

Autorin: Mörike, Eduard / Liebrand, Claudia.

Titel: Schattenbild im Schattenspiel.

Quelle: Gedichte von Eduard Mörike. Literaturstudium: Interpretationen. Universal-Bibliothek Nr. 17508. Stuttgart 1999. S. 81-91.

Verlag: Reclam Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Die Geister am Mummelsee

Vom Berge was kommt dort um Mitternacht spät
Mit Fackeln so prächtig herunter?
Ob das wohl zum Tanze, zum Feste noch geht?
Mir klingen die Lieder so munter.
O nein!
So sage, was mag es wohl sein?

Das, was du da siehest, ist Totengeleit,
Und was du da hörst, sind Klagen.
Dem König, dem Zauberer, gilt es zu Leid,
Sie bringen ihn wieder getragen.
O weh!
So sind es die Geister vom See!

Sie schweben herunter ins Mummelseetal –
Sie haben den See schon betreten –
Sie rühren und netzen den Fuß nicht einmal –
Sie schwirren in leisen Gebeten –
O schau,
Am Sarge die glänzende Frau!

Jetzt öffnet der See das grünspiegelnde Tor;
Gib acht, nun tauchen sie nieder!
Es schwankt eine lebende Treppe hervor,
Und – drunten schon summen die Lieder.
Hörst du?
Sie singen ihn unten zur Ruh.

Die Wasser, wie lieblich sie brennen und glühn!
Sie spielen in grünendem Feuer;
Es geisten die Nebel am Ufer dahin,
Zum Meere verzieht sich der Weiher –
Nur still!
Ob dort sich nichts rühren will?

daß nicht einmal zu entscheiden ist, ob zuerst das Gedicht da war, das in das “Zwischenspiel” eingefügt wurde, oder ob Mörike die Verse aus der *Orplid*-Fassung von 1825 herauslöste), scheint es sinnvoll zu sein, ihn auf seinen Kontext, auf das Dramolett *Der letzte König von Orplid*, hin zu befragen. Dieses Stück, das in der Roman-Fiktion des *Maler Nolten* der Schauspieler Larkens geschrieben hat, der es auch vor Publikum aufführt, entwirft eine Erlösungsgeschichte, führt vor, wie es dem uralten König Ulmon, gefangen von den Zauberkünsten und der Liebesleidenschaft der Feenkönigin Thereile, gelingt, sich dem zerstörerischen Eros zu entziehen und den Bann des Nicht-Sterben-Könnens aufzuheben. In der neunten Szene des “phantasmagorischen Zwischenspiels” unterhalten sich zwei Feenkinder über eine Prozession von Geistern, die sie den Berg hinunter ins Mummelseetal ziehen sehen. Ihr lyrischer Dialog (die “Wechselrede” über die *Geister am Mummelsee*) übernimmt teichoskopische Funktion. Ebenfalls Beobachter des nächtlichen Umzugs ist König Ulmon, der in der “glänzende[n] Frau” im “Leichenzug von beweglichen Nebelgestalten” (WB 3,132) die eigene, längst verstorbene Gattin auszumachen glaubt. Von Eifersucht geplagt, imaginiert Ulmon gar einen Besuch “In’s Reich der Abgeschied’nen, daß ich eilig / Mein Weib befragen mag, ob sie mir Treue / Bewahrt, bis daß ich komme” (WB 3,134). Der Fortgang der Ereignisse im Dramolett zeigt, daß die Geisterdefilee-Phantasmagorie (so kann man den Trauerzug ja wohl nennen) im phantasmagorischen Zwischenspiel, das ‘Schattenbild’ im ‘Schattenspiel’ (als solches wird *Der letzte König von Orplid* im Roman angekündigt), antizipatorische Funktion hat; die Erlösungsvision, die Ulmon und den beiden Feenkindern vor Augen gestellt wird, bleibt kein leeres Gaukelbild. Als richtig erweist sich Ulmons intuitive, spontane Deutung: “Die Götter zeigten wohlgesinnt und gütig / Im Schattenbilde mir das bald’ge Ende / All’ meiner Noth. Es war das holde Vorspiel / Des Todes, der mir zubereitet ist” (WB 3,134 f.). Am Ende des Dramoletts darf Ulmon sterben: Er stürzt – so die Regieanweisung – “unmächtig vom Felsen und versinkt im See” (WB 3,148). Der Leichenzug der Geister am Mummelsee gehört also offensichtlich zu einer mise-en-abime-Struktur, ist ein ‘Schattenbild’ in einem ‘Schattenspiel’, das in einem berüchtigt ‘dunklen’ Text über die Nachtseiten des Lebens und der Kunst, einem Schattenroman, wenn man wortspielen will, zur Aufführung gelangt. Diese drei ineinandergeschachtelten Texte (Dialog über die *Geister am Mummelsee*, *Der letzte König von Orplid*, *Maler Nolten*) fungieren wechselseitig als wiederholte Spiegelungen – im fast Goetheschen Sinne; Fluchtpunkt

