

GÜNTER OESTERLE

»PHANTASTISCHE BURLESKE«?

Die Choreographie der Dinge in Mörikes Märchen
*Das Stuttgarter Hutzelmännlein*¹

Mit Ausnahme von Adalbert Stifter gibt es wohl keinen Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, der sich so extensiv wie intensiv mit Dingen beschäftigt hat wie Eduard Mörike: als Sammler von Artefakten und Petrefakten, Autographen und Raritäten, als Töpfer mit der Arbeit am Material Ton, als Zeichner, als Interessierter an spiritistischen Erscheinungen, vor allem aber als Poet.

Drei einleitende Abschnitte, die Mörikes Dingpoetik und Aspekte der Dingliteratur generell erschließen, führen im Folgenden hin zu einer Neuinterpretation seines Märchens *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*. Zunächst soll die gesamte Bandbreite der in Mörikes Dichtung verwendeten Dinge vorgestellt werden, danach werden die poetologischen Gründe für ihre Prominenz in seinem Werk erhellt. Drittens soll die Affinität von Ding und Spruch beziehungsweise Sprichwort beleuchtet werden. Erst nach diesen Vorläufen ist es möglich, den spezifischen Einsatz wundermächtiger Dinge im *Stuttgarter Hutzelmännlein* ausführlicher zu thematisieren. Hier kann und soll schließlich gezeigt werden, auf welche artistische und zugleich hochnotpeinliche Weise Mörike mit seinem Märchen eine Antwort zu geben versuchte auf die Herausforderung, die die Moderne und der poetische Realismus an das Wunderbare stellten.²

- 1 Dieser Aufsatz ist aus einem Vortrag hervorgegangen, mit dem am 9. November 2014 die Marbacher Passagenausstellung *Mörikes Dinge* eröffnet wurde.
- 2 Vgl. Wolfgang Riedel, »Das Wunderbare im Realismus. Droste, Gotthelf, Keller, Strom«, in: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S. 73–94.

Die Skala der Dinge in Mörikes Werk: Alltagsding, Kuriosität und Andenken

Es ließen sich Bände füllen mit der gesamten Bandbreite der Dinge, die in Mörikes Werk eine zentrale Rolle spielen. Lässt man zunächst die wundermächtigen Dinge außen vor, können drei Arten unterschieden werden: erstens die alltagskulturell verwendeten Dinge, zweitens die Kuriositäten und drittens die Erinnerungstücke beziehungsweise Andenken. Die Meditation über seine Schuhe in dem langen Gedicht »Erbauliche Betrachtung«, die Reintegration des vergessenen und zum Alteisen geworfenen, verrosteten »Alten Turmhahns« ins Interieur einer Gelehrtenstube oder, noch erstaunlicher, die Wahl eines löchrigen, schmutzigen alten großen Hutes, eines Monsters zwischen Kultur- und Naturprodukt zu einem Objekt inmitten der »Idylle vom Bodensee« spricht für Mörikes außergewöhnliche Aufmerksamkeit für das Unbeobachtete im Alltag und für seine Kühnheit, es in seine poetischen Werke aufzunehmen.

Ein solches Vorgehen war in den theoretischen Vorgaben des poetischen Realismus alles andere als unangefochten. Empört notiert einer seiner prominentesten Programmatiker, Julian Schmidt, mit Blick auf die poetische Lizenzierung geringer Dinge durch den Dichter Friedrich Rückert: »Die Emanzipation der Stoffe erstreckt sich zuletzt bis auf die Stiefelwichse, die Schlafröcke, die Bratenwender und Überschuhe«, um abschließend zu urteilen: »Wenn die Poesie sich gleichgültig auch in das Gemeine vertieft und den Begriff des Ideals aufgibt, so hört sie auf, Poesie zu sein.«³

Am anderen Ende der Ding-Skala lassen sich in Mörikes Werk seltene Sammelstücke, Kuriositäten, Petrefakte, Raritäten und Andenken nennen. Während an einem Pol die Übergänglichkeit von handwerklich Hergestelltem zum Abfall das Interesse des Poeten weckte, ist es hier das Kuriositätenkabinett, dessen museales Sammlungsprinzip zu Mörikes Zeit zwar obsolet geworden war, in den poetischen Verfahren aber nach wie vor faszinierte. Das Wissens- und Ordnungsprinzip des Kuriositätenkabinetts folgt weder der Chronologie noch der Herkunft der Dinge. Sein Auswahlprinzip ist einzig und allein das Außerordentliche – sei es aus dem Bereich der Natur, der Kultur, der Kunst oder dem Kunsthandwerk.⁴ Eine außergewöhnliche Missgeburt oder ein versteinertes Dinosaurierfragment

3 Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, London u. a. 1855, S. 361.

4 Vgl. Dietrich Pregel, *Das Kuriose als Kategorie dichterischer Gestaltung*, Diss. Göttingen 1957. Günter Oesterle, »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, in: *Literatur und Geschichte 1789–1988*, hg. von Gerhard Schulz und Tim Mehigan, Bern u. a., S. 81–111.

kommt neben einer hochartifizuell gefertigten Handwaffe zur Aufstellung; ein Ei, auf dem in minutiöser Schrift das Neue Testament eingraviert ist, erhält seinen Platz neben einem Aphrodisiakum aus der Galle einer persischen Ziege. In Mörikes Epistel »Besuch in der Kartause« wird die willkürliche Addition von Außerordentlichem in einem klösterlichen Kuriositätenkabinett zitiert:

Nach dem Kaffee schloss unser wohlgelaunter Wirth
 Sein Raritätenkästchen auf, Bildschnitzerein
 Enthaltend, alte Münzen, Gemmen und so 'fort,
 Geweihtes und Profanes ohne Unterschied;
 Ein heiliger Sebastian in Elfenbein,
 Deßgleichen Sanct Laurentius mit seinem Rost,
 Verschmähten nicht als Nachbarin Andromeda,
 Nackt an den Fels geschmiedet, trefflich schön in Buchs.⁵

Jede Unterscheidung von Hoch- und Trivial- beziehungsweise Populärkunst meidend, das Außergewöhnliche aus dem Kunst- oder Naturbereich unhistorisch gruppierend, stellten derlei Sammelsurien für innovative Künstler ungewöhnliche und verblüffende Konstellationen dar, die auch eingefahrene Zeit- und Raumvorstellungen außer Kraft setzten.

Der Blick auf das gesamte Spektrum der Dinge in Mörikes Poesie, das vom ausrangierten Alltagsding über die Kuriosität bis zum Andenken reicht, lässt erst Mörikes Fähigkeit erkennen, nirgends und nirgendwo die Dinge in einer der genannten Arten stillzustellen. Entweder werden sie in komplexe Beziehungen gefügt oder in Parallelismen mit erstaunlicher Fallhöhe beispielsweise zwischen einem präziösen Ding und einem Alltagsgegenstand – hier Pomeranze, dort hölzernes Salzfass in *Mozart auf der Reise nach Prag* –, oder sie erfahren extreme Statuswechsel, etwa von der Kuriosität zum Abfall und von diesem zum Erinnerungsstück. Die Dinge sind permanent in einer durch Poesie animierten Bewegung. Die Schuhe der »Erbaulichen Betrachtung«, zunächst stillebenartig beschrieben, verwandeln sich durch Meditation in ein elegisches Andenken an den just verstorbenen Freund,⁶ die Stutzuhr, die in der Kartause gerade noch eine von vielen Raritäten im Kloster war, wird nach einem Zeitsprung von dreißig Jahren zum Überbleibsel, Relikt und Solitär in einer nach der Säkularisation völlig veränderten

5 Eduard Mörike, »Besuch in der Kartause«, in: ders., Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1.1, hg. von Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 2003, S. 271.

6 Vgl. Mathias Mayer, »Vom Sinn der Füße. Eduard Mörikes frommer Materialismus in »Erbauliche Betrachtung«, in: Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne, hg. von Konrad Feilchenfeldt u. a., Tübingen 2003, S. 201–210.

Umwelt. Die uralte Versteinerung, die ein alter Hirte im Gedicht »Göttliche Reminiszenz« wie eine Devotionalie auf den Rahmen eines nazarenischen Jesusbildes legt, wird für den gebildeten Poeten zum Anlass, den Jesusknaben die Geschichte der Evolution erzählen zu lassen, indem der beschenkte Knabe sich als Schöpfer dieses uralten Steins vergangener erdgeschichtlicher Epochen erinnert.

Diese Transformationsfähigkeit der Dinge vom Alltagsgegenstand zur Rarität und von der Kuriosität zur Wegwerfware lässt sich sozial- und kulturgeschichtlich kommentieren. Bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurden auf dem Land die Erbstücke, das heißt die dingliche Habe, unter den Erben aufgeteilt, dann aber wurden sie verkauft und die daraus erzielten Einnahmen verteilt; allein wenige Erinnerungsstücke blieben ausgenommen.⁷

Für die Diversifizierung der Dinge gab es ein auch von Eduard Mörike häufig benutztes Lieblingswort: das Kleinod beziehungsweise die Kleinodien. Nach Ausweis des Grimm'schen Wörterbuchs hat diese Begrifflichkeit eine enorme Spannweite. Sie reicht vom Überflüssigen (unter anderem in Metzgereien), Vergessenen bis zur größten Seltenheit. Gemeinsam ist diesen Formen der Kleinodien ihre »auffallende Erscheinung«.⁸ Diese wiederum ist ein zentraler Bestandteil von Mörikes Dingpoetik. Als eines von vielen Beispielen lässt sich Mörikes Elegie »Ach nur einmal noch im Leben« anführen. Anlass zu diesem Gedicht gibt eine überraschende Entdeckung, eben eine »auffallende Erscheinung« aus dem Alltag: An der Schwelle vom Garten zum freien Feld quietscht ein Gartentörchen auf besonders eigentümliche Weise – zum wiederholten Male intoniert es eine kurze Passage aus Mozarts Oper *Titus*: »Ach nur einmal noch im Leben!«⁹

Die Dingpoetik Mörikes oder seine Aversion gegenüber der Genieästhetik

Man kann sich den Gründen für die Favorisierung der Dinge im Werk Mörikes am einfachsten nähern, indem man eine implizite Kontroverse zwischen Nikolaus Lenau und dem Mörikekreis benennt. Lenau kritisiert an Mörikes Freundeszirkel das ständige »Ablauschen« der Dinge: »dieses Hinausgehen in den Wald, dieses Herumspionieren, ob die Natur nicht irgendwo einen poetischen Anhaltspunkt

7 Vgl. Andrea Hauser, »Erben und Teilen. Zur Wissensordnung im Umgang mit Dingen in einem Radteilungsdorf«, in: *Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Synthese*, hg von Tobias L. Kienlin, Bonn 2005, S. 213–220.

