

DIE MYSTIFIKATION EINER EKPHRASIS ALS POTENZIERUNG  
DES POETISCHEN REALISMUS. EDUARD MÖRIKES L. RICHTERS  
KINDER-SYMPHONIE (1861)

GÜNTER OESTERLE

1. Einleitung: Drei mögliche Überschriften und ein poetisches  
Spiel mit der Ekphrasis

Anders als bei Mörikes bekannten Gedichten, etwa *Denk' es o Seele*, zu denen mir kein Alternativtitel einfallen würde, kann man zu dem von antiken Episteln inspirierten „Plaudergedicht“<sup>1</sup> *L. Richters Kinder-Symphonie* gut und gern ein halbes Dutzend treffsichere und eigenständig sprechende Überschriften finden und erfinden. Etwas reißerisch, aber reizvoll wäre eine modernistische Variante als passende Überschrift: „Der erste Lokomotivenpfiß in der deutschen Lyrik.“<sup>2</sup> Kafka war faszi-

- 
- 1 Im Anschluss an Mörikes Einleitung seiner Übersetzung von Horaz (Eduard Mörike: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. Hans-Henrik Krummacher u.a., Bd. 8.1, Hg. Ulrich Hötzer, Stuttgart 1976, S. 199f.) hat Ulrich Hötzer den Begriff „Plaudergedicht“ für die artistische Übertragung antiker „Sermones“ und „Episteln“ geprägt. Hötzer fügt ergänzend hinzu, Mörike habe „die paraphrasierende Versform in die deutsche Dichtung eingeführt.“ Ulrich Hötzer: *Mörikes heimliche Modernität*. Hg. Eva Baummüller, Tübingen 1998, S. 283, 294, 298. Vgl. Günter Oesterle: „Die Grazie und ihre modernen Widersacher. Soziale Verhaltensnormierung und poetische Polemik in Eduard Mörikes Epistel ›An Longus‹.“ In: Wolfgang Braungart, Ralf Simon (Hg.): *Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit*, Tübingen 2004, S. 191 – 220.
  - 2 Das Motiv des Pfißs einer Lokomotive findet sich in der Lyrik schon vor Mörikes Einsatz in seinem Gedicht *L. Richters Kinder-Symphonie* (in: ders.: *Werke und Briefe* (s. Anm. 1), Bd. 1.1, hg. v. Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 2003, S. 278ff.), z.B. in Gedichten von Justinus Kerner. Der Vergleich der Verwendung dieses ‚modernen‘ Motivs bei Kerner und Mörike verdeutlicht freilich die Innovation Mörikes. Während der Pfiß in Kerners Gedicht *Im Eisenbahnhofe* polemisch abwehrend von einem schrecklichen getöseverursachenden Ungeheuer namens „Lokomotive“

niert von Mörikes Arbeitstitel seiner später *Mozart auf der Reise nach Prag* genannten Novelle. Zunächst hieß diese Erzählung schlicht und einfach *Auf der Landstraße*.<sup>3</sup> Als Pendant zu diesem Arbeitstitel der Mörikeschen Novelle wäre als Untertitel unseres Gedichts denkbar: „Eine Entdeckung während eines Zwischenaufenthalts mit der Eisenbahn“. Vergleichbar der Mozartnovelle wäre diese Entdeckung die eines momenthaften überraschenden Einbruchs eines Kunst und Leben bündelnden Glücks mitten in eine prosaische Alltagswelt.

Mörike hat einmal als sein poetisches Verfahren einem Dichterkollegen gegenüber offengelegt, man müsse ein Thema „aus seinen bisherigen Zusammenhängen herauslösen“, um es dann dem Leser „unversehens nahe zu rücken“.<sup>4</sup> – Mit diesem „überraschend extemporierten Herausheben“ seien „kühne und kecke Ergebnisse zu erzielen“.<sup>5</sup> Zu solchen kühnen und kecken intermedialen Ergebnissen – so meine erste Arbeitsthese – gelangt der listige Poet Mörike, indem er das „nicht genug bekannte[s] Kunstblatt“<sup>6</sup> von Ludwig Richter<sup>7</sup> aus bisherigen Verstehenshorizonten

---

herrührt, also gleichsam pseudomythisiert wird, tritt er bei Mörike als Zeichen einer beschleunigten Zeit, die lyrische Komposition bestimmend, auf. Johannes Mahr: *Eisenbahnen in der deutschen Dichtung. Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert*, München 1982, S. 68. In der Prosa ist der Pfiff der Lokomotive bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler nachweisbar. Vgl. Theodor Fontane: *Cécile*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 2, hg. Walter Keitel, 3. Aufl., München 1990, S. 206; Arthur Schnitzler: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, Berlin 1928, S. 36. In den Briefen Mörikes spielt der Pfiff der Lokomotive bei den Stuttgarter Spaziergängen ebenfalls eine Rolle. Vgl. bspw. den Brief Mörikes an Familie Hartlaub am 2. April 1853, in: ders.: *Werke und Briefe* (s. Anm. 1), Bd. 16. Hg. Bernhard Thurn, Stuttgart 2000, S. 134.