dieses Spiegelungs- und *mise-en-abîme*-Verfahrens, das Bild im Bild im Bild, ist unser kleiner Text über die *Geister am Mummelsee*. Für wie immer bedeutsam man das Gedicht auch ästhetisch hält, sein 'Ort' im Roman ist ein strukturell bedeutender.

Die Figuren des *Orplid*-Stücks, wie die des Romans, erhalten nun die Möglichkeit, die Phantasmagorien, die ihnen vor Augen geführt werden, Geisterzug oder Orplid-Mythos, als Reflexionsmedium im wörtlichen Sinne zu nutzen: Eigenes im Fremden zu erkennen, 'in den Spiegel' zu sehen. Während der Titelheld des Dramoletts, Ulmon, diese Chance nutzt und ihm die 'richtige' Deutung, eine angemessene 'Lektüre', der Geisterphantasmagorie gelingt, kann die Hofgesellschaft im *Maler Nolten*, der das "Zwischenspiel" vorgeführt wird, sich nicht 'ins Auge' sehen. Sie rückbezieht das gespenstische Sich-überlebt-Haben, das an König Ulmon vorgeführt wird, nicht auf ihr Erstorbensein, nicht auf die Erstarrungen der Restaurationsgesellschaft; sie verkürzt das phantasmagorische Zwischenspiel darauf (und fehlinterpretiert es damit), ein "Pasquill" auf den verstorbenen König Nikolaus und seine Liaison mit der jungen Fürstin Viktoria zu sein. Um angemessene Deutung, um 'richtiges' Verstehen einer Phantasmagorie geht es auch in dem kleinen lyrischen Dialog der Feenkinder. Steht doch an seinem Anfang eine Reihe von Fragen. Der oder die Sprechende wendet sich an ein Gegenüber, um Aufschluß über eine 'Aufführung' zu erhalten. "Vom Berge, was kommt dort um Mitternacht spät / Mit Fackeln so prächtig herunter?" – so setzt die erste Strophe mit dem daktylischen Metrum ein, das unweigerlich Walzerrhythmen evoziert und auf die dann formulierte Vermutung verweist: "Ob das wohl zum Tanze, zum Feste noch geht?" (V. 3) Der oder die Angesprochene korrigiert diese Annahme, stellt klar, daß es um "Totengeleit" (V. 7), um einen Trauerzug, eine Bestattung gehe. Das mit der Eingangsfrage aufgeworfene Tanzmotiv bleibt aber im gesamten Gedicht metrisch präsent: Das sechsstrophige Gedicht ist mit Ausnahme des jeweils fünften (und immer zweisilbigen jambischen) Verses jeder Strophe durchgehend daktylisch gehalten. In den Strophen, die sämtlich nach dem Reimschema a b a b c c organisiert sind, beginnen alle Verse auftaktisch; der erste und dritte Vers jeder Strophe enthält 4 Daktylen, wovon der letzte unvollständig mit der betonten Silbe endet; der zweite, vierte und sechste Vers jeder Strophe enthält drei Daktylen, wobei der sechste wiederum verkürzt mit der Hebung endet. Die so gegebene Verkoppelung von Tanz und Tod bezieht derjenige Rezipient, der den lyrischen Dialog im Kontext des *Maler Nolten* liest, zurück auf den Eingang (der