8 »Kleinod«, in: Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Sp. 1121.

9 Eduard Mörike, »Ach nur einmal noch im Leben!«, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 1.1, S. 256–257.

biete, gleichsam eine Blöße gebe, wo ihr beizukommen ist«. ¹⁰ Umgekehrt misstraut Mörike zutiefst den genieästhetischen Pathosformeln Lenaus, ¹¹ der sich mit jeder poetischen Produktion in der Nachfolge Christi ans »Kreuz« ¹² geschlagen wähnte. Hingegen nannten Mörike und sein Freund Ludwig Bauer ihre poetischen Produkte schlicht »confitsch-Bastelei«, ¹³ Machwerke also (von lat. *configere*, dt. »verfertigen«, »erdichten«). In Absetzung zu dem genieästhetischen Versuch, aus dem hohlen Bauch poetisch zu produzieren, gleichwohl aber auch in Distanz zur traditionellen Kasualdichtung, die aus gegebenen Anlässen Geburtstags- oder Hochzeitsgedichte verfertigt, ist die Aufmerksamkeit des Dingpoeten auf sonderbare und eigentümliche Konstellationen mitten im Leben gerichtet, auf »interessante Augenblicke« oder auf »merkwürdige Begebenheiten«. ¹⁴

Gemeinsam mit den Freunden hat Mörike von derartigen besonderen, aus dem »Leben« gegriffenen Konstellationen »Musterkärtchen«, kleine »charakteristische Schnipsel«, ¹⁵ gesammelt und ausgetauscht. Diese Gelegenheitspoesie neuer Art legt ihren Ehrgeiz in die Kunst, die eigene Artistik zu verstecken (*artem legere*) ¹⁶ und dafür die Dinge sprechen zu lassen.

Die Affinität von Dingen und kleinen literarischen Formen: Schwank, Spruch, Kinderlied

Diese von Bescheidenheit getragene Rücknahme jeder exzentrischen, auf das Sprecher-Ich gerichteten Aussageweise gelingt am leichtesten in der Verwendung kleiner, eher gängiger literarischer Formen, in denen jene besonderen, mit

10 Nikolaus Lenau an Anton Schurz, 28. Juni 1834, in: Eduard Mörike. Bearbeitung fremder Werke. Kritische Beratungen, Bd. 9.2, hg. von Hans-Ulrich Simon, Stuttgart 1999, S. 432.

11 Vgl. ebd., S. 611.

12 Vgl. Nikolaus Lenau, Sämtliche Werke und Briefe in sechs Bänden, hg. von Eduard Castle, Leipzig 1920–1923, Bd. 2, S. 142; vgl. ferner Hartmut Steinecke, »Lenau und Mörike. Einige Bemerkungen zum Verhältnis der beiden Dichter. Mit einem unbekanntem Urteil Lenaus über Mörike«, in: Lenau-Forum, Folge 1–2, Wien 1969, S. 29–39.

13 Vgl. Eduard Mörike an Wilhelm Hartlaub, Stuttgart zwischen dem 18. und 24. Mai 1855, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 16, S. 679.

14 Friedrich Ludwig Bouterweck, Geschichte der deutschen Poesie, Göttingen 1817, S. 109.

15 Eduard Mörike an Friedrich Theodor Vischer, 23. Mai 1832, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 11, S. 294; vgl. ferner Kirstin Rheinwald, Eduard Mörikes Briefe. Werkstatt der Poesie, Stuttgart 1994, S. 147–188.

16 Vgl. Wolfgang G. Müller, »Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini«, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 189–208.

Dingen geschehenen Situationen eingefangen werden können. Zu solchen Kleingattungen zählen unter anderen die Posse, der Schwank, der Spruch oder das Kinderlied. Ein Beispiel sei angeführt: Das Sprichwort »Jedem das Seine« ist allbekannt. Mörike, aufgefordert, für eine Anthologie ein modernes ausländisches Gedicht in Übersetzung beizutragen, erfindet zu diesem Sprichwort, das nicht selten mit einer kleinen abschätzigen Häme verbunden ist, ein Gedicht, in dem ein Ding, in diesem Fall ein Knopf, eine ganz eigene Rolle zu spielen beginnt:

Jedem das Seine

Aninka tanzte
Vor uns im Grase
Die raschen Weisen.
Wie schön war sie!

Mit den gesenkten,
Bescheidenen Augen
Das stille Mädchen –
Mich macht' es toll!

Da sprang ein Knöpfchen
Ihr von der Jacke,
Ein goldenes Knöpfchen,
Ich fing es auf –

Und dachte Wunder
Was mirs bedeute,
Doch hähmisch lächelt'
Jegór dazu,

Als wollt' er sagen:
Mein ist das Jäckchen,
Und was es decket,
Mein ist das Mädchen,
Und dein – der Knopf!¹⁷

Man hat die in der Gegenwartsliteratur etwa bei Wilhelm Genazino beobachtete Neigung, Lebenssituationen mithilfe von Dingen und in kleiner Form zu erfassen,

17 Eduard Mörike, »Jedem das Seine«, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 1.1, S. 77.

darauf zurückgeführt, dass das fragile moderne Subjekt »mit seinen riskanten Freiheiten« in solchen überschaubaren Kombinationen aus Gegenständen und literarischen Miniaturen eine »rückbettende«¹⁸ Energie im kollektiven Gedächtnis suche.

Anspielend auf einen Aphorismus Friedrich Nietzsches – »Denn die Dinge sind nur die Grenzen des Menschen«¹⁹ – könnte man sagen, bestimmte Schriftsteller von Mörike bis Genazino nutzen die lustvoll erzählte Fülle an Dingen und Geschichten, um ihre dargestellten Figuren vor Psychologisierung zu schützen. Die Aufmerksamkeit für die Dinge erlaubt es, wenigstens scheinbar, die Erzählmacht aus der Hand zu geben und ihrem Spiel freien Lauf zu lassen. Unverkennbar liebte es Eduard Mörike, Geschichten und Episoden zu erzählen, von denen unklar bleibt, ob er sie selbst erfunden oder ob er sie aus anderer Quelle, aus dem Volksmund etwa, ver- und entnommen hat.

Um den Zusammenhang von kleiner literarischer Form und Ding zu präzisieren, lohnt ein Blick in einen von der Forschung bislang kaum wahrgenommenen Beitrag Mörikes für die Frauenzeitung *Salon*. In einem 1856 geschriebenen und dort publizierten Beitrag erörtert er, ob Sprichwörter auch in seiner Gegenwart, also in der Moderne, neu geschaffen werden können oder nur mehr als Sammlung aus der vormodernen Zeit fortbestehen. Zur Klärung dieser Frage rekonstruiert Mörike die Entstehungssituation solcher Sprüche und Rätsel. Diese »naiven, körnigen Lebensweisheiten« seien, schreibt er, »Produkte des Augenblicks«. Sie entstünden »nicht müßig«, sondern seien je entsprungen »aus Bedürfnis [...] bei lebhafter Besprechung eines bestimmten Falls aus dem täglichen Leben«.²⁰ Wollte man solche Kleinprodukte neu kreieren, sei es das Beste, von dem Augenblick zugewandten Lebenssituationen auszugehen – und von den Dingen. Konsequenterweise mischt Mörike in seinem Artikel schwäbische Sprüche mit eigenen: Das groteskkomische Bild »er macht eine Deichsel an eine Suppenschüssel«, kommentiert er beispielsweise, »nimmt widersinnige Dinge vor«, um einen aus eigener Produktion stammenden Spruch anzufügen: »Am runzigen Hals trauert die Perle«.²¹

18 Cornelia Blasberg, »Spannungsverhältnisse. Kleine Formen in großen«, in: *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, hg. von Sabine Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto, Paderborn 2014, S. 81 f.

19 Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, München 1999, S. 53; vgl. Sabine Schneider, »Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts«, in: *Mediale Gegenwartigkeit*, hg. von Christian Kiening, Zürich 2007, S. 267.

20 Eduard Mörike, »Mitteilungen aus einem Samstagskränzchen«, in: *Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975. Katalog zur Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Stuttgart 1975, S. 501 f.

21 Ebd.

Generell schätzte Mörike alltagsnahe, erfahrungsgesättigte Gelegenheiten und Situationen, die den Sprachwitz fördern und in denen Geschichten und Dinge sowie Dinge und Geschichten sich auf »apokryphe«, nicht immer sofort durchschaubare Weise miteinander verstricken. Possen, Schwänke und Sprüche beziehungsweise »Denkreime«²² sind für ihn jene literarischen Gattungen, die derartige Verstrickungserzählungen am adäquatesten konkretisieren können.

Das Stuttgarter Hutzelmännlein – ein Märchen aus Schwänken, Sprüchen und Dingen

Das von Eduard Mörike dem Titel seines Werkes *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* beigegebene Gattungsmerkmal – ein *Märchen* – wird auf den ersten Blick nicht eingelöst. Dieses »Märchen« besteht nämlich aus einer komplex gestalteten Fülle von Schwänken, zahlreichen Sprüchen²³ und Redensarten, die teils aus dem kollektiven schwäbischen Gedächtnis (beziehungsweise dem entsprechenden Wörterbucharchiv) bezogen, teils selbst erfunden sind. Diese Schwänke, Possen und Sprüche sind angeregt²⁴ oder zumindest begleitet von einer Vielzahl von Dingen, die von Alltagsgegenständen (Stiefel, Schuhwichse oder ein Stiefelknecht) bis zu sonderbaren Kuriositäten (ein »Würfelbecher aus Drachenhaut mit goldenen Buckeln beschlagen«), von Andenken (ein »Kochlöffel aus Rosenholz mit langem Stiel«) bis zu wundermächtigen Dingen reichen. Diese vielfältigen Dinge sind weder bloße Requisiten²⁵ noch Dingsymbole,²⁶ denn sie sind kommunikativ und sozial.²⁷ Sie sind allesamt charakterisiert durch eine spezifische Darbietungs-

22 Eduard Mörike, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*. Märchen, in: ders., *Werke und Briefe*. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6.1, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2005, S. 119–220 (im Folgenden: SH), hier S. 141.

