

MÖRIKES ›LIED VOM WINDE‹

Tonfall, Sicht und Bau eines verwunderlichen Gedichts

Von Volker Klotz (Stuttgart)

Für Henning Krauss

LIED VOM WINDE

Sausewind, Brausewind!
Dort und hier!
Deine Heimat sage mir!

„Kindlein, wir fahren
Seit viel vielen Jahren
Durch die weit weite Welt,
und möchtens erfragen,
Die Antwort erjagen,
Bei den Bergen, den Meeren,
Bei des Himmels klingenden Heeren,
Die wissen es nie.
Bist du klüger als sie,
Magst du es sagen.
– Fort, wohlauf!
Halt uns nicht auf!
Kommen andre nach, unsre Brüder,
Da frag wieder.“

Halt an! Gemach,
Eine kleine Frist!
Sagt, wo der Liebe Heimat ist,
Ihr Anfang, ihr Ende?

„Wers nennen könntel!
Schelmisches Kind,
Lieb ist wie Wind,
Rasch und lebendig,
Ruhet nie,
Ewig ist sie,
Aber nicht immer beständig.
– Fort! Wohlauf! auf!
Halt uns nicht auf!
Fort über Stoppel, und Wälder, und Wiesen!
Wenn ich dein Schätzchen seh,
Will ich es grüßen,
Kindlein, ade!“

I.

Beim ersten Draufloslesen wirkt das ›Lied vom Winde‹ schwerelos dahergesagt. Flüchtig und leichthin wie der Wind, der darin zur Rede gestellt wird. Das quasi kindliche Verhör, auch die scheinbar schlicht eingängigen Rhythmen und Klänge, sie tragen hinweg über seltsame Unstimmigkeiten, die hier im Spiel sind. Sie machen sich allerdings erst dann bemerkbar, wenn man das Gedicht noch und nochmals liest. Selbstverständlich laut, mit Augen und Mund und Ohr zugleich.

Mehrerlei Unstimmigkeiten sind es. Ein Lied: doch wer es eigentlich singt, bleibt offen. Ein Lied, das *vom* Winde spricht: doch er kommt darin nur als selber sprechender Partner vor. Ein Lied: doch ihm fehlen zum Singen die gleichförmigen Strophen. Ein Redewechsel zwischen Frage und Antwort, Strophe um Strophe: doch es entsteht dabei – anders als in Herders ›Edward‹, in Goethes ›Erlkönig‹, in Eichendorffs ›Waldgespräch‹ – keine Ballade. Das sind nur einige der Unstimmigkeiten. Verwundern müssen sie zumal bei einem Versgebilde des Poeten Mörike. Eines Autors, der so feinfühlig und kunstbedacht wie kaum ein zweiter deutschsprachiger Lyriker seiner Zeit den Wortlaut, den Satz und Versfluss, vollends die Gesamtproportion jedes Gedichtes abwägt und in ein hauchzartes Gleichgewicht bringt.

Diese keineswegs zahme, vielmehr eigensinnige Harmonisierung bleibt ausschließlich der Lyrik vorbehalten. Sie macht sich umso deutlicher geltend, sobald man die andersartige, nachgerade konträre Beschaffenheit von Mörikes Erzählwerken in Betracht zieht. Sie bedrängen die Leser mit Missverhältnissen, Ungleichgewichten und Verzerrungen; und das nicht nur im Was, sondern auch und gerade im Wie des Erzählens. Unverwunderlicherweise. Kann sich doch keinerlei anspruchsvolle Epik, mag ihr verschreckter Autor es noch so sehr wollen, den psychosozialen Misshelligkeiten der zeitgenössischen Erfahrungswelt entziehen. So stoßen wir in allen großen und kleinen Erzählwerken Mörikes auf ungewollt gewollte Brüche der Komposition, auf Störungen der Folgerichtigkeit, auf sprachliche Dissonanzen. Das gilt nicht nur für quasi wirklichkeitssüchtige Werke wie den scheinbaren Künstlerroman ›Maler Nolten‹ und die ausgenücherte Novelle von der seelisch gepeinigten ›Lucie Gelmeroth‹. Es gilt auch für die verschrobenen Zaubermärchen vom ›Schatz‹ und vom ›Stuttgarter Hutzelmännlein‹. Hier also, in der Erzählprosa, sind es begreifliche Unstimmigkeiten.

Inwieweit sie etwas zu tun haben mit den vermerkten im ›Lied vom Winde‹, mag die folgende Analyse erweisen. Ansonsten fragt sie danach: Was ist überhaupt los mit diesem Gedicht? Wie genuin lyrisch ist es? Was macht sein einzigartiges Gepräge aus? Woraus besteht sein roter Faden, also das, was es im Innersten zusammenhält?

II.

Das ›Lied vom Winde‹ – wie auch noch weitere lyrische Texte – hat Mörike an zweierlei Orten erscheinen lassen, in zweierlei Funktionen. Eingebaut hat er es in den Roman ›Maler Nolten‹ (1832); und es ist gleichermaßen eingereiht worden in die Sammlung seiner Gedichte (1838). Solche Praxis folgt jener von Goethe und Novalis, Brentano und Eichendorff, die vielen ihrer markantesten Verse eine ähnliche Doppelrolle zugewiesen haben. Einerseits erscheinen sie als Äußerung bestimmter Romanfiguren in bestimmten Lebenslagen; was zur Folge hat, dass durchaus lyrische Gebilde, episch begründet, auch ihrerseits epische Leistungen

erbringen. Andererseits erscheinen sie als eigenständige, sich selbst genügende Gedichte, die nur auf ihresgleichen treffen und mit ihresgleichen gemeinsame Sache machen im lyrischen Sammelband. Manchmal sind solche doppelfunktionalen Gedichte an beiden Orten wortgetreu und deckungsgleich. Manchmal weisen sie Abweichungen auf, die sich dem jeweils gattungspoetisch vorgegebenen Zusammenhang einpassen.

Obwohl das ›Lied vom Winde‹ uns hier als eigenständiges Gedicht angeht, empfiehlt sich zunächst ein Blick auf seinen Ort im Roman. Dabei kann sich eben diese Eigenständigkeit eher noch verdeutlichen. Dort, im Roman, wird es gesungen bei einem Ausflug ins Freie, hinauf auf die Alb. Und die es singt, ist die vorerst noch nicht verstummte Agnes, die alsbald an ihrer missverständnissvollen Liebe zum Maler Nolten zugrunde gehen wird. Gleichsam als vorrätiges Mittel nutzt Agnes das Gedicht zu einer spielerischen Orakelhandlung. So, als könne und müsse jetzt eben, im meteorologisch günstigen Moment, der Bergwind ihren herausgesungenen Versen Rede stehen: mit durchaus verwertbaren Worten. Also nicht nur mit wortlosen Klängen wie etwa in Mörikes Ode ›An eine Äolsharfe‹.

„Der Wind weht dort! Ich muss das Windlied singen; es ist ratsam heute“, rief Agnes vorauseilend [einen kahlen Berggipfel empor]. Sie stand oben, und sie sang in einer freien Weise die folgenden Verse, indem sie bei Frag’ und Antwort jedesmal sehr artig mit der Stimme wechselte, dabei sehr lebhaft in die Luft agierte:

„Sausewind! Brausewind,
Dort und hier,
[...]“ (S. 411f.)

Nur geringfügig scheinen die Abweichungen. Doch sie verraten den unterschiedlichen Status des Gedichts im Roman und außerhalb. Nur ein einziges Wort wird synonym ausgetauscht, ohne den Rhythmus zu behelligen: „Und wollen’s [statt des mildereren möchtens] erfragen“, heißt es im Roman. Ebenso intensivierend wirken die übrigen Abweichungen, die der Satzzeichen. Der Text im Roman vermehrt die Ausrufezeichen, ersetzt sogar Frage- durch Ausrufezeichen: „Sagt, wo der Liebe Heimat ist, | Ihr Anfang, ihr Ende!“ Damit verlagert sich das Gewicht vom Fragen zum Drängeln auf Auskunft. Erst recht betont die andere Zeichensetzung die dialogische Anlage des Gedichts. Scharf umreißt sie das Responsorium zwischen dem wissbegierigen „Kindlein“ und den eiligen Winden, die es abfertigen mit allzu viel-sagenden Erwidierungen. Anders nämlich als im eigenständigen Gedicht erscheinen hier im Roman auch die Frage-Strophen in Anführungszeichen. Zudem wird jeder Wechsel des Redeparts noch besiegelt durch Gedankenstrich: „[...] Deine Heimat sage mir!“ – „[...] Da frag wieder.“ So verstärkt sich das spannende Widerspiel der beiden Partner. Und in diesem Widerspiel gewinnt der Part des „Kindleins“ emphatischeren Nachdruck. Trotz beinahe gleichem Wortlaut also steigert im Roman das Gedicht merklich beides: sowohl den beschwörenden Drang nach Auskunft wie auch das dialogische Vis-à-vis. Damit bekräftigt es zugleich den theatralischen Hergang, den schon der Erzähler hervorhebt. Nicht im Lied selber, sondern beim

Vortrag des Lieds. Fast szenisch führt Agnes es auf: dem Wind entgegen, vor Augen und Ohren eines romaninternen Publikums. Wie ein vielseitiger Mime wechselt sie „die Stimme bei Frag’ und Antwort“. Hat sie doch den einen wie den andern Part gleichermaßen zu übernehmen, „lebhaft“ agierend.