3 Brief Mörikes an Klara Mörike am 26. Juni 1853, in: ebd., S. 148. Vgl. Kafkas Brief an Max Brod am 20. Juli 1922. Franz Kafka: *Briefe 1902 – 1924*. Hg. Max Brod, Frankfurt am Main 1958, S. 395 – 398.

4 Mörike: *Werke und Briefe* (s. Anm. 1), Bd. 9.2, hg. Hans-Ulrich Simon, Stuttgart 1999, S. 439.

5 Ebd.

6 Vgl. den Paratext zu dem Gedicht *Ludwig Richters Kinder-Symphonie* in: Mörike: *Werke und Briefe* (Anm. 2), Bd. 1.1, S. 278. Alle Zitate aus Mörikes Gedicht beziehen sich im Folgenden auf die in Anm. 2 nachgewiesene Ausgabe.

7 Gemeint ist die 1858 von Ludwig Richter entstandene Lithographie mit dem Titel *Kindersymphonie*. Vgl. Johann Friedrich Hoff, Karl Budde (Hg.): *Adrian Ludwig Richter, Maler und Radierer. Verzeichnis seines gesamten graphischen Werkes*, Freiburg i. Br. 1922; vgl. auch Lothar Kempe: *Ludwig Richter*, Dresden 1955.

herauslöst, um es mit Hilfe narrativ-raffinerter Künste unversehens näher zu rücken und mit lyrischen Extemporationen ‚herauszuheben‘.

Man kann die vorgeschlagene modernistische Lesart mit ihrer fingierten Überschrift: „Der erste Lokomotivenpfeiff in der deutschen Lyrik“ durch eine traditionelle Alternative ergänzen. Es handelt sich beim vorliegenden Gedicht nämlich auch um ein Casualgedicht, ein ‚Hochzeitscarmen mit begleitendem Orchester‘. Der Originaltitel des Gedichts *L. Richters Kinder-Symphonie* wird entsprechend ergänzt durch den paratextuellen Untertitel „als Hochzeitsgeschenk für Marie Hocheisen, geb. v. Breitschwert“. Aber auch diese detaillierten Angaben sind noch nicht präzise genug. Das Gedicht präsentiert nämlich ein Hochzeitscarmenkinderorchester, mit der Eigentümlichkeit, dass es sich hier um eine „Probe“ handelt, eine Probe, der, wie später berichtet wird, keine festliche Uraufführung folgt. An die Stelle der realen Aufführung bei der Hochzeit tritt als „Ersatz“ eine Lithographie dieser Orchesterprobe, eine „stille Musik“, wie es im Gedicht heißt. Dabei ist eine spezifische Pointe zu vermerken, nämlich dass in Mörikes Gedicht *L. Richters Kinder-Symphonie* das Wort „Probe“ zweimal in zwei verschiedenen Bedeutungen – am Anfang und am Ende – vorkommt, nämlich Probe erstens als *Übung* der Kinder und Probe zweitens als *Zeugnis für großartiges Können*. Aus dieser zweideutigen Verwendung von „Probe“ im Gedicht leitet sich die zweite Arbeitshypothese her. Zu bestimmten historisch-gesellschaftlichen Zeiten ist Kunst nur noch im Zusammenwirken aller Vorkünste möglich. Unter Vorkünste und Vorübung von Künsten sind sowohl ästhetische Grenzphänomene wie Grenzphänomene des Ästhetischen zu verstehen, in der Musik also sowohl der dilettantische Versuch wie das Geräusch, in der Dichtung sowohl die prosaischste Information wie der kunstvolle Plauderton, in der bildenden Kunst sowohl die Daguerreotypie wie die Skizze. Damit sind wir nach dem Blick auf ‚moderne und traditionelle Lesearten des Gedichts‘ schließlich drittens bei dem komplexen Zusammenspiel der Künste und Vorkünste angelangt. Wenn wir als ersten Vorschlag eines Titels: „Der erste Lokomotivenpfeiff in der deutschen Lyrik. Eine Entdeckung während eines Zwischenaufenthalts mit der Eisenbahn“ wählen, dann als zweite Möglichkeit einer Überschrift erwägen: „Die Probe eines Hochzeitscarmen durch ein Kinderorchester“, so bietet sich als dritte poetologische Variante an: „Von der Ekphrasis zum Zusammenspiel und Widerspiel der Künste“.

