

108 676 633

Inge und Reiner Wild (Hrsg.)
Mitarbeit: Ulrich Kittstein

Mörrike- Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

HB - Braungart

Germ

Rm 30

M 72

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

3103 | 07

Mit Unterstützung der

Stiftung

Landesbank Baden-Württemberg

LB BW

Abbildung auf der Umschlagvorderseite: Eduard Mörike (1864).

Fotografie von Friedrich Brandseph

Abdruck der Illustrationen und des Umschlagporträts mit freundlicher Genehmigung des Schiller-Nationalmuseums und Deutschen Literaturarchivs Marbach

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-476-01812-1

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

© 2004 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt

Satz: Typomedia GmbH, Ostfildern

Druck und Bindung: Ebner & Spiegel GmbH, Ulm

Printed in Germany

April / 2004

Verlag J. B. Metzler Stuttgart • Weimar

Inhaltsverzeichnis

Vorwort VII
Hinweise zur Benutzung IX
Siglenliste, Abkürzungen X

Biographische Grundlagen

Eduard Mörike. Sein Leben und seine Zeit 1
Beziehungen 11
Briefwerk 19

Literatur- und kulturhistorisches Umfeld

Antike 27
18. Jahrhundert, Klassik, Romantik 33
Zeitgenössische Literatur 43
Musik 51
Bildende Kunst 55

Werk

Mörike als Lyriker 59
Die Überlieferung der Gedichte 68
Naturlyrik 74
Liebeslyrik 77
Balladen 81
Antikisierende Gedichte 86
Gelegenheitsgedichte 90
Humoristische Gedichte 95
Gedichte in Einzeldarstellungen 99
 Erinnerung. An C. N. 99
 Nächtliche Fahrt 100

Der junge Dichter 101
Der Feuerreiter 102
Peregrina I-V 103
Gesang zu zweien in der Nacht 107
An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang 108
Besuch in Urach 110
Um Mitternacht 111
Septembormorgen 112
Begegnung / Erstes Liebeslied eines Mädchens / Der Gärtner 113
Im Frühling 115
Josephine 116
Entschuldigung. An Gustav Schwab 117
Mein Fluß 118
Er ist's 120
Das verlassene Mägdlein 121
Wald-Idylle. An J. M. 122
Sonette. An L. 123
Gesang Weyla's 125
Verborgtheit 126
Gebet 127
Märchen vom sichern Mann 128
An eine Aolsharfe 129
Die Schwestern 131
An meinen Arzt, Herrn Dr. Elsässer 132
Ein artig Lob 133
Waldplage 133
An Longus 134
Auf eine Christblume 135
An Wilhelm Hartlaub / Ländliche Kurzweil.
 An Constanze Hartlaub 137
Die schöne Buche 138
Auf ein Ei geschrieben 140
Der Petrefaktensammler. An zwei
 Freundinnen 141
Götterwink 142
Ach nur einmal noch im Leben! 143
Göttliche Reminiscenz 144
Auf einer Wanderung 145
An den Vater meines Pathchens 146
Erbauliche Betrachtung 147
Auf eine Lampe 148
Denk' es, o Seele! 149
Der alte Thurmhahn. Idylle 150
Erinna an Sappho 152
Bilder aus Bebenhausen 154
»Lang, lang ist's her«. 156

kunstvollen Ordnung erfassen kann. Nur die mystische Erfahrung, die es zu einem früheren Zeitpunkt in der Vereinigung mit dem ›Geist‹ des Ortes gemacht hat, berechtigt es dazu, sich schon im ersten Vers als Eingeweihter vorzustellen: »Ganz verborgen im Wald kenn' ich ein Plätzchen«. Insofern vermittelt das Gedicht zugleich eine implizite poetologische Reflexion über seine eigene Entstehung, ja sogar über die Genese eines gelungenen Naturgedichts überhaupt.