23 Vgl. den Hinweis in den »Erläuterungen« der historisch-kritischen Gesamtausgabe der *Werke und Briefe* Eduard Mörikes, Bd. 6.2, Stuttgart 2008, S. 162.

24 In diesem Zusammenhang sei verwiesen auf den in der bildenden Kunst wie Literatur bekannten Zusammenhang von Sprichwörtern und drolastischen, groteskkomischen Bildformeln. Vgl. Jones Melcom, »Folklore Motifs in Late Medieval Art I, Proverbial Follies and Impossibilities«, in: *Folklore* 100 (1989), S. 201.

25 Frank Vögele, *Leben als Hochseilakt*. Studien zu Eduard Mörikes Erzählung *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*, St. Ingbert 2005, S. 51.

26 Ebd.

27 Michael Niehaus, »Wandernde Dinge – in der Romantik und anderswo«, in: *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, hg. von Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2011, S. 178.

form: Es sind Gaben, die ausgezeichnet sind durch ihre friedensstiftende Funktion.²⁸

Allerdings gibt es zwei bemerkenswerte Ausnahmen: Zum einen ein »Klötzle Blei«, dessen hybrides Wesen und dessen Wirkmacht seinem Besitzer nicht dienlich, sondern gefährlich für die Menschheit erschienen. Er entschloss sich daher, das »Klötzle« ihrem Zugriff zu entziehen – was Anlass zu weiteren Geschichten gab. Zum anderen, und hier liegt die Sache etwas komplizierter, die beiden Schuhpaare, die dem Protagonisten zu Beginn der Erzählung ausgehändigt werden. Sie waren als glückbringende Gaben vorgesehen. Eine Unachtsamkeit jedoch – er verwechselt einen der genderspezifisch festgelegten Schuhe – bringt die vorgesehene Ordnung auf beiden Seiten, bei dem Protagonisten und bei seiner zukünftigen Braut, der Finderin des zweiten Schuhpaares, durcheinander. Die Verwechslung erzeugt eine Fülle von Komplikationen und – wenig verwunderlich – damit verbundene Geschichten.

Die Konzeption einer Dingwelt, die auf der einen Seite friedensstiftend angelegt ist, auf der anderen Seite jedoch durch ihre Wundermächtigkeit latent stört, ist auf besondere Art dazu prädestiniert, aus einem »von Hause aus« realistischen Ambiente, bestehend aus deftig-komischen Schwänken und markig volksnahen Sprüchen, sich ins Märchenhafte zu transponieren. Das jedenfalls schien die poetologische Hausaufgabe zu sein, die Eduard Mörike sich mitten im poetischen Realismus mit dem Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* vorgenommen hatte.

Versuch einer Rettung des Wunderbaren in den Schwellenzonen des Wundersamen und Wunderbar-Komischen

Ausgerechnet wenige Jahre nach der 1948er Revolution, zu einer Zeit der allseitigen Verbannung des Wunderbaren im Namen des Realismus, wagt es Mörike, ein Märchen unter dem Titel *Stuttgarter Hutzelmännlein* zu publizieren. Von etlichen Zeitgenossen wurde es wegen seines lokalen Kolorits auch gelobt, doch von angesehenen Kritikern unter anderem als »phantastische Burleske [...] unter dem Niveau des literarischen Strebens«²⁹ kritisiert.

Ein ehemaliger Seminarist und Studienfreund Mörikes, David Friedrich Strauß, macht da keine Ausnahme. Aus dessen scharfer Ablehnung wird hie und da in der Forschung eine Formel isoliert: Das Märchen vom *Stuttgarter Hutzel-*

28 Vgl. Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* mit einem Nachwort von Henning Ritter, Frankfurt a.M. 1990.

29 Rudolf von Gottschall, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 11 (1854), S. 196, zit. nach: Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975, S. 363.

männlein sei ein »wahres Mausnest von Fabeleien«. ³⁰ Ausgespart wird dabei, dass Strauß im selben Zusammenhang nicht nur die Planlosigkeit der Geschichten, sondern in gleicher Weise die Unausgeführtheit und Häufung der Dinge und »Sachen« ins kritische Visier nimmt. Die Lektüre der gesamten kritischen Textpassage macht die auf Einheit und Eindimensionalität ausgerichtete klassizistische Ästhetik von David Friedrich Strauß überdeutlich:

Genauer tadle ich 1) den Mangel an Einheit – es ist ein wahres Mausnest von Fabeleien, die durch einander krabbeln, ohne Plan, ohne Schürzung und Lösung eines Knotens. 2) Indem so Eins über das Andere herpurzelt, wird nichts aus- und durchgeführt: a) nicht die Sachen. Indem das Hützelmännchen nicht bloß Hützelbrot, sondern auch Glücksschuh spendet, kommt bei keinem von beiden etwas Rechtes heraus. Wie anders sind Fortunats Seckel und Wünschhütlein, und selbst P. Schlemihls Schatten ausgebeutet. Insbesondere von der Schuhverwechslung erwartet man bedeutende Verwicklungen, aber es folgt nur ein Hühneraug und das weiterhin ganz sterile Gampfen mit dem Fuß. Auch das Hützelbrot ist eigentlich für nichts, denn auf die Lösung der Papageienzunge war gewiß von Anfang nicht gerechnet. b) Ebenso wenig sind die Charaktere gehörig oder auch nur notdürftig ausgeführt. Abgesehen davon, dass vom Hützelmännchen selbst Niemand weiß, ob es ein Mensch oder ein Gnom ist [...]³¹

David Friedrich Strauß' kritische aber präzise beobachtete und beschriebene Einwände – zum Beispiel die mangelnde Einheit, die fehlende Zielorientierung und die nicht klar erkennbare Erzählfinalität, die defizitäre Ausfabulierung und mangelnde Schürzung einzelner weniger Motive und Sachen – können als Steilvorlage dienen, um die ganz andere poetische Konzeption Mörikes zu erläutern. Die zeitgenössische Kritik an der Überfülle von Possen und Schwänken, von unausgeführten Dingen und Motiven bringt, soviel ist zunächst einzugestehen, nur pointiert zum Ausdruck, was jeder Leser oder jede Leserin des Märchens erfährt. Die Forschung hat gegenzusteuern versucht, indem sie auf eine versteckte symmetrische Struktur des Märchens verweist.³² Der Erkundung einer verdeckten symmetrischen Architektur muss aber eine andere Frage vorausgehen: Was bewog Mörike dazu, offenkundig ein Darstellungsprinzip zu bevorzugen – eines,

30 David Friedrich Strauß an Friedrich Theodor Vischer, 25. Juni 1853, in: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, Bd. 2, hg. von Adolf Rapp, Stuttgart 1953, S. 48.

31 Ebd.

32 Vgl. Wolfgang Popp, »Eduard Mörikes *Stuttgarter Hützelmännlein* zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen«, in: *Wirkendes Wort* 20 (1970), S. 316 f.

das mit dem unlängst verstorbenen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez (1925–2016) als »*prolifération*« oder »thematischen Wucherung«³³ benannt werden kann? Die plakative Feststellung von David Friedrich Strauß – »Ich hätte nicht gedacht, dass die Phantasie eines Dichters, der seinen Sinn für Klassisches schon deutlich bewiesen hat, so verwildern könnte«³⁴ – ist ernst zu nehmen und zur Frage umzuformulieren: Muss es nicht zwingende ästhetische Gründe geben, die einen an der Klassik geschulten Dichter zu solch einer Produktion, zu einem (so Strauß) »wahren Rattenkönig von Poesie, Phantasterei, Albernheiten und Grillen«³⁵ verleiten?

Die Antwort lautet: Das in der Moderne obsolet gewordene, für die Poesie aber unverzichtbare Wunderbare kann zur Sattelzeit des neunzehnten Jahrhunderts nur noch mit hochkomplexen ästhetischen Operationen und narrativen Verschachtelungsmanövern glaubwürdig eingefangen werden. Die wahrscheinlich von Mörike verfasste oder zumindest inspirierte Buch-»Anzeige« seines Märchens verweist mit mehrfacher, nachdrücklicher Nennung Johann Wolfgang Goethes auf die höchst schwierige, kaum mehr lösbare märchenhafte Aufgabe, den modernen Menschen »aus sich selbst heraus[zuführen [...] und ihn jede Bedingung vergessen [zu] machen, zwischen welche wir eingeklemmt sind«.³⁶ Zu leisten sei dies nur, indem »die delikate Verbindung des Unmöglichen mit dem Natürlichen, des Unerhörten mit dem Gewöhnlichen« gemeistert wird. Um diese »delikate« Arbeit bewerkstelligen zu können, erweitert und intensiviert Mörike drei von Goethe schon erprobte Märchenproduktionsverfahren: erstens ein hochgradig artistisches Anspielungsverfahren, das »an nichts und an alles zu erinnern«³⁷ versucht, zweitens eine Verknüpfung von extrem gegensätzlichen ästhetischen Positionen wie des Komischen und des Wunderbaren (Friedrich Theodor Vischer hatte eben hierin, in der Entdeckung und vertieften Gestaltung des wunderbar Komischen, eine besondere Leistung Mörikes sehen wollen),³⁸ sowie drittens eine stilistische wie ästhetische »weiche« Fügung solcher Gegen-

33 Olaf Wilhelmer, »Meister des Unvollendeten«, in: FAZ (2014), H. 255, S. 10.

34 David Friedrich Strauß an Ernst Popp, 23. Juni 1853, zit. nach: Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 6.2, Lesarten und Erläuterungen, hg. von Matthias Mayer, Stuttgart 2008, S. 103.

