

Alfred Liede
Dichtung als Spiel

Alfred Liede

Dichtung als Spiel

Studien zur Unsinnspoesie
an den Grenzen der Sprache

Zweite Auflage

Mit einem Nachtrag *Parodie*,
ergänzender Auswahlbibliographie,

Namenregister
und einem Vorwort
neu herausgegeben

von
Walter Pape



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1992

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Liede, Alfred: Dichtung als Spiel : Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache / Alfred Liede. – 2. Aufl. / mit einem Nachtr. Parodie, erg. Ausw.-Bibliogr., Namenreg. und einem Vorw. neu hrsg. von Walter Pape. – Berlin ; New York : de Gruyter, 1992
ISBN 3-11-012923-X

© Copyright 1963/1966/1992 by Walter de Gruyter & Co., D-1000 Berlin 30.

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.

Printed in Germany

Satz: Thormann & Goetsch, Berlin / Arthur Collignon GmbH, Berlin

Druck: Werner Hildebrand, Berlin

Einbandgestaltung: Rudolf Hübler (unter Verwendung der Collage von Kurt Schwitters
„Für Rußland unannehmbar“ 1922, © VG Bild-Kunst, Bonn 1992)

Buchbinderische Verarbeitung: Lüderitz & Bauer GmbH, Berlin

Vorwort von Walter Pape

I.

Die Sprache und ihre Grenzen, die sprachkritische Diskussion über die beherrschende Rolle der Schrift und die weitgehend verlorene Mündlichkeit der Dichtung, Sprachspiel, Intertextualität und Parodie als Kennzeichen postmoderner Literatur, die Unzulänglichkeit traditioneller (und auch moderner) Literaturgeschichtsschreibung, soweit sie einen nur scheinbar „regelmäßigen und regelgerechten Ablauf“ konstruiert (Band 1, S. 3), all das steht im Mittelpunkt des Interesses der modernen Literaturwissenschaft und Philosophie. Alfred Liedes Standardwerk erregt vor diesem Hintergrund erneutes Interesse, denn es diskutiert diese Fragen und breitet die immer noch umfassendste Materialsammlung zum Thema ‚Dichtung als Spiel‘ in einem weiten historischen und die nationalen Grenzen überschreitenden Überblick aus.

Dem Neudruck hinzugefügt wurden nicht nur ein ausführliches Namenregister, eine ergänzende Auswahlbibliographie und dieses Vorwort, in dem einige Hinweise auf die Bedeutung von Liedes Werk¹ und die neuere Forschung zu seinen zentralen Themen gegeben werden sollen², sondern auch seine umfangreiche und im Materialreichtum immer noch unübertroffene Arbeit über die *Parodie*, 1966 als Artikel des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* erschienen; der durchgesehene und vom Herausgeber mit Zwischenüberschriften versehene Nachdruck vervollständigt den zweiten Band, wo Liede in der ersten Auflage (S. 218) nur einen Hinweis auf die Stofffülle und den dadurch notwendigen Verzicht einer Behandlung geben konnte.

Daß die Sprache dem Menschen ihre Ordnung aufzwingt, macht Dichtung, die ihre Grenzen aufsucht, so faszinierend. Das Wiederaufleben von Nietzsches Sprachkritik in der Philosophie Jacques Derridas und anderer richtet den Blick wieder verstärkt auf den Zeichencharakter der Sprache und der Schrift (Derrida: „Die

¹ Damit liegt das Hauptwerk Alfred Liedes (*26. Oktober 1926 in Basel, †5. Januar 1975 in Sumiswald) vor, der durch seinen frühen Tod daran gehindert wurde, das Thema weiter und bis in die Gegenwart zu verfolgen, wie er es in Seminaren während seiner Tätigkeit auf dem Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur in Köln (seit 1968) getan hat.

² Die vollständigen Angaben zu der in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Literatur finden sich in der *Ergänzenden Auswahlbibliographie* im Nachtrag in Bd. 2, S. 423 – 440.

Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels“³), dadurch aber auch auf die Fiktionalisierung unserer Wirklichkeit durch, wie Jean Baudrillard es ausdrückt, die „précession des simulacres“⁴ der Realität gegenüber: „Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo etc. –, und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale“⁵. Glaubte man bis ins 17. Jahrhundert noch an eine mögliche Ähnlichkeit der Zeichen und der Dinge, sah man in der Natur selbst ein „Spiel von Zeichen und Ähnlichkeiten“⁶ und suchte man nach der verlorenen *Lingua adamica*, so verstärkte sich mit dem wachsenden Bewußtsein, daß Sprache bloß zeichenhaft ist, die Skepsis der Dichter gegenüber ihrem genuinen Medium.⁷

II.

Alfred Liede hat nachdrücklich auf diese Tradition hingewiesen, vor allem im Kapitel *Sprachskepsis und Mystik* des ersten Bandes (S. 248 – 354), wo auch erstmals in der Geschichte der neueren Literaturwissenschaft Fritz Mauthners Sprachkritik⁸ und seine Bedeutung für die Literatur der Moderne herausgearbeitet und Hugo von Hofmannsthals *Chandos-Brief* in die zweite Reihe verwiesen werden. So erweist sich Morgensterns scheinbar harmloser Unsinn als von Nietzsche und Mauthner geprägte avantgardistische Literatur, und auch die Bedeutung Dadas für die Moderne und Hugo Balls⁹ zentrale Rolle als „Denker des Dadaismus“ hat Liede erstmals in dieser Klarheit dargestellt.

Die zentralen Kapitel des ersten Bandes kreisen um eine Literatur, bei der die „Loslösung des Sprachzeichens vom Ding“ (Bd. 1, S. 249) das Prinzip der Natur-

³ Derrida: *Grammatologie* (1967/1983), S. 17; *Grammatologie* ist „Wissenschaft von der Schrift“.

⁴ Jean Baudrillard: *La précession des simulacres*. – In: Baudrillard: *Simulacres et simulations* (1981), S. 9 – 68.

⁵ Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976/1991), S. 113 – 114.

⁶ Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966/1974), S. 62.

⁷ Unter den neueren Untersuchungen zum Wandel der Sprachauffassung (neben der Arbeit Foucaults) siehe besonders die Sammelbände *History of Linguistic Thought* (1976) und *Theorien vom Ursprung der Sprache* (1989) mit reichen Literaturangaben, zur Sprachkritik besonders die Arbeiten von Saße (1977), Götsche (1987) und Stenglin (1990).

⁸ Vgl. zu Mauthner und seiner Bedeutung vor allem die bei Alfred Liede entstandene Dissertation von Joachim Kühn: *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*. Mit einer Fritz-Mauthner-Bibliographie (1975); ferner die Aufsätze von Elizabeth Bredeck, Gerhard Fuchs und Peter Kampits im zweiten Heft des Jahrgangs 1990 der Zeitschrift *Modern Austrian Literature*.

⁹ Hugo Balls Stellung in der Moderne ist inzwischen unumstritten; das belegt nicht nur der seit 1977 erscheinende *Hugo Ball Almanach* (Pirmasens), sondern auch eine Vielzahl von Publikationen über ihn, vgl. die laufenden Bibliographien von Ernst Teubner im *Almanach* und Teubners Bibliographie (1992).

nachahmung und Illusion¹⁰ zurückgedrängt hat. Im Kapitel über Lewis Carroll analysiert Liede dessen Werk als Schlüsseltexte der Moderne und der Avantgarde: Abseits von jeder expliziten theoretischen Reflexion schuf Lewis Carroll in der sprachlichen Selbstherrlichkeit Humpty Dumpty ein Symbol für eine Literatur an den Grenzen der Sprache. „In seinem Wort: ‚When I use a word, it means just, what I choose it to mean‘ erfüllt sich die Sehnsucht der Unsinnspoeten nach Befreiung vom überlieferten Wortsinn.“ (Bd. 1, S. 190) Wie Alfred Liede hat in letzter Zeit eine Vielzahl von Untersuchungen in Carroll einen Ahnherrn der modernen Sprachkritik und Metafiktion gesehen¹¹. Doch wenn man ihn zu einem Vorläufer und Anreger Ludwig Wittgensteins macht, übersieht man die sprachskeptische Linie von Nietzsche bis Mauthner und darüber hinaus, die Liede nachgezeichnet hat und die sich noch weiter fortführen ließe: So wollte James Joyce in seinem *Finnegans Wake* „durch Kombination der besten Teile jeder Sprache“ Form und Inhalt wieder vereinen¹²; er traf sich in solcher Hochschätzung der Möglichkeiten des poetischen Sprachspiels durchaus mit Fritz Mauthner, ließ sich Joyce doch während der Arbeit an *Finnegans Wake* vom jungen Samuel Beckett sogar Stellen aus Mauthners *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* vorlesen¹³.

Das „bange Wissen um die Grenzen des Mediums der eigenen Sprachkunst“ und die „Fiktion als erkenntnis- und sprachkritische metafiktionale Inszenierung eines befürchteten Sinnverlusts und gleichzeitig als ebenfalls metafikcional thematisierte Möglichkeit der Flucht in eine Welt des ästhetischen Spiels“¹⁴ verbindet nicht nur Carroll mit der Literatur der Moderne und Postmoderne¹⁵, sondern nichts anderes ist auch das Thema der einzelnen Untersuchungen des ersten Bandes von Alfred Liedes *Dichtung als Spiel*, in dem die sprachkritische und sprachspielerische Dichtung von der Romantik bis zum Dadaismus und darüber hinaus im Mittelpunkt steht.

¹⁰ Dazu jetzt: Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Ed. by Frederick Burwick and Walter Pape (1990).

¹¹ Vgl. Bibliographie und Forschungsbericht von Edward Guiliano sowie besonders Werner Wolfs Beitrag (1987).

¹² Kühn: Gescheiterte Sprachkritik (1975), S. 15. – Vgl. auch Steiner: After Babel (1975), S. 190.

¹³ Vgl. die Beiträge von Linda Ben-Zvi.

¹⁴ Wolf: Lewis Carrolls „Alice“-Geschichten, S. 433 und 443.