Literatur

BARNOUW, S. 137–149. – Wiedemann, Barbara: »Ganz verborgen« – Kunstvolle Kunstlosigkeit. In: MAYER: INTERPRETATIONEN, S. 131–143. – Ziolkowski, Theodore: Mörikes Gedicht *Die schöne Buche*: eine Baum-Meditation. In: Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte 3 (1985), S. 75–91.

Ulrich Kittstein

Auf ein Ei geschrieben

Das Gedicht entstand spätestens zum 1. Mai 1844; mit der Überschrift *Auf einem Ei. Zum 1. Mai* findet es sich in einem handschriftlichen, in rotes Leder gebundenen Sammelband mit Gedichten M.s, den Wilhelm Hartlaub für Klara M. zu ihrem Geburtstag am 10. Dezember 1844 anfertigte. Mit dem Titel *Auf ein Ei geschrieben* wurde das Gedicht zuerst in A² publiziert; in A³ und A⁴ erschien es mit nur unwesentlichen orthographischen Varianten. Die erste Strophe besteht aus zehn paargereimten Versen in vierhebigen Trochäen; nach dem Wechsel von jeweils paarweise männlicher, weiblicher und wiederum männlicher Kadenz in den Versen 1–6 klingen die letzten vier Verse weiblich aus. Es folgen zwei vierzeilige Liedstrophen in vierhebigen Trochäen mit Kreuzreim und alternierend weiblicher und männlicher Kadenz. Durch dieses wechselvolle Spiel mit Reimgruppen sowie stumpfen und klingenden Kadenzen erhält das Gedicht einen lebhaft-munteren Ton mündlicher Rede, der zugleich im vierfüßigen Trochäus wirkungsvoll gebunden ist.

Das Gedicht beginnt mit der humorvollen Schilderung einer Alltagssituation, stellt eine

philosophische Frage und bietet zum Abschluss – ebenfalls in scherzhaftem Ton – eine Lösung an. Frage und Lösung sind im Reimschema von der Ausgangssituation abgesetzt und in den beiden formal gleich gebauten Vierzeilern zusammengefügt. Ausgehend vom Privaten und in erzählendem Ton, durchsetzt mit regionalen Sprach Eigentümlichkeiten und den Wiederholungen alltäglichen Sprechens (»mich thät's gaudiren«, »thät es mich kitzeln«), präsentiert das Gedicht so eine kleine philosophische Abhandlung um ein altes logisches (Schein-)problem, das abschließend in liebevoll-ironischem Ton wieder an das Private und Persönliche zurückgebunden wird; mit dem Ei wird zugleich eine scherzhafte Belehrung übermittelt. Mit »Schatz« wird eine vertraute weibliche Person oder auch ein Kind direkt angeredet; das Scherzgedicht gehört somit in den Kontext von M.s geselliger Familien- und Freundschaftskultur. Neben der Schwester Klara wäre eine mögliche Adressatin auch Agnes, die Tochter der engen Freunde Wilhelm und Konstanze Hartlaub, zu der M. eine besonders herzliche Beziehung hatte. Die Einfachheit der Bildersprache und des Argumentationsgangs lassen das Gedicht für kindliche Rezeption besonders geeignet erscheinen.

Der Spott auf die »Sophisten und die Pfaffen« suggeriert, dass ein Problem erst erschaffen wird, das dem Alltagsverstand gar nicht als solches erscheint. Der philosophische Streit wird in der humorvollen Lakonie des Gedichts klar entschieden: Das Ei war zuerst da. Die Scheinlösung eines Scheinproblems wird dadurch ins Komische gewendet, dass neben Henne und Ei mit dem Hasen ein dritter Akteur erscheint. So steht die Logik einer philosophischen Streitfrage den anderen Denkmustern eines volkstümlichen Brauchtums gegenüber; aus dieser Inkongruenz resultiert die Komik. Auf einer anderen Ebene wird die Lösung eines abstrakten Problems im poetischen Akt der Verfertigung des Gedichts vorgeführt. Das Gedicht ist ein ebenso gelungenes Produkt wie das Ei, auf das es geschrieben ist, und ebenso wie dieses ein Geschenk an den »Schatz«. Somit leistet dieses Gedicht, das in der Forschung allenfalls kurze Erwähnung findet, auf leichte und scherzhafte Weise die für M.s Gele-