Erstfassung) des Romans. Dort findet sich die ausführliche Beschreibung eines Gemäldes, auf dem ein barockes Sujet, ein Totentanz, abgebildet ist: “Es ist nichts weiter als eine nächtliche Versammlung musikliebender Gespenster. Man sieht einen grasigen, etwas hügligten Waldplatz, ringsum, bis auf Eine Seite, eingeschlossen. Jene offene Seite rechts läßt einen Theil der tiefliegenden, in Nebel glänzenden Ebene übersehen; dagegen erhebt sich zur Linken im Vordergrunde eine nasse Felswand, unter der sich ein lebhafter Quell bildet und in deren Vertiefung eine gothisch verzierte Orgel von mäßiger Größe gestellt ist; vor ihr auf einem bemoosten Blocke sitzt im Spiele begriffen gleich eine Hauptfigur, während die Übrigen theils ruhig mit ihren Instrumenten beschäftigt, theils im Ringel tanzend oder sonst in Gruppen umher zerstreut sind” (WB 3,14 f.). Vom Orgeln (“im Rohr”, V. 33) und vom Nebel (V 27) ist auch in den letzten beiden Strophen des Gedichts die Rede; die Wechselrede der Feenkinder ist also auch motivisch auf diesen Danse macabre des Romaneingangs bezogen – und damit auch auf das Romanende, das die Organistin aus dem Totentanzbild ‘vivifiziert’: Sie tritt aus dem Bild in die fiktive Romanwirklichkeit hinaus und entführt den Titelhelden ins Totenreich.

Der Geister-Trauerzug, über den die Feenkinder ihr Zwiegespräch führen, erscheint dem inneren Auge des Lesers durchaus ähnlich plastisch wie die Totentanzbild-Beschreibung des Romaneingangs. Schildern und kommentieren doch die beiden Sprechenden das, was sich ihnen darbietet, ausführlich und präzise. Das erlaubt dem Leser der Verse, dem Zuhörer des Dialogs, sich das Bild des Leichenzugs mit Hilfe seiner Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, der etwas seltsamen Prozession Raum in der Imagination zu geben. Auch die Romanfiguren, die das aufgeführte Stück *Der letzte König von Orplid* sehen, bekommen jenen Geisterzug ja nicht vorgeführt, sondern müssen ihn imaginär (re-) konstruieren – auch bei ihnen ist nicht das äußere, sondern das innere Auge angesprochen. Allerdings rezipieren die Mitglieder der Hofgesellschaft, denen das phantasmagorische Zwischenspiel im Roman vorgeführt wird, ein ‘anderes’ Gedicht als die Leser der separat veröffentlichten und mit dem Titel *Die Geister am Mummelsee* versehenen Verse: denn sie haben die zwei Sprecher des Dialogs vor ihrem Auge – und brauchen sich deshalb nicht angesprochen zu fühlen, wenn ein “du” im Text auftaucht. Dem Leser des Gedichts, der nicht weiß, *wer* spricht, sondern nur, *daß* zwei sprechen, mag das anders gehen. Wenn er liest “Das, was du da siehest, ist Totengeleit / Und was du da hörest, sind Klagen” (V. 7 f.), ist er sich zwar darüber im klaren, daß der eine

‘Wechselredner’ hier den anderen apostrophiert, er fühlt sich durch das “du” aber wohl auch als Leser unmittelbar von einer Stimme angesprochen, die ihm sagt, welches optische und akustische ‘Bild’ seine nachschaffende Einbildungskraft entwerfen soll – und hat deshalb vielleicht die Möglichkeit, tiefer in den von den Versen eröffneten imaginären Raum einzutauchen.

