrei hörte nicht der Gigant hier,  
 Läg er, vom Himmel gestürzt, unten am Felsen gekrümmt!  
 Rosse der Götter, im Schwung, eins über dem Rücken des andern,  
 Stürmen herunter und streun silberne Mähnen umher,  
 Herrliche Leiber, unzählbare, folgen sich, nimmer dieselben,  
 Ewig dieselbigen — wer wartet das Ende wohl aus?  
 Angst umzieht dir den Busen mit eins, und *wie* du es denkest,  
 Über das Haupt stürzt dir krachend das Himmelsgewölb!<sup>13)</sup>

Das Gedicht entstand 1846, fast zwanzig Jahre nach *Um Mitternacht*. Und doch finden sich starke Parallelen. In beiden Dichtungen spielt der griechische Mythos eine entscheidende Rolle, beide vermitteln dem Leser eine wachsende Empfindung des Erhabenen. Während aber der gewissermaßen „ungeordnete“ erste Eindruck des Frühwerks erst bei fortgesetzter Lektüre in Form überführt wird, fügen sich im späteren Werk die aneinandergereihten Distichen schon auf den ersten Blick zur strengen Form der antiken Elegie und schließen mit dem Zusammenbruch des Himmelsgewölbes. Der Eindruck des Erhabenen entsteht also im einen Falle im Hinblick auf die Ordnung, im andern durch deren Zertrümmerung.

Das Bildfeld erschließt sich hier leichter als beim ersten Gedicht. Der reißende Fall des Wassers wird mit dem Sturz der Giganten zuerst verglichen (Konjunktive: *hörte, läg*) und anschließend ineingesetzt (Indikative: *stürmen, streun* etc.) Auf diesen kosmischen Sturz beziehen sich die Rosse der Götter und die *Herrlichen Leiber* gleichermaßen, ja der Wasserfall besteht nur als dieser Sturz vom Himmel, der immer wieder mit dem Zerschellen unten am Felsen endet. Wie im ersten Gedicht wird auch hier eine vertikale Beziehung zwischen Erde und Himmel hergestellt, die sich aber sowohl in der Richtung als auch im Charakter unterscheidet. In *Um Mitternacht* ging es um die Transformation der unruhigen Tageswirklichkeit in die kosmische Ruhe des Sternenhimmels, also um eine Bewegung von unten nach oben, während die Bewegung im späteren Gedicht von oben nach unten führt. Außerdem haben wir im einen Fall eine

13) Mörike, a.a.O., S. 106.





Abb. 2: P.P. Rubens: Das kleine Jüngste Gericht. Um 1620.  
München: Alte Pinakothek.

unbewußt träumende, erregungslose Transformation vor uns, im anderen den reißenden Sturz der Giganten aus der kosmischen Ordnung in die irdische Realität der Sterblichkeit.

In der ikonographischen Tradition ist das mythologische Motiv des Gigantensturzes eng mit den biblischen Motiven „Sturz der Engel“ und „Jüngstes Gericht“ verknüpft. Ein Blick auf einige Bildbeispiele läßt den Leser eher an die biblischen Motive (etwa von Rubens) als an das mythologische (z.B. von

Giulio Romano) denken.<sup>14</sup> Elfriede Jelinek spricht in einer Bildbeschreibung zu Rubens' ‚Das Kleine Jüngste Gericht‘ treffend vom „Körperwasserfall“.<sup>15</sup>

Nun geht es beim Engelsturz und beim Jüngsten Gericht um Anfang und Ende von Zeit und Geschichte, während das Gedicht den kosmischen Sturz nicht als einmalige Tatsache, sondern als dauerndes Ereignis vorführt: *Herrliche Leiber, unzählbare, folgen sich, nimmer dieselben, / Ewig dieselbigen*. Geschichte wird hier also als der andauernde Sturz aus der ewig-göttlichen in die irdisch-zeitliche Wirklichkeit verstanden, als permanenter Engelsturz, Sündenfall oder Jüngstes Gericht. Dem zu Beginn angesprochenen Wanderer stellt sie sich als „Lebende Gestalt“ dar, als ein reißender Fluß, dessen Form sich in der stetigen Veränderung des Materials erhält und der damit — *silberne Mähnen, herrliche Leiber* — das wichtigste Kriterium des Schönen für die Weimarer Klassik und den poetischen Realismus erfüllt.<sup>16</sup>