Dergestalt spricht aus dem vorgetragenen Lied auch die leidvolle Lage dieser Romanperson, die hier, schon sanft umnachtet, sich dem baldigen Tod entgegeningt. Nicht nur, dass Agnes die Liebe, die ihr übel zusetzt, nimmer zu fassen vermag, zumal ihren „Anfang, ihr Ende“. Auch dass niemand da ist, der ihr solch unfassbare Liebe irgend begreiflich machen würde. So dass nun Agnes selber sich in beide Rollen spalten muss: in jene des Kindleins, das fragt, und in jene des Winds, der ihm mit ironischer Leutseligkeit die ersehnte Antwort vorenthält. Dem inneren Zwiespalt macht Agnes Luft in einem Versgesang, der für sie, mit bestimmtem Artikel, „Das Windlied“ heißt. Es ist also keine plötzliche Erfindung ad hoc. Es ist vielmehr ein Lied, gemacht von wem auch immer, das auf Abruf in Agnes bereit liegt. So kann sie es bei passender Gelegenheit – „es ist ratsam heute“ – dem wirklichen Wind zuspieren. Warum und wozu? Wohl im kindlichen Glauben an magische Wirkung. Hoffend, der wirkliche Wind, den das Lied so inständig herbeiruft, übernehme vielleicht selber seinen vorgesehenen Part in diesem Lied. Und er erteile dann gar, konträr zum Wortlaut der Verse, die wahrhaft erlösende Antwort. Doch das Lied ist, doppelsinnig genug, in den Wind gesungen.

Durch seine besondere Funktion im besonderen Roman gewinnt jenes eingefügte Gedicht einen zusätzlichen roten Faden, den es für sich genommen so nicht hätte. Sein eigentlicher roter Faden wird dadurch nicht zerrissen, doch er wird untergeordnet oder verdrängt. Denn die Leser sind gehalten, auch im eingelegten Gedicht noch den gattungspoetisch so ganz andersartigen Fortgang des übergeordneten, allumfassenden Romans zu verfolgen. Mithin stellt sich das ›Windlied‹ unweigerlich dar als eine Station innerhalb der unglückseligen Ereignisfolge zwischen Agnes und Nolten. Zugleich stellt es sich dar im Zusammenhang mit vielen andern epischen Begebenheiten drumherum. Wird es nun, im großen Ganzen des Romangeschehens, solchermaßen gelesen – dabei lautlos wie alles andre, also gerade nicht im Gleichtakt von Auge und Ohr –, dann dürften die Leser auch eine weitere Konsequenz noch ziehen. Sie drängt sich ihnen geradezu auf.

Wenn nämlich das Gedicht seinen Lesern als unverrückbare Phase des erzählten ›Maler Nolten‹ vorkommt, dann müssen sie es fast so aufnehmen wie eine nacherzählbare Romanepisode. Das heißt, sie müssen es widerlyrisch aufnehmen. Eben deshalb, weil Lyrik und Handlung, ob episch oder szenisch, einander ausschließen. Aber auch deshalb, weil jedes lyrische Gedicht ein abgerundetes Ganzes bildet, das sich dagegen verwahrt, als unvollkommenes, unselbständiges Teilstück aufzugehen in einem andersartigen Ganzen. Daher muss der Roman ›Maler Nolten‹ das ›Windlied‹ – wie jedes andere eingelegte Gedicht – lyrisch enteignen. Und demzufolge müssen es auch die Leser. Wiewohl in Versen, begegnet ihnen das Gedicht als eine lupenhaft vergrößerte Station des handgreiflichen Geschehens. Als eine Station, die sogar ihrerseits sich nochmals gliedert in eine Sequenz von Unterstationen. So

gesehen, bietet das ›Windlied‹ etwa folgende nacherzählbare Fabel: wie da nicht irgendwer, sondern jene ganz bestimmte Agnes, die alle schon erzählten Erlebnisse hinter sich hat, nunmehr, nachdem die menschliche Umgebung ihr die Antwort schuldig geblieben ist, in zweimaligem strophigen Anlauf den Wind ausfragt, damit sie endlich erfahre, was es mit der so schmerzhaft unstillen Liebe auf sich hat.

Solche Lesart ist beides zugleich, episch angemessen und lyrikfremd. Verfehlen müsste sie jedenfalls jenes eigenständige, beinahe gleich lautende Gedicht aus Mörikes lyrischer Sammlung, das schon im Titel von allen handfest erzählbaren Ereignissen deutlich abrückt. Ist es für Agnes schlicht „das Windlied“, sprachlich benachbart mit Gebrauchsgegenständen wie der Windschirm und das Windlicht, so trägt es im Gedichtband einen eher unpraktischen Namen: ›Lied vom Winde‹. Angekündigt wird dort, ohne bestimmten Artikel, ein Lied schlechthin, das dem Wind schlechthin gilt, noch dazu mit ungekapptem, vornehm ausziseliertem „e“ am Ende. Der verfeinerte Eindruck verliert sich allerdings beim lauten Weiterlesen. Dann nämlich erweist sich der Titel, auch, als rhythmisches Versprechen jener folgenden Trochäen, die kommen werden. Jener Trochäen, die dem Wind seine ändern, bald anapästischen, bald daktylischen Antworten entlocken sollen: „Lied vom Winde – Déine Héimat ságe mir“.

III.

Wie steht es nun mit diesem ›Lied vom Winde‹, so wie wir es in Mörikes Gedichtband finden? Bedenklich. Auch wer es einfach drauflos liest, unbekümmert um die Zwillingfassung im Roman, mag zweifeln, ob es denn, streng genommen, überhaupt ein lyrisches Gedicht ist. Solche Bedenken laufen auf den Verdacht hinaus, das ›Lied vom Winde‹ sei wohl eher, dem Titel zum Trotz, eine Art von Ballade. Eine spannungsreich zugespitzte Folge von Begebenheiten in gereimten Versen und Strophen, die durch kein lyrisches Subjekt gesteuert ist, sondern durch einen mehr oder minder auffälligen Erzähler. Für diesen Verdacht spräche nicht nur das rege Widerspiel von Rede und Gegenrede. Auch nicht nur die heftige Gestik des Refrains – „Fort! Wohlauf! Auf!“, wie sie uns seit Bürgers ›Lenore‹ vertraut ist. Erst recht spräche dafür das, was in den allermeisten Balladen so mitreißend abläuft: ein abnormes Treffen zwischen Mensch, hier dem Mädchen, und außermenschlichen Mächten der Natur oder Unnatur, hier dem Wind. Selbst dort, wo ein allwissender Erzähler restlos zu verschwinden scheint hinterm Schlagwechsel des Dialogs, vollzieht sich gemeinhin im durchgängigen Versfluss unüberhörbar die erzählte Balladenhandlung.

Dennoch ist das ›Lied vom Winde‹, entgegen dem ersten Anschein, ein durchaus lyrisches Gedicht. Wie entschieden es letztlich der Ballade widerstrebt und seine lyrische Eigenart behauptet, zeigt der Vergleich mit einem bemerkenswert ähnlich gebauten Beispiel jener Gattung. Mit Eichendorffs Loreley-Ballade, betitelt

›Waldgespräch‹. Die Ähnlichkeiten lassen den prinzipiellen Unterschied umso schärfer hervortreten:

Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reit'st du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ' dich heim!

„Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O fieh! Du weißt nicht, wer ich bin.“

So reich geschmückt ist Ross und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn' ich dich – Gott steh' mir bei!
Du bist die Hexe Loreley.

„Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloss tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!“

Die Berührungspunkte mit Mörikes Gedicht sind offensichtlich. Wie im ›Lied vom Winde‹ ereignet sich auch hier ein Treffen zwischen Mensch und außermenschlichem Gegenüber, diesmal zwischen ungenanntem Ritter und zaubermächtiger Loreley. Auch hier verläuft das Treffen in regelmäßigem Redewechsel, Strophe gegen Strophe. Auch hier geht alles restlos auf im Zwiegespräch. Nirgends meldet sich ausdrücklich eine übergeordnete Instanz, sei sie balladesker Erzähler oder lyrisches Subjekt. Auch hier ist die Initiative und zugleich die Sicht aufs Geschehen ganz beim fragenden Menschen. Dementsprechend, dank dem regelmäßigen Wechsel, gebührt denn auch mit der Antwort das letzte, das fatal endgültige Wort dem außermenschlichen Gegenüber. Bekräftigt wird diese aufschlussreiche Abfolge durch die seltsam asymmetrische Interpunktion. Obwohl bereits der Dialog durchweg in direkter Rede erfolgt, spricht einzig das antwortende Gegenüber mit Anführungszeichen, nicht so der fragende Mensch. Hier zeigt sich vollends, wie beide Autoren, abermals gleichartig, die Rollen der Gesprächspartner veranschlagen. Nicht nur die Rollen im spannenden Dialog, der da vorgeführt wird. Auch die Rollen im Gedicht, das ihn vorführt. Geltend macht sich dabei ein viel sagendes Überkreuz. Die Vormacht im Bau des Gedichts kommt jeweils dem menschlichen Partner zu, die Vormacht im spannenden Dialog dagegen dem außermenschlichen Partner. Inwiefern? Wenn Eichendorffs Ritter wie auch Mörikes Mädchen ohne Anführungszeichen das Gedicht eröffnen, so weisen sie allem, was da kommen wird, den gültigen Weg, den auch der Leser entlangzulesen hat. Ritter wie Mädchen ergreifen von sich aus das Wort. Da gibts keine ersichtliche Instanz, ob Erzähler oder lyrisches Subjekt, die ihnen, zumindest via Interpunktion, das Wort erteilt hätte – und sie damit eingegrenzt hätte als nur einen von zwei gleich-

rangigen Sprechern. Somit haben sie allein das Sagen bei der Sicht auf das Weitere. Und sie, die menschlichen Stimmen, sind es denn auch, die das außermenschliche Gegenüber allererst ansprechen und es solchermaßen poetisch auf den Plan rufen. So weit also die Vormacht des einen Partners im Bau des Gedichts.

Im spannenden Dialog dagegen gewinnt der andre Partner die Vormacht. Ob Eichendorffs Loreley oder Mörikes Wind: sind sie einmal angerufen und stehen Rede, dann erweist sich alsbald, dass, wer sie so wirksam rief, ihnen mehr oder minder hilflos unterlegen ist. Ritter und Mädchen haben zwar die Macht, auch die poetische Vollmacht zur Anrufung. Insofern unterscheiden sie sich grundsätzlich vom lyrischen Subjekt in den Oden seit Klopstock. Es zeigt sich zwar meistens überwältigt durch die Übermacht der angerufenen Gottheit oder Naturgewalt. Doch es lässt keinen Zweifel, dass es selber, das lyrische Subjekt, imstande ist, jene Übermacht sprachlich herbeizuzwingen. Anders steht es mit dem Ritter und dem Mädchen. Sie sind zwar imstand, das übermächtige Gegenüber anzurufen und auch auszufragen. Doch der Antwort sind sie nicht gewachsen. Erschreckend fällt sie aus im einen Fall, enttäuschend im andern. Beide Mal freilich widerfährt den Fragenden – und mit ihnen den Lesern – die Entgegnung als etwas Befremdliches, das sich so ohne weiteres nicht verkräften lässt. Zugespitzt durch Anführungszeichen stößt es ihnen zu. Regelrecht als Zitat aus andersartigem, insgesamt rätselhaftem und unzugänglichem Zusammenhang. Ähnlichkeiten noch und noch: und dennoch ist Eichendorffs ›Waldgespräch‹ eine Ballade, Mörikes ›Lied vom Winde‹ dagegen ein lyrisches Gedicht. Beachtlich sind jene Ähnlichkeiten durchaus. Doch sie fallen kaum ins Gewicht, wenn wir sie am eigentlichen Gattungsunterschied messen.

Balladesk läuft das ›Waldgespräch‹ ab, indem es, was da zwischen dem Ritter und Loreley geschieht, als Handlungsfolge dialogisch durcherzählt. Die gleichmäßig gebauten Strophen folgen dem epischen Prinzip des ‚Und dann und dann‘. Zudem markiert jene wohlklingende, doch bitterböse abgewandelte Reprise der Anfangsverse in den Schlussversen – „kommst nimmermehr aus diesem Wald“ – die zurückgelegte Strophenfolge als eine unverkennbare Handlungsstrecke. Sie reicht vom Startpunkt der kaum verhüllten erotischen Werbung bis zum Zielpunkt des kaum verhüllten Todesurteils über den Werbenden. Dabei brauchts, um das enorm geraffte Geschehen erzählbar zu machen, keinen auktorialen Erzähler wie etwa in ›Leonore‹ oder ›Erkönig‹. Insgeheim spricht er aus dem durchgängigen Versrhythmus, der beide Gesprächspartner, ungeachtet ihres Antagonismus, vom gleichen Sprachfluss tragen lässt. Und stimmlos redet er mit im episch angereicherten Dialog der beiden Kontrahenten. Die nämlich sprechen mehr als nur aufeinander ein. Indem sie es tun, sprechen sie zugleich die maßgeblichen Vorkommnisse an. Jene Umstände also, die, was da geschieht, überhaupt erst zum erzählbaren Geschehen machen: Ritt am Abend durch den einsamen Wald, Schönheit und Schicksal der Loreley, Galanterie und schließlich Entsetzen des Reiters.

Nichts dergleichen in Mörikes ›Lied vom Winde‹. Es singt von keinem Geschehen. Schon gar nicht von einem Geschehen, das einmalig wäre und schwerwiegend. Wo und wann und wieso das Mädchen den Wind zur Rede stellt; was sich dann

im Lauf des Dialogs zwischen ihnen abspielt, womöglich als Phasen einer abenteuerlichen Handlung; und welche unwiderruflichen Folgen das Treffen haben mag für den einen oder den andern Partner –: nichts davon kommt hier zur Sprache. Nicht einmal andeutungsweise dringt es ein in den assoziativen Gesichtskreis und Klangraum des Gedichts. Das Mädchen so wenig wie der Wind gewinnt den Umriss eines persönlichen Schicksals. Nur als gegenläufige Stimmen regen sie sich. Also keinesfalls als leibhaftige Figuren mit eigener Schwerkraft in einer mitwirkenden balladesken Umgebung. Zweifellos: ganz anders geht es hier zu als beim fast wortgetreu gleichen ›Windlied‹ im ›Maler Nolten‹. Und wiederum ganz anders als in Eichendorffs ähnlich gebauter Ballade ›Waldgespräch‹. Die beiden Vergleiche haben uns indes mehr verschafft als nur den pauschalen Eindruck von Andersartigkeit. Über Umwege haben sie den Blick aufs eigentliche Ziel erweitert und verschärft: auf das ›Lied vom Winde‹ als eigenständiges lyrisches Gedicht, das – wie alsbald zu zeigen – einem genuin lyrischen roten Faden folgt. Sein einzigartiges Gepräge kann sich jetzt viel besser erschließen, als wenn wir das Gedicht, umweglos, nur an und für sich betrachtet hätten. Vor den beiden kontrastierenden Folien, jener der Romanfassung und jener einer nur vordergründig verwandten Ballade, zeichnen sich seine besonderen Verhältnisse umso genauer ab. Und zwar nicht nur die Verhältnisse zwischen den Rollen derer, die hier einander befragen und beantworten. Auch deren Verhältnis zum lyrischen Subjekt, das sich hinter ihnen zu verbergen scheint.

Grundsätzlich unterscheiden sich diese Rollen: einerseits von der Romanfigur Agnes, die singend beide Parts übernimmt und sie zum Medium macht für die eigene Liebeswirrnis; andererseits von all den Balladenfiguren, die Eichendorff oder irgendein anderer Dichter aufeinander einsprechen lässt. Zwar, auch im ›Lied vom Winde‹ behauptet jede der beiden Stimmen, unverwechselbar, ihren eigenen Standpunkt und Part von Anfang bis zum Ende des Gedichts. Doch ihre Gestalt wirkt merkwürdig unster, ihre Identität wechselhaft. Jene Agnes im Roman, sie ist und bleibt, solange sie das ›Windlied‹ singt, die gleiche, die sie vorher war und nachher sein wird. Ebenso sind und bleiben Eichendorffs Loreley und ihr Widerpart die gleichen durchs ganze Gedicht hindurch. Das ›Lied vom Winde‹ dagegen lässt uns grübeln: wer denn wohl und welcher Art das „Kindlein“ sei, das hier so beharrlich fragt; und wer denn wohl und welcher Art der Wind sei, der darauf antwortet.