35 Ebd.

36 Georg Gottfried Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, zit. nach ebd.

37 Günter Oesterle, »Die ›schwere Aufgabe‹ zugleich bedeutend und deutungslos' sowie ›an nichts und alles erinnert‹ zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes *Das Märchen*«, in: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, hg. von Helmut J. Schneider, Ralf Simon und Thomas Wirtz, Bielefeld 2001, S. 185–209.

38 Vgl. Friedrich Theodor Vischer an David Friedrich Strauß, 20. Juli 1853, in: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, Bd. 2, S. 50. Vgl. auch Vischers Verteidigung von Mörikes Darstellungsweise der Racheszene in Metzgingen: »zu dem krass Märchenhaften kann ich das

sätze durch maßvolle Anwendung »humoristische[r] Anmut«. Als Beispiel kann die im *Stuttgarter Hutzelmännlein* hergestellte Balance zwischen den oft deftig-komischen, »prosaischen« Sprichwörtern auf der einen Seite und den intertextuellen »poetischen« Anspielungen auf zahlreiche Märchen von Musäus, Brentano, Tieck oder den Brüdern Grimm auf der anderen Seite genannt werden. Der Zeichner Moritz von Schwind findet für den erzielten Effekt aus der Verbindung gegensätzlicher ästhetischer Welten folgende Worte: »In dem *Hutzelmännlein* ist die Vermischung des Feenhaften und Purzlichen ganz ausgezeichnet lustig.«³⁹

Die größte Integrationsleistung konträrer ästhetischer Positionen leisten indes die dargestellten Dinge. Im Schutze von zwei Dutzend Schwänken und genauso vielen Sprüchen offenbart sich ein Reigen von Dingen, in dem das Wunderbare in Alltagsgegenständen wie der Schuhwichse und dem Stiefelknecht genauso zutage tritt wie eigenbelebte, interventionslustige, wunderbare Dinge selbst. Das kritisierte »Mäusenest« an Fabeleien, Grillen und Dingen ist die Bedingung der Möglichkeit, in der modernen, sich realistisch und rational gerierenden Welt, Wunderbares wenigstens in Restbeständen poetisch einzuschwärzen. Im Zivilisationsprozess der Moderne nutzt Mörike, um ein paar seiner narrativen Rettungstricks des Wunderbaren zu benennen, Übergänge vom magisch Wunderbaren zum schon ans Wahrscheinliche grenzenden Wundersamen,⁴⁰ etwa wenn er die Gründung Altwürtembergs in einen Übergang von ungenauer zu historischer Zeit legt. Im Bereich der Dingkultur macht Mörike durch einen dem Text beigegeben erklärenden Kommentar jene zivilisatorischen Veränderungen bewusst, die einstige magische Praktiken und Ritualdinge in wundermächtige Kuriositäten überführten. Konkret handelt es sich im *Hutzelmännlein* um einen Kreisel aus Amethyst. Was in der Antike einem Liebesbann diente, ist in der vom Erzähler vorgenommenen »modernen« Umwidmung nunmehr ein Streitschlichter, dessen harmonisierende Wirkung durch den Einsatz von Musik plausibel gemacht ist und der allenfalls mit einer schwachen, ans Volksabergläubische grenzenden Reminiszenz versehen ist. Von großem narrativen Raffinement im Dienste der Rettung des Wunderbaren zeugt die von den verschiedenen Erzählern vorgenommene Rückblende in eine Hunderte von Jahren zurückliegende Erzählgegenwart.

unsichtbare Tragen des Färbergesellen nicht rechnen; es kommt mir lustig und innerhalb des wunderbar Komischen natürlich vor.«

39 Moritz von Schwind an Eduard Mörike, 27. April 1867, in: Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind, hg. von Hanns Wolfgang Roth, Stuttgart o. J., S. 70.

40 Günter Oesterle, »Der Streit um das Wunderbare und Phantastische in der Romantik«, in: Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy, hg. von Thomas Le Blanc und Wilhelm Solms, Regensburg 1994, S. 115–130. Uwe Durst, Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des »Magischen Realismus«, Berlin 2008.

Diese Verlagerung des Erzählten in frühe Vorzeiten erlaubt die problemlose Einfügung eines damals historisch geglaubten Wunderbaren.⁴¹

Festzuhalten ist, dass die Rekonstruktion des Zusammenspiels von Schwänken und Sprüchen, von topographischen Informationen im Chronikstil und einem Kosmos an Märchenanspielungen, besonders aber das höchst intrikate Beziehungsspiel zwischen einer Vielzahl unterschiedlicher Dinge ein fast universales Spiel von Komischem und wunderbar – Wundersamem eröffnet. Diese Rekonstruktion wird den Schlüssel liefern für eine bis ins Detail durchkomponierte narrative Choreographie von Mörikes Märchen.

Mörikes Spiel mit zwei verdrängten paganen Kulturen. Die ›nordische‹ Welt des Kobold und das antik-orientalische Ambiente der schönen Lau

Wie fremd den Zeitgenossen ein derartiges ästhetisches Prinzip narrativer Wucherung gewesen sein muss, belegt die Annahme eines Mörikebewunderers: Der junge Theodor Storm schätzte einzelne Passagen des Märchens über alle Maßen, konnte sich das Labyrinth an Geschichten und Episoden aber nur damit erklären (und entschuldigen), dass Mörike eben aus vorhandenen, kursierenden schwäbischen Sagen, Schwänken und Märchen geschöpft habe, die er, wegen ihrer verschiedenen Ursprünge, nun eben nur auf solch vertrackt komplizierte Weise habe miteinander verbinden können. Mörike musste ihn in seiner Erwidern enttäuschen: Alle Geschichten seien von ihm »frei erfunden«.⁴² Selbst der Kinderreim, der ihm aus einer 1851 erschienen Anthologie schwäbischer Kinderreime zufiel – »s' leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeura, glei bei Blaubeura leit a Klötzle Blei« –, sei, so Mörike, nur in dieser Vereinzelnung überliefert. Eine dazugehörige Geschichte hätte es nie gegeben.

Dass ein solch kurzer Kindervers eine derartige Quellspringbedeutung für ein umfangreiches Märchen haben konnte, hat einen ideengeschichtlichen Hintergrund, der in Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* zu entdecken ist. Jacob Grimm macht bei den Ahnen der Deutschen eine unheilbare kulturelle Urkatastrophe aus. Sie besteht ihm zufolge darin, dass die Germanen im Zuge der Christianisie-

41 Gerhard Storz, Eduard Mörike, Stuttgart 1967, S. 263: »Das durchaus Wunderbare liegt denn außerhalb der eigentlichen Erzählung, in der entfernten Vorzeit, in welcher der Dr. Veyland selig im Morgenland den Krakenzahn fand oder den Stiefelknecht des Hutzelmans auf nächtliche Birmendiebe ansetzt«.

42 Eduard Mörike an Theodor Storm, 21. April 1854, in: Eduard Mörike, Werke und Briefe, Bd. 16, S. 179.

rung ihr »Einheimisches«, ihr Herzstück, die »Treue und Anhänglichkeit an ihre Vorfahren und an die lokalen Örtlichkeiten«, verloren hätten. Relikte und Spuren dieser mythischen Lokal- und Ahnenkulte wohnten, so Grimm, »im Einzelnen heut zu Tage noch lebenden Volkssagen und Kindermärchen«⁴³ inne. Mörike schickt sich also an, ganz in diesem Sinne aus dem Relikt eines Kinderreims eine mythisch-historische Herkunftswelt Württembergs heraus zu fabulieren, das heißt er erzählt Ortssagen, Ortsschwänke, Ortsmärchen. Anders als Jacob Grimm erweitert und entschärft Mörike den von diesem thematisierten ideologischen Bezugsrahmen. In Süddeutschland lag es nahe, die Konkurrenz zweier paganer Traditionen aufzurufen, die zusätzlich genderspezifisch aufgeladen sind: einen hedonistisch griechisch-orientalischen weiblichen und einen germanisch männlichen Hausordnungskult. Um den ans Unsinnige grenzenden, tautologischen Kindervers »s'leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeure« in ein größeres Narrativ einzubinden, nutzt Mörike die Tatsache, dass nahe bei Blaubeuren ein schon in heidnischer Zeit verehrter, auch heute noch bezaubernder tief blaugrüner Quelltrichter, der Blautopf, ein Relikt der Ur-Donau, sich findet. Zum Blautopf ein Märchen zu erzählen von einer Wasserfrau, der schönen Lau, die vom Schwarzen Meer her kommend dort im Exil lebt, lag fast auf der Hand. Nun musste man, parallel zur Herkunftsgeschichte des mythischen Blautopfs, eine Herkunftsgeschichte des bislang nicht mythischen Stuttgarts erfinden. Wenn die Wasserfrau vom Schwarzen Meer her stammte, so war sie selbstredend hedonistisch-griechisch-orientalisch sozialisiert. So ließ sich als Pendant eine Geschichte erdichten von einem vor der Entstehung Stuttgarts im noch unbewohnten »Wiesental« stehenden uralten Haus, in dem ein Alchemist und arzneikundiger »Doktor Veylland« lebte mit einer geheimnisvollen Sammlung naturkundlicher Kuriositäten, für die sich der zukünftige Stammherr Württembergs brennend interessierte. Analog zur griechisch sozialisierten schönen Lau, die ihren Sitz im Blautopf hatte, bedurfte es jetzt nur noch eines aus germanisch-heidnischer Tradition stammenden Haus- und Bergkobolds (in jüngster Zeit von Beruf Schuster und Pechschwitzer) als ihr Stuttgarter Gegenstück. Die Reputation seines urbanen Bereichs soll steigen, wenn es ihm gelingt, den vom Alchemisten Dr. Veylland einst im »roten Meer« aufgefundenen »Wunderzahn« dem Stuttgarter Herrscherhaus zu vindizieren.