Wir haben es also hier wie im ersten Gedicht mit der Umwandlung von Wirklichkeit in Poesie zu tun. In *Um Mitternacht* vollzieht die Nacht als Personifikation des Unbewußten die Transformation der Tageswirklichkeit in das kosmische Gleichmaß. Der Mensch als bewußt handelndes Wesen spielt hier keine Rolle, die Poesie liegt gewissermaßen in den Dingen selbst, und der Dichter hat nur die Aufgabe, sie auszusprechen. *Am Rheinfall* dagegen führt mit dem *Wanderer* den Menschen auf seiner Lebensreise ein. Das Geschehen in der Zeit erscheint ihm als schön, wenn er sich selbst als Betrachter außerhalb positioniert. Dieser Standpunkt ist jedoch eine bloße Fiktion, die zusammenbricht, sobald er die Zeit nur denkt: *wie du es* [nämlich das Ende der schönen Gestalt des Wasserfalles] *denkest, / Über das Haupt stürzt dir krachend das Himmelsgewölb!* Tatsächlich ist der *Wanderer* keineswegs außerhalb, sondern in der Zeit und wird selbst als einer der Giganten unten am Felsen zerschmettert. Daher wird er schon zu Beginn aufgefordert, sein Herz *in gewaltigen Händen*, in den Händen eines Giganten, zu halten, dem sich die kosmische Ordnung im eigenen Sturz als *Tumult* darstellt, bis ihm der Himmel *Über das Haupt stürzt*.

Mörike vertritt in den beiden Gedichten sehr unterschiedliche Auffassungen

14) Vgl z.B. Giulio Romano: Sturz der Giganten. Fresko, 1534. Mantua, Palazzo del Te; P. P. Rubens: Der Sturz der Engel. 1620. Aachen, Suermond-Ludwig Museum; P. P. Rubens: Das Kleine Jüngste Gericht. Um 1620. München, Pinakothek.

15) Jelinek, Elfriede: Peter Paul Rubens „Das kleine Jüngste Gericht (Alte Pinakothek München). Der Fall der Körper“ — In: *Zeit Magazin* Nr. 15 (1989), S 6-8. Im Internet unter: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/RUBENS.HTM> (1.10.2001).

16) Vgl z.B. Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. — In: *Sämtliche Werke*. Hrsg v. H. G. Göpfert und H. Stubenrauch. München (Hanser)1962 (3.Aufl.), Bd 5, S.614 (15.Brief), sowie Meyer, Conrad Ferdinand: *Der römische Brunnen*. — In: *Sämtliche Werke*. München (Winkler) 1991 (2.Aufl.), S 88.

von der Poesie. *Um Mitternacht* wendet sich der kosmischen Ordnung als einem Gegenbild der unruhigen Tageswirklichkeit zu. Die Poesie ist hier das Medium der Transformation, in dem unsere Lebenswelt erst mit Bedeutung aufgeladen wird. *Am Rheinfall* führt dieses Verfahren dagegen als bloßen Schein vor. Die Bedeutung, die innerhalb der Dichtung geschaffen wird, indem sie sich von der wechselhaften Realität distanziert und sie als „lebende Gestalt“, d.h. als „schön“ vorführt, nimmt tatsächlich an dieser Wirklichkeit teil. Die Poesie produziert zwar, wie wir gesehen haben, Schönheit, aber sie bleibt an die Bedingungen unserer Lebenswelt und an deren Gesetze gebunden. Diese aber heißen: Schwerkraft und Tod, wie das letzte Gedicht zeigt. Dem Schönen kommt also keine von der Zeit unabhängige Existenz mehr zu, die Ästhetik hat als letztes Reservat der Metaphysik schon bei Mörike ausgedient. Damit nimmt *Am Rheinfall* die Position Nietzsches vorweg, die erst in der Wiener Moderne zu breiterer Entfaltung kommt:

Die Aesthetik ist unablöslich an diese biologischen Voraussetzungen gebunden [. . .] — ein „Schönes an sich“ ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus.<sup>17)</sup>

17) Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. — In: Sämtliche Werke (KSA). Hrsg. v. G. Colli und M. Montinari. München (dtv) 1988, Bd. 6, S. 9-53, hier S. 50.