¹⁵ In seiner „Merkmalreihe“ zur Postmoderne und postmodernen Literatur zählt Ihab Hassan (Postmoderne heute. – In: Wege aus der Postmoderne [1988], S. 47–56) Merkmale auf, die *alle* auch für Liedes Begriff der Unsinnspoesie zutreffen: „Unbestimmtheit“, „Fragmentarisierung“ (Montage, Collage, *objet trouvé*, Paradox, unerklärte Randzonen), „Auflösung des Kanons“ („umfassende Entlegitimierung gesellschaftlicher Normen“, Tod Gottes, des Autors und des Vaters), „Verlust von ‚Ich‘ und ‚Tiefe‘“ („Das Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend“), „Das Nicht-Zeigbare, Nicht-Darstellbare“ („Wie schon ihre Vorgängerin, so ist auch die postmoderne Kunst irrealistisch, nicht-ikonisch“), „Ironie“, „Hybridisierung oder die Reproduktion von Genre-Mutationen, unter ihnen Parodie, Travestie, Pastiche“, „Karnevalisierung“, „Performanz, Teilnahme“, „Konstruktcharakter“ (Arbeit mit „Tropen, figurativer Sprache, mit Irrealismen“), „Immanenz“ („Dies ist die Zeit des Menschen als sprachliches Wesen, sein Maß ist die Intertextualität allen Lebens“).

III.

Liedes Untersuchung und sein methodischer Ansatz unterscheiden sich jedoch von postmoderner oder poststrukturalistischer Theorie und Literatur darin, daß er an die Sprache glaubt, obwohl er mit Lichtenberg weiß, daß die „Wörter-Welt“ vor der eigentlichen Welt steht (Bd. 1, S. 251), daß er gegen die problematische erkenntnistheoretische Doktrin von der Unzugänglichkeit der Wahrheit oder auch nur des Sinns eines Textes an einem Autor-zentrierten Literaturverständnis dort festhält, wo es der Textintention entspricht. Denn da die Sprache dem Menschen ihre Ordnung aufzwingt (Bd. 1, S. 421), ist jeder Aufstand gegen ihre Regeln, jeder Grenzüberschreitungsversuch aus diesem „anonymen System ohne Subjekt“ (Foucault) die Leistung eines einzelnen, der diesem System wortwörtlich unterworfen ist oder sich ihm unterwirft, indem er schon traditionell gewordene Techniken des Grenz-Spiels verwendet, und der damit – auf die eine oder die andere Weise – zum Scheitern verurteilt ist.

In diesem Sinne ist für Alfred Liede Unsinnspoesie „immer eine Dichtung aus Unvermögen“ (Bd. 1, S. 430). Manche Kritiker haben diese Definition als Abwertung der Unsinnspoesie mißverstanden; sie ist nur verständlich vor dem Hintergrund eines Glaubens an die Transzendenz: „Unsinnspoesie ist auch Dichtung an den Grenzen des Menschen.“ (S. 431) Anders als die postmoderne Literaturwissenschaft geht Liede von der Möglichkeit systematischen Wissens und davon aus, daß nicht nur der „Effekt des Spiels der Sprache“¹⁶ in Texten aufgedeckt, dekonstruiert werden soll. Mit der sprachkritischen Tradition und den Poststrukturalisten wäre er sich zwar darin einig, daß „Bedeutung eher als Produkt der Sprache und nicht als deren Ursprung“ zu denken ist¹⁷, doch kündigt für ihn die moderne Unsinnspoesie nicht vom Tod des Autors – obwohl er dem „an der Goethezeit gebildeten Wertempfinden der deutschen Literaturwissenschaft mit seiner Überbetonung des schöpferischen Individuums“ (Bd. 2, S. 321) kritisch gegenüberstand –, sondern sie zeigt Sprach-Spiele von Menschen, die um ihre Freiheit ringen und „an jener höchsten Macht scheitern, vor der aller Unsinn Sinn ist.“ (S. 431)

Deshalb hat sich Liede auch nicht Lewis Carroll, sondern Chesterton als „Schutzpatron“ seiner Arbeit (S. 18) gewählt: *Credo quia absurdum*. Wenn er den Glauben an die Sprache den „Glauben des Dichters“ nennt und feststellt, daß der Dichter dennoch am Wort leide und ihn immer „der unheimliche Schatten der Sprachskepsis“ begleite (S. 248), so gilt Entsprechendes auch für Alfred Liede als Literaturwissenschaftler.

Folgerichtig verbindet Liede im ersten Band seines Werkes die sprachkritische Zerlegung der Texte mit dem Versuch einer Rekonstruktion der Autorintention, der Funktion der Texte für den Autor und im Kontext ihrer Zeit. Freilich tritt dort,

¹⁶ Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. (On Deconstruction, dt.) Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988 (Rowohlt's Enzyklopädie. 474), S. 20.

¹⁷ Ebenda, S. 123.

„wo die Dichtkunst zur Hauptsache als Wissen und Kunsthandwerk betrachtet und vom Dichter keine künstlerische Originalität und keine Rücksichtnahme auf das geistige Eigentumsrecht anderer erwartet“ wird (Bd. 2, S. 323), der Autor in den Hintergrund und die sprachliche Virtuosität sowie das, was man heute 'Intertextualität' nennt, in den Mittelpunkt des Interesses. In der Einleitung zum Kapitel *Die literarischen, gesellschaftlichen und gelehrten Spiele* (Bd. 2, S. 58 – 70) skizziert Liede in einem weiten Überblick von der persischen Dichtung bis zu Max Bense und in Auseinandersetzung mit Ernst Robert Curtius' Manierismus-Begriff jene Art höfischer und gesellschaftlicher Sprachkunst, bei der die Person des Autors keine Rolle spielte, und er grenzt sie ab von der „*persönlichen* Unsinnspoesie des einzelnen Dichters“, die erst im Laufe des 18. Jahrhunderts mit der Herausbildung dichterischer Subjektivität entstehe.

Wie nahe Liede's Verständnis von ‚Dichtung als Spiel‘ und Unsinnspoesie auch hier wieder dem heutigen „Passepartoutbegriff“ ‚postmodern‘ ist, zeigen Umberto Eco's Ausführungen, für den Ironie und metasprachliches Spiel Kennzeichen der Postmoderne sind und für den „jede Epoche ihre Postmoderne hat, so wie man gesagt hat, jede Epoche habe ihren eigenen Manierismus“, und der sich schließlich fragt, ob „postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als meta-historische Kategorie“ sei.¹⁸

IV.

Dichtung als Spiel beschränkt sich nicht, hierin den erweiterten Literaturbegriff nach dem Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft Anfang der siebziger Jahre vorwegnehmend, auf die anerkannten großen Autoren; denn bedeutende Dichter wie vergessene Poetae minores können Symbolgestalten für verschiedene Arten dichterischen Spiels *und* ihre Zeit sein. So legt Liede beispielsweise den Zusammenhang von Mörikes scheinbar abseitigen *Wispeliaden* mit dem Gesamtwerk dar, und das im Goetheschen Sinne dämonische, nur scheinbar private Spiel Mörikes erweist sich als durchaus epochentypisches Spiel gegen die Zeit (Bd. 1, S. 27 – 72).

Auch die literarisch weniger bedeutenden deutschen Vertreter des *Höheren Blödsinns*, Ludwig Eichrodt und Viktor von Scheffel, analysiert Liede als typische Vertreter des Zeitgeistes, hier aber nun der bildungsbürgerlichen Mentalität des 19. Jahrhunderts¹⁹ (Bd. 1, S. 145 – 157); die Verbindung von empirischer Textunter-

¹⁸ Umberto Eco: Nachschrift zum „Namen der Rose“. (Postille a „Il nome della rosa“, dt.) Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. 4. Aufl. München: Hanser 1984, S. 77.

¹⁹ Für Scheffel ist das – zum Teil unter kaum gerechtfertigter Aufwertung seiner Werke – in jüngster Zeit explizit geschehen; siehe besonders folgende Untersuchungen: Lechner, Manfred: Joseph Viktor von Scheffel: Eine Analyse seines Werks und seines Publikums. München, Phil. Diss. 1962.

Mahal, Günter: Joseph Viktor von Scheffel. Versuch einer Revision. Karlsruhe: C. F. Müller 1986.

Selbmann, Rolf: Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter. Joseph Viktor von Scheffel und seine Literatur. Heidelberg: Winter 1982 (Beitr. z. neueren Lit.gesch. 3. Folge. 58).

suchung und Repräsentativität der Analyse bewährt sich auch im Kapitel über die bürgerlichen Künstler- und Unsinnsgesellschaften *Gesellschaften und Sammlungen* (Bd. 2, S. 279–306), wo man mehr über die Funktion von Literatur in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erfährt als in mancher theoretischen Untersuchung.

Den harmlosen bürgerlichen Spielen stellt Liede das romantische „Gespenst der absoluten Ironie, die fortschreitend die Welt auflöst“ (S. 122) gegenüber. Die Ironieforschung hat seit 1957, als Liede seine Arbeit abschloß, große Fortschritte gemacht²⁰; und dennoch überzeugt der Bogen, den Liede von Schlegel über den Surrealismus und Kurt Schwitters bis hin zu Karl Valentin schlägt. Zudem zeigt Liede auch die Vergeblichkeit jenes Kampfes gegen eine „falsche Zivilisation durch Schreiben, Dichten und Malen“ (S. 134); wenn er zu Schwitters²¹ Merzdichtung und seinen Collagen feststellt, dort seien „Werte nur noch Worte, Sprache und Vorstellungen“ (S. 137), so sagt die postmoderne Wissenschaft letztlich dasselbe, freilich in ihren an Derrida geschulten Worten: „Die schriftliche Spur als Bildelement verweist nicht mehr referentiell auf eine gewußte Wirklichkeit, sondern tritt an deren Stelle. Sie zeigt damit, daß die Welt, in der sie gefunden und verarbeitet werden kann, selbst eine *Welt aus Zeichen* ist, daß die *Erfahrung von Wirklichkeit* durch das *semilogische Erlebnis* verdrängt worden ist.“²²

Liedes Kapitel *Zerstörung im Dienst einer neuen Ordnung* über die Bewegungen vom Futurismus²³ und Dadaismus²⁴ bis zum Surrealismus und ihren Versuch, mit der Zerstörung der herrschenden Sprache auch die Herrschenden zu treffen²⁵, gehört

²⁰ Vgl. besonders folgende Arbeiten:

Behler, Ernst: Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.

Finlay, Marike: The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the crisis of representation. Berlin, Amsterdam: Mouton & de Gruyter 1988.

Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a. M.: Klostermann 1983 (Das Abendland N.F. 15).

Prang, Helmut: Die romantische Ironie. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 (Erträge der Forschung. 12).

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977 (Hermaea N.F. 6).