Als Ergebnis findet man nun in Gestalt des Werkes *Das Stuttgarter Hutzelmämmlein* ein aus vielen fingierten Ortssagen und Schwänken höchst ironisch

43 Günter Oesterle, »Mythen und Mystifikationen oder das Spiel von simulatio und dissimulatio in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm«, in: *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Teil 1*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Frankfurt a.M. u. a. 2015, S. 155–166.

zusammenfabuliertes Märchen⁴⁴ als eine Gründungsgeschichte Altwürttembergs. Mitten im Umfeld des poetischen Realismus schöpft Mörike aus mythopoetischen Traditionsbeständen zweier paganer, vom Christentum unterdrückter Kulturen, einer griechischen-mütterlich ausgerichteten und einer germanisch-männlich codierten. Der auf diese Weise mythopoetisch wie topographisch (Stuttgart – Blaubeuren) vorgegebene Dualismus wird zu dem das gesamte Märchen bestimmenden Erzählprinzip. Denn alles ist variantenreich gedoppelt und symmetrisch aufeinander bezogen. Da findet sich nicht nur die Wanderung des Protagonisten von Stuttgart nach Ulm, sondern auch eine mit identisch vielen Erzählepisoden bestückte Rückreise; da gruppieren sich zu den beiden Orten Stuttgart und Blaubeuren sowie zu den beiden paganen Traditionen eine Rahmengeschichte und eine Binnengeschichte. Auch die Episoden der Binnengeschichte sind wiederum symmetrisch verdoppelt angelegt. Das zeigt sich beispielhaft an dem zweimaligen, variierten Einsatz des Echos in der Binnengeschichte, bedeutender aber noch an dem zweimaligen Einsatz des Kinderreims »s'leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeure« in einer komisch-lachenden und einer horrorartigen Schockreaktion, die sich in zwanghafter Wiederholung ausdrückt (vgl. SH, S. 146).

Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni haben in einer faszinierend präzisen Interpretation der Binnengeschichte des Märchens, der »Historie von der schönen Lau«, zu zeigen vermocht,⁴⁵ dass und wie es Mörike in seiner Neu-deutung der Figur der Wasserfrau gelingt, sie der traditionell ihr zugeschriebenen Sehnsucht einer Menschwerdung zu entheben. In Mörikes Neuinterpretation muss zwar die Wasserfrau ihre bislang stillgestellten menschlichen Anteile erkunden und für sich durch Lachen und durch den Umgang mit ihr fremdartigen Dingen (wie etwa einem Nachttopf) erfahrbar machen. Der Effekt dieser Erfahrung ihrer menschlichen Seite ist aber nicht eine Entfremdung von ihrem Element des Wassers, sondern im Gegenteil ihre Selbstfindung. Die Geschichte von der zu sich selbst findenden Wasserfrau durch die angemessene Integration des Anderen in sich selbst hat ihr Pendant in Seppes Aufgabe, seine durch die Vertauschung der Glücksschuhe unglückliche Ich-Spaltung aufzuheben.

44 Die Ironie im Märchen vom *Stuttgarter Hutzelmännlein* wird besonders deutlich im dort betriebenen Spiel mit verschiedenen historischen Zeiten. Mörike verlagert die Geschichte bekanntlich ins Spätmittelalter, also vor die Erfindung des Schießpulvers, lässt aber dann den Stuttgarter Schuhmachermeister »Bläse« im Halbtraum schon von eben dieser späteren Erfindung schwadronieren – ein Umstand, der den Kobold und Pechschwitzer neugierig machen wird (vgl. SH, S. 164 und S. 167).

45 Anke Bennholdt-Thomsen und Alfred Guzzoni, »Das Bild der Wasserfrau in Mörikes ›Historie von der schönen Lau‹«, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 139 (1987), H. 224, S. 254–269.

Die Verwandlung des »Klötzle Blei« in ein Lot und die damit erreichte Formkorrespondenz zum Geschenk der »schönen Lau«, dem aus Amethyst hergestellten Kreisel

Die Symmetrie und Korrespondenz von Geschichten, Personen und Dingen ist derart akkurat durchgeführt, dass es nicht verwundert, wenn die zwei in Mörikes Welt zentralen Dingwelten symmetrisch aufeinander bezogen sind. Es handelt sich beim koboldartigen Hutzelmännlein um Dinge aus dem handwerklichen Bereich: um zwei Glücksschuhe, nachwachsendes Hutzelbrot, einen Stiefelknecht und um Schuhwiche. Die Gabenwelt der schönen Lau stammt hingegen aus einem höfischen Kuriositätenkabinett, unter anderem bestückt mit einem »Würfelbecher aus Drachenhaut, [...] ein[em] Dolch mit kostbar eingelegte[m] Griff, ein[em] elfenbeinen Weberschifflein« (SH, S. 151). Aus beiden Bereichen ragen zwei mit wunderbaren Wirkmächten verbundene Dinge heraus. Übersehen wurde bislang ihre Formkorrespondenz: Beide haben dieselbe Trichterform. Das »Klötzle Blei« wird in Mörikes Märchen zu einem Lot beziehungsweise Senkblei, das in der Nähe Blaubeurens verloren gegangen ist und von beiden Seiten, vom Kobold und von der schönen Lau, begehrt wird. Das andere Wunderding schenkt die schöne Lau ihrer am Blautopf wohnenden menschlichen Vertrauten, einer Wirtshausbesitzerin von Blaubeuren. Es handelt sich um einen »Kreisel aus waserhellem Stein« (SH, S. 135) »aus einem großen Amethyst« (SH, S. 138). Er hat die Grundform eines Kinderspielzeugs, das mit einer Peitsche angetrieben zu kreiseln beginnt. Beide kegelförmigen Gegenstände, das Klötzle Blei und der Amethyst, haben im Umkreis eines wiederum trichterförmigen Naturwunders, dem Blautopf, eine jeweils eigene wunderkräftige Wirkung.

Das äußerst schwere Senkblei ist die profane Schutzhülle für eine seltene Kuriosität mit der magischen Kraft, den Träger unsichtbar zu machen. Es ist ein »Krackenfischzahn« (SH, S. 142), der auf folgende Weise in das Bleilot geriet: Als der Kuriositätensammler und Alchemist Dr. Veylland im »rothen Meer« eine Tiefenmessung durchführte, verbiss sich ein höchst seltener Krakenfisch in dieses Lot und verlor dabei zwei Zähne (vgl. ebd.). Das »Klötzle Blei« ist also ein hybrider Gegenstand, bestehend aus einem gewöhnlichen Werkzeug zur Vermessung und einem in allen fürstlichen Kuriositätenkabinetten höchst begehrten, seltenen »Meerwunder«, einem Monsterfischteil.⁴⁶ Dieser Krakenzahn hat

46 Zum Kanon der Kuriositäten gehörten in den Raritätenkabinetten auch seltene und monströs erscheinende Fische. Vgl. Cornelius Steckner, »Phantastische Belege oder Phantastische Lebensräume? Fabelwesen in frühneuzeitlichen Naturalienkabinetten und Museen«, in: Phantastische Lebensräume, Phantome und Phantasmen, hg. von Hans-Konrad Schmutz, Marburg an der Lahn 1997, S. 33–76.

wiederum Form und Farbe einer »Schustersahle spitz und glänzend schwarz« (SH, S. 142) – ein weiterer Beleg für die gezielte Formkorrespondenz verschiedener Dingwelten (hier der Welt des Alchemisten und dort des Pechschwitzers). Das andere wirkmächtige Wunderding, ebenfalls Sammelobjekt der Kuriositätskabinette, ist ein Kreisel aus dem Material eines »großen Amethyst[en]« mit der für eine Wirtshausbesitzerin höchst wertvollen Kraft, Streit zu schlichten – insbesondere zwischen Betrunknen, denn nach altem, seit der Antike bezeugten Wunderglauben entzog der Kristallstein Amethyst den Alkohol. Im Märchen wird die Funktion dieses Kreisels, der dann auch »Bauren Schwaiger« genannt wird, wie folgt beschrieben: Wenn dieser »Kreisel aus wasserhellem Stein« (SH, S. 135)

anhub sich zu drehen, [...] dann klang es stärker und stärker, so hoch wie tief, und immer herrlicher, als wie der Schall von vielen Pfeifen, der quoll und stieg durch alle Stockwerke bis unter das Dach und bis in den Keller, dergestalt, dass alle Wände, Dielen, Säulen und Geländer schienen davon erfüllt zu sein, zu tönen und zu schwellen. (SH, S. 136)

Dieser Kreisel, für den adlige und regierende Herrschaften viel Geld boten, um ihn zu besitzen, hatte in früheren Zeiten und im griechischen Kulturkreis eine andere Funktion, auf die sich Mörike in seinen Worterklärungen ausdrücklich bezieht: »Liebeszauber« zu bewirken (vgl. SH, S. 212). Beide kuriosen Wunderdinge, die sich zunächst nicht in den Händen von Königen und Fürsten, sondern von bürgerlichen Leuten befinden, haben gemeinschaftsstiftende, ja sogar staatstragende Kräfte: der Kreisel oder sogenannte »Bauren Schwaiger« durch seinen friedensstiftenden Ton, der im Bleilot versteckte Krakenzahn durch seine Fähigkeit, unsichtbar zu machen. Im Märchen wird diese staatstragende Funktion des Krakenzahns von dem Alchemisten ausdrücklich betont: »[E]s zieme eine solche Gabe Niemand besser als einem weisen und wohldenkenden Gebieter, damit er überall, in seinen eigenen und Feindes Landen, sein Ohr und Auge habe« (SH, S. 143). Die Gefahr, dass diese außergewöhnliche Wunderkraft mit dem »Krakenzahn« in die falschen Hände geraten könnte, ist Anlass zur Versenkungsabsicht des Klötzleins. Die Gefahr des Missbrauchs dürfte auch der Grund dafür sein, dass der Herzog die Kraft des Fischzahns, als dieser ihm am Ende des Märchens überreicht wird, öffentlich herunterspielt und ins Humorisch-Schwäbische verschiebt. In den Worten des beschenkten Grafen jedenfalls scheint es sich nur mehr um eine hochbegehrte Kuriosität zu handeln, die jenem, der sie zu verwenden weiß, die berühmte Schwabenweisheit schon vor dem fünfzigsten Lebensjahr beschert: »Seht an«, spricht Graf Eberhard, als er das Geschenk in Empfang nimmt:

ein Reliquienstück, mir werther als manch' köstliche Medey an einer Kleinschnur: des Königs Salomo Zahnstocher, so er im täglichen Gebrauch gehabt. Mein guter Freund, der hochwürdige Abt von Kloster Hirschau sendet ihn mir zum Geschenk. Er soll, wenn man bisweilen das Zahnfleisch etwas damit ritzet, den Weisheitszahn noch vor dem Schwabenalter treiben. (SH, S. 206)