Ekphrasis ist in der rhetorischen Theorie der Antike keine Gattung der Bildbeschreibung, wohl aber eine *Übungsform* (Progymnasmata), die sich verpflichtet durch Sprache innere visuelle Bilder zu erzeugen.<sup>8</sup> Mö-

8 Fritz Graf: „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunst-*

rike ist bekanntlich ein guter Kenner der Antike, u.a. ausgewiesen als Übersetzer aus dem Griechischen. Sein Gedicht *L. Richters Kinder-Symphonie* spielt alle Formen der Ekphrasis, des Vor-Augenstellens durch Sprache aus: die Beschreibung, die Narration, die Vision, die evidenz, auch ganz spezifische Formen wie die „Schaurede“<sup>9</sup>, die in der kaiserlichen Zeit der Antike Festbeiträge mit einer impliziten Beschreibung des Festes selbst verbunden hatte. Dabei lag es zugleich nahe, im Rahmen der Ekphrasis und ihrer Bemühung das innere Auge der Einbildung zu üben, einen Wettstreit der Künste, ein ‚Paragone‘ zwischen Zeichnung und Poesie einzubauen, um die größte visuelle Energie im Gedicht herauszufordern. Mörikes Gedicht *L. Richters Kinder-Symphonie* ist eine raffinierte und virtuose Übertragung der antiken Ekphrasis in die Moderne. Viele winzige Details wie die Doppeldeutigkeit von „Probe“ als Vorübung und höchste Kunstfertigkeit oder die Verwendung von Anekdoten oder das Motiv des „Stadtbummels“<sup>10</sup> sind variantenreiche versteckte Anspielungen auf die Geschichte der Ekphrasis in der Antike.

Bevor wir aber auf Spurensuche nach Ekphrasis und ‚Paragone‘ gehen, ist es ratsam, zuerst den dichten und verschachtelten Handlungsstrang des Gedichts zu resümieren. Ein schwäbischer Dichter und ein bildender Künstler aus Dresden entdecken auf der Bahnreise von Friedrichshafen nach Stuttgart während eines Zwischenaufenthaltes – nachmittags, die Uhrzeit wird sogar genannt – im äußersten Winkel des Städtchens Biberach ein Kinderorchester bei der Probe. „Aus dem wirren Getöse“ der „nicht nach Noten“ spielenden Kinder erhebt sich auf einen „Wink“ hin der „helle Glockenklang einer himmlischen Mädchenstimme“, die offensichtlich mit ihrem Anhang einen „bräutlichen Festgesang“ einübt. Der für die beiden Zuhörer überraschende und unerwartete Kunsthochgenuss wird von der „höllischen Pfeife“, die vom Bahnhof her „scholl“, jäh unterbrochen. Der Aufbruch der Reisenden ist unumgänglich. Nach der knappen und amüsanten Schilderung des unterschiedlichen Abschiedsverhaltens der beiden Künstler – der Poet küsst, noch ganz im „Taumel“ der Entzückung befindlich, das „süße Kind“, während der Maler, „praktischer“ veranlagt, den „Beutel“ „zog“ – „rannten“ beide eiligst „fort“ „und Stuttgart zu gings.“

Zu Hause angekommen, entdeckt der Poet „stauend“, dass das kleine „apokryphe Wunder“ des Kunstereignisses beim Zwischenaufenthalt in

---

*beschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 143 – 155. Don P. Fowler: Narrate and describe: The problem of ekphrasis. In: *Journal of Roman Studies* 81 (1991), S. 25 – 35.

9 Graf (ebd.), S. 144f.

10 Ebd., S. 148.

Biberach mit seiner Lebensgeschichte in geheimer Verbindung steht. Denn die Kinderprobe und der „bräutliche Festgesang“ galten der Vorbereitung einer zwischenzeitlich angekündigten Hochzeit einer der liebsten Freundinnen des Hauses Mörikes. Man sieht, dass in dem Gedicht nicht nur die Künste, sondern auch Kunst und Leben auf mannigfache Weise miteinander verstrickt erscheinen. Freilich ist diese Verbindung von Kunst und Leben keinesfalls immer störungsfrei: denn die anstrengenden Vorbereitungen der Kinder werden nicht belohnt. Man fand – typisch schwäbisch – den „Einfall“ eines Auftritts des Kinderorchesters bei der Hochzeit „am Ende zu kühn – die Fahrt zu kostspielig“. Es folgt der fünfzeilige Abgesang: Der Sprecher des „Plaudergedichts“ überreicht als „Ersatz“ für das Nichtauftreten des Kinderorchesters eine Lithographie mit der Darstellung der Kinderszene – eine „stille Musik“, wie es heißt, als Hochzeitsgabe, um mit einem sinnigen Spruch zu Ende zu kommen.