IV.

Unster wirkt die Gestalt und wechselhaft die Identität zumal des Winds. Nicht als greifbares und lokalisierbares Gegenüber erscheint er dem fragenden „Kindlein“, sondern „dort“ und „hier“ zugleich. Dabei ist er – rhythmisch wie wörtlich – in rastloser, zielloser Bewegung, die sich nur kurzfristig aufhalten lässt. Erst recht unster und wechselhaft wirkt dieser Wind, weil er bald als einer, bald als viele daherkommt. Ansprechen lässt er sich zwar als singuläre Größe: „Deine Heimat sage mir!“ Doch er erwidert sogleich im Plural: „wir fahren [...]“. Ja, dieser Wind

alias diese Winde, sie beteuern gar noch, dass sie nur ein Teil sind aus einer weit größeren Sippschaft von ihresgleichen: „kommen andre nach, unsre Brüder“. So ist denn keineswegs gewiss, ob die fragende Stimme des „Kindleins“ überhaupt mit nur einer einzigen Gegenstimme duettiert; oder ob sie, als Solo, womöglich ein Responsorium entfacht mit einem vielstimmigen Chor.

Jedenfalls stellt sie sich bei ihrem zweiten Anlauf, in der dritten Strophe, auf solchen undefinierten, numerisch unberechenbaren Partner ein. Sie tut es mit einer zwiespältigen, geradezu diplomatisch gestaffelten Anrede. Reizvoll vielsagend verbindet sie, gut verteilt, die Einzahl mit der Mehrzahl. Singularisch adressiert sie das befehlende „Halt an!“ Denn dieser Weisung nachzukommen mag ein einzelner Jemand eher bereit sein als eine zahllose Schar. Pluralisch dagegen adressiert sie die unausschöpfliche Frage. Denn der Stimme dieser Fragerin, nimmersatt auskunftshungrig, können es gar nicht Köpfe und Münder genug sein, die ihr endlich sagen, was es mit der Liebe auf sich habe:

Halt an! Gemach,
Eine kleine Frist!
Sagt, wo der Liebe Heimat ist,
Ihr Anfang, ihr Ende?

Hält man diese zweite, so gar nicht kindliche Anrede neben jene erste, die das Gespräch mit dem Wind überhaupt eröffnet hat, dann fällt ein beträchtlicher Unterschied auf. Dann zeigt sich: nicht nur der Wind, auch das „Kindlein“ ist unstet in seiner Gestalt und wechselhaft in seiner Identität. Was spricht aus dem „Kindlein“ hier? Und was spricht aus ihm dort, in den Eröffnungsversen des Gedichts? Dort, wo es erstmals den Wind herbeibeschwört, gibt sich das „Kindlein“ durchaus infantil:

Säusewínd, Bräusewínd!
Dórt und híer!
Déine Héimat ságe mír!

Kindlich wirkt die lautmalerische Wortwahl, kindlich der suggestive Tonfall nach Art von Abzählspielchen. Spürbar folgen die Verse der Motorik jener Kinderreime, die, spielerisch auf die Magie des Gleichklangs vertrauend, allzu gern ein außermenschliches, nicht ganz geheures Gegenüber zum Sprechen bringen wollen. Wir kennen derlei und haben es von jeher in Ohr und Mund, seit wir miteinander sprechen, singen und spielen können:

Kückuksknécht, | ság mirs récht, | wie lánɡ dass ích noch lébe [...] – Stórch, Stórch Stéiner | mit die lánɡen Béiner, | flíeg ins Bäckhaus [...] – Sónne, Sónne schéine, | fáhr úbern Rhéine [...] – Míezekáetzchen, míese, | warúm bist dú so gríese? | Ich bín so gríese, bín so gráu, | ich bín das Káetzchen Gríesegrau.

Nicht nur die Zwillingformel (Sausewind, Brausewind), auch die bannende Deixis (dort und hier) und erst recht das hartnäckig skandierende Auf und Ab des Rhythmus eifert solchen Kinderreimen nach. Von ihrem Kredit lebt der Grund-

gestus jener ersten Strophe, wenn er – reimzwangsläufig – dem sprachlosen Adressaten die erwünschte Antwort abverlangt: „Deine Heimat sage mir!“

Der Wind, im Plural, gibt Antwort, selbst wenn es nur die ist, keine Antwort zu wissen. Mehr noch, er stellt sich ein auf die infantile Rolle der fragenden Stimme. Denn er gibt ihr, indem er sie „Kindlein“ nennt, den treffend doppelsinnigen Namen, der beides heißen kann: ein Kind oder auch jemand, der, hilfsbedürftig wie ein Kind, sich so gönnerhaft von oben herab ansprechen lässt: eben ein junges Mädchen von dazumal im frühen neunzehnten Jahrhundert. Und bei dieser Anrede, die widerspruchslos hingenommen wird, bleibt es dann bis hin zur Abschiedszeile: „Kindlein, ade!“ Auch sonst gehen die Winde aufs pseudo-infantile Spiel ein: dass da wer, der sie mit ergaukelter kindlicher Magie wirksam zur Rede stellt, sich zugleich schwächer und stärker gebärdet. Ironisch kontern sie, indem sie der Fragerin, statt der angemäßen Rolle des Kleinkinds, die Gegenrolle des anmaßenden Schulmeisters zuspielden: „Bist du klüger als sie [die befragten unwissenden Naturerscheinungen], magst du es sagen.“ Damit ist der Dialog im Gang. Auch wenn die Winde ihn schleunigst wieder abbrechen wollen, da sie nur in Bewegung, nicht im Verweilen sie selber sind. Andere nachkommende Winde, so ihr Trost, mögen vielleicht andere Antworten erteilen: „da frag wieder.“ Das „Kindlein“ aber lässt sich nicht beschwichtigen. Inständig beharrt es auf einer weiteren Frage an dieselben Adressaten. Jetzt freilich, nachdem der Initialzauber seiner Kinderreimerei so schön gefruchtet und die Winde überhaupt zum Reden gebracht hat, jetzt kann das „Kindlein“ auf die infantile Rolle verzichten. So formuliert sein zweiter Anlauf unverhohlen die nachdenklichen Fragen einer Erwachsenen. Ein Kind mag wohl wissen wollen, wo der Wind zu Hause ist. Doch nur eine lebenserfahrene Person mag wissen wollen, wo die Liebe herkommt und wo sie hingeht.

Frage / Antwort / Frage / Antwort. Diese Sequenz – eröffnet durch ausdrückliche Anrede und beendet durch ebenso ausdrücklichen Abschied – gibt dem Gedicht auf Antrieb sein eingängiges Grundgerüst. Nicht so ohne weiteres eingängig ist der Weg von der Anrede bis zum Abschied; ist die Folgerichtigkeit des Redewechsels; sind die motivischen, die rhythmischen und klanglichen Impulse, die mit der ersten Frage just jene erste Antwort auslösen und eben daraus dann just die zweite Frage, die just zu dieser zweiten Antwort führen. Nicht so ohne weiteres also gibt sich der rote Faden zu erkennen, der das Lied vom Winde so und nicht anders verlaufen lässt. Waghalsig mutet vor allem an, wie dieses Gedicht – bruchlos – von der ersten zur zweiten Frage gelangen kann. Hat sich doch die Rolle der Fragenden inzwischen so gründlich geändert. Vollends geändert haben sich zugleich die Dimensionen der gestellten Frage. Genau hier kommt es zum gattungspoetischen Salto einer schön verkehrten Plausibilität.

Inwiefern? Sogar unter den handfesten Bedingungen von Alltags-Prosa würde es niemanden befremden, wenn ein neugieriger A einen rastlos umhersausenden B nach dessen Heimat fragt. Und unter den hier angespielten wunderbaren Bedingungen von Märchenprosa – etwa ein gewitzter ‚Dummling‘, bewaffnet mit der passenden sprachlichen Zauberformel – könnte der Befragte sehr wohl der

Wind sein, der gemeinhin nichts weiß und nichts redet. Ganz anders die zweite Frage. Sie müsste eigentlich unter eben diesen Bedingungen Anstoß erregen. Kein Straßenpassant im Alltag, aber auch keine Märchenfigur würde jemals eine derart unpraktische, allzu allgemeine Frage stellen wie die nach der Heimat der Liebe. Und trotzdem nehmen wir sie hin, ohne einen Bruch zu vermerken im schlüssigen Verlauf des ›Lieds vom Winde‹. Anstandslos. Denn hier gelten weder die Bedingungen der Alltags-Prosa noch jene der Märchen-Prosa. Hier gelten, wie in jedem Gedicht, die Möglichkeiten einer unbeschränkten Eigenzeit, die nur der Versraum entwirft.