²¹ Schwitters, dem als einzigem der deutschen Dadaisten bislang eine kritische Gesamtausgabe zuteil geworden ist, wird heute nicht nur als bildender Künstler wohl etwas überschätzt; grundlegend die Monographien von Schmalenbach und Elderfield, zum literarischen Werk siehe vor allem Homayr (1991).

²² Geier: Schriftbilder (1980), S. 70.

²³ Siehe vor allem die Arbeiten von Peter Demetz (1987 und 1990).

²⁴ Siehe besonders die reich bebilderte und mit einer ausführlichen Bibliographie versehene Studie von Hanne Bergius (1989), den Sammelband *Sinn aus Unsinn. Dada International* (1982) und die Darstellung von Eckhard Philipp (1980).

²⁵ Vgl. dazu auch die gut pointierte Skizze von Peter Demetz: Italian Futurism and the German Literary Avant-garde (1987); Demetz kommt – offenbar ohne Kenntnis der Arbeit Liedes – zu ähnlichen Ergebnissen: S. 19: der Beginn des neuen Jahrhunderts sei eine Zeit „of restless doubts about the possibilities of expression and communication“, er erwähnt u. a. Mauthner und dessen Einfluß und faßt ganz im Sinne Liedes zusammen: „As soon as we question the form of language itself, we move, whether we want to or not, to the most essential question of all writing.“ (S. 20).

zu den Pionierarbeiten auf diesem Gebiet; doch verfällt er nicht wie manche Apologeten postmoderner Literaturwissenschaft der Zeichenmagie und dem Analogiezauber, sondern er weiß, daß die „schrackenlose Freiheit“ des Spiels sich als „stumpfe Waffe gegen den Zwang“ der Gewalt und der Herrschaft erweist, daß der dadaistische Protest gesellschaftlich ein hoffnungsloses Beginnen war: „Dada blieb immer nur ein literarischer und künstlerischer Aufbruch, die wirklichen Mächte gingen mit einem Achselzucken an ihm vorüber.“ (S. 221 – 222)

V.

Liedes Lehrer Walter Muschg hat 1964, ein Jahr nach dem Erscheinen von *Dichtung als Spiel* und also lange vor einem größeren Interesse der Literaturwissenschaft an diesen Formen der Literatur, die „Abstraktion von der Wirklichkeit“, das „Spiel mit den Dingen dieser Welt“ wie Liede als „Absage an das Denken des bürgerlichen Zeitalters“ gesehen, dennoch aber darauf beharrt, daß von allen Künsten einzig die Dichtung imstande – und verpflichtet – sei, „an die Vernunft des Menschen zu appellieren.“²⁶ An die vergessene Vernunft appellieren kann aber auch Unsinnspoesie, wenn sie sich gegen das durch Gewohnheit und Tradition ästhetisch wie gesellschaftlich Akzeptierte wendet. Deshalb bedeutet „Unsinnspoesie“ keine Abwertung der spielerischen, artistischen oder sprachkritischen Literatur, obwohl man diesem Mißverständnis immer wieder begegnet²⁷; durch diesen Begriff soll diese Art Literatur „gut charakterisiert, aber nicht gewertet“ (Bd. 1, S. 6) werden. Denn Unsinnsdichtungen sind für Liede Texte, deren Sinn nicht direkt oder durch traditionelle hermeneutische Lektüre zugänglich ist, Texte, welche die Grenzen der Sprache aufsuchen und sich in Gegensatz zu einer „bestimmten geistigen Ordnung der Sprache“ (Bd. 1, S. 6) stellen.

Auch für Susan Stewart (*Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* [1979]) verlangt der Unsinn „a transgression of common-sense interpretive procedures“ und ist sozialgeschichtlich als Gegensatz zum Commonsense zu sehen: „The ‚content‘ of nonsense will always shift as a result of the ongoing social process of making common sense.“²⁸ Die literarhistorische Einordnung Dadas als Avantgarde – in Übereinstimmung oder in Auseinandersetzung mit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* – geht von einer ähnlichen Opposition aus: Dem ästhetischen Commonsense, der Tradition steht die Thematisierung des Ausbruchs aus den Grenzen der traditionellen Kunst gegenüber. In diesem Sinne hat jüngst Christian Schärf das experimentelle literarische Spiel aus der durch Nietzsche begründeten „Dynamik der Negation“ erklärt und am Beispiel Dadas (Arp, Ball, Schwitters) dargelegt, daß man die literarische „Artistik im 20. Jahrhundert nicht ohne die

²⁶ Muschg: *Der Zauber der Abstraktion* (1964/1965), S. 30.

²⁷ Zuletzt wieder im Forschungsüberblick zur visuellen Poesie von Ulrich Ernst: *Carmen figuratum* (1991), S. 1.

²⁸ Stewart: *Nonsense* (1979), S. 37 und 39.

besondere Beachtung des Aspekts der Verneinung begreifen“ könne²⁹. Ähnlich sieht Josef Homayr die Avantgarde und das Werk Kurt Schwitters im Rahmen seiner „negationstheoretischen Auslegung der Avantgarde“ und spricht der modernen Kunst ästhetische Negativität zu³⁰. Dieser Begriff hat gegenüber dem der ‚Unsinnspoesie‘ den Vorteil, den semantischen *und* formalen Aspekt zu verbinden, verdeckt aber die Tatsache, daß viele (auch avantgardistische) Werke sich sehr traditioneller ästhetischer Mittel bedienen, wie Liede ausführlich dargelegt hat, und daß es unterschiedliche Arten der Negation, unterschiedliche Funktionen des Un-Sinns gibt. Daß Alfred Liede 1963 und Walter Muschg 1964 (in seinem Aufsatz *Der Zauber der Abstraktion*) die Funktion der Negation für den Avantgardismus und das, was man heute Postmoderne nennt, bereits klar herausgearbeitet haben, wird von der heutigen Literaturwissenschaft nur allzu leicht übersehen.

Den umfassendsten Forschungsbericht zu den oft gegensätzlichen Unsinn- bzw. Nonsense-Begriffen hat 1988 Wim Tigges vorgelegt³¹. Viele Theoretiker des Nonsense haben für einen engen Begriff plädiert; so will Peter Köhler in seiner apodiktisch-schlichten Untersuchung *Nonsense* [sic] vom „literarischen Unsinn“ trennen und jenen auf rein komische und tendenzlose Formen einschränken³², Klaus Reichert gar will in seiner klugen, aber einseitigen Analyse die englische Unsinnsliteratur als „transitorische Erscheinung“ auf die viktorianische Ära beschränken³³. Peter Christian Lang dagegen übernimmt nicht nur Liede's weiten Unsinn-Begriff, sondern orientiert sich auch hinsichtlich seiner Textgrundlage weitgehend am ersten Band Liede's; er konzentriert sich dabei auf die linguistische Analyse, die allerdings – auf der Grundlage der modernen Grammatiktheorien – über Liede hinausgeht³⁴.

VI.

Einer Verharmlosung und Abwertung der Unsinnspoesie als komische Spielerei hat Liede nicht nur durch den Rekurs auf ihre sprachkritische Fundierung, sondern auch durch seinen gegenüber Huizinga erweiterten Spielbegriff selbst den Boden entzogen: Dichtung als Spiel³⁵ umfaßt auch das regellose und das zerstörerische

²⁹ Schärf: Spur der Verneinung, S. 395.

³⁰ Homayr: Montage als Kunstform (1991). – Siehe auch den Essayband: Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory (1989).

³¹ Tigges: An Anatomy of Nonsense (1988), S. 6–55; mit umfassender Bibliographie; siehe auch seine annotierte Auswahlbibliographie in dem von ihm herausgegebenen Sammelband: Explorations in the Field of Nonsense (1987), S. 245–255.

³² Köhler: Nonsense. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung (1989), S. 28 und 34–35; Köhler's Arbeit bietet allerdings die erste größere Darstellung des „modernen deutschen Nonsense“ von F. W. Bernstein, Robert Gernhardt und Friedrich Karl Waechter.

³³ Reichert: Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn, S. 7.

³⁴ Lang: Literarischer Unsinn im späten 19. und 20. Jahrhundert (1982).

³⁵ Die Tradition des ästhetischen Spielbegriffs hat Irmgard Kowatzki (Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen [1973]) an Schiller, Novalis, Heine, Hofmannsthal und Benn als den Weg zu einer absoluten Trennung von Ethischem und Ästhetischem, zu nihilistischem Grundgefühl und Sprachzerstörung nachgezeichnet (S. 156).

Spiel, umfaßt für ihn auch alle Formen der *Parodie*, die er als „bewußtes Spiel mit einem (möglicherweise auch nur fingierten) literarischen Werk“ sieht (Bd. 2, S. 320).

Allerdings hat Liede die literaturwissenschaftliche Aufwertung und die alltägliche Gegenwart von Spiel und Parodie nicht voraussehen können. Denn – und das sollte bei meiner Skizze zur bleibenden Bedeutung und zur Aktualität von Liedes Werk klar werden – Metafiktion, Spiel und Parodie beherrschten in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten zunehmend die literarische und wissenschaftliche Produktion und Reproduktion vor allem im französischen und im angelsächsischen Raum, da England und Frankreich – im Gegensatz zu Deutschland – „ein breiteres literarisch versiertes und Sprachkunstwerke genießendes Publikum“ besitzen, wie auch Liede wußte (Bd. 2, S. 321); und Margaret A. Rose kann sogar eine „structuralist and poststructuralist canonisation of characteristics of specifically parody works as norms for literary theory in general“ feststellen³⁶, so daß Künstler, Kunst und ihre Theoretiker im „Funhouse of Language“, dem Spiel der Echos, Anspielungen, Assoziationen und Variationen, langsam verloren zu gehen drohen³⁷.

Parodie und Spiel mit der literarischen Tradition sind immer auch ein Teil der Alltagskultur gewesen; Alfred Liede hat das im Abschnitt über die *Unliterarischen Spiele* (Bd. 2, S. 34–42) gezeigt und in seiner Untersuchung der Parodie darauf hingewiesen; da jedoch „die öffentlich Bedeutung des literarischen Erbes“ zumindest im deutschen Sprachgebiet schwindet, bleiben nur die Parodie „populärer Lieder, Schlager, Kinderverse und Choräle“ (Bd. 2, S. 403) sowie die Parodierung von Märchen und Reklamesprüchen. Untersuchungen deutscher Volkskundler bestätigen die Allgegenwärtigkeit der Parodie, so daß Rainer Wehse sogar von einer „neuen Einfachen Form“ sprechen konnte, die global und diachron gültig sei. Deswegen halten er und Lutz Röhrich sich auch an die Definition Alfred Liedes und Gustav Gerbers³⁸. Denn Liede Zuordnung der Parodie zum Komplex „Dichtung als Spiel“ und sein weiter, von der Autorintention und der literarischen Funktion ausgehender Parodie-Begriff erweisen sich im Lichte der volkskundlichen wie der postmodernen Diskussion als geeigneter als beispielsweise die „antithematische Behandlung“, „Herabsetzung“ und „kritische Textverarbeitung“ betonende Definition Verweyens und Wittings³⁹.