Dies ist ein erneuter Hinweis darauf, dass sich die Wunderdinge in der Moderne vexierhaft verkleiden, verstecken und maskieren. Mit Francis Bacon kann man sagen: »Der Übergang von den Wundern der Natur zu den Wundern der Kunst ist leicht«. ⁴⁷

Die pathologischen Folgen der Verwechslung der Glücksschuhe oder die Entstehung der Manie, mit einem Fuße zu »gampen«

Die zwischen Mythen und Kuriositäten schwankenden Wunderdinge sind freilich nur die Rahmengeräte des Märchens. Für die Protagonisten sind andere eigenwillige und eigenlebendige Dinge aus dem Bereich des Handwerks bestimmender. Zu Beginn werden jene bereits erwähnten zwei Paare »Glücksschuhe« eingeführt, die der zur Wanderschaft entschlossene Schustergeselle Seppe anstelle eines Wanderpfennigs vom Hutzelmännlein beziehungsweise »Pechschwitzer« geschenkt bekommt. Er erhält zwei Paare mit der Auflage, jenes Paar, das für ein Mädchen bestimmt ist (die potentielle Braut des Wandergesellen), auszusetzen. Des Märchenhelden Seppes kleine Unbedachtsamkeit, einen der Schuhe zu verwechseln, das heißt einen für das Mädchen bestimmten Glücksschuh selbst anzuziehen, führt zu permanenten Kalamitäten, sodass die Glücks- bald eher Pechschuhe genannt werden müssten. Zwar ist auch die Finderin der Glücksschuhe, Veronika, alsbald als Tollpatsch verschrien, da der verkehrte Schuh männliche Bewegungen ausführt und zum Beispiel höchst kühne Tanzsprünge macht. Für Seppe indes sind die Folgen schlimmer. Er gerät durch den Umstand, dass sich einer seiner Schuhe permanent dazu anschickt, ein Rad oder sogar Spinnrad zu treten, in eine ganze Kette von Ungemach: Er fällt vom Baum, wird von einer kleinstädtischen Gemeinschaft als Scherenschleifer verspottet und gerät zeitweise sogar in eine Berufskrise mit der Frage, ob er nicht den Beruf wechseln sollte, um statt Schuster Dreher oder Scherenschleifer zu werden. Durch das ständige Hopsen

47 Francis Bacon, Neues Organon, hg. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990, Teilbd. 2, S. 411.

und rhythmische Treten eines der Beine gerät er nicht zuletzt in den Verdacht, pathologisch zu sein.⁴⁸

Als Seppe von einem Hühnerauge schmerzgeplagt hinkend in Blaubeuren anlangt, ergeben sich für den bislang nicht gerade mit Glück und Verstand gesegneten Seppe eine Reihe von wichtigen Einsichten. Im »Nonnenhof«, in den einst die dicke Gastwirtin »Frau Betha Seysolffin« (SH, S. 134) der »schönen Lau« aus dem Blautopf Einlass gewährte und die dafür dankeshalber Gastgeschenke erhielt – unter anderem den schon beschriebenen Kreisel aus Amethyst –, wird Seppe das »herrliche Kunstwerk, den Bauren Schwaiger, an welchem er sich nicht satt sehn und hören konnte« (SH, S. 153), folgendermaßen kommentieren: »Das laßt mir [...] doch einmal einen Dreher heißen, wo den gemacht hat!« Der Gastwirt antwortet: »Ja, [...] die Arbeit ist auch nicht an Einem Tag gemacht«. Seppe stellt eine Beziehung zu seiner eigenen Lebenssituation her, zu seiner mühselig zwanghaften Beinarbeit: »Will s glauben!, sagte der Seppe und seufzte, denn er gedachte an seine Dreherei« (SH, S. 153). Mit erheblichem erzählerischen Raffinement lässt Mörike die Dinge und die Tätigkeiten somit lautlich korrespondieren. Zur beschriebenen Formkorrespondenz der Dinge (trichterförmiger Blautopf, Kreisel, Senkblei) tritt nämlich als weiterer subkutaner Bezugsstifter eine mit Homonymen spielende Wortkorrespondenz. Der dem Märchen beigefügte Anhang übersteigt den angekündigten Zweck der »Worterklärung« und gibt Einblicke in Mörikes poetische Werkstatt: Hier deutet er auf die vom Autor bewusst aufgerufene Beziehung zwischen dem Substantiv und dem Verb *gumpen*. Mörikes Kommentar zu dem Substantiv *Gumpen* bleibt nämlich nicht bei der Worterklärung – »eine größere Wassersammlung mit bedeutender kesselartiger Vertiefung« – stehen, sondern er fährt mit Ironie fort:

Wer etwa, wie Einige ohne Noth wollen, das Wort *Topf* im Sinne von *Kreisel* nimmt und damit erklärt, dass das Wasser, besonders bei starkem Regen- und Tauwetter, wo es sich in der Mitte pyramidalisch erhebt, eine kreisende Bewegung macht, der wird unsern Ausdruck doppelt gerechtfertigt finden, da gumpen, gampen so viel ist als: hüpfen, tanzen, muthwillig hinausschlagen. (SH, S. 211)

In Mörikes kommentierendem Anhang wird also die skurrile Treteigenschaft Seppes, sein »Gampen«, mit dem »Gumpen« Blautopf sprachlich in Verbindung gebracht.

48 Vgl. Andreas Mayer, *Wissenschaft vom Gehen. Die Erfahrung der Bewegung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2013, S. 71 f.

Mit Seppes Aufenthalt im Nonnenhof in Blaubeuren ist jener Punkt in der Erzählung erreicht, an dem die drei zentralen Wunderdinge des Märchens, die vertauschten Glücksschuhe, der Kreisel und das Klötzchen Blei in einen, wie Robert Musil sagen würde, »apokryphen Zusammenhang«⁴⁹ geraten. Denn als Seppe im Gasthaus das von der schönen Lau initiierte Abschiedsgeschenk erhält, verbunden mit der Bitte, das »Klötzlein Blei«, sollte er es finden, hier auf der Rückreise abzugeben, dämmert es ihm zum ersten Mal, dass zwei bislang in seinem Bewusstsein getrennte Bereiche, der Kinderreim vom »Klötzle Blei« und eine Geschichte vom Senklei und Maßlot, das der Alchemist Dr. Veyllant im roten Meer ausprobiert und von dem Seppes Großvater schon erzählt hatte, in engster Verbindung stehen. Schon in Goethes *Das Märchen* war die Hausaufgabe, dass die fragmentierten, zerstreuten Dinge zueinander finden mussten. So ist es auch hier bestellt. Hatte der Zungenbrecher und Kinderreim vom »Klötzle Blei« auf komplizierten Wegen und Umwegen zu seiner Geschichte gefunden und war er auf diese Weise vom ans Unsinnige grenzenden »Leirenbendel« (SH, S. 146) zu einem »Denkreim« (SH, S. 141) geworden, so war es im Folgenden Seppes Aufgabe, eine Verbindung des Spruchs mit der angemessenen Handhabung seiner Glücksschuhe herzustellen. Die unachtsame Verwechslung des linken Schuhs treibt den schmerzgeplagten Protagonisten in die Vorstellungswelt eines anderen Berufs: der Dreherei, aus der solche Meisterwerke wie ein Kreisel oder eine »Habergeis« entstehen konnten. Für Seppe aber bedeutet dieser Abweg vom Schuster zum Dreher eine Verunsicherung, die er erst bewältigt, als er auf dem Reiserückweg kurz vor Blaubeuren im Affekt »grimmig« endlich handelt und sich den vertauschten linken, wieder unmäßig gampenden Stiefel vom Fuße reißt und durch seinen im Rucksack mitgeführten normalen Schuh ersetzt. Dann aber – schon im Begriff, den zweiten Glücksschuh auch auszuziehen, – unterlässt er dieses Vorhaben eingedenk des Spruches: »Mit Einem Fuß im Glück ist besser denn mit keinem!« (SH, S. 184) Ohne es zu wissen, schafft er hiermit die Voraussetzung zu seinem Glück. Erst jetzt, mit einem Bein in der Normalität, mit dem anderen glücksbereit, hat der Protagonist Seppe sich gefunden, Alltagspragmatik und Wunderfähigkeit miteinander vermittelt. Wie einst Jason, der nach der antiken Mythologie, einen Schuh im Fluss verliert und daher «<monosandalisch» sich auf die Jagd nach dem Goldenen Vlies begibt,⁵⁰ wird in Mörikes Märchen der

49 Robert Musil, Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films [1925], in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé, Bd. 2, Reinbek 2000, S. 1137–1154, hier S. 1142.

50 Gerhard Wolf, »Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils«, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf, Hamburg 2001, S. 502.

am Fuß behaltene Glücksschuh Seppes die »Witterung« aufnehmen und »Klei bei Blaubeuren« in einem »Steinriß« ein »fremdes Ding« (SH, S. 184) erwischen, das »an's Licht« gezogen sich als das gesuchte Bleilot erweist. Dieser Fund trägt dem Seppe vom Hutzelmännlein den großartigen Beinamen »Malefizglücksspitzbub« (SH, S. 194) ein.