genheitsdichtung typische Verbindung von Alltäglichem und Poetischem, die gleichzeitig durch die Publikation in den Sammlungen einem größeren Publikum zugänglich gemacht wird.

Inge Wild

Der Petrefaktensammler. An zwei Freundinnen

Das Gedicht entstand vor dem 9. März 1845 (HKA 14, S. 328) und wurde erstmals 1847 im *Norddeutschen Jahrbuch für Poesie und Prosa* gedruckt. Eine handschriftliche Fassung hat M. in die von Wilhelm Hartlaub 1844 für Klara M. angefertigte Sammlung *Entrochiten oder gelegentliche Scherze und andre Reime* eingetragen und mit dem Datum 12. März 1845 versehen (Krummacher, S. 321, 330). In leicht veränderter Form nahm er das Gedicht dann in A² auf. Im Erstdruck trägt es die Widmung *An Lotte und Clärchen*. Charlotte Krehl, eine Verwandte M.s, war eine seiner wichtigsten Partnerinnen bei der Beschäftigung mit Versteinerungen, die M. nach seiner Pensionierung 1843 intensiv und wissenschaftlich betrieb (Wolf, S. 142–151). Der unmittlere biographische Hintergrund für das nicht zuletzt auch selbstironisch-humoristische Gedicht ist ein Aufenthalt M.s in Nürtingen 1844, bei dem er zusammen mit Charlotte Krehl Versteinerungen sammelte. Im Gedicht sind verschiedene biographische Momente kombiniert: Von einem Gewittererlebnis beim Steine klopfen ist in einem wenig später geschriebenen Brief die Rede (HKA 14, S. 172), von Petrefakten-«Kurzweil« während eines Spaziergangs mit »Clärchen« und »Lottchen« berichtet ein Brief vom 23. Juli 1844 (ebd., S. 165 f.). Neben *Göttliche Reminiscenz* ist *Der Petrefaktensammler* das zentrale poetische Zeugnis für M.s Interesse an der Vorzeit, das sowohl theologische als auch sozialgeschichtliche Dimensionen hat: Die Erkenntnisse der Geologie stehen in Konflikt mit der biblischen Schöpfungsgeschichte (Braungart), die Beschäftigung mit Versteinerungen ist eine wichtige gesellige Aktivität (FLIEGNER, Wolf).