³⁶ Margaret A. Rose: *Parodie and Post-Structuralist Criticism* (1986), S. 97. – Sie nennt als Beispiel solcher Werke *Don Quijote* und *Tristram Shandy* und ihre einflußreiche Analyse durch Viktor Sklovskij (*Theorie der Prosa* 1966).

³⁷ Ich variiere Gedanken aus Brian Edwards Essay „Deconstructing the Artist and the Art: Barth and Calvino at Play in the Funhouse of Language“ (1985), bes. S. 264–265, der wiederum auf John Barths *Lost in the Funhouse* (1968) Bezug nimmt.

³⁸ Wehse: *Parodie – eine neue Einfache Form?* (1982/83), S. 318 u. 319; Röhrich: *Gebärde – Metapher – Parodie* (1967), S. 115–221: „Volksüberlieferung und Parodie“.

³⁹ Verweyen/Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur* (1979), S. 187, 210. – Vgl. auch Jürgen Stackelbergs Skepsis gegenüber modernen Einschränkungen des Begriffs: „In der jüngeren Literaturwissenschaft gilt das meiste Erkenntnisinteresse dem Bemühen um eine neue, möglichst allumfassende Definition, wobei dann Abgrenzungen zur Travestie, zum Pastiche oder auch zur Burleske eine große Rolle zu spielen pflegen. Strukturalisten und Semiotiker sind um die Wette bestrebt, Typologien aufzustellen und in abstrakte

Die modernen Medien schließlich, vor allem Film, Video und musikalische Tonträger, haben die Möglichkeiten der – nun allerdings nicht literarischen – Parodie erheblich erweitert, vor allem durch die „getrennte Reproduzierbarkeit von Text-, Bild- und Musikspuren“, wie Wolfgang Karrer anhand von „Parodie und Travestie in den Massenmedien und im Alltagsverhalten der USA“ gezeigt hat⁴⁰.

Doch verschwindet mit der Ubiquität von Parodie und Unsinn gerade in den Medien, verschwindet durch den glänzenden englischen Nonsense von Monthy Python oder den braven deutschen Unsinn von Otto (Waalkes) auch seine provokative Kraft. In einer Zeit, wo die Zerstörung der gesamten Welt droht, kann die Zerstörung der Sprache keine Provokation mehr sein. Und so ist trotz allen Vergnügens im „Funhouse of Language“ *heute* die Skepsis von Walter Muschg angebracht, zu dessen lange verpönten ethischen und moralischen Anspruch an die Literatur sich auch Alfred Liede bekannte. Für Muschg stand 1964 der „Avantgardismus [...] vor einem ganz anderen Zeithintergrund als vor fünfzig Jahren“; und vielleicht gilt das auch für manche Spiele der Postmoderne:

Nachdem ein besessener Scharlatan Europa mit sich in die Luft gesprengt hat, ist die Schwerelosigkeit, von der Kleist träumte, kein unerreichbares Ideal mehr, sondern der allgemeine Weltzustand. Die entfesselte Literatur spiegelt genau die Geistesverfassung einer überlebenden Menschheit, die in Unglauben, Fiktionen und technischen Spielen wie im Traum dahintreibt, unfähig, die Gefahr zu erkennen, in der sie schwebt. Das künstlerische Experiment ist kein Wagnis mehr, sondern die einzig noch interessierende Sensation. Am kühnsten und erfolgreichsten zaubern aber längst nicht mehr die Dichter und Künstler, sondern die Physiker und Ingenieure, die mit der schwarzen Kunst ihrer von niemandem verstandenen Formeln die Öffentlichkeit hypnotisieren. Während die Mitläufer des Spätexpressionismus mittels der Sprache die Wirklichkeit zertrümmern, wächst diese Wirklichkeit wie in einem Angsttraum riesig über uns hinaus und ist im Begriff, uns endgültig zu zerschmettern. Dieser Sachverhalt ist mehr als paradox, er ist eine weltgeschichtliche Ironie, vor der das Spiel mit dem Absurden seinerseits absurd wird.⁴¹

Formeln zu fassen, worum es bei der Parodie und verwandten Formen der ‚Intertextualität‘ geht. Ich möchte nicht verhehlen, daß ich diesen Bestrebungen skeptisch gegenüberstehe.“ (Stackelberg: Vergil, Lalli, Scarron. Ein Ausschnitt aus der Geschichte der Parodie [1982], S. 226.). – Überhaupt nicht hilfreich ist Winfried Freunds seltsame Unterscheidung einer „seriösen Parodie“, in der „eine kritische Auseinandersetzung mit bornierten und bornierenden Bewußtseinsgehalten“ stattfinde, und einer „trivialen Parodie“, deren Hauptziel „die gelegentlich bis zum Klamauk vergrößernde Belustigung“ sei (Freund: Die literarische Parodie [1981], S. 14 – 15).

⁴⁰ Karrer: Parodie und Travestie in den Massenmedien und im Alltagsverhalten der USA (1981), hier S. 53.

⁴¹ Muschg: Der Zauber der Abstraktion (1964/65), S. 29.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Walter Pape	V
-------------------------------	---

BAND 1

I. Umgrenzung des Themas	1
Unsinn als Wort und Begriff	4
Unsinnspoesie und Sprache	7
Unsinnspoesie und Lebensgefühl	9
Die Unsinnspoesie und das Komische	11
Die Unsinnspoesie als ästhetische Gestalt des Metaphysischen	17
II. Die geistigen Grundlagen des Spiels	21
A. Das kindliche Spiel	27
1. Das dämonische Spiel	27
Mörikes Wispeliaden	27
2. Das kosmische Spiel	73
Paul Scheerbart	73
3. Das göttliche Spiel	93
Gilbert Keith Chesterton	93
B. Der Traum von der Befreiung des Menschen im Spiel	113
1. Das Chaos als höchste Schönheit und Ordnung	113
a) Friedrich Schlegels Aufsatz „Über die Unverständlichkeit“ und die romantische Ironie	113
b) Der Surrealismus und Kurt Schwitters' Merz	124
c) Karl Valentin	141
2. Höherer Blödsinn und Nonsense	145
a) Der höhere Blödsinn	145
Ludwig Eichrodt	145
Scheffel	151

b) Der Nonsense	157
Edward Lear	165
Lewis Carroll	172
3. Die Zerstörung im Dienst einer neuen Ordnung	205
a) Der italienische Futurismus	206
b) Wladimir Majakowski	208
c) Der Aktivismus	212
d) Exkurs über Dada als Gesamtbewegung	216
e) Hugo Balls Anarchie	224
f) Der Berliner Dadaismus	229
g) Der Surrealismus	245
C. Das Spiel der Resignation	248
Sprachskepsis und Mystik	248
Fritz Mauthner	254
Christian Morgenstern	273
Exkurs über „Eduards Traum“ von Wilhelm Busch	350
D. Die Grenzen des Spiels	355
1. Tristan Tzaras Blague	355
2. Hans Arp und der Tod	365
3. Der Aufstand der Sprache	400
Schluß- und Nachwort	429

BAND 2

Anhang. Die Technik des Spiels	1
A. Das asemantische und das semantisch unsinnige Zeichen	2
1. Der sinnlose Refrain als Zeichen ohne Bedeutung	3
2. Der Kindervers als Übergang vom Zeichen ohne Bedeutung zum Spiel mit dem gegebenen Sprachstoff	12
a) Die Variation des Anlautes in der Wiederholung	13
b) Die Vokalvariation in der Wiederholung	17
3. Das Spiel mit der gegebenen Sprache	21
B. Die Gattungen der Unsinnspoesie	32
1. Die unliterarischen Spiele	34

a) Der Kindervers	34
Auszahlreim 35 – Neckvers 36 – Reim auf unnütze Fragen 36	
b) Die Spiele der Erwachsenen	36
Beispielspruchwort 37 – Wetterregel 37 – Grabschrift und Marterl 37 – Lügendichtung 38 – Verkehrte Welt und Schlaraffenland 40 – Volkslied 41	
2. Die literarischen, gesellschaftlichen und gelehrten Spiele	43
a) Der Übergang von den unliterarischen zu den literarischen Spielen	43
Wortungeheuer 43 – Interpunktionsscherz 45 – Cross-Reading 45 – Wort in Zahlen 46 – Merkvers 46 – Studentenlied 47 – Stumpfsinnvers 47 – Klapphornvers 48 – Quodlibet 48 – Priamel 57 – Vielspruch 57 – Unsinnige Aufzählung 58 – Rätsel und Scherzfrage 58	
b) Die eigentlichen literarischen und gelehrten Spiele	58
Einleitung: Die Spiele des Orients und die deutschen Spiele 58 – Das höfische Element 65 – Das gehehrte Element 67 – Das gesellschaftliche Element 67	
A. Buchstabenspiele	70
a) Anagramm	70
Buchstabenballett 75	
b) Akro-, Meso-, Telestich und Notarikon	75
c) Chronogramm und Chronostich	81
d) Der Abecedarius	82
Die Vokalfolge AEIOU 88	
e) Das Lipogramm	90
f) Das Tautogramm	94
g) Das Palindrom	103
h) Der Schüttelreim	112
B. Silbenspiele	115
a) Einsilbige Verse und andere Verse von bestimmter Silbenzahl	116
Versos de cabo roto 119 – Versus rhopalici 120	
b) Die Tmesis	120
C. Reimspiele	121
a) Reimreichtum	122
Allreim 122 – Schlag- und Binnenreim 126 – Mittel-, In- und Anfangsreim 130 – Endschallender Reim (vers couronné) 132 – Echoreim 136	
b) Reimarmut	140
Tiradenreim 140 – Rührender Reim 142 – Identischer Reim 142 – Grammatischer Reim 145 – Gebrochener Reim 147 – Waise 148 – Reimwetzler 148	
c) Reimverkettung	148
Korn 148 – Irreim 149 – Pause 150 – Kettenreim 151 – Übergehender Reim 155	
d) Seltene Reime	157
D. Versfigurenspiele	158
a) Versus rapportati	158
b) Der Proteusvers	160
Wechselsatz 160 – Versus reticulati 161 – Sestine 167	