## 2. Zwei Formen von Bildbeschreibung: Deskription und Performanz

Der originale Titel *L. Richters Kinder-Symphonie* verfügt über zwei Richtungspfeile: Die Nennung des Namens des damals nicht unberühmten Dresdner Zeichners, Malers und Holzschnitterneuerers Ludwig Richter<sup>11</sup> lässt eine Ekphrasis erwarten. Das Thema „Kindersymphonie“ hingegen verweist auf ein musikalisches Virtuosenstück vor der Wiener Klassik.<sup>12</sup> Offensichtlich ist, dass drei Künste im Spiel sind: Poesie, Musik und Zeichnung. Der Text setzt gleich zweimal mit einer Bildbeschreibung ein, einmal im Paratext deskriptiv und einmal im Gedicht – performativ. Die Bildbeschreibung im Paratext nennt die beteiligten Personen, ihre Kleidung, ihre Instrumente, ihre Haltung und Physiognomie, sogar die Staffage wird beschrieben, freilich mit einem die Bildbeschreibung überschreitenden Zusatz, der mit einem Bindestrich abgetrennt

11 Johann Friedrich Hoff: *Adrian Ludwig Richter*, Dresden 1877; Kempe (Anm. 7).

12 Den Titel *Kindersinfonie* erhielt diese Kammerkomposition aus der Zeit vor der Klassik erstmals 1813 durch eine Notenausgabe des Musikverlages Hofmeister. Der Originaltitel lautete *Berchtoldsgaden-Musik*. Vgl. Robert Illing: *Berchtolds gaden musick: a study of the early texts of the piece popularly known in England as Haydn's Toy Symphony and in Germany as Haydn's Kindersinfonie, and of a cassation attributed to Leopold Mozart which embodies the Kindersinfonie*, Melbourne 1994; Hildegard Herrmann-Schneider: Edmund Angerer (1740–1794) aus Stift Fiecht/Tirol: Der Komponist der Kindersinfonie? In: *Mozart-Jahrbuch* 1996, S. 23 – 38.

wird, nämlich der Angabe der von Ludwig Richter „nicht genannte[n] Stadt“ „Biberach“. Der Paratext lautet:

Ein nicht genug bekanntes Kunstblatt des vortrefflichen Meisters; Lithographie mit leichter Färbung, Querfolio. – Eine Anzahl Kinder, mehr ländlich als städtisch, in Werktagskleidung, hat sich dicht bei der Stadt am halbverfallenen Zwinger versammelt, wo sie, ganz unter sich, Musik machen. Mit Ausnahme eines ältern Knaben, der eine wirkliche Geige spielt, hat Jedes nur ein Kinderspielzeug, oder ein zufällig gefundenes Surrogat für das betreffende Instrument, einen Trichter, eine Gießkanne und dergleichen in Händen. Der Violinist und ein zweiter Knabe, sowie das älteste Mädchen, welches mit letzterem zusammen singt, haben den edelsten musikalischen Ausdruck auf dem Gesicht. Unmittelbar hinter der Versammlung ist Wäsche zum Trocknen aufgehängt und bildet eine Art von künstlerischer Draperie. – Die nicht genannte Stadt ist Biberach, woselbst der Vater des Bräutigams als erster Geistlicher lebt.

Mit dieser präzisen Angabe der Stadt und der Beziehung dieser Örtlichkeit zu dem Hochzeitspaar wird das „Kunstblatt“ zurückgebunden an eine bestimmte Lokalität und eine präzise umrissene *Gelegenheit*. Mörike ist nach Goethe wahrscheinlich der bedeutendste Poet der *Gelegenheit*. Die große Kunst moderner Gelegenheitsdichtung war es, den traditionellen Anlass eines Casualgedichts umzumünzen in eine örtliche oder zeitliche günstige Gelegenheit, das heißt mit Bouterweks Definition der Gelegenheitspoesie zu sprechen, entweder eine „merkwürdige Begebenheit“ oder einen „interessanten Augenblick“<sup>13</sup> zu entdecken. Beides gelang Mörike in seinem hochartistischen und gleichwohl bislang unbemerkten Gedicht *L. Richters Kinder-Symphonie*. Nach der ausführlichen Kunstblattbeschreibung, die sich mit den Angaben zum Bildmedium selbst „Lithographie mit leichter Färbung, Querfolio“ höchst professionell gibt, kann sich der Leser über Gegenständlichkeit, Spielart und Anlass des Geschehens gut informiert fühlen. Er kann sich nun ganz auf das Gedicht und seine Darbietung konzentrieren. Und in der Tat, das Gedicht beginnt im Unterschied zur vorausgegangenen paratextuellen starren Bilddeskription mit einem deiktischen Trick. Die Eingangszeilen „Hier, Liebwerteste, seht ihr einen kleinen / Dilettantenverein“ sind nur verständlich, wenn der Leser sich einen „Schaufestredner“ vor der Hochzeitsversammlung stehend imaginiert, wie er, das „Kunstblatt“ in der Hand, die Braut anzusprechen beginnt. Das Geschick dieses Sprechers ist