Mörrike hat in dieser genialen Szene seinem Protagonisten in einer seiner schwierigsten Lebenssituationen den richtigen Sprichworteinfall – »mit einem Fuß im Glück ist besser denn mit keinem« (SH, S. 184) – beschert. Damit hat er auf schönste Weise die von Wilhelm Grimm dem Sprichwort zugesprochene Eigenheit bestätigt. Wilhelm Grimm charakterisiert in seiner 1849 erschienenen Studie »Über Freidank« die Gattung Sprichwort folgendermaßen: Es verfolge »keine absichtliche Lehre«, denn es stelle nicht den »Ertrag einsamer Betrachtung dar, sondern in ihm bricht eine längst empfundene Wahrheit blitzartig hervor und findet den höheren Ausdruck von selbst«. ⁵¹

Das Groteskkomische in der Gestalt des Hutzelmännleins und sein Pendant, das *bucklichte Männlein*

Das Hutzelmännlein, das eingangs des Märchens als »fremdes Männlein« in etwas seltsamer Gestalt, »kurz und stumpig« (SH, S. 125), aber zugleich als vertrauenserweckender Patron der Schusterzunft auftritt, wird auf dem Höhepunkt des Märchens, einem Karnevals- und herzoglichen Hochzeits- und Jubiläumssfest in Stuttgart, als Bergmann maskiert einen grotesken Seiltanz aufführen. Als »kurze[r] Zwagstock« (SH, S. 201) überschreitet der seiltanzende Kobold den menschlichen Körper, um als Kreisel beziehungsweise «<Rad« von einem End des Seils zum andern« zu tanzen: »[D]as ging – man sah nicht mehr was Arm oder Bein an ihm sey!« (SH, S. 201) Selbst am Ende des Märchens wird somit das Motiv des Kreisels erneut reaktiviert. Schlussendlich aber verewigt sich das Hutzelmännlein als Hausfreund ⁵² der Familie Seppe und seiner Frau Vrone in einer groteskkomischen Kuriosität, in einem »silberne[n] Handleuchterlein, vergoldet,

51 Wilhelm Grimm, »Über Freidank«, in: Wilhelm Grimm, Kleinere Schriften, Bd. 4, Gütersloh 1887 (Nachdruck Hildesheim 1992), S. 22.

52 Wolfgang Braungart hat die heitere Erzählhaltung in Mörikes Märchen auf das Geselligkeitskonzept des 18. Jahrhunderts zurückgeführt (vgl. Wolfgang Braungart, »Der Künstler als Freund. Mörikes *Hutzelmännlein* im Kontext seiner geselligen Erzählkunst«, in: Eduard Mörrike. Ästhetik und Geselligkeit, hg. von dems. und Ralf Simon, Tübingen 2004, S. 81 f.). Ergänzend dazu lässt sich auf der Ebene der erzählten Welt des Märchens eine kunstvoll dargebotene Historizität von verschiedenen Geselligkeitsformen nachweisen. So ist die heitere Darstellung des geselligen Gastrechts im Blaubeurer *Nonnenhof* ins Hochmittelalter

in Figur eines gebückten Männleins, so einen schweren Stiefel auf dem Haupte trägt und einen Laib unter dem Arm« (SH, S. 208).

Vieles spricht dafür, dass Mörike, als er sich 1852/1853 entschloss, das Stuttgarter Hutzelmännlein aus einem einzigen Kindervers heraus zu fabulieren, die Idee hatte, das vier Jahre zuvor in Georg Scherers *Alte und neue Kinderlieder* erschienene *Bucklige Männlein*⁵³ ins Schwäbische zu übertragen. Diese Erwägung ist besonders reizvoll mit Blick auf den deutenden Zugriff, den Walter Benjamin dem *Bucklichten Männlein* am Ende des neunzehnten Jahrhunderts gegeben hat.⁵⁴ Der schwäbische Kobold ist ebenfalls höchst ambivalent, er tritt zwar als Tröster und Wiedergutmacher, als Schlichter und Hausfriedensstifter auf. Er selbst geht aber am Ende leer aus: »[M]ich kränket nur dass noch zur stund / mich geküsst kein frauenmund« (SH, S. 208). Auch hat er, wie in Benjamins Deutung, »seine Arbeit hinter sich«⁵⁵ und am Ende »abgedankt«. Die Glücksdinge des Pechschwitzers werden nur in *rite de passage*-Situationen der Protagonisten noch eingesetzt; das heißt, sie bleiben in der modernen Welt temporär und interimistisch. Sobald die Protagonisten des Märchens in Amt und Würden gesetzt sind, dazu gut verheiratet, sind die wundermächtigen Dinge als Andenken im Familienarchiv stillgestellt.

Der Tanz auf dem Hochseil als anmutige Schönheit inmitten des Grotteskkomischen. Zusammenfassung und Ausblick

Die neueste Forschung zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm hat plausibel machen können, dass die beiden Märcheneditoren keine bloße Anthologie vorlegen wollten.⁵⁶ Sie erhoben den Anspruch, ein Werk, ein den großen Epen der Weltliteratur vergleichbares Buch herauszugeben. Diesem romantischen Konzept eines Buches im empathischen Sinne entspricht auch der von den Brüdern Grimm beigegebene Kommentar. Er stellt eine immanente Poetik dar.⁵⁷

verlegt. Auch die Gestaltung der Geselligkeit der Handwerker in Ulm wird im Märchen als historisches Ereignis (die Handlung spielt im Jahr 1320) dargestellt.

53 Georg Scherer, *Alte und neue Kinderlieder, Märchen und Geschichten, Sprüche und Räthsel*, Leipzig 1849. *Das bucklige Männlein* findet sich von Moritz von Schwind illustriert schon in der ersten Ausgabe.

54 Walter Benjamin, *Das bucklichte Männlein*, in: ders., *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt 1977, S. 162–166.

55 Ebd., S. 166.

56 Jens E. Sennewald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm, Würzburg 2004.

57 Ebd.

Diese anspruchsvolle Konzeption der Brüder Grimm hatte Vorbildfunktion für Mörike. Sein Anhang zum *Stuttgarter Hutzelmännlein* beschränkt sich deshalb auch nicht bloß auf »Worterkklärungen«, sondern bietet Einblicke in die poetische Werkstatt des Autors. Die in der Forschung mehrfach bemerkte Nähe seines Märchens zum Volksmärchen⁵⁸ darf allerdings nicht verstellen, dass Mörikes Projekt nicht weniger stark Goethes *Märchen* verpflichtet ist, das dessen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* beschließt. Das implizite Kompositionsprinzip von Goethes Werk, die zerstreuten und disparat erscheinenden, fragmentierten Elemente auf überraschende Weise in ein komplexes Ganzes zu integrieren, war auch leitend für Mörikes *Hutzelmännlein*. In der wahrscheinlich selbst verfassten Buch-»Anzeige« seines Märchens weist er ausdrücklich auf die für ihn wegweisende Meisterschaft Goethes hin, der in der *Neuen Melusine* das Außergewöhnliche an das Alltägliche anzuschließen vermochte. Mit dieser Kreuzung der Buchkonzeption der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und der poetologischen Märchenprinzipien Goethes versucht Mörike den sich zur Zeit seiner Niederschrift schon abzeichnenden, nicht unproblematischen Gegensatz von Volksmärchen und Kunstmärchen zu überwinden.

Fundiert und mit guten Gründen hat die Forschung die Differenzen zwischen Eduard Mörike und Friedrich Theodor Vischer herausgearbeitet.⁵⁹ In Vischers Verteidigung von Mörikes subtiler Darstellungsweise des »wunderbar Komischen« in seinem Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* treten aber auch bedeutsame Gemeinsamkeiten zwischen dem Ästhetiker und dem Dichter zutage. Anlass bot die harsche Kritik am »Krass-Wunderbaren« in Mörikes Märchen durch den gemeinsamen Studienfreund David Friedrich Strauß.⁶⁰ Vischer erwiderte, Mörike sei es gelungen, die in der Moderne äußerst schwierige Gratwanderung am Übergang zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen zu meistern.⁶¹ Es scheint sinnvoll zu prüfen, ob Mörikes *Stuttgarter Hutzelmännlein*, dessen »hochkonzentrierte[s] Artefakt«⁶² häufig gepriesen wurde, in Auseinanderset-

58 Herwig Landmann, Mörikes Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* im Verhältnis zum Volksmärchen, Diss. Berlin 1961, S. 95.

59 Vgl. Gerhard von Graevenitz, Eduard Mörike. Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individualismus, Tübingen 1978; Günter Oesterle, Späte Freundschaft. Eduard Mörikes Bedeutung als »ästhetischer Gewissensrat« für jüngere Poeten des Nachmärz, in: Mörike und sein Freundeskreis, hg. von Barbara Potthast, Kristin Rheinwald, Dietmar Till, Heidelberg 2015, S. 281–298.

60 David Friedrich Strauß an Friedrich Theodor Vischer, 25. Juni 1853, in: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, Bd. 2, S. 48.

61 Vgl. Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975, S. 50; vgl. auch Friedrich Theodor Vischer, »Satyrische Zeichnung. Gavarni und Töpffer«, in: ders., Altes und Neues, Stuttgart 1882, S. 86.

62 Frank Vögele, »Das Stuttgarter Hutzelmännlein«, in: Mörike-Handbuch, hg. von Inge und Reiner Wild, Stuttgart 2004, S. 185–191, hier S. 187.

zung und Affinität mit Vischers ästhetischer Konzeption des Komischen entstanden ist. Mörikes Brief an Johannes Mährlen vom Juli 1851 würde eine derartige Annahme stützen. Dort findet sich nämlich folgende Briefnotiz Mörikes: Ich las »in Vischers Ästhetik, vollendete und detaillierte den alten wiedervorgesuchten Plan zu einer heiteren Erzählung in Prosa«. ⁶³

Es wird sich schwerlich genauer rekonstruieren lassen, aus welchem Anlass Mörike die mehr als zehn Jahre ruhenden Skizzen zu einem Stuttgarter Kobold wieder aufgriff und in relativ kurzer Zeit zu einem Ende brachte. Dieser Beitrag wagt eine Spekulation. Könnte es denn sein, dass die 1851 erfolgte Publikation des Kindersprachspiels »s' leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeure« in E. Reimers *Deutsche Kinder-Reime und Kinder-Spiele aus Schwaben* – auf sie weist Mörike in den beigefügten Erläuterungen eigens hin (vgl. SH, S. 214) – und die parallele Lektüre der von dem befreundeten Maler und Zeichner Moritz von Schwind illustrierten Verse »Das bucklige Männlein« – sie waren 1849 in Georg Scherers Publikation *Deutsches Kinderbuch. Alte und neue Lieder, Märchen und Geschichten, Sprüche und Räthsel* erschienen – einen kreativen »Kick« ausgelöst haben, ein schwäbisches Pendant zum »Bucklichten Männlein« zu erfinden?