M. verwendet mit den vierhebigen trochäischen Versen ein für heitere gesellige Lyrik häufig

gebrauchtes Versmaß. Die Paarreime werden gelegentlich durch Kreuzreim oder umarmenden Reim unterbrochen; der signifikante letzte Vers reimt mit V. 37 und 42, wodurch drei zentrale Verse miteinander verbunden werden. Das Gedicht ist in zwei Versgruppen gegliedert; die Zäsur nach V. 37 markiert die Rückwendung des Ichs zur Fossilienarbeit auf allen Vieren. Ein gang wird eine Rokoko-Situation der heiteren Geselligkeit evoziert (vgl. Wild, I. u. R., S. 300 f.), die durch die Erwähnung des Geologenhammers leicht gestört wird, der auf die Fossilienjagd vorausweist. Bei deren Darstellung wird durch die Verwendung der geologischen Terminologie ein Klangspiel erzeugt, das an Tendenzen der literarischen Moderne denken lässt. Abgelöst wird die Poesie der Versteinerungen durch die Ästhetik der Landschaft, die den Blick von der Erde hinauf zum Himmel, zum Rand der Alb und zu einem heraufziehenden Gewitter lenkt. Der letzte Abschnitt bringt die Rückwendung des Ichs zur Erde und ihren Schätzen, während den Gefährtinnen der Fernblick auf die Landschaft zugeteilt wird. Das Ich beharrt im letzten Vers darauf, dass auch die Beschäftigung mit den Versteinerungen eine ästhetische, genauer: eine poetische Qualität hat. Auf diese Schlussentenz läuft das Gedicht zu, das zunächst aus dem Gegensatz zwischen dem Wühlen in der Erde und dem in romantischer Tradition stehenden Landschaftsbild lebt. Dieses Landschaftsbild wiederum steht im Kontext des Prioritätenstreits zwischen Malerei und Poesie, der im 18. Jh. durch Lessings Schrift *Laokoon Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 eine neue Qualität gewonnen hatte. Lessings Verdikt über die Beschreibungsliteratur wird widersprochen: Das in Poesie gestaltete Landschaftsgemälde gipfelt in einem Blau (der romantischen Farbe schlechthin), das »nur ein Traum« so darstellen kann, doch »kein Maler tuschen mag«. In hintergründiger Weise wird im Schlussabschnitt der eigenen poetischen Leistung, die sich in einer sensibel ausgestalteten Landschaftsschilderung zeigte, die These entgegengesetzt, das Kriechen im Dreck sei »auch wohl Poesie«. Diese scheinbar harmlose Formulierung bekommt eine Tiefendimension, wenn man die Etymologie von Poesie

(*poiesis*: ›Machen‹, ›Herstellen‹, ›Schöpfung‹) bedenkt und den Schlussvers von *Göttliche Reminiscenz* einbezieht; dort hält das Jesuskind eine Versteinerung in der Hand, schaut mit dem ›geologischen Blick‹ in »ew'ge Zeitenfernen« und betrachtet damit zugleich »sein eigen Werk«. Insofern handelt es sich bei der Regression in die Urzeit im *Petrefaktensammler* zugleich um ein Zurückgehen auf die Ursprünge der Schöpfung und um eine Poesie, die authentischer erscheint als die auf Visualität und träumerische Distanz zielende romantische Landschaftsauffassung. Das Gedicht ist somit durchaus mehr als nur ein biedermeierliches Programmgedicht (HEYDEBRAND, S. 160), und es erscheint unberechtigt, dass es zwar häufig erwähnt, bisher aber nicht eingehender interpretiert wurde.

Literatur

Braungart, Georg: Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben. In: Leinsle, Ulrich G.; Mecke, Jochen (Hg.): *Zeit-Zeitenwechsel-Endzeit*. Regensburg 2000, S. 107–120. – FLIEGNER, S. 163–178. – HEYDEBRAND, S. 158–161. – Krummacher, Hans-Henrik: *Zu Mörikes Gedichten*. Ausgaben und Überlieferung. In: SchillerJb. 5 (1961), S. 267–344. – Wild, Inge; Wild, Reiner: *Ein köstliches Liedchen*. Rokoko-Elemente in der Lyrik Eduard Mörikes. In: Luserke, Matthias; Marx, Reiner; Wild, Reiner (Hg.): *Literatur und Kultur des Rokoko*. Göttingen 2001, S. 289–307. – Wolf, Thomas: *Brüder, Geister und Fossilien*. Eduard Mörikes Erfahrungen der Umwelt. Tübingen 2001, S. 115–165.

Georg Braungart

Götterwink

Entstanden ist dieses Gedicht 1845, die Erstpublikation erfolgte am 27. November 1846 im *Morgenblatt für gebildete Leser*; die späteren Gedichtsammlungen bringen nur geringfügige Varianten. Die Verse 13–16 wurden 1864 gesondert unter dem Titel *Josephine* publiziert.