13 Friedrich Bouterwek: *Geschichte der deutschen Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, Göttingen 1817, S. 109. Vgl. Wulf Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 295f.

es, dass er zwei Geschichten zu erzählen weiß: eine Geschichte des Bildes und eine Geschichte der Bildfindung durch einen Maler und einen Poeten. Die erste Geschichte orientiert sich noch weitgehend an dem vorgegebenen Bildinhalt – nur dass der Bildexeget ihn performativ aufbereitet und dabei nicht versäumt, die Stimmungslage – die Bänglichkeit der Zuhörer angesichts der Verwendung der „Tonwerkzeuge“ und des Anfängercharakters der jugendlichen Musikantengruppe – einzufangen. Bei der Beschreibung der von den kleinsten Kindern verwendeten Musikinstrumente „bis zum Rätschchen und Vater *Haydns* Kuckuck“ wird die Anspielung auf die Joseph Haydn damals zugeschriebene *Kindersinfonie* und die dort verwendeten Kinderinstrumente, eben „Kuckuck, Wachtel, Trompete, Trommel, Ratsche, Orgelhenne und Cymbelstern“, ganz offensichtlich.<sup>14</sup> Der zeichnerischen Vorlage von 1858 für die poetische Ekphrasis von 1861 ging also ihrerseits eine musikalische Vorgabe aus dem 18. Jahrhundert voraus. Dabei fällt ein eigenes Licht auf die musikalische Experimentierfreudigkeit des 18. Jahrhunderts und die hier dargebotene Distanz zu den dilettantischen Versuchen. Wurden damals die sieben Kinderinstrumente in sieben Sätzen virtuos zur instrumentellen Tonerweiterung genutzt, so geht es jetzt um die Abgrenzung der Künste, ihre Grenze zur Unkunst, in diesem Fall zu Lärm und Getöse. Damit ist der Punkt erreicht, an dem der Sprecher zu seiner zweiten Geschichte anheben kann, der Erzählung von der Genese der Bildidee des „Kunstblatts“, der zufälligen Entdeckung des Motivs bei einem Zwischenaufenthalt in Biberach. Hatte die erste Geschichte das experimentierfreudige Virtuosenkunststück des 18. Jahrhunderts in Frage gestellt, so dekonstruiert die zweite Geschichte die bildnerische Genrevorgabe im buchstäblichen Sinne: Sie unterläuft das Genre mit krudem Naturalismus, und sie überhöht es in lyrisch-hymnischer Epiphanie.

### 3. Zur Differenz von Richters idyllischem Genre und der poetischen drastischen Unterbietung und lyrisch-hymnischen Überbietung

Richters Blatt hält biedermeierlich streng das idealtypische Reglement von Idylle und Genre ein, nämlich, die Lizenz für konkrete Situativität

---

14 Die Urheberschaft der sogenannten *Kindersinfonie* war lange ungeklärt. Zeitweise wurde das Werk Leopold Mozart, Johann Rainprechter, oder auch Joseph Haydn oder dessen Bruder Michael Haydn zugesprochen. Heute gilt Edmund Angerer als Komponist. Vgl. Anm. 12.

nur bei Erfüllung eines Maximums an Generalisierung zu gestatten.<sup>15</sup> Richters gezeichnete Kinder, Tiere und Draperien sind typisiert, stilisiert und idealisiert. Im Gegenzug zu dieser Kunstregel plaudert der Hochzeitsredner von den krudesten prosaischen Dingen, vom Vier-Uhr-Zug – und von verarmten Kindern des seligen Kantors. Dieser naturalistischen Unterbietung des Biedermeiergenres korrespondiert auf der anderen Seite eine nicht weniger die Genregattung sprengende Überhöhung: der plötzliche Einbruch einer lyrisch-musikalischen Evokation. Der Stilwechsel von niederster Tonlage im buchstäblichen Sinne zum metaphorisch überhöhten Ton ist nicht zu überhören:

Unvollständig noch, als wir kamen, lärmte,  
Sang und piff das Orchester durcheinander: [...]  
Doch verstummend auf unsern Wink mit einmal  
Wich das wirre Getös dem hellen Goldklang  
Einer himmlischen Mädchenstimme, wie wenn  
Nachts aus krausem Gewölk des Mondes Klarheit  
Tritt, ein Weilchen die reine Bahn behauptend.