c) Der Spaltvers	168
d) Versus concordantes	170
e) Aufgegebene Reime und Ähnliches	171
Satz und Gegensatz 174 – Kontrafaktur 174 – Leberreim 177	
f) Annominatio im Vers	178
Anapher 186	
E. Einzelne größere Spiele	187
Wortspiel 187 – Paradoxon 188 – Oxymoron 188 – Worthäufung 189	
a) Das Figurengedicht	190
b) Die maccaronische Poesie und andere Arten der Sprachmischung	205
Vers entrelardé 208	
c) Der Cento	214
Sprichwortspiel 217	
d) Parodie und Travestie	218
e) Der Niemand	218
f) Die Lautdichtung	221
Lautdeutung 221 – Vokalfarbenleitern 223 – Lautmalerei 227 – Künstliche Sprachen 230 – Spielerische Lautdichtung 231 – Moderne Lautdichtungen 239	
3. In der deutschen Literatur fehlende Gattungen	256
Antike und altgermanische Spiele	256
Versus isopsephoi 256 – Kenning 256	
Französische Spiele	257
Farrasie 258 – Sottie 260 – Menus propos 260 – Baguenaude 260 – Coq-à-l'âne 260 – Galimatias 261 – Amphigouri 262	
Spanische Spiele	263
Disparate 263	
Italienische Spiele	264
Frottola 264 – Manieray burchiellesca 264 – Rime boscareccie 264	
Englische Spiele	264
Rigmarole 264 – Limerick 264	
4. Spiele in Magie und Mystik	267
Semantisch unsinniges Zeichen 268 – Lügendichtung und verkehrte Welt 269 – Quodlibet 270 – Priamel 270 – Leberreim 270 – Rätsel 270 – Magie der Buchstaben 270 – Anagramm: Temurâh 271 – Gematria: Chronogramm und Chronostich 272 – Notarikon 272 – Akrostichon 272 – Abecedarius: Abc-Denkmäler 272 – Gölndenes Abc 273 – Lipogramm 273 – Tautogramm 274 – Palindrom 274 – Satorformel 274 – Echo 275 – Kettenreim 275 – Proteusvers und Wechselsatz 275 – Wortspiel 276 – Kenning 276 – Paradoxon 276 – Figurengedicht 276 – Geheimsprachen, Lautdeutung und Sprachmischung 278 – Zeruph 278	
C. Gesellschaften und Sammlungen	279
Hebels Bund der Proteuser 279 – Ludlamshöhle 281 – Brinler Gesellschaft 283 – Rostbratel-Orden 283 – Kreis im Blumenstöckl 283 – Soupíritium 283 – Baumannshöhle 283 – Grüne Insel 284 – Schlaraffia 285 – Pankgrafschaft 285 – Tunnel über der Spree 285 – Montagsklub 286 –	

Gesellschaft herodotliebender Freunde 286 – Gesetzlose Gesellschaft 286 – Gesellschaft der Zwanglosen 286 – Mittwochgesellschaft 286 – Tunnel über der Pleisse 288 – Ellora 288 – Rytli 288 – Serapionsbrüder 288 – Kreislers musikalisch-poetischer Klub 288 – Nordsternbund 289 – Mittwochsgesellschaft 289 – Gesellschaft der Krokodile 290 – Die Zwanglosen 291 – Alt-England 291 – Zwecklose Gesellschaft – 291 – Bund der Sechzehner 291 – Die Raitenden 292 – Gesellschaft vom Stehwein 292 – Bund der Maikäfer 292 – Gesellschaften um Raabe 292 – Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten 293 – Verein der Maikäfer 296 – Blüten aus dem Treibhause der Lyrik 300 – Allgemeiner Deutscher Reimverein 300 – Stalaktiten 302 – Galgenberg 302 – Schwimm-Klub geistig hochstehender Männer 302 – Stadelmann-Gesellschaft 303 – Das junge Krokodil 304 – Verein süddeutscher Bühnenkünstler 304 – Hermetische Gesellschaft 304 – Kabarett 305

Sigel und Abkürzungen des Anhangs 307

Abbildungsverzeichnis zu Band 2 315

NACHTRÄGE

Parodie 319

I. Begriff 319

II. Artistische Parodie und Spiel mit der literarischen Bildung 322

1. Mittelalter 323

Minnesang 323

Grobianische Tischzucht und grobianischer Sittenspiegel 324

Predigtparodien und andere Gattungsparodien 325

Umdichtung kirchlicher Texte 326

2. Das 16. Jahrhundert 327

3. Das 17. Jahrhundert 328

4. Das 18. Jahrhundert und die Klassik 329

Anakreontik und Rokoko 329

Goethe 331

Horaz-Parodien 331

Komisches Epos 331

Parodie und Travestie antiker Werke (Ovid, Vergil, Homer) 332

Ästhetik der Klassik und Parodie-Feindlichkeit 334

5. Das 19. Jahrhundert	334
a) Artistisches und gelehrtes Spiel	336
Artistisches Spiel mit Klassikern und Romantikern	336
Gelehrte Parodien	337
Komisch-parodistisches Spiel mit der klassischen Dichtung	338
Klassiker in Mundart	339
Übersetzungen populärer Werke ins Griechische und Lateinische	340
Moritatenparodien	340
Unsinntreibende Gesellschaften	341
b) Theaterparodien	343
Die Wiener Theaterparodie	346
Joachim Perinet und Joseph Ferdinand Kringsteiner	346
Gleich, Bäuerle und Meisl	347
Weitere Parodisten bis in die Zeit Nestroys	350
Raimund und Nestroy	351
Die Berliner Theaterparodien	354
Puppentheater und Volkstheater	355
6. Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert	356
Parodistisches Bildungsspiel: Burschenschaften und Honoratioren-	
kneipen	356
Travestie der Wissenschaften	356
Wissenschaftsparodien	357
Die Funktionen der Parodie im 19. Jahrhundert: ‚scheinkritische‘	
Parodiensammlungen	359
Gesellschaften und Kabaretts im 20. Jahrhundert	362
‚Scheinkritische‘ Sammlungen und Bildungsspiel	363
Thomas Mann	364
III. Kritische Parodie und parodistische Anspielung	365
1. Vom Mittelalter bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts	366
2. Die kritische Parodie in Barock und Frühaufklärung	367
3. Die Blütezeit der kritischen Parodie: literarische Kritik von der Aufklä-	
rung zur Klassik	368
Johann Jacob Bodmer	370
Friedrich Nicolai	371
Politische kritische Parodien	373
Literarische Kampfschriften zu umstrittenen Persönlichkeiten	373
Einzelne kritische Parodisten: Lichtenberg, Knigge, Ratschky und	
Schink	374
Schillers und Goethes Xenien	375
Parodien auf Erfolgsbücher	376
Parodierte Gattungen: Nachdrucke und Fortsetzungen	377
Parodistische Goethekritik (I)	377
Legendenparodien	378
Romanparodien: Deutscher Don Quijote	379

4. Das 19. Jahrhundert	380
Parodistische Goethe-Kritik (II)	380
Parodistische Romantik-Kritik	381
Die kritischen Parodien der Romantiker	382
August Wilhelm Schlegel	383
Pamphlete auf Kotzebue	384
Parodien auf das Schicksalsdrama	385
Die kritischen Parodien Eichendorffs und Platens	386
Ausgang der Blütezeit der kritischen Parodie: Immermann und Heine	388
Die kritische Parodie bei den Jungdeutschen und bei Gottfried Keller	390
Parodistischer Widerspruch: gegen Naturalismus und gegen Anti-Naturalismus	391
5. Das 20. Jahrhundert	393
a) Weiterführung herkömmlicher Formen der kritischen Parodie	393
Parodien auf die Trivalliteratur	393
Kritische Parodien vom Expressionismus bis zur Gegenwart	393
b) Kritische Parodie als Zerstörung der Tradition	394
Bertolt Brecht	396
Brecht-Nachfolger: Rühmkorf, Dürrenmatt	397
IV. Agitatorische Parodie	398
1. Die parodierten Vorlagen	398
Das Vaterunser	398
Parodien auf andere kirchliche Texte: Evangelien, Credo, Messe, Katechismus	398
Kirchenlied und Volkslied	399
Zeitgebundene Parodievorlagen	400
Bildungsspiel und parodistische Polemik	400
Parodie klassischer Gedichte: Schiller und Goethe	401
Sonstige bekannte Werke in agitatorischen Umdichtungen	402
2. Die Wirkungsproblematik agitatorischer Parodien im zwanzigsten Jahrhundert	403
Parodien traditioneller Gattungen	403
Die agitatorische Parodie als Waffe im literarischen Streit	404
Klassische Werke im literarischen Streit	405
Literatur zur Parodie (Stand 1965)	406
Ergänzende Auswahlbibliographie zu zentralen Themen und Autoren	423
Namenregister	441

ALFRED LIEDE

Dichtung als Spiel

Studien zur Unsinnspoesie
an den Grenzen der Sprache

BAND 1



WALTER DE GRUYTER & CO · BERLIN 30

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.

1963

Maria Elisabeth Liede geb. Bäckert
(1893-1954)
in memoriam

DANK

Was dieses Buch Prof. Dr. Walter Muschg verdankt, erkennt jeder, der mit dessen Arbeiten vertraut ist. Prof. Dr. Harald Fuchs überprüfte freundlicherweise die altphilologischen Teile des Anhangs und steuerte manchen Hinweis bei. Emmy Wegmann-Morath befreite mich von mühseliger Schreibarbeit. Im Verlag Walter de Gruyter, insbesondere in Dr. Annelore Naumann, fand ich hochherzige und sorgfältige Betreuer des Werks. Nie aber wäre diese Arbeit zustande gekommen ohne die Opfer meiner Mutter, die den Abschluß nicht mehr erleben durfte, nie ohne die Opfer meiner Frau. Ihnen allen danke ich herzlich.

It is better to speak wisdom foolishly,
like the Saints, rather than to speak
folly wisely, like the Dons.

Gilbert Keith Chesterton

Weil es unleugbar viele Narren gibt
und alles Wirkliche vernünftig ist,
so zieht der konsequente Denker
den Schluß, daß auch die
Narrheit vernünftig sein müsse.