In der Kombination von Versmaß (17 Distichen), Form (Elegie) und Gegenstand (Liebesthematik) sind Bezugsrahmen und Stellenwert des Gedichts vorgegeben: die erotische Elegie der Antike und ihre weitere Tradition. Die Verbin-

dung von ruhig schreitendem Hexameter und ›gestautem‹ Pentameter wurde schon in der Antike genutzt zur poetischen Gestaltung von Antithetischem und Ambivalentem: Liebesglück und Angst vor Untreue, Freude und Trauer in der Erinnerung. Die Darstellung solcher Gefühlsmischungen impliziert immer schon Distanzierung. Im 18. Jh. werden die ›vermischten Gefühle‹ auch theoretisch gefasst; ihre Gestaltung gilt als ein Merkmal der Elegie.

Solche Mischungen bestimmen auch M.s Elegie. Grundlegende Redeform ist die Erzählung von Vergangenem, das verallgemeinernd ausgewertet wird (›Moral‹). Inhalt des Erzählten sind Erlebnisse eines von der Geliebten getrennten Liebhabers, seine Gedanken und vor allem Gefühle im nächtlichen Garten, in der Position des Ausgeschlossenen. Aber das Erlebte wird ab Vers 9 so vergegenwärtigt, dass der Eindruck von Gleichzeitigkeit entsteht durch Wiedergabe der Gedanken des Sprecher-Ichs, dann in der Anrede an die »feinen Gesellen«. Der schon in der antiken Dichtung reflektierte Widerspruch zwischen der Geheimhaltung genossener Liebe und deren Formulierung im Gedicht wird raffiniert umgangen: die Adressaten sind nur imaginiert, die Rede bleibt einsamer Monolog. Nur erinnert ist das Bild der Geliebten, schwebend zwischen Mädchen und Frau; nur vorgestellt ist ihre Wirkung auf ihre männliche Umgebung, gipfelnd in der Anrede »lüsterne Knaben«. In den Preis ihrer Schönheit sind, als erste Pointe, Hinweise verwoben, dass diese Liebe erfüllt ist. Überlegenheit, nicht Eifersucht bestimmt diese Rede. Ihr Effekt wird in überraschender zweiter Pointe erstaunlich deutlich und psychologisch präzise bestimmt als Erregung und Steigerung des eigenen Begehrens durch das – imaginierte – Begehren der anderen. Und ›vermishtes Gefühl‹ ist dieses Begehren ausdrücklich durch »kleinliche Sorge«. Die Selbstreflexion erreicht hier geradezu analytische Qualität. Nicht eine tatsächliche Begegnung mit der Geliebten beschließt die Elegie, sondern eine symbolisch-visionäre Vorwegnahme: Das Aufleuchten der Rose wird als göttliches Zeichen interpretiert, als Trost und als Verheißung nahen Liebesglücks. Und noch diese Klimax erfährt eine überraschende Wendung in

der Schlussentz: die Begegnung mit dem Dämonischen wird als – ambivalente – Erschütterung erfahren, als ›Mischung‹ aus Freude und Erschrecken über Epiphanie und Aura des Göttlichen.

Die erotische Elegie ist 1845 keine lebendige Gattung mehr. Versmaß und Gedichtform sind ebenso Zitate wie das Mythologische, wie der vorgespielte erotische Hedonismus, wie die ›vermischten Gefühle‹: Zitate antiker erotischer Elegien (u. a. von Tibull, Propertius, Anakreon), mit denen M. vertraut ist; aber auch Auseinandersetzung mit den Wiederbelebungsversuchen der Anakreontik (Klopstock, Göttinger Hain; Voß), nicht zuletzt mit Goethe (*Römische Elegien*). Nicht ›Echtheit des Ausdrucks‹ ist das Maß des Gelingens hier, sondern der artistisch souveräne Umgang mit dem Vorbildgebenden und Tradierten. In der Ausgestaltung der nächtlichen Szene, in der psychologischen Durchdringung der Gefühlslagen, besonders aber in der über das bloße Spiel hinausweisenden Schlusspointe, der Erschütterung durch das Dämonische, ist hier eine Synthese gelungen, die die Verbindung von Altem und Neuem in dieser Elegie als zwanglos erscheinen lässt. Solch produktive Aneignung der Form steigert das Spiel mit der Tradition zum Kunstwerk.