Die Abweichung von der Ekphrasis ist hier augenfällig, denn in der bildlichen Darstellung ist die Sängerin stumm; noch zu Beginn des Gedichts wird die Stummheit noch eigens notiert und begründet. „Offenbar“, heißt es, „kommt die Sängerin schon nicht mehr zum Worte“.<sup>16</sup> Präzis an dieser Stelle des ‚Paragone‘ wird zugleich das raffinierte Zusammenspiel der beiden Künste demonstriert. Mareike Hennig hat jüngst in ihrer Dissertation mit dem treffenden Titel *Sensible Bilder* die „optische Umdarstellbarkeit einer lautlichen Qualität“ reflektiert.<sup>17</sup> Die „Unsichtbarkeit

15 Auch in seinen Schriften bestätigt Ludwig Richter seine Orientierung an dem idyllischen Genrebild. In seinen *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1885) endet das erste Kapitel mit der Darstellung eines paradiesähnlichen Gartens der Großeltern, um danach diese nostalgische Erinnerung mit der Gegenwart des Fröbelschen Kindergartens zu konfrontieren. Ludwig Richter: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* [1885], Frankfurt am Main 1895, S. 2 – 6.

16 In Briefen hat Eduard Mörike die Abweichung seiner poetischen Bilddeutung von der Richterschen Vorlage eigens thematisiert: „Natürlich habe ich für meinen Zweck das Bild um etwas anders fassen müssen als der Zeichner meinte“. Mörike: *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 17. Hg. Regina Cerfontaine, Stuttgart 2002, S. 131, 636 (Brief an Wilhelm Hartlaub, 21./28. Februar 1861).

17 Mareike Hennig: *Asmus Jakob Carstens: Sensible Bilder*, Petersberg 2005, S. 93.

des Gesungenen<sup>18</sup> kann allenfalls kompensiert werden durch die Darstellung von Haltung und Gestik der Sänger. Die Poesie nutzt nun ihrerseits ihr Defizit der Unbeschreiblichkeit des himmlischen Goldklangs einer Stimme, um im Bündnis mit der gezeichneten Gestik dennoch die Imagination zu beflügeln:

Aber nimmer beschreib ich dieser Kehle  
 Herzgewinnenden Ton, noch jenes Lächeln,  
 Das verschämt um die frischen Lippen schwebte,  
 Noch den wonnigen Ernst, mit dem der Geiger  
 Ihr zunächst sie begleitete, der Bruder;  
 Neigend beide das Haupt nach *einer* Seite,  
 Wie zwei Wipfel, geneigt von *einem* Hauche,  
 Seelenvoll dem beseelten Zuge folgend. [Hervorh. im Orig.]

Der zitierte Unsagbarkeitstopos („nimmer beschreib ich“) signalisiert mehr die Stärke der Imaginationsbildung als die Beschreibungsschwäche der Poesie. Im Folgenden spielt die Poesie ihr Potential auf vielfältige Weise aus, „in der sprachlichen Reflexion Sehen und Denken“ auf raffinierte Weise zusammentreffen zu lassen, „um im Dargestellten den Modus der Darstellung erkennbar werden zu lassen.“<sup>19</sup> Zunächst nutzt sie ihre metaphorische Energie, um die in der Lithographie nur angedeutete gemeinsame Kopfneigung von Schwester und Bruder beseelend zu vertiefen und zu überhöhen. Dann aber schöpft sie das nur ihr mögliche Imaginationsfeld aus, um Abwesendes, hier den im Probestadium befindlichen „bräutlichen Festgesang“, nun bei der Hochzeit präsent zu machen. Diese erinnernde Apostrophe des Festredners und Gratulanten – „Heil! ‘ so klingt es aus Kindermund noch helle / Mir im Sinn“ – hat es freilich in sich, denn ein leicht hingetupfter Vorwurf ist dabei kaum zu überhören. Die Poesie ist nämlich auch in der Lage, durch die imaginative Evokation der Verhinderung dieser festlichen künstlerischen Darbietung Satirisches einzublenden. Die Ekphrasis soll – das ist ihre erwähnte Gattungsvorgabe – mit den Mitteln der Sprache intensivste Innenbilder produzieren, die eindrücklicher ausfallen als es die visuell operierenden Künste vermögen. Sprache und Poesie leisten dies, wie wir seit Lessings *Laokoon* wissen, durch sukzessiv dargestellte Bewegungsabfolge. In unserem Falle meistert die poetische Imagination diese Aufgabe, indem sie das kleine Kinderorchester – ersatzweise für einen leibhaftigen Auftritt – *imaginativ* mit Bändern und mit Blumensträußen geschmückt in den

18 Ebd., S. 102.

19 Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, S. 319.