Nur diese Möglichkeiten erlauben es, den waghalsigen Sprung von der ersten zur zweiten Frage zu vollführen als eine bruchlos lyrische Konsequenz. Angebahnt wird der Sprung bereits in der weit ausgreifenden Satzperiode und Versfolge der ersten Antwort:

Kindlein, wir fahren
 Seit viel vielen Jahren
 Durch die weit weite Welt,
 und möchtens erfragen,
 Die Antwort erjagen,
 Bei den Bergen, den Meeren,
 Bei des Himmels klingenden Heeren,
 Die wissen es nie.

Schon hier entsteht durch Versraum als Eigenzeit, jenseits der prosaischen Welt, ein grenzenloser Schauplatz, wo zeitliche und räumliche Erfahrungen ineinander übergehen und auseinander hervorgehen. Die simpel lokale Frage des „Kindleins“ lenken die Winde um, indem sie die nichts als räumliche Vorstellung von Heimat ins Zeitliche überführen. Das erfragte stationäre Wo weisen sie ab. Sie ersetzen es durch ein angemesseneres Wo. Wo überall die Winde immer schon ruhelos umhergeeilt sind, in die Weite wie in die Höhe und Tiefe der Welt und des Kosmos, um jenen festen Ort zu erkunden, überall ist es vergebens gewesen. So verwandelt sich das starre Bild einer lokalisierbaren Heimat in den mitreißend beweglichen Vorgang der unentwegten Suche danach.

Nicht nur thematisch verwandelt es sich; auch rhythmisch, klanglich und grammatisch. Gleich in den ersten Versen dieser zweiten Strophe, die wirblig antänzelt wider das trochäische Auf-Ab-Auf der Abzählreime zuvor. Die Winde verfolgen, hier und fortan, ihren eigenen Gegenrhythmus. Er entspringt aus unregelmäßigen Versen mit stark variierten Silbenzahl, die dem akkuraten Frage-Metrum des „Kindleins“ eine gütliche Abfuhr erteilen. Ungradtaktig, gibt sich dieser Rhythmus meistens daktylisch, manchmal anapästisch, in ständig wechselndem Tempo. Bald mäßig, bald heftig bewegt, doch nie stürmisch. So kreiselt er dahin fast wie ein Ländler. Freilich ein schwereloser und schwebelustiger, der längst den bäurischen Boden unter den Versfüßen verloren hat.

Zumal dieser Gegenrhythmus der Winde ist es, der einszweidrei die Zeiten und Räume verwirbelt. Tänzerisch ruft er den Eindruck hervor von einer so gar nicht

erhabenen Unermesslichkeit. Aus zeitlichem Immerfort erwächst ein räumliches Überall, das sich metrisch so wenig ermessen lässt wie semantisch:

Kindlein, wir fahren
 Seit viel vielen Jahren
 Durch die weit weite Welt,

Unüberhörbar dreht sich der Tanz der Daktylen um die „viel vielen“ Jahre und um die „weit weite“ Welt. Er kreist sie ein und hebt sie hervor. Denn in dieser Verdichtung von Klang, von Takt, von Sinn treffen und paaren sich Zeiten und Räume. Was besagen denn nun diese Wendungen: „viel vielen Jahren“, „weit weite Welt“? Ihre pointierte Wiederkehr spricht dafür, dass hier mehr vorliegt als nur eine apokopierte Verdoppelung von ‚viel‘(en), ‚vielen Jahren‘ und ‚weit‘(er), ‚weiter Welt‘: mit dem Ziel, jene Vielzahl und Weite einfach nur zu steigern. Dem eigentlichen Sinn dieser Wendungen kommt näher, wer ein adverbiales Verhältnis heraushört. Nach Art von: ‚Viel schöne Frauen‘ = in vieler Hinsicht schöne; ‚weit schönere Frauen‘ = bei weitem schönere. Hier nun, bei den „viel vielen Jahren“ und der „weit weiten Welt“ mischt Rhetorik sich ein in die grammatische Üblichkeit. Als Figura etymologica bleibt sie jeweils beim nämlichen Wortkern, um ihm zweierlei Bedeutungsaspekte anzugewinnen in zweierlei Wortklassen. Erst adverbial, dann adjektivisch.

So singen die Winde – zeitlich – von zahllosen Jahren, die vielfach sind in vielerlei Betracht. Zugleich singen sie – räumlich – von einer weiten Welt, die bei weitem weiter ist, als dass sie irgend abzumessen wäre. In solcher zeitlichen Unaufhörlichkeit und räumlichen Unabsehbarkeit, wo eins im andern wortwörtlich fort und fort klingt (viel-vielen, weit-weiten), und wo eins untrennbar am andern haftet im selben daktylischen Takt: in solcher gemeinsamen Grundeigenschaft gleichen sich auch Zeit und Raum einander an. Selbst der Versfluss bekräftigt diesen Eindruck: Denn nirgends sonst im Lied vom Winde, einzig hier lassen sich Enjambements vernehmen: „[...] wir fahren $\overbrace{\quad}$ Seit [...] Jahren $\overbrace{\quad}$ Durch [...]“ Mit den Winden drängen sie hinaus über den gereimten Zeilenschluss. Räumlich wie zeitlich machen sie das Ende des abklingenden Verses zum Anfang des aufklingenden Verses und umgekehrt.

Diese erste Antwort der Winde ist durchaus keine Ausflucht ins unverbindlich Grenzenlose. Sie tönt auch nicht hochfahrend hinweg übers Fassungsvermögen des fragenden Partners, der sich soeben ja noch so kleinkindlich gebärdet hat. Dass er die Antwort vollauf erfasst und in sich weiterschwingen lässt, thematisch und rhythmisch, zeigt seine zweite Frage. Die sachlich nutzlose, doch poetisch reichhaltige Auskunft über die Heimat der Winde billigt das „Kindlein“, und es beherzigt sie. Mehr noch, es nutzt sie seinerseits, um endlich herauszurücken mit dem, was ihm wohl von Anfang an schon auf der Zunge seiner Seele lag:

Eine kleine Frist!
 Sagt, wo der Liebe Heimat ist,
 Ihr Anfang, ihr Ende?

Nicht nur die tänzerischen Daktylen und Anapäste der Winde dringen nun ein ins bewegt bewegende Fragen. Erst recht die Verquickung von Raum, der in der ersten Strophe, und von Zeit, die in der zweiten Strophe dominiert. Unüberhörbar setzt sie sich fort im nachdrücklich doppelsinnigen Vokabular vom „Anfang“ und „Ende“. Derart wortwörtlich genommen, verliert die Frage nach der Liebe schlechthin ihre allzu abstrakte Allgemeinheit. Bildhaft prägt sie sich ein. Die Heimat der Liebe, wenn schon nicht die Heimat der Winde, müsse doch wohl – so das „Kindlein“ – aufzufinden sein. Sie müsse doch wohl irgendwo anfangen und irgendwo enden; zeitlich und räumlich fixierbar. So fragt das „Kindlein“, beides auf einmal, nach dem Ort der Liebe und nach ihrer Dauer, nach ihrer Herkunft und nach ihrer Hinkunft. Zugleich fragt es nach den rätselhaften Umständen, ob und wieso die Liebe denn zu einem bestimmten Zeitpunkt beginne und zu einem ebenso bestimmten Zeitpunkt aufhöre.

Anders intoniert, könnten solche Fragen allzu gewichtig anmuten. Denn sie scheinen so etwas wie letzte Dinge zu umkreisen. Trotzdem kommen sie leichtfüßig daher im tänzelnden Redewechsel. Und der betreibt nichts weniger als so genannte Gedankenlyrik. Etwa nach Art von Schillers ›Die Götter Griechenlands‹ oder Goethes ›Urworte. Orphisch‹, die grundsätzliche Überlegungen entwickeln zu Natur und Kunst, zu Welt und Geschichte. Fern liegt es dem ›Lied vom Winde‹, gravitatische Gedanken vorzutragen. Schon gar nicht aus der Warte eines erheblichen lyro-sophischen Subjekts, das nach- und vordenkend seiner ergriffenen Gemeinde verbindlichen Bescheid gibt. Niemand begründet, folgert und verkündet hier etwas. Weder das „Kindlein“ noch die erwidern den Winde. Auch nicht, durch deren Stimmen, ein dekretierendes lyrisches Subjekt. Wer immer hier miteinander und gegeneinander spricht, spielt schwerelos mit Imaginationen, mit inneren und äußeren Bildern, die frei sind von Beweislast.

Zumal das „Kindlein“ will selber partout nichts definieren, wenn es dem Wind, ausgerechnet, Definitionen abverlangt: von wo bis wo denn die Gemarkung der Liebe reiche. Beschwörerisch redend, schlängelt es sich durch die Ritzen einer Syntax, die vieles offen lässt, um ja nichts aus- oder einzugrenzen: „Sagt, wo der Liebe Heimat ist, / Ihr Anfang, ihr Ende?“ Was für ein verschmitzt unentschiedener Satz! Was für eine vielzüngige Frage, die jede eindeutige Antwort von vornherein unterbindet! Denn die könnte ja, ein für alle Mal, die insgeheim ersehnte Auskunft zunichte machen. Wird da nun gefragt, wo die Liebe oder wo deren Heimat anfängt und endet? Oder wird da Heimat begriffen als Anfang und Ende der Liebe? Oder wird da unterstellt, in synonyme Reihung, es sei ihr Anfang auch schon ihr Ende? So viele Vorstellungen, die sich mal mehr mal minder widersprechen, entspringen diesen beiden knapp schlichten Versen. Und die pochen gar noch ausdrücklich – Sagt! – auf prompte Antwort. Ein schier unerfüllbares Verlangen.

Die Winde jedoch erfüllen es. Treffender könnte ihre Antwort schwerlich ausfallen. Folgsam, so scheint es, lassen sie sich ein auf die spielerisch vieldeutige Frage. Klanglich und syntaktisch. Denn kein anderer Reim im Gedicht ist so unrein wie eben der, den die Winde sich machen auf jene Frage, die da ausklingt mit „[...] Ende?“

„Wers nennen könnte!“ Weder Vokale noch Konsonanten stimmen überein. Den schrägen Reim besiegelt der ebenso schräge Bezug von Satz zu Satz. Die listigen Winde verrätseln ihn. Ganz beiläufig, scheinbar unwillkürlich. Einerseits, indem sie das maßgebliche Pronomen „es“, lautlich und metrisch, beinah zum Verschwinden bringen: im winzigen Anhängsel von „wers“. Andererseits, indem sie eben diesem sächlichen Laut-Kürzel, syntaktisch, die Vollmacht geben, sich nachgerade auf Alles oder Nichts zu beziehen: auf *das* Ende; oder auf *das*, was du fragst; oder auch auf *das* Verhältnis von Liebe und Heimat, von Anfang und Ende. Niemand, so zweifeln die Winde, könnte dies Alles oder Nichts auch nur „nennen“, geschweige denn eine triftige Aussage darüber machen. Sie selber freilich wissen von weiteren fragwürdigen Merkmalen jener fragwürdigen Liebe. Jene Merkmale aber geben erst recht keinen sicheren Anhaltspunkt. Changieren sie doch, abermals, zwischen Raum und Zeit. Und jeden, der sich an sie halten möchte, äffen sie, weil sie nicht miteinander übereinzustimmen scheinen. Oder vielleicht doch? Die Liebe also, heißt es, „ruhet nie, | Ewig ist sie, | Aber nicht immer beständig“. Wenn sie nie ruht, ist sie dauernd unterwegs, mithin nirgends sesshaft. Wenn sie ewig ist, scheint sie zwar, ohne Anfang und Ende, immerfort zu dauern; nur eben sprunghaft unbeständig, mal hier mal dort oder überall zugleich.

Diese orakelhafte Auskunft geht unmittelbar hervor aus einem bestimmten Vers, der sich letztlich, wider den ersten Eindruck, als bestimmend erweist. Gleichsam aus dem Hinterhalt regiert er das Thema des ›Lieds vom Winde‹ und damit auch den Hergang und Fortgang der spielerischen Wechselrede. Zu diesem Vers hat sich der rote Faden des Gedichts allmählich hinentwickelt: LIEB IST WIE WIND. Diskret genug ragt er durchaus nicht sonderlich heraus aus dem Gefälle der Verse davor und hernach. Auch nicht aus dem unpathetischen Sing-Sang, der sich mittlerweile zwischen den beiden Partnern eingespielt hat. Trotzdem behauptet sich just diese schlichte Wortfolge als einzigartig. Zumal dann, wenn wir, wie allemal geboten, das Gedicht laut lesen mit schauenden Ohren und lauschenden Augen. Was ist denn nun so einzigartig an diesem Vers? Nur er, kein anderer Vers im ›Lied vom Winde‹ formuliert klipp und klar einen vollständigen Aussagesatz. Und der verdichtet sich auf vier einsilbige Worte, die ausnahmslos dem Vokal „i“ hörig sind. Wer ihn nun, im Elan der vorausgegangenen Strophen, nur einfach drauflos liest, mag meinen, dieser Vers schwinde sich gleichfalls geschmeidig ein in den tänzelnden Rhythmus der Winde. Zumal im Sog eines metrisch gleichen und auf ihn hingereimten Vorläufers:

Schélmisches Kínd,
Líeb ist wie Wínd,

Wer dagegen den zweiten Vers bedachtsam ausspricht, hört auch noch einen Gegenrhythmus heraus. Ein alternierendes Lang-Kurz-Lang-Kurz, hervorgerufen durch die wechselnde Dauer der vier I-Klänge: ie - i - ie - i. Die beiden gegenläufigen Rhythmen aber halten einander in spannungsvoller Schweben. Spürbar verlangsamt sich „Lieb ist wie Wind“ gegenüber dem Vers zuvor. Statt den einen oder den andern

Rhythmus zu fördern, entfacht dieses Ritardando einen dritten Rhythmus. Einen lapidaren, der, verstärkt und gestaut durch all die hellklingend einsilbigen Worte, nun jede der vier Silben betont – mit kleinen Zwischenpausen: „Líeb | íst | wíe | Wínd“. Das Ergebnis ist, auch semantisch, beachtlich. Denn es gewinnt jetzt jedes der vier staccatohaften Worte, ungeachtet seiner ungleichgewichtigen Wortklasse, gleichgewichtige Bedeutung. Also nicht nur die beiden flankierenden Hauptworte „Líeb“ und „Wínd“, auch die minder erheblichen Worte dazwischen. Nachdrücklich behauptet jenes „wíe“, dass Liebe und Wind schlechterdings einander gleichen. Und jenes „íst“ bekräftigt eben diese Behauptung als fraglosen poetischen Befund.

V.

Ganz allmählich erschließen sich die sprechenden Feinheiten dieses nur scheinbar schlichten, nur scheinbar unbefangenen dahintänzelnden Gedichts. Bewundernswert ist zumal die Art von Mörikes subtiler Silbenstecherei. Nirgends wirkt sie gekünstelt. Keinen artistischen Spitzentanz auf Versfüßen vollführt sie, sondern eine rhythmische Fortbewegung, die wie von selber dahingleitet. Jede Silbe, jede Betonung und Klangfarbe, jede semantische und syntaktische Winzigkeit, so wird sich auch weiterhin zeigen, hat eigenen sinnlichen Sinn, abgestimmt auf den Singsang des Ganzen. Und dieser Singsang trägt das seltsame Duett zwischen „Kindlein“ und Wind. Melodisch und rhythmisch, aber auch, in mitschwingenden Akkorden, als harmonisches Fundament. Hat man einmal diese quasi musikalischen Prinzipien erkannt, und hat man zudem erkannt, wie Mörike sie einsetzt und wozu, dann verrät das Gedicht noch mehr von seiner eigenwilligen Konstruktion. Durchtrieben einfach ist sie, in höchstem Maß.

Der rote Faden, wie gesagt, lenkt hin zum entscheidenden Vers „Lieb ist wie Wind“. Erst von dort her, vorwärts und rückwärts im Fortgang der Strophen, wird klar, was denn überhaupt im ›Lied vom Winde‹ singend zur Sprache kommt. Just dieser Vers formt das Thema des Gedichts. Präzise. Silbe für Silbe, Klang für Klang, Takt für Takt. Kein Wort und kein Ton ist zu viel oder zu wenig. Wenn wirs banal umschreiben, behauptet dieser Thema-Vers, es gleiche die Liebe dem Wind. Und da ihn noch vier weitere Verse ergänzen, hören wir auch, worin da eins dem andern gleiche. So weit, so üblich. Denn seit es Dichtung gibt, zieht sie Vergleiche, vorzugsweise zwischen entlegenen Dingen. Insofern wäre Mörikes ›Lied vom Winde‹ nur irgendeines von zahllosen Gedichten aus vielen Epochen und Kulturen.

Einzigartig jedoch wird es dadurch, dass es den Vergleich zum maßgeblichen Thema macht. Und vollends dank der quasi musikalischen Durchführung dieses Themas. Das heißt, Mörike formuliert nicht nur ausdrücklich den Vergleich LIEB IST WIE WIND. Er führt ihn auch durch, vom ersten bis zum letzten Vers des Gedichts. Zunächst noch kaum erkennbar, dann immer markanter. Unauffällig bahnt der Vergleich sich an, drei Strophen lang auf manchen Umwegen und in manchen Abwandlungen, bevor er in der vierten Strophe wortwörtlich erscheint als profiliertes Thema LIEB IST WIE WIND. Danach wird er noch weiter variiert bis hin zur

Coda, die schließlich ausklingt im „Ade!“ der Winde ans „Kindlein“. Es ist zugleich die letzte klingende Geste, die auch uns, die Leser und Hörer, verabschiedet.

Thema als Vergleich. Vergleich als Thema. Andere Lyriker präsentieren ihre Vergleiche, ob einen oder viele im nämlichen Gedicht, als vollendete poetische Tatsache. Mörike dagegen präsentiert im ›Lied vom Winde‹ den Hergang des Comparare. Und er entfaltet ihn als abenteuerliche, als dialogisch spannungsreiche Folge lyrischer Ereignisse. Andere Lyriker nötigen die Leser, das Tertium Comparationis fraglos hinzunehmen als fertiges Vergleichsbild. Rilke etwa, auf Anhieb, mit jener ersten Zeile des Gedichts ›Spätherbst in Venedig‹: „Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder“. Nicht so Mörike. Er schickt die Leser auf die Suche nach dem Tertium Comparationis, das überhaupt erst zu entdecken ist auf dem Weg, den sein Gedicht zurücklegt. Hin und her lotst er uns zwischen den Fronten des fragenden „Kindleins“ und des antwortenden Winds. Klanglich und rhythmisch zieht er uns mit hinein in den wirbelnden Austausch von Erfahrungen und Gedanken, von Wünschen und Bangnissen. Hieraus entwickelt sich, im Lauf der Verse und Strophen, das Thema, bis es dann wortwörtlich erklingt.

Gewiss nicht als lebensweises Fazit, als ablösbare oder gar nutzbare ‚Moral von dem Gedicht‘. Denn der Satz „Lieb ist wie Wind“ hat und ergibt, für sich genommen, wenig Sinn. Er eignet sich nicht als schmucke Sentenz. Erst recht nicht als Regel im alltäglichen Gefühlsverkehr. Sinn hat und ergibt der Satz nur hier allein, an dieser Stelle in diesem Gedicht. Allein hier, wo der bewegte lyrische Ablauf momentan innehält: um dann schleunigst wieder überzugehen zur weiteren Fortbewegung, um schleunigst wieder das scheinbar abgerundet finite Thema zurückzuholen in seine infinite Durchführung.

VI.

Kein Zweifel, das schwerelose ›Lied vom Winde‹ lässt sich nicht eben leicht durchschauen. Mit der gleichen luftigen Ironie, so kommt mir vor, mit der die Winde dem aufdringlichen „Kindlein“ begegnen, begegnet auch das ›Lied vom Winde‹ den aufdringlichen Anstrengungen, seinen roten Faden zu entwirren. Trotzdem muss der sture Fadensucher, logophil und philologisch, noch etwas weitergehen. Ungeachtet des lachhaft schwerfälligen Aufwands seiner Fahndung. Denn einige Fragen sind immer noch nicht hinreichend geklärt. Einerseits die Frage nach der besonderen Voraussetzung für den besonderen Ausdrucksspielraum dieses Gedichts. Sie hat zu tun mit den anfänglichen Überlegungen: worauf denn die lyrische Autarkie des ›Lieds vom Winde‹ beruhe, verglichen mit Agnes' beinah gleich lautendem ›Windlied‹ im Roman ›Maler Nolten‹, verglichen aber auch mit scheinbar ähnlichen Dialog-Balladen wie Eichendorffs ›Waldgespräch‹. Andererseits steht auch jene wichtige Frage noch offen: wie denn der poetische Status der beiden Partner „Kindlein“ und Wind sich verhalte zum Status des lyrischen Subjekts, das sich bisher – offenbar – noch gar nicht zur Geltung gebracht hat.

Zunächst zur besonderen Voraussetzung für den besonderen Ausdrucksspielraum des ›Lieds vom Winde‹. Sie besteht darin, dass Mörike aus der Vielfalt von Sprachstilfiguren, die jeglicher Dichtung prinzipiell zu Gebote stehen, eine einzige ganz markante herausgreift, eben den Vergleich: um damit ein ganzes Gedicht zu bestreiten. Solche Voraussetzung wäre abwegig bei einer Roman-Einlage wie Agnes' ›Windlied‹ oder gar bei einer Ballade wie jenes ›Waldgespräch‹. Sie vertrüge es nicht, weil allzu innerpoetisch selbstbezogen, mit deren handfest handlungsbezogenen Bewandnissen. Auch daraus mag man diese Unverträglichkeit ersehen: dass gewiss niemand darauf verfele, die gleiche selbstverspielte Voraussetzung aus Agnes' Lied herauszulesen, obwohl es doch beinah identisch ist mit dem ›Lied vom Winde‹. So stark wirkt in jedem Roman, auch gattungspoetologisch, die epische Schwerkraft der Handlungsumstände.

Was sich nun fürs ›Lied vom Winde‹ aus dieser Voraussetzung ergibt, ist erstaunlich. Hier übernimmt der Vergleich eine absolute Vorherrschaft – wider alle poetische Üblichkeit. Nur für Lyrik, wohlgemerkt, gilt diese Unüblichkeit. Unbestritten ist, dass der Vergleich, meist in didaktischem Auftrag, sehr wohl den Grundriss auch für dramatische oder epische Werke abgeben kann. Zumal für Parabelformen: von der Bibel bis zu Kafkas Erzählungen, von Sebastian Brants ›Narrenschiff‹ bis zu Orwells ›Animal Farm‹, von Calderóns ›Gran teatro del mundo‹ bis zu Brechts Lehrstücken. Im ›Lied vom Winde‹ also avanciert der Vergleich vom flüchtigen Bild zum stetig fortschreitenden, allumfassenden Vorgang. Er avanciert unter vielen Nebenrollen zur einzigen Hauptrolle. Und vom dienstbaren Kunstgriff, der immer nur das veranschaulichen soll, was eigentlich gemeint ist, avanciert er zum eigentlich Gemeinten selbst. Auf diesem Vergleichs-Weg gewinnt Mörike sein quasi musikalisches Thema LIEB IST WIE WIND. Und ebenda gewinnt er auch die Möglichkeit, das Thema quasi musikalisch durchzuführen: indem er den statisch konstatierenden Vergleich LIEB IST WIE WIND dynamisiert zum unaufhaltsamen Prozess, der das Gedicht ganz und gar für sich beansprucht.

Vor allem aber nutzt Mörike das strophenweise Widerspiel von Frage und Antwort. Mit dem Ablauf des ›Lieds vom Winde‹ lenkt es zugleich das Augen- und Ohrenmerk der Leser. Aber eben nicht ziellos, sondern um uns ebenfalls einzuspannen in jenen Prozess unentwegten Vergleichens. Darin spielen nicht nur, darin verkörpern geradezu die beiden duettierenden Partner ihren je besonderen Part. Miteinander und gegeneinander werden sie mehr und mehr zur tätigen Sprachstilfigur. In ihnen lebt auf, was in jedem, also auch in diesem Vergleich sonst immer nur leblos enthalten ist: das deutlich Eine und das deutlich Andre, die zusammentreffen im gemeinsamen Tertium Comparationis. Als „Kindlein“ und Wind kommt nun ein derartiges Vergleichspaar unverhofft zur jeweils eigenen Stimme und zur jeweils eigenen – allerdings lyrisch unleibhaftigen – Physiognomie.

Was sich da tut, ist alles andre als Allegorik. Weder das „Kindlein“ noch der Wind noch ihre Zwiesprache erstarren zum Sinnbild für irgendeine abstrakte Größe. Sie sollen also nicht begreifbar machen, was im Grunde nur begrifflich zu denken ist: etwa Liebe schlechthin oder Natur schlechthin oder deren generell

heikles Verhältnis zueinander. Solcher Sinnbilderei, wie sie seit dem Barock auch die Lyrik bisweilen betreibt, liefert das ›Lied vom Winde‹ den anmutigsten Gegen- gesang. Für Begrifflichkeiten, ob bebildert oder nicht, hat es keine Töne. Wenn also hier „Kindlein“ und Wind duettieren, verstummt jegliche Abstraktion. Stattdessen erwacht, ausnahmsweis und quicklebendig, jene sinnliche Zweifaltigkeit, die im poetischen Vergleich allemal nur schlummert. Umtriebiger regt sie sich und un- berechenbar, also weitab von steifer Allegorik. Sind sie doch beide, der eine wie der andre Vergleichspartner, rastlos unterwegs. Rhetorisch und rhythmisch, aber auch thematisch unterwegs: das „Kindlein“ mit seinen Gedanken und Gefühlen, der Wind mit seinen physischen Bewegungen im Raum. Rastlos suchen sie nach der Heimat und nach der Dauer des Winds wie der Liebe. Doch nirgends erhaschen sie deren flüchtige Eigenschaften, die un- stet changieren vom Raum zur Zeit und umgekehrt.

Auch da spielt mancherlei Ironie mit. So sucht der Wind, hinter sich selber zu kommen und hinter die eigenen Geheimnisse. Und andererseits sucht das „Kind- lein“, fort und fort jene geheimnisvolle Liebe aufzuspüren, die es doch selber in sich herumträgt. Darin ähneln sie einander. Aber, wie alle Vergleichspartner sind sie einander nur ähnlich, sie gleichen sich nicht ganz und gar. Nur so können sie als Duo suchen und weiter suchen. Letzten Endes unaufhörlich, noch über den Abschied hinaus. Denn auch der Abschied am Ende des Gedichts lässt allerlei offen. Ironisch vertröstend – zwiespältig zwischen temporalem ‚Sobald‘ und kon- ditionalem ‚Falls‘ – macht der Wind mit seinem Wenn sich auf und davon ins räumliche Irgendwo:

Wenn ich dein Schätzchen seh,
Will ich es grüßen,
Kindlein, ade!

Die unverdrossene Suche, die wohl nirgends fündig werden kann, wird zum eigentlichen Fund des ›Lieds vom Winde‹. Zum musikalisch poetischen Fund. Hö- ren lässt er sich vom ersten bis zum letzten Vers: im antiphonischen Singsang, im Rhythmus und Gegenrhythmus der Fragen und Antworten. Dass dieser Fund – der unverdrossenen Suche – so leichtfüßig zu gewinnen und doch so schwer zu ertragen ist, darin liegt das einzigartige Kunststück dieses Gedichts. Die es vollführen, sind „Kindlein“ und Wind. Doch sie vollführen es nicht an und für sich, auch nicht aus eigenem Antrieb. Sie wirken als Agenten des lyrischen Subjekts.

Wo aber macht sich im ›Lied vom Winde‹ das lyrische Subjekt bemerkbar? Falls überhaupt, so möchte man meinen, waltet es hier nur insgeheim. Nirgends kommt es ausdrücklich zu Wort. Weder in persönlichen Fürwörtern, die eigene Regungen bekunden; noch in besitzanzeigenden Fürwörtern, die Anspruch erheben auf dieses oder jenes Objekt. So entsteht der Eindruck, es habe diese Instanz abgedankt. Alles habe sie dem „Kindlein“ und dem Wind überlassen: die Sicht aufs Ganze und die Stimmen, die uns das Ganze herbeirufen. Dieser Eindruck muss sich aufdrängen, und er soll es auch. Denn so will es, offensichtlich, die Konstruktion des Gedichts.

Von vornherein, wenn es jäh hineinspringt in die Situation eines erregten Dialogs, noch dazu mit kindlicher Klangmalerei: „Sausewind, Brausewind!“

Trotzdem – so werden wir mehr und mehr gewahr – bliebe das ›Lied vom Winde‹ ungesungen, wäre nicht auch hier ein lyrisches Subjekt am Werk, das es anstimmt. Energisch, kraft seiner Pan- und Monophonie¹⁾. Und ebenso, wie es weit mehr äußert, als „Kindlein“ plus Wind je zu äußern vermögen, so überschaut es auch, kraft seiner Pan- und Monoperspektive, weit mehr als die beiden miteinander. Jener vorläufige Eindruck eines Gedichts ohne lyrisches Subjekt gehört zur planvollen Strategie des ›Lieds vom Winde‹. Er erwächst aus dem Täuschungsmanöver eben dieses lyrischen Subjekts. Nur scheinbar bringt es sich selbst zum Verschwinden im redenden Duo. Denn dieses Duo, als wäre es ein dramatischer Dialog, erobert unsere ganze Aufmerksamkeit. Allerdings nur vorläufig.

Genau genommen nämlich folgt das duettierende Rollenspiel zwischen „Kindlein“ und Wind der geheimen Regie des lyrischen Subjekts. Sie ist es, die das Spiel so und nicht anders besetzt. Und diese Regie ist es auch, die das Spiel so und nicht anders ablaufen lässt. Ihren Weisungen entnehmen die beiden Partner alles, was sie Strophe für Strophe, Strophe gegen Strophe hervorbringen: den je eigenen Standpunkt, die je eigene Haltung, die je eigene Art aufs Gegenüber einzugehen. Auch dort noch, wo sie selber ihr Rollengehabe spontan zu wechseln scheinen. So, wenn das „Kindlein“ geschmeidig überspringt von harmloser Infantilität in der ersten Strophe zu erwachsener Ernsthaftigkeit in der dritten Strophe.

Was dabei herauskommt, ähnelt von fern dem Phänomen ‚Theater im Theater‘. Allerdings körperlos und ohne raumgreifende Bühnenhandlung. Es ist lyrisches Spiel im Spiel. Unter der Regie des lyrischen Subjekts spielen „Kindlein“ und Wind. Sie spielen: sich selbst. Antagonistisch aufeinander stoßend, fast wie dramatische Gegenspieler, spielen sie sich einerseits als jemanden, der da dringend wissen will und andererseits als jemanden, der da – reizvoll paradox – ausweicht, indem er Rede und Antwort steht. Und sie spielen, in höherer Potenz, noch einmal das nämliche Spiel, wenn sie den Part und Gegenpart verkörpern im agierenden Vergleich LIEB IST WIE WIND. Ein solches Spiel mit zusätzlichen Agenten wäre fehl am Platz in Gedichten nach Art etwa von Platens und Rilkes Venedig-Sonetten. Denn dort übernimmt das lyrische Subjekt selbst alle erforderlichen Rollen, die ihm der anschauliche, griffige, fest umrissene Gegenstand ‚Venedig‘ abverlangt. Mörike dagegen hat es hier mit einem andersartigen Gegenstand zu tun. So gestaltlos wie unausschöpfbar ist er: die Liebe in ihrer Herkunft, Hinkunft und Dauer. Einem Gegenstand von solcher Art zwanglos beizukommen, in schwerelosen Versen, scheint fast unmöglich. Zwar könnte auch ein markantes lyrisches Subjekt, das

¹⁾ Pan- und Monophonie: So ausschließlich wie der Blick aufs Ganze der Welt im Gedicht, so ausschließlich herrscht auch die Stimme des lyrischen Subjekts, die das Ganze hervorruft. Einzig (mono) lässt es alles (pan) verlauten, was es sieht. – Pan- und Monoperspektive: Im Gedicht gilt ausschließlich und unangefochten der *Mono*-Blickwinkel des lyrischen Subjekts. Zugleich umfasst dieser Blickwinkel *panoramatisch* alles, was immer das lyrische Subjekt den Lesern und Hörern zu sehen vorgibt.

unverhohlen waltet, sich eines derart flüchtigen Gegenstands bemächtigen. Aber doch nur dann, wenn es ihn vereinnahmt für abwägende, letztlich dekretierende Gedankenpoesie. Dieser Weg, wie schon vermerkt, widerstrebt einem Lyriker wie Mörike, der dichtend nicht auch noch den Denker spielen mag. Listig entzieht er sich solch unliebsamer Nötigung, indem er das lyrische Subjekt, unscheinbar, jenes Spiel im Spiel veranstalten lässt.

Viel ist damit gewonnen. Nicht nur die unerhörte Spannung des Vergleichs zwischen Liebe und Wind wird restlos sinnliches Ereignis. Auch der schier selbsterreißende Drang, partout wissen zu wollen und auch wieder nicht, partout dahinter kommen zu wollen und auch wieder nicht. Ungezwungen kann sich das alles aussprechen, nein: aussingen in den imaginären Stimmen von „Kindlein“ und Wind, denen das lyrische Subjekt insgeheim souffliert. Indem es scheinbar abdankt, steigert es seine Macht. Derart vermag es, was ihm andernfalls beim Thema LIEB IST WIE WIND verwehrt wäre. Den gestaltlosen Gegenstand kann es Gestalt werden lassen in den singenden Antagonisten seines lyrischen Spiels im Spiel. Und den ebenso unausschöpflichen Gegenstand kann es zwar nicht ausschöpfen, aber doch abbrechen im quasi szenischen Abgang des Gegenspielers via Irgendwo:

Fort über Stoppel, und Wälder, und Wiesen!
Wenn ich dein Schätzchen seh,
Will ich es grüßen,
Kindlein, ade!