Der ‘rhetorische Apparat’, den Mörike im lyrischen Dialog beibringt, um den imaginativen Prozeß beim Leser in Gang zu bringen, ist erstaunlich bescheiden, die sprachlichen Mittel sind eher schlicht: Parallelismen fallen ins Auge (V 7f., 12-16, 24, 26, 36); in der dritten Strophe sind vier anaphorisch gereimte, syntaktisch parallel gebaute Verszeilen bemerkenswert. Die anaphorische Reihung soll – geht es doch in dieser Strophe um das Herannahen der Geister – wohl den Eindruck des Bedrohlichen und Magischen erzeugen. Zudem finden sich Ellipsen, Enjambements; in der fünften Strophe schließlich eine schöne Katachrese: “Die Wasser, wie lieblich sie brennen und glühn!” (V. 25) Die Verse sind wie fast immer bei Mörike von einer außerordentlichen Musikalität; nicht zuletzt des ‘Dreivierteltakts’ wegen, der sie metrisch strukturiert; hinzu kommt die Vokal- und Konsonanten-‘Musik’, die Verse, aber auch einzelne Wörter auszeichnet – auch das geheimnisvoll-dunkle Wort: Mummelsee. Möglicherweise greift Mörike mit dieser topographischen Angabe (die nicht rein imaginär ist: ein Mummelsee liegt im badischen Schwarzwald) auf Grimmelshausens *Simplicissimus* zurück (Funk-Schoellkopf, 5.125 ff.). Im 14. Kapitel des V. Buchs wird dort der Titelheld vom Fürsten des Mummelsees zu dem im Erdmittelpunkt residierenden König der Gewässer geführt. Der belehrt seinen Besucher über die Nichtigkeit alles Irdischen und die Notwendigkeit, das Leben auf Gott auszurichten: “[...] das aber, was ihr das Leben nennet, ist gleichsam nur ein Moment und Augenblick, so euch verliehen ist, Gott darin zu erkennen, und ihme euch zu nähern, damit er euch zu sich nehmen möge; dannenhero halten wir die Welt vor einen Proberstein Gottes, auf welcher der Allmächtige die Menschen, gleichwie sonst ein reicher Mann das Gold und Silber probiert, und nachdem er ihren Valor am Strich befindet, oder nachdem sie sich durch Feuer läutern lassen, die gute und feine Gold- und Silbersorden in seinen himmlischen Schatz leget, die böse und falsche aber ins ewige Feuer wirft, welches euch dann euer Heiland und unser Schöpfer mit dem Exempel vom

Weizen und Unkraut genugsam vorgesagt und offenbaret hat.”¹ Die christliche Matrix, die Grimmelshausens Roman – auch die Mummelsee-Episode – organisiert, ist in Mörikes Roman kein verlässliches Gerüst mehr. Das Geistervölkchen am Mummelsee stellt aber ein christliches (See-)Begräbnis nach. Dieses Motiv des Im-Wasser-begraben-Werdens lässt sich – wie schon das Tanzmotiv – rückbeziehen auf den Romaneingang des *Maler Nolten*. Nicht nur das Danse-macabre-Bild, von dem schon die Rede war, wird dort nämlich beschrieben, sondern auch ein Gemälde, auf dem ein Knabe dem Ertrinken entgegensieht. Hat eine Wassernymphe, die im *grünen* Wasser zu Hause ist, doch offensichtlich beschlossen, den Knaben in ihr elementares, unterirdisches Reich zu holen (WB 3, 13 f.). Geht es im Wassernymphenbild aber um die Illustration der verderblichen, elementar-zerstörerischen Macht eines erotischen Vamps, so steht der See, in den die Geister den Sarg versenken, für den mütterlichen Ugrund, in den der tote König zurückkehrt. Und so erinnern die Lieder, mit denen die Geister “ihn unten zur Ruh” (V. 24) singen, obwohl die Formulierung ihren Effekt aus den vielen traurig-dunklen ‘u’-Lauten zieht, nicht nur an Begräbnismusik, sondern auch an Wiegenlieder.

Wenn ein König ins Elementare heimkehrt, ist auch die entsprechende festliche Illumination vonnöten – und so tun denn auch “die Wasser” ihr Bestes: “sie brennen und glühn! / Sie spielen in grünendem Feuer” (V 25 f.). Die Belebung des Elementaren, von der hier die Rede ist, ist Ergebnis einer Stilfigur, der wiederholt verwendeten Personifikation: “die Wasser” spielen, zuvor schon “öffnet der See das grünspiegelnde Tor” (V. 19), “schwankt eine lebende Treppe hervor” (V. 21), und sind es die Lieder, die summen (V. 22). In der fünften Strophe “geisten die Nebel am Ufer dahin, / Zum Meere verzieht sich der Weiher” (V. 27 f.). Wenn sich der Weiher “zum Meere verzieht” – eine Bühnenillusion, deren ‘Machart’ mitgeteilt wird (es sind “die Nebel am Ufer”, die über die Kulisse einen geheimnisvollen Schleier legen) –, wird ein (poetischer) Vorgang der Entgrenzung vorgeführt: der (kleine) Weiher evoziert das (große) Meer. Um das Spiel mit Entgrenzungen und Entgegensetzungen geht es nicht nur hier. Die schon erwähnte Formulierung von den Wassern (V. 25), die “in grünende[s] Feuer” getaucht sind (V. 26), verklammert das schlechthin Gegensätzliche, *Feuer* und *Wasser*, und lässt diese Opposition implodieren. Zentral in Mörikes Gedicht ist, neben dem Gegensatzpaar Feuer