Hochzeitssaal einmarschieren lässt. Der poetische Text beschwört dieses bewegte Innenbild herauf, um eben dadurch um so eindringlicher die Empfindung für den Schmerz der Versagung dieser harmlosen künstlerischen Improvisation spürbar zu machen:

– Zwar sie hofften, so hör ich, hier im Saale  
 Heut, sonntäglich geputzt, mit Bändern und mit  
 Blumensträußen, geführt vom Herrn Provisor,  
 Ihre Sache vor euch zu produzieren.  
 Doch das sollte nicht sein, man fand den Einfall  
 Doch am Ende zu kühn, die Fahrt kostspielig.

#### 4. Die Entscheidung im Wettstreit der Künste und die Bedeutung eines Sinnspruch

Es gibt nichts daran heranzudeuteln: Die Versagung von Glück und Freude im Lebensvollzug können die Künste prinzipiell nicht wiedergutmachen. Sie bleiben gemeinsam nur „Ersatz“, also eine Kompensationsleistung. In dieser undarstellbaren sekundären Rolle verharren die Künste freilich nicht. Die Poesie weiß Rat auch fürs Leben. Das Gedicht endet mit einem Sinnspruch.<sup>20</sup> Das zweideutige Spiel mit der „Probe“ der Kunst – einerseits als improvisierende Vorübung, andererseits als Zeugnis höchster Könnerschaft – nutzt die Poesie, um Kunst und Leben aus dem Bann der teleologischen Vollendung, des Resultatzwangs zu befreien. Alle drei, die Liebe, das Glück und die Kunst können sich von der Fixierung auf das Endprodukt befreien im Blick auf die nicht weniger kostbaren Augenblicke des Vorspiels. Die letzte Strophe lautet:

Laßt euch denn, als Ersatz aus Richters Mappe,  
 Diese stille Musik hier auch gefallen –

20 Die Vorliebe des älteren Mörike fürs Epigrammatische hat sein angeblicher Freund David Friedrich Strauß denunziatorisch kritisiert. Vgl. den Brief von David Friedrich Strauß an Friedrich Theodor Vischer am 25. Juni 1853 (Mörike: *Werke und Briefe* (Anm. 2), Bd. 16, S. 545). Vgl. Siegbert Salomon Prawer: *Mörike und seine Leser*, Stuttgart 1960. Hubert Arbogast hat hingegen die produktiven Folgen von Mörikes Übersetzung hellenistischer Dichtung treffend charakterisiert: „Mit dem Hauch der hellenistischen Dichtung hat er [Mörike, G. Oe.] das Epigramm, die die Poetik seiner Zeit noch keinen deutlichen Ort angewiesen hatte, zu einer Spezies des Lyrischen umgeformt.“ Hubert Arbogast: ‚... In meinem nahen Versteck‘. Über Eduard Mörikes Gedichte. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (1996), S. 583.

Eine Probe nur freilich, aber war nicht  
 Stets den Liebenden selber ihres Glückes  
 Vorbereitung so süß wie die Erfüllung?

### 5. Die Mystifikation einer gemeinsamen Entdeckung einer Bildidee durch den Maler Richter und den Poet Mörike und seine Folge: die poetische Gestaltung eines Hyperrealismus

Das in Catullischen Versen<sup>21</sup> verfertigte „Plaudergedicht“ ist ein instruktives Beispiel für Mörikes Fähigkeit, das Künstliche der Kunst zu verstecken und alles darauf anzulegen, die raffiniertest gearbeiteten Texte als Casualgedichte getarnt anzubieten, in Form von „ein paar Kleinigkeiten [...] zum Zeitvertreib bei einer NachmittagsCaffee-Cigarre“<sup>22</sup>. Gegenüber den Zumutungen seiner Freunde, sich doch endlich statt subjektiven Tändeleien „objektive[n] Stoffe[n]“ zu widmen, betont Mörike beharrlich abwehrend: „Was ich nicht aus mir selbst & etwa aus dem Leben nehmen kann, hat keinen Reiz für mich u. ich kann gar nichts damit anfangen [...]“<sup>23</sup>. Mörikes Lyrik reagiert auf das ästhetische Verbot, das allzu Intime und Persönliche zur Darstellung zu bringen, indem sie die dokumentarische Authentizität bis auf haptische Details simuliert. Mörike hat den Dresdner Maler und Zeichner persönlich nie gesehen, Ludwig Richter war nie reisend im Schwabenland. Mörike betreibt diese Mystifikation, ein Zusammen- und Wettspiel der drei Künste Musik, Zeichnung und Poesie intermedial so zu inszenieren, auf dass ihre ästhetische Entgrenzung zum Pfiff, Getöse, zum Skript und zur Daguerreotypie hin auf ihren ästhetischen Grund hin sichtbar wird. (Jedes Orchester – zu Beginn – vollzieht den Prozess vom lärmenden Chaos zur kalkuliert-geordneten Kunst). Mörike nutzt die offenen Vorgaben der ‚Vorübung‘ Ekphrasis um zur Veranschaulichung eine – mit Novalis gesprochen – täuschende aber höchst „charakteristische“ Künstleranekdote einzu-