Jedenfalls ist die strukturbildende Bedeutung der »Denkreime«, Sprüche, Sprichwörter in Mörikes Märchen kaum zu übersehen. Umso erstaunlicher ist es, dass sie bislang nicht Gegenstand einer Untersuchung waren. Seit dem Mittelalter ist die Affinität von Sprichwörtern und visuell-haptischer Darstellung belegbar, in Pieter Bruegels *Sprichwörter*-Gemälde ist dieser Zusammenhang auch einem größeren Publikum bekannt. Mit der bislang nicht hinreichend gewürdigten intermediären Rolle und Bedeutung der Dinge, insbesondere ihrer ikonographischen und auf homonymen Sprachspielen beruhenden Form- und Wortkorrespondenzen, lässt sich schließlich die kühne Behauptung rechtfertigen, hiermit werde eine Neuinterpretation des Märchens *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* vorgelegt.

Bleibt zuletzt ein Desiderat: Den heutigen Leser dürfte das extrem abschätziges Urteil verschiedener Freunde (Strauß, Kanz, Lohbauer) über Mörikes virtuose Darstellung des Zusammenfindens des zukünftigen Paares Seppe und Vrone auf dem Hochseil irritieren. ⁶⁴ Rudolf Lohbauer schreibt zum Beispiel in das ihm von Mörike geschenkte Exemplar folgenden Kommentar zur Hochseiltanzszene: »So verlässt auch die besten ihr Genius! Die Tänzerey von Seppe und Vronali auf dem Seil ist gerade zu widerlich«. ⁶⁵

63 Eduard Mörike an Wilhelm Hartlaub, Stuttgart zwischen dem 18. und 24. Mai 1855, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 16, S. 45.

64 Gerhard Storz zeigte sich zu recht konsterniert, vgl. Gerhard Storz, Eduard Mörike, S. 260.

65 Rudolf Lohbauer, zit. nach: Eduard Mörike. Werke und Briefe, Bd. 6.2, S. 105.

Diese für heutige Leser/innen überraschende Abwertung bezieht sich auf den Höhepunkt von Mörikes Märchen. Wie in Goethes *Märchen* ist die Schlusszene von Mörikes Werk als ein architektonisches Ensemble gestaltet. In Goethes Märchen wird eine weitläufige Tempelarchitektur durch eine fest gebaute Brücke verbunden; in Mörikes Märchen vom *Stuttgarter Hutzelmännlein* überspannt den gesamten Stuttgarter Marktplatz ein Hochseil. Man hat darauf hingewiesen, dass in der Darstellung des Ereignisses auf dem Stuttgarter Marktplatz der »Eindruck einer Unmittelbarkeit entstehe, in der Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen«. ⁶⁶ In dem Tanz zwischen Seppe und Vrone müsste nun jene im Märchen festgemachte Darstellung des Wunderbaren im Medium des Komischen zur vollsten Evidenz kommen. Und so ist es auch: Mitten in einem karnevalischen Mummenschanz, in dem mit krassen grotesk-komischen Motiven, ja lasterhaft-dubiosen Auftritten von Vaganten nicht gespart wird, begeben sich zwei junge Menschen in höchste »Gefahr« (SH, S. 204) – aufs Hochseil. Obgleich sie derlei kühne Unternehmungen vorher nie ausgeübt haben, vollführen sie zum großen Erstaunen des Publikums einen »kunstgerechten Tanz«, der »recht de[n] Wiederschein der Anmut« (SH, S. 205) darstellt. »Ihr ganzes Tun« erscheint »wie ein liebliches Gewebe, das sie mit der Musik zustand zu bringen hätten« (ebd.). Diese anmutig-graziöse, wundersame Tanzszene, die gleichsam auf der Folie einer grotesk-komischen Karnevalswelt sich Kontur verschafft, mündet in eine naiv-komische Szene, als Seppe es wagt, mitten auf dem Hochseil das Jawort seiner Vrone durch einen Kuss »vor aller Welt« (ebd.) zu besiegeln: »Das kam so unverhofft und sah so schön und ehrlich [aus, G.Oe], dass manchen vor Freude die Tränen los wurden« (ebd.). Und doch war es, wie der Graf im Anschluss daran lachend bezeugt, ein mutiger »Streich« (SH, S. 206), der zum Glück des Paares Seppe und Vrone unumgänglich ist, da er den notwendigen Schritt von der virtuoson Anmut des Tanzes zum Leben hin vollzieht. Darum ist es schlüssig, wenn der Graf abschließend als Kommentar dieses Ereignisses zu einem etwas derben Spruch greift: »Glückzu, ihr braven Kinder! Auf einem Becher lieset man den Spruch: Lottospiel und Heirathstag. Ohn' groß' Gefahr nie bleiben mag« (ebd.). Entsprechend schon ein Kuss in der Öffentlichkeit nicht der Konvention, so konnte dieser Spruch, der das Lottospiel mit Hochzeiten auf eine Ebene stellt, nicht gerade auf den Zuspruch der protestantisch sozialisierten Freunde rechnen. Mit dieser das *Stuttgarter Hutzelmännlein* krönenden ästhetischen Sequenz eines Anmutig-Schönen mitten im Grotesk-Komischen und seinem Ende in einem derb komischen Spruch hat Mörike die spätidealistischen Ästhetiken mit ihrem

66 Christiaan L. Hart Nibbrig, »Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike«, in: *Literatur und Wirklichkeit*, Bd. 10, hg. von Otto Conrady, Bonn 1973, S. 63f.

Versuch, aus dem Hässlichen das Komische und aus Letzterem das Schöne heraus zu prozessieren, konterkariert.⁶⁷ Es dürfte aber noch einen weiteren Grund dafür gegeben haben, dass Mörikes Schulfreunde die Tanzszene von Seppe und Vrone als »widerlich« bezeichneten.

Zur Klärung dieser kollektiven Schelte bedarf es einer Rückblende. Der Protagonist Seppe macht, wie die »Irrlichter« in Goethes Erzählung *Das Märchen*, gleich beim ersten Handlungsakt einen Fehlgriff. Von den ihm vom Hutzelmännlein anvertrauten Glücksschuhen zieht Seppe einen für seine spätere Braut bestimmten versehentlich an. Die daraus sich ergebenden Komplikationen hat man in der psychologisch ausgerichteten Forschung als Manifestation weiblicher »anstößige[r] Persönlichkeitsanteile«⁶⁸ gedeutet. Das ist zwar plausibel, man hat dabei aber vor lauter tiefenhermeneutischer Exploration den sozialgeschichtlichen Befund übersehen, dass Seppe durch diese ihn umtreibende Fuß-Hopserei in seinem Beruf als Schuster verunsichert wird. Er glaubt seine Berufung eher im Handwerk eines Drehers oder gar in der gesellschaftlichen Hierarchie absteigend in der Tätigkeit eines Scherenschleifers suchen zu müssen. Der zum 100. Todestag Mörikes 1975 im Schiller-Nationalmuseum Marbach entstandene und publizierte Katalog macht auf die im neunzehnten Jahrhundert akute soziale Handwerkermissere aufmerksam.⁶⁹ Seppe jedenfalls ist in ganz unromantischer Haltung besorgt, eine württembergische Variante des Taugenichts, ein »Niemez« zu werden (SH, S. 157), das heißt entsprechend der im Anhang gegebenen Erläuterung: »einer der so viel als Nichts ist, kein Gewerbe versteht oder treibt« (SH, S. 214). Die ans Denunziatorische grenzende Aburteilung der Tanzszene auf dem Hochseil dürfte einerseits auf die Aversion vieler protestantisch-pietistischer Kreise gegen den Tanz zurückzuführen sein, möglicherweise aber auch sozialgeschichtlich mit einer Deklassierungsangst zu tun haben. Jedenfalls legt eine zur Entstehungszeit von Mörikes Märchen 1851 in der von Mörike geschätzten satirischen Zeitschrift *Fliegende Blätter* publizierte Schnurre eine solche Deutung nahe. In der Nummer 240 findet sich eine kleine Erzählung mit dem Titel »Was kann die Liebe«

67 Mörikes Schulfreund Rudolf Lohbauer benutzt zur polemischen Etikettierung »der Tänzerin von Seppe und Vroneli« den Begriff »widerlich«. Die Verwendung just dieses Begriffs legt eine Spur, die in eine zeitgenössische ästhetische Kontroverse um das Reizende führt. Karl Rosenkranz bestimmt das Widrige in seiner *Ästhetik des Hässlichen* als den »negativen Gegensatz des gefällig Schönen« (das Niedliche, Spielende, Reizende) und merkt dazu an: »Es ist merkwürdig, welche Voreingenommenheit gegen das Reizende sich bei manchen Ästhetikern findet. Sie verachten es oft, weil es durch seine Sinnlichkeit in das Ästhetische eine praktische Aufforderung einmische« (Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, S. 281).

68 Frank Vögele, »Das Stuttgarter Hutzelmännlein«, S. 189.

69 Vgl. Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975, S. 367 f.

von Al. Plusvir. Die Handlung sei hier abschließend kurz zusammengefasst: Ein Assessor verliebt sich in ein Mädchen, das bei einem Münchner Nachmittagstee hinreißend tanzen kann. Seine Anträge stoßen bei ihr auf vorsichtiges Hinhalten. Sie bestellt ihn auf fünf Uhr in den Volksgarten. Dort stellt sich heraus, dass sie als Gauklerin tätig ist. Die Conclusio des Assessors lautet: »Ja, die Liebe vermag viel, sie vermag Alles – aber seiltanzen kann sie doch nicht.«⁷⁰

70 Fliegende Blätter 10 (1849), H. 240, S. 185–187.