1 Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. Nachwort von Volker Meid. Durchges. Ausg. Stuttgart 1996. S. 522 f.

und Wasser, auch die räumliche Perspektive von oben und unten. Der Geisterzug, den wir, die Leser, mit den Augen der Feenkinder verfolgen, nimmt seinen Weg von oben, “vom Berge” (V. 1) “herunter ins Mummelseetal” (V. 13), und er endet nicht am Ufer des Sees, sondern die Geister “tauchen” (V. 20) – zum Zweck und für die Dauer der Beisetzung – in ihn ab. Bezeichnend ist der angegebene Zeitpunkt für die Geisterprozession: Sie findet statt “um Mitternacht spät” (V. 1), und diese Zeitangabe erscheint in der letzten Strophe dann quasi topographisch umgesetzt, wenn davon die Rede ist, daß es “in der Mitten” des Sees ‘zucke’ (V. 31). Natürlich handelt es sich bei der Mitternacht, die bei Mörike auch sonst eine große Rolle spielt (und diese Rolle räumt nicht nur Mörike ihr ein: zahlreiche Gedichte etwa der Kunstperiode fokussieren die Mitternacht; ich nenne nur Goethes *Um Mitternacht*), nicht um eine beliebige Zeitangabe, sondern um eine symbolisch und phantasmatisch besondere. Bedeutsam ist die Mitternacht, die Grenze zwischen zwei kalendarischen Tagen, deshalb, weil sie den ‘Zenit’ der Nacht bezeichnet, in ihr mithin alles ‘Nächtliche’ – sei es geheimnisvoll, schützend oder bedrohend – zur höchsten Potenz gesteigert ist. In der Mitternachtsstunde treiben (das gilt auch für den Roman *Maler Nolten*) jene Geister ihr Unwesen, die das Tageslicht scheuen, wird das Normale auf das Paranormale hin durchsichtig.

Die beiden Feenkinder, die ein so ‘farbintensives’ teichoskopisches Bild des Geisterdefilees malen, daß kein Leser große Schwierigkeiten haben dürfte, den Leichenzug imaginär ‘nachzuschaffen’ und im Geiste aufmarschieren zu lassen, werden in der letzten Strophe zum Opfer ihrer eigenen Einbildungskraft: “Es zuckt in der Mitten – o Himmell! ach hilf! / Nun kommen sie wieder, sie kommen! / Es orgelt im Rohr und es klirret im Schilf; / Nur hurtig, die Flucht nur genommen! / Davon! / Sie wittern, sie haschen mich schon!” (V. 31-36) Ein ‘Zucken’, das alles und nichts bedeuten kann, setzt die projektive Imagination in Gang. Vor dem inneren Auge des sprechenden Ich entläßt der See offenbar eruptiv das Geistervölkchen, das sein Sinnen prompt darauf richtet – so die Angstphantasie des Sprechenden –, ihn zu “haschen” (V. 36), und vor dem es wilde Flucht zu ergreifen gilt. Festzuhalten bleibt, daß nicht davon die Rede ist, daß das Geistervölkchen sich ‘wirklich’ in wilder Hatz auf die beiden zufälligen Beobachter stürzt, sondern davon, daß eines der beiden sprechenden Feenkinder, das nun als ein Ich hervortritt (Furcht fungiert hier also als ‘Motor’ der Subjektkonstitution oder simpler formuliert: Angst macht einsam), das ‘glaubt’.

Zwar läßt sich nicht sagen, daß es Phantasmagorien zum Opfer fällt, die es selbst ersonnen hat (wie etwa – um ein berühmtes Beispiel zu nennen – Nathanael in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*). In der Fiktion des *Orplid*-Stücks 'sieht' neben den beiden Feenkindern ja auch Ulmon den seltsamen Leichenzug. Aber es ist zu konstatieren, daß das durch das Gesehene überreizte Imaginationsvermögen sich selbständig macht. Und davon, wie Einbildungskraft in Paranoia ausarten kann, handelt nicht nur die Schlußstrophe unseres Gedichts, davon nicht zuletzt handelt auch der *Maler Nolten*.

Literaturhinweise

Funk-Schoellkopf, Beatrice: Eduard Mörike. *Der letzte König von Orplid*. Zürich 1980. S. 123-127.

Heydebrand, Renate von: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung. Stuttgart 1972.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.