21 In einem Brief erläutert Mörike die komplizierte Anwendung „hochzeitlicher Elffüßler“ durch die Adaption Catullischer Verse: „Meine Verse sind HENDECASYLLABI, auch Phaläcische geheißen, die der Catull so gern gebraucht. Die 3 ersten Zeilen jeder Strophe in Matthissons Adelaide sind auch dergleichen“. Mörike: *Werke und Briefe* (Anm. 16), S. 131, 636.

22 Mörike an Friedrich Theodor Vischer am 22. Dezember 1861, ebd., S. 170.

23 Mörike an David Friedrich Strauß am 12. Februar 1838. In: Mörike: *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 12. Hg. Hans-Ulrich Simon, Stuttgart 1986, S. 164.

schwärzen,<sup>24</sup> die Vision eines Klangerlebnisses poetisch imaginativ zu inszenieren – eine kühne „inspiratio interrupta“<sup>25</sup> durch einen Lokomotivenpfeiff zu platzieren, danach Erinnerung, Satire und Sinngedicht zu einer virtuoson Sequenz zu bilden.

Die Konsequenzen dieser Mystifikation für den poetischen Realismus sind gewichtig und weittragend. Mörike inszeniert die Mystifikation der gemeinsamen Entdeckung einer Bildidee durch den Maler Richter und den Poeten Mörike: um durch eine Übersteigerung der Illusionsästhetik durch eine Mystifikationsästhetik schockhaft transparent zu machen, dass Realismus Ergebnis einer raffinierten, alle verfügbaren Medien nutzenden Konstruktion ist. Wirklichkeit ist eine Frage des Mediums. Rudolf Helmstetter findet, Valéry's Aperçu zitierend, in der Zeitung das „transzendente Medium“ des poetischen Realismus: „Wenn Zeitungen gelesen werden, wird alles wie Zeitungen gelesen.“<sup>26</sup> Das ist treffsicher formuliert und doch ergänzungsnotwendig. Die Konstruktion des poetischen Realismus synthetisiert alle verfügbaren Medien – und die Künste sind nur ein Teilsegment dieser Medienlandschaft – zum Zwecke einer Verdichtungsleistung, die den Realismus realistischer erscheinen lässt als die Realität. Die intermedial inszenierte poetische Mystifikation tritt dem „transzendentalen Medium“ Zeitung auf diese Weise ebenbürtig an die Seite. In der Mystifikationslust übertrifft die Poesie sogar die Publizistik. Nur zielt sie nicht rhetorisch auf Effekte nach außen, sondern macht – unter dem Vorwand eines Gelegenheitsgedichts – das poetisch Gelegene, aber in der Moderne Verborgene ausfindig. Paul Heyse hat für diesen einzigartigen Vorgang einen treffsicheren Ausdruck gefunden: „Mörike gehört zu den Wenigen, die, wenn das Wort erlaubt ist, immer nur nach innen feilen [...]“.<sup>27</sup>

24 Novalis: *Anekdoten*, in: ders.: *Schriften*. Hg. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Bd. 2, Darmstadt 1965, S. 567 – 569.

25 Arbogast (Anm. 20), S. 528.

26 Rudolf Helmstetter: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*, München 1997, S. 255; Anm. 56.

27 So Paul Heyse im *Berliner Kunstblatt* in einem Artikel über Mörikes Gedichte. In: Mörike: *Werke und Briefe* (Anm. 2), Bd. 16, S. 621.



Abbildung: Ludwig Richter, *Kindersymphonie*, Lithographie, 1858  
(Aus: Viktor Paul Mohn: /Ludwig Richter/, Mit 184 schwarzen und 9 farbigen  
Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Holzschnitten,  
sowie einem Brief-Faksimile, 5. Aufl., Bielefeld u. Leipzig 1914, Abb. 144, S.  
119. Reihe Künstlermonographien, in Verbindung mit Anderen hg. H. Knack-  
fuß; 14)