Ludwig Bauer

Erstes Motto: „Es ist besser, Weisheiten in törichter Form zu sagen wie die Heiligen als Torheiten weise zu verkünden wie die [Universitäts-]Bonzen.“ G. K. Chesterton, G. B. Shaw, London John Lane 1910, Übersetzung Wien 1925, 17; zweites Motto: Ludwig Bauer, Die Überschwänglichen, Stuttgart 1836, II 39.

I

Umgrenzung des Themas

Die vorliegende, — abgesehen von einigen Nachträgen — 1957 abgeschlossene Arbeit beschäftigt sich mit einer Art von Poesie, welche am Rande der Literatur und damit auch der Literaturgeschichte liegt. Die hier beschriebenen und gedeuteten Erscheinungen haben oft nur noch äußere Formen, etwa Vers und Reim, mit dem gemeinsam, was sonst zur Geschichte der Dichtung gehört. Deshalb haben sie bis jetzt zum größten Teil nicht einmal in den rein historisch-lexikographischen Beschreibungen Platz gefunden. Dies ist verständlich: die Literaturgeschichte als Geschichtsschreibung nimmt lieber unbedeutende Werke in Kauf, welche einen regelmäßigen und regelgerechten Ablauf der Literaturgeschichte erkennen lassen, als daß sie sich in die von mir aufgesuchten Grenzen der Dichtung wagt. Nach einer wesentlichen Erkenntnis der heutigen Literaturwissenschaft können sich jedoch an den äußersten Grenzen der Dichtung Bestrebungen enthüllen, welche in einer gemäßigten Form, durch andere Kräfte gebändigt, auch in den bedeutenderen Werken eines Dichters oder einer Zeit eine Rolle spielen. „Ce sont les abus qui caractérisent le mieux les tendances.“ Es ist dabei ein Glücksfall, wenn solche extremen Erscheinungen in bisher meist wenig oder gar nicht beachteten Poesien bekannter Dichter auftreten oder wenn bedeutende Dichter ein besonderes Interesse für solche Erscheinungen bekundet haben. Ich werde diese Fälle in den Vordergrund rücken.

Ursprünglich wollte ich moderne Bewegungen wie Dadaismus und Surrealismus im Zusammenhang mit ihren Vorläufern deuten und sie von allen Modeschlagwörtern befreien. Der Gang der Arbeit hat die Akzente verschoben; sie ist in ein Gebiet vorgestoßen, in welchem die modernen Ismen nur als letzte Ausläufer gelten können, von denen aus sich freilich Ausblicke in neue Möglichkeiten der Dichtung öffnen. Die Vertreter der modernen Strömungen haben anderseits ihre Geisteskinder mit Ahnen zu legitimieren versucht, von deren Blut kaum mehr etwas in ihren Adern fließt. Sogar in der Literaturwissenschaft werden oft voreilige Schlüsse aus äußern Ähnlichkeiten auf innere Gleichartigkeit der Erscheinungen gezogen. Einige solche Irrtümer zu berichtigen, ist nicht die letzte Aufgabe dieses Buchs.

So bin ich zu einer Geschichte der Unsinnspoesie gekommen, von der ich hier freilich nur einen Ausschnitt vorlege. Ich verzichte auf die Darstellung der ekstatischen Formen und beschränke mich selbst beim Spiel auf einige typische Vertreter. Ich kann ohnehin nicht mehr alles zur Geltung bringen, was die Ästhetik der verschiedensten Zeiten aus der Literaturgeschichte verbannt hat; dafür fehlt mir die umfassende Kenntnis. Dieser Mangel zwingt mich auch sehr oft, auf die mir wesentlich scheinenden Darstellungen von Epochen und Dichtern zurückzugreifen, sodaß ich die Vorbehalte jedes einzelnen Spezialisten zu ge-

wärtigen habe. Trotzdem wage ich es, diese Arbeit zu schreiben und nicht zu warten, bis ich auf jedem der angeschnittenen Gebiete Fachmann geworden bin: es liegt mir daran, die grundsätzlichen Probleme darzustellen. Die Einzeluntersuchungen haben nur vorläufigen Charakter. Ich begnüge mich mit Studien zur Unsinnspoesie, mit den Prolegomena zu einer Geschichte der Unsinnspoesie. Eine solche Geschichte ist für die Sprachgroteske wenigstens schon gefordert worden, wenn Hugo Schuchardt in seiner Rezension von Leo Spitzers Morgenstern-Studie zur Beurteilung des Dichters ein Zurückgreifen auf alle ähnlichen Erscheinungen verlangt.¹

Ich habe die Dichtungen, die mir zusammenzugehören scheinen, unter dem Begriff „Unsinnspoesie“ zusammengefaßt. Der erste Bestandteil dieses Worts bedarf einer Begründung. Das Wort Unsinn trägt in seinem heutigen Gebrauch als Kraftwort einen Stempel der Mißachtung, der dem Inhalt der Arbeit nicht gerecht würde und den Leser in Versuchung führen könnte, sie in einen Zusammenhang mit den Werken jener Kunsthistoriker zu bringen, die sich unter dem Schlagwort „Verlust der Mitte“ zusammengefunden haben, einer Neuauflage der These von der entarteten Kunst.² Eine kurze Betrachtung der Wortbedeutung und ihrer sprachphilosophisch-psychologischen Seite muß deshalb dem Wort seinen verächtlichen Beigeschmack nehmen.

Unsinn als Wort und Begriff

Ein Blick in das Grimmsche Wörterbuch zeigt, daß das heutige Wort, das auf etwa demselben Niveau wie Blödsinn, Blech oder Mumpitz steht, nur noch einen schwachen Abglanz eines ursprünglich viel umfassenderen und wesentlicheren Bedeutungskreises bietet.³ In diesem finden sich geistige Erkrankung, Bewußtlosigkeit, deliquium animi, Raserei, Wut, Erbitterung und Zorn neben der höchsten Narrheit; alles Erscheinungen, die zwar im unmittelbaren Eindruck nicht verständlich sind, sich unserm Verständnis jedoch öffnen, wenn wir nach den Motiven fragen, die hinter ihnen stehen. Die Aufklärung hat das Wort mit einem rationalistischen Einschlag belastet. Sie benützte es als Lieblingswaffe, um die Abwesenheit alles vernünftigen Verstandes bei ihren Gegnern lächerlich zu machen.⁴ So verzeichnete noch 1833 Wilhelm Traugott Krug in seinem philosophischen Lexikon die Sinngedichte des Angelus Silesius unter dem Stichwort „Mystischer Unsinn“.⁵ Von diesem Beigeschmack hat sich das Wort nicht mehr befreien können; er lastet selbst auf der englischen „Nonsense Literature“, nur wird er

¹ Hugo Schuchardt, Christian Morgensterns groteske Gedichte und ihre Würdigung durch L. Spitzer, *Lose Betrachtungen*, *Euphorion* 22 (1915) 639 ff., Forderung 654.

² besonders Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948.

³ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854—1960, XI.3 1393 ff.

⁴ so Johann Christoph Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1774—1786, IV 1276.

⁵ Wilhelm Traugott Krug, *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, 2. Auflage Leipzig 1832—1838, II 958.

dort durch das Verständnis des Engländers für den Spleen abgeschwächt. Trotzdem haben wir nach reiflicher Überlegung für unsere Erscheinungen das Wort „Unsinnspoesie“ gewählt.

Man kann beobachten, daß verständige Betrachter der modernen Dichtung an den Grenzen der Sprache das Wort „Unsinn“ umkreisen, es aber seiner verächtlichen Tönung wegen doch nicht zu verwenden wagen. Sie sprechen von „Un-Sinn“ oder von „Ohne-Sinn“. „Un-Sinn“ spiegelt jedoch eine Vertiefung des Sinns nur vor, indem das Wort nach dem Muster von Heideggers Wortspielen durch den Bindestrich aus dem alltäglichen Gebrauch herausgehoben wird. Sobald wir uns über das Wesen des Unsinns im klaren sind, können wir uns die Bindestrichmethode zur Vortäuschung von Tiefsinn schenken. Ebenso wenig sagt „Ohne-Sinn“ mehr als Unsinn. In dem Satz: „Dada ist für den ‚Ohne-Sinn‘ der Kunst, was nicht Unsinn bedeutet“,⁶ täuscht sich Hans Arp, wenn er Unsinn von Ohne-Sinn glaubt unterscheiden zu können. Der Ersatz von „un-“ durch „ohn-“ ist schon im 15. Jahrhundert als eine Art Volksetymologie in Wörtern wie „ungefähr — ohngefähr“ sehr häufig, ohne daß sich daraus eine Änderung oder Vertiefung des Wortsinns ergeben hätte.⁷ „Ohne-Sinn“ scheint eine Bildung Nietzsches zu sein, der Zarathustra die Worte in den Mund legt: „Noch kämpfen wir Schritt um Schritt mit dem Riesen Zufall, und über der ganzen Menschheit waltete bisher noch der Unsinn, der Ohne-Sinn“.⁸ Beide Wörter werden hier durchaus gleichbedeutend verwendet. Ohne-Sinn und Unsinn sind genau dasselbe. Andere mögliche, etwa aus der Linguistik oder der Phonologie entnommene Benennungen wie „asemantisch“ usw. treffen nur einen Teil der Unsinnspoesien, ebenso Arps Unterscheidung von „non-sens logique“ und „sans-sens illogique“, die überdies mit „non-sens logique“ das meint, was wir sonst Sinn nennen!⁹ „Sinnlose Dichtung“ in der Bedeutung „Dichtung, die frei von Wortsinn, des Wortsinns ledig ist“ würde ebenfalls nicht für alle Arten von Unsinnspoesie gelten, zudem den gleichen Mißverständnissen wie „Unsinnspoesie“ ausgesetzt sein und wäre weniger praktisch zu verwenden als unser Begriff. Deshalb wählen wir „Unsinnspoesie“. Es ist nicht einzusehen, warum Unsinn in dieser Zusammensetzung nicht seinen aufklärerischen, verurteilenden Beigeschmack verlieren könnte.

Die Befreiung von jeder verächtlichen Tönung, die uns am Herzen liegt, gelingt noch besser, wenn wir den Begriff Unsinn mit der Sprachphilosophie und -psychologie anleuchten. Zwar ist die Mißachtung durch die Aufklärung auch hier nie ganz überwunden worden; auch der Philosoph ist versucht, mit „Unsinn“ ihm unverständliche gegnerische Ansichten abzutun, selten findet sich der Standpunkt Jean Pauls: „Ich habe Hochachtung für jeden Unsin, weil er von und in einem Menschen ist und weil ieder Unsin bei näherer Umleuchtung Gründe ver-

⁶ Hans Arp, *Unser täglicher Traum*, Zürich 1955, 50.

⁷ DWb. XI.3 Sp. 1 ff.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 1. Teil, Von der schenkenden Tugend 2, Werke hg. v. Alfred Baeumler, Kröner Leipzig o. J., IV 82.

⁹ Jean Arp, *On my way*, New York Wittenborn, Schultz 1948, 91.

räth, die seine Annahme entschuldigen.“¹⁰ Dies mag daran liegen, daß der Begriff nie einer eingehenderen Untersuchung gewürdigt worden ist, da dem Philosophen naturgemäß an der Betonung des Sinnfaktors liegt.

Schon allein die Vorsilbe „un“ weist aber auf die Unsicherheit unserer Negationsbegriffe hin, geht ihre Bedeutung doch bis zur Verstärkung in Wörtern wie „Unmenge“ usw. Wie jede Negation heißt auch „un“: „Ich will nicht. Ich kann nicht.“ Unsinn bedeutet so: „Mein Gehirn kann keinen Sinn hinter etwas finden“. Das ist jedoch eine Feststellung, die sich nur von einer bestimmten Ordnung des Denkens her treffen läßt.¹¹ Unsinn gehört als Einteilungsprinzip zu einer festen geistigen Ordnung. Das Wort drückt einen Gegensatz aus, der letztlich in der Natur nicht existiert. Wo eine feste geistige Ordnung fehlt oder wo eine bestimmte geistige Ordnung zerstört werden soll, gibt es keinen „Sinn“ mehr. Wenn wir so von Unsinnspoesie sprechen, wenn in gewissen Dichtungen der Leser keinen direkten Sinn, besonders keinen Wortsinn, finden kann, so ist diese Negation nur eine scheinbare, von einer bestimmten geistigen Ordnung der Sprache ausgehende. Die Dichtung wird damit gut charakterisiert, aber nicht gewertet.

Der Unsinn läßt sich in verschiedene Arten einteilen. Die einzige uns bekannte Arbeit über den Begriff, die Studie „Sinn und Unsinn“ des Husserlschülers Walter Blumenfeld,¹² unterscheidet analog zu fünf Sinnes- fünf Unsinnarten: semantischen, telischen, eidischen, logischen und Motivationsunsinn. Der Motivationsunsinn und der telische, der Zweckunsinn, fallen für uns aus, da in dieser Beziehung der Dichter äußerst frei schalten und walten kann. Im Märchen von den drei Faulen verspricht der König dem faulsten seiner Söhne das Königreich, „ein offener Hohn auf den Zwecksinn“.¹³ Auch der eidische, der Gestaltunsinn, kommt nur in den wenigen Fällen in Betracht, wo er sich an der Grenze des semantischen und des logischen Unsinn bewegt, wenn etwa bei Morgenstern ein Knie einsam durch die Welt geht und so ein in der Natur nur als Teil vorkommender Gegenstand zum Ganzen gemacht wird. Dafür spielt der eidische Unsinn in der bildenden Kunst eine umso größere Rolle. In der Dichtung herrschen der semantische und der logische Unsinn. Im semantischen Unsinn fehlt die Relation des Zeichens zum Gegenstand. Es werden Zeichen verwendet, die überhaupt keinen Gegenstand bezeichnen, so in jeder Art von Lautdichtung. Es kann aber auch dem Zeichen der Relationscharakter zum Gegenstand bewußt genommen werden, so in den mannigfachsten Arten von Sprachspielereien bis zum Kalauer, wo Klang- oder Schriftbildähnlichkeit zum komischen Effekt dienen. Eng ver-

¹⁰ Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Hist.-krit. Ausgabe ed. Eduard Berend, Weimar bzw. Berlin 1927 ff., III.1 Nr. 327 S. 297.

¹¹ Aufs schönste bestätigt dies neuestens für „un-“ Walter Weiss, *Die Verneinung mit „un-“, Muttersprache* 70 (1960) 335 ff. (mit Literatur), wenn er hervorhebt, daß „un-“ selten ohne negative oder auch positive Wertbetonung erscheint und einen festen Erwartungshorizont voraussetzt (343).

¹² Walter Blumenfeld, *Sinn und Unsinn*, München 1933.

¹³ ebda. 97.

wandt mit dem semantischen und oft kaum von ihm zu trennen ist der logische Unsinn, bei dem einem Satz, einer Aussage jede Begründung fehlt. In dem durch Steintal und Croce bekannt gewordenen Satz „Dieser runde Tisch ist viereckig“¹⁴ scheint im ersten Augenblick der Grammatiker befriedigt, und nur der Logiker muß sich entsetzen. Da aber der runde und viereckige Tisch oder Lichtenbergs Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt, nicht vorstellbar, denkmöglich sind, werden sie auch semantisch unsinnig; nur daß da in der Relation zwischen Zeichen und Gegenstand nicht vom Zeichen, sondern vom Gegenstand her Schwierigkeiten auftreten.

Nun muß aber schon hier betont werden, daß der größte semantische oder logische Unsinn in unserer Arbeit offenbar einen Sinn hat, einen Sinn freilich, der außerhalb der Semantik oder der Logik liegt. Es wird eine unserer Aufgaben sein, solche semantisch oder logisch unsinnige Gebilde in der Geschichte der Poesie von einer andern Ebene, von der geistigen Haltung, vom Lebensgefühl her, aus dem heraus sie gedichtet wurden, sinnvoll werden zu lassen. Entscheidend ist für uns nicht der direkte Sinn, sondern der Anlaß. Das Stammeln des Zungenredners wird sinnvoll als Kundgabe Gottes, die Lautdichtung als musikalisches Spiel.

Unsinns poesie und Sprache

Das Werkzeug des Dichters ist die Sprache. Der westafrikanische Neger kann diese für seine Zwecke wie ein nach Belieben bildsames Material formen. Uns bindet sie an ihre Gesetze, an die der Grammatik und die der Logik kleinerer Sinnzusammenhänge. Nur für die größeren Sinnzusammenhänge, für den Inhalt allgemein, werden wir heute (im Gegensatz zu früheren Zeiten) prinzipiell die größte Freiheit zubilligen. Je größer die Sinnzusammenhänge sind, umso schwerer läßt sich die Frage nach Sinn und Unsinn beantworten; sie erübrigt sich ganz, wo ein an sich unsinniges Geschehen wie Kafkas „Verwandlung“ zum großen Symbol oder zur Allegorie, also sinnvoll wird. Wir begnügen uns in dieser Arbeit mit den kleinsten Wort- und Satzeinheiten, wobei wir uns aber einige eindeutige Ausnahmefälle vorbehalten.

Der Sprachpsychologe definiert die Sprache als jene Kommunikationsform, durch die zum Zweck gegenseitiger Verständigung — mit Hilfe einer Anzahl artikulierter und in verschiedenen Sinnverbindungen auftretender symbolischer Zeichen — Forderungen und Wünsche zum Ausdruck gebracht, Tatbestände der innern und äußern Wahrnehmung angezeigt und Fragen zur Veranlassung von Mitteilungen gestellt werden.¹⁵ Das eigentliche Wesen der Sprache liegt in ihrer Funktion als Werkzeug der Mitteilung, ihrer Bericht- und Kundgabefunktion. Deshalb gelangt Friedrich Kainz zu der Formulierung: „Die Sprache ist ein

¹⁴ H. Steintal, Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zueinander, Berlin 1855, 220; Benedetto Croce, Dieser runde Tisch ist viereckig, Kleine Schriften zur Ästhetik, Tübingen 1929, I 223 ff.

¹⁵ G. Révész, Ursprung und Vorgeschichte der Sprache, Bern 1946, 151.

soziales Organ, eine individuelle Sprache gibt es nicht.¹⁶ Mag ein solcher Satz auch, aus dem ihn deutenden und einschränkenden Zusammenhang herausgerissen, zu scharf pointiert erscheinen, er drückt einen entscheidenden Gedanken aus und ermöglicht uns, zu erklären, was mit dem Begriff von Grenzen der Sprache gemeint ist.

Wohl kann der Dichter den Rahmen der konventionellen Sprache sprengen, die Umformung der Konventionalsprache ist sogar ein Kriterium der literarischen Wertung. Sie zieht auch eine Umformung des Weltbildes nach sich, wie schon Wilhelm von Humboldt¹⁷ und in neuerer Zeit besonders Ernst Cassirer¹⁸ betont hat. Damit geht aber der Dichter nicht über die oben gegebene Definition der Sprache hinaus. Das geschieht erst, wenn die Sprache nicht mehr Kommunikationsmittel ist, d. h. in einer Ausdrucksform, die mit der Sprache eigentlich nur noch Laute, Wörter und Sätze gemeinsam hat. Diese äußern Mittel stammen aus dem Lexikon einer bestimmten Sprache, werden aber in Zusammenhängen, die ihrer Bedeutung unangemessen sind, unter Aufhebung des eigentlichen Sinns der Wörter verwendet. Die Sinnzusammenhänge ergeben sich nicht mehr aus dem eigentlichen Bedeutungsträger, sondern aus der Sinnbeziehung zur konkreten geistigen Situation des Sprechenden, was wir später die geistige Haltung, das Lebens- oder Weltgefühl des Dichters nennen werden.

Für Blumenfeld ist übrigens das Vermögen, bewußt vollkommenen Unsinn erzeugen zu können, ein Zeichen von Intelligenz, und zwar mit der Begründung, die Erzeugung von Unsinn erfordere als schwere geistige Arbeit ständige Kontrollprozesse, weil man immer wieder durch die gewohnten Geleise der Sprache in den Bereich des Sinns gezogen werde. Schon die Bindung an die Grammatik ist gefährlich, da diese eine ausgesprochene Tendenz zum Sinn besitzt. Dann liegt der Sinn in der Vieldeutigkeit unserer Sprachwörter auf der Lauer. Die eigentliche Sinn tendenz jedes Sprachsystems erklärt, wie wir noch sehen werden, zum Teil den Erfolg moderner literarischer Bewegungen. Wir sind durch den allzuhäufigen Gebrauch unserer Sprachwörter als Metaphern gewohnt, auch hinter dem Sinnlosesten noch einen semantischen Sinn zu finden; die Methoden der Psychoanalyse bestärken uns darin.¹⁹ Wenn Richard M. Meyer in einem Aufsatz darlegt, daß es unmöglich sei, absichtlich und willkürlich einen Unsinn zu komponieren, und das an Beispielen von Spracherfindungen einiger Dichter erläutert,²⁰ so wird diese Be-

¹⁶ Friedrich Kainz, *Psychologie der Sprache*, Stuttgart 1941 ff., I 201.

¹⁷ Wilhelm von Humboldt, *Die sprachphilosophischen Werke* ed. H. Steintal, Berlin 1884, bes. 67 ff., 152 ff.

¹⁸ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen I: Die Sprache*, 2. Aufl. Darmstadt 1953, passim.

¹⁹ Gunther Ipsen, *Zur Theorie des Erkennens, Untersuchungen über Gestalt und Sinn sinnloser Wörter*, *Neue psychologische Studien I* (1926) 297 ff., war mir leider nicht zugänglich. Nach der Rezension von Walter Porzig, *IF* 46 (1928) 253 ff., beschreibt Ipsen, wie Versuchspersonen in an sich völlig sinnloses Material (Buchstaben, Silben, Laute, Kleckse usw.) einen Sinn hineinlesen.

²⁰ R. M. Meyer, *Künstliche Sprachen*, *IF* 12 (1901) 33 ff., 242 ff.; ders., *Grenzen des Irrtums*, *Die Zeit* 21 (1899) Nr. 271 (9. 12. 1899) 150 ff.

hauptung durch die Psychoanalyse auf eine ungeahnte Weise vertieft. Sogar der unfreiwillige Unsinn einer Friederike Kempner kann sinnvoll werden; man denke nur an die Mode der naiven Malerei in der heutigen Kunst. Welches Mißtrauen gegen die Sprache vor aller Psychoanalyse schon allein durch die Metapher entstehen kann, wird Fritz Mauthner im Zusammenhang mit Christian Morgenstern bezeugen.

Unsinnspoesie und Lebensgefühl

Lebensgefühl oder geistige Haltung und Sprache hängen in der Unsinnspoesie eng zusammen. Die geistige Haltung färbt die „Stimmung“ der Unsinnspoesie und entscheidet über ihren Wert oder Unwert. Neben „Dunkel war's, der Mond schien helle“ steht der Satz „Die Ewigkeit dauert eine Sekunde“; in beiden Fällen ist der sprachliche Trick — das Paradoxon — derselbe, wesentlich unterscheiden sie sich aber im geistigen Grund, auf dem sie gewachsen sind.

Friedrich Kainz kennt eine *obere* und eine *untere* Grenze des Sprachlichen; eine obere, wo die geistige Arbeit in ein übersprachliches Denken übergeht, wo sich das Verstehen von der Anschauung und von den Sprachzeichen emanzipiert, und eine untere Grenze gegenüber den vor- und pseudosprachlichen Erscheinungen in glossomorphen Funktionsspielereien und expressiven Verbigerationen.²¹ Beide Fälle kommen für die Dichtung an den Grenzen der Sprache in Betracht; der obern Grenze begegnen wir in den mannigfachen sprachlichen Abstraktionen, der untern in den Sprachspielereien. Wir möchten freilich die Erscheinungen, in denen die Sprache nur noch Kunde von einer übermächtigen Empfindung gibt, nicht unbedingt zur *untern* Grenze des Sprachlichen rechnen; selbst Kainz erklärt in einem andern Zusammenhang, daß für einen absoluten Ausdruck in der Sprache kein Platz sei, weil der Akt der Bedeutungssetzung im Zustand völligen Herrschens der Affekte nicht möglich ist.

Die Erfahrung lehrt, daß eine solche *Ich-Sprache* — denn darum handelt es sich in allen Fällen, wie die Einreihung bei Kainz unter die monologischen Funktionen der Sprache bezeugt — besonders in zwei Grenzsituationen der Dichtung auftritt, nämlich einerseits dort, wo sie in die Ekstase, anderseits dort, wo sie in das reine Spiel übergeht. In der Ekstase kann die Sprache die Ich-Erlebnisse des Ekstatikers nicht mehr ausdrücken, die für die Sprache notwendige Subjekt-Objektspaltung ist aufgehoben. Im Spiel spielt das Ich mit dem Nicht-Ich, dem Gegenstand, durch das Mittel der Sprache oder entläßt durch diese gewisse Lustgefühle. Dazu kommen noch einige „uneigentliche“ Situationen wie der Rausch oder die Geisteskrankheit, wo durch künstliche Mittel oder eben durch Krankheit ähnliche Zustände hervorgerufen werden.

Die Ekstase, besonders in ihrer sprachlichen Sonderform der Glossolalie, wird aber von Kainz und mit ihm von Bühler und Vossler als nicht mehr zur Sprache gehörig betrachtet, weil sie den Ekstatikern selbst wie den beteiligten Hörern

²¹ Kainz aaO I 198.

unverständlich bleibt. Was die Zungenredner hervorbringen, „mag noch so beseelt sein, es bleibt als blosser Sprechakt ohne das dazugehörige Verstehen unterhalb der menschlichen Sprachgrenze. Es ist religiöser Ausdruck, aber es ist keine Sprache.“²² „Der Ekstater vollbringt religiöse Expressivleistungen mit einem Material, das gar nicht als sprachliches gelten kann, da es weder dem Lexikon einer konkreten ‚langue‘ entstammt, noch in der Verwendung seiner einzelnen Bestände die Konsequenz und Konstanz aufweist, die diesen den Charakter privatsprachlicher Symbole vermitteln würde.“²³ Anders gesagt: es handelt sich um einmalige Augenblicksgebilde, Lautkomplexe, aber nicht um Zeichen. Dasselbe gilt nach Kainz für die glossomorphen Funktionsspielereien, eine Art höherer Lallspiele, wie sie auch beim Kleinkind vorkommen. Aber Kainz muß an anderer Stelle zugeben: „Die Bestimmung dessen, was zur Sprache zu rechnen ist, zeitigt vom Gebildeaspekt des Sprachwissenschaftlers ein anderes Ergebnis als die vom Handlungs-, Intentions- und Leistungsgesichtspunkt des Psychologen vorgenommene.“²⁴ Für uns erhebt sich da die Frage, die schon Croce über dem Satz „Dieser runde Tisch ist viereckig“ für die Grammatik gestellt hat, ob denn der Sprachwissenschaft überhaupt ein besonderer Erkenntnisgehalt zukommen kann, wenn sie solch eminent wichtige Aspekte der Sprache außer acht läßt. Wenn es Kainz gefällt, berücksichtigt er die Spielereien doch, so daß er etwa bei den ästhetischen Sekundärfunktionen zu der seltsamen Formulierung über die Glossomorphie kommt: „Diese ist, wo es sich um logische Erträge handelt, schlechthin schädlich. Auf einem Teilgebiete des Ästhetischen, dem Komischen, ist sie dagegen erlaubtes Wirkungsmittel.“²⁵ Von hier aus anerkennt er dann alles, von der Scherzkataphorese, dem Unsinnsmärchen bis zu Christian Morgenstern, während er vorher den Expressionismus und Dadaismus nicht mehr dem Kulturphänomen Sprache zurechnet,²⁶ mit einem eindeutigen Vorurteil allerdings, wie seine Epitheta „französisierend, rumänisierend, undeutsch“²⁷ enthüllen. Wenn man die Rolle der Sprache beim Aufbau des Weltbildes anerkennt, muß man aber auch die Zerstörung eines bestimmten Weltbildes durch das Mittel der Zerstörung seiner Sprache zu den Kulturphänomena zählen. Deshalb werden solche Erscheinungen bestimmten Sekundärfunktionen der Sprache zugerechnet werden müssen; vielleicht sogar den ästhetischen? Für die größern Sinnzusammenhänge, für Dichtungen wie Kafkas „Verwandlung“ ist das längst kein Problem mehr, und für unser Gebiet fehlt nur noch die überzeugende dichterische Leistung. Aus dem Komischen und allgemein aus dem Spiel freilich — das wird man Kainz zugestehen müssen — ist die Unsinnspoesie nicht mehr wegzudenken, so daß wir diesem Sonderfall noch einen Abschnitt zu widmen haben.

²² Karl Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Leipzig 1925, 50 f.

²³ Kainz aaO II (2. Aufl. 1960) 543 f.

²⁴ Kainz aaO I 202.

²⁵ ebda. I 223.

²⁶ ebda. I 202.

²⁷ Friedrich Kainz, *Zur Psychologie der Sprachfunktionen*, Zs. f. Psychologie 139 (1936) 38 ff., Zitat 75.

Die Unsinnspoesie und das Komische

Viele der in meiner Arbeit behandelten Erscheinungen haben bis jetzt unter den Bezeichnungen *grotesk* und *burlesk* Eingang in die Literaturgeschichte gefunden, wenn auch nur als Nebenerscheinungen, da Jeans Pauls Humorbegriff unsere Wertmaßstäbe so geprägt hat, daß das Komische, sofern es nicht Humor im Sinne Jeans Pauls war, abgewertet wurde. Es ziemt sich deshalb, die Begriffe grotesk und burlesk kurz zu streifen. Mit der dabei auftauchenden Frage, wie weit das Groteske überhaupt zum Komischen gehört, ergibt sich der erste Ansatzpunkt für das Problem der Beziehungen der Unsinnspoesie zum Komischen. Im Bereich genauer Definitionen kommen das Groteske und das Burleske bedenklich zu kurz. Die ersten und einzig gebliebenen Materialsammlungen, Carl Friedrich Flögels posthum erschienenen Geschichten des Groteskekomischen von 1788 und des Burlesken von 1794, begnügen sich mit reichen Zusammenstellungen des Vorhandenen und beim Burlesken der technischen Mittel. Immerhin scheint uns für die folgende Auseinandersetzung bedeutsam, daß Flögel den Begriff des *Groteskekomischen* wählt. Es ist keine abwegige Vermutung, daß er damit die Frage, ob das Groteske immer komisch sein muß, offen lassen will.

Die gründlichste Bearbeitung des Grotesken verdanken wir Heinrich Schneegans in seiner „Geschichte der grotesken Satire“,²⁸ mit ihm haben wir uns auseinanderzusetzen.

Friedrich Theodor Vischer umschreibt das Groteske in „Über das Erhabene und Komische“ mit folgenden Worten: „Die