Jürgen Landwehr

Ach nur einmal noch im Leben!

Das erzählende Gedicht ist vor dem 4. August 1845 entstanden; an diesem Tag bedankt sich M. in einem Brief an Marie M. für die Übersendung von Versteinerungen und legt als Gegengabe das Gedicht bei. Gedruckt wurde es erstmals im Januar 1846 im *Morgenblatt für gebildete Leser*; seit A² erscheint es auch in M.s Gedichtsammlungen. Das im Metrum des Senars gehaltene Gedicht setzt mit einer Situationsbestimmung der Gegenwart ein, die das lyrische Subjekt dazu verleitet, sich seinen Erinnerungen hinzugeben. Sofort entsteht eine melancholische Stimmung der Spätzeitlichkeit: Der »Gartensaal« dient nicht mehr heiterer Geselligkeit (HEYDEBRAND, S. 84 ff.). Dennoch geht die Schönheit der Musik

gerade aus diesem Niedergang hervor, aus »un-gepflegter Spätherbst-Blumen-Einsamkeit«; M. greift zu diesem wenig poetischen Kompositum, um diese Spannung zur Sprache zu bringen. Zusammen mit der Äolsharfe lässt sich – ein starker Kontrast – die Wetterfahne hören. Und doch ist ihr ›Stöhnen‹ dem melancholisch-schönen Ton der Äolsharfe »nicht völlig unwerth«. Es ist nicht nur die synthetisierende Kraft des Subjekts, der es gelingt, das Disharmonische miteinander zu verbinden. Vielmehr evoziert schon diese Eingangsszene ein Kunstkonzept, das auch dem Übeltönenden etwas abzugewinnen vermag.

Der zweite, ungleich längere Teil des Gedichtes führt das lyrische Subjekt auf die Spur einer elegischen Erinnerung, in der sich diese Struktur der Verbindung von Disharmonischem und höchster musikalischer Schönheit wiederfindet. Der Garten gehört nicht mehr zur jetzigen Lebenswelt des lyrischen Subjekts, das aus ihm zwar nicht verstoßen ist, ihn aber doch verlassen musste (wobei es erlaubt ist, neben dem Paradies auch an M.s Cleversulzbacher Pfarrgarten zu denken). Das Quietschen der »rost'gen Angeln« weckt die »liebliche Erinnerung« an die Arie aus Mozarts Oper *Titus*. Freilich ist jenes »schönere Empfinden« Leistung der Erinnerung des Subjekts. So offenbart der Beginn der Arie auch den Wunsch des Sprechers, das Glück jener Musik und also jenes erhöhten Augenblicks in der Kunst wiederholen zu können. Zugleich wird die diesem Kunstgenuss zugeordnete, idyllische Lebenssphäre imaginiert, das gelingende Leben der Pfarrersfamilie mit Musik am Klavier, wohleingerichteter bürgerlicher Ordnung und gastlicher Geselligkeit. Unüberhörbar ist jedoch die ironische Brechung der Idylle. Das Gedicht berührt die Grenze sentimentaler Trivialität, um dann jeden Erinnerungskitsch zurückzuweisen. Das Vergangene ist nicht von vornherein das Bessere, auch wenn es »allen« vielleicht »besser dünkt«. Das Gedicht schließt mit der Imagination einer in die Zukunft gesetzten Erinnerung, in der die Gegenwart selbst als zurückgewünschte erscheinen mag. Der »Ackerblumenkranz«, also das Einfache, wird zum Zeichen respektvoller Erinnerung an die alte Gartentür und an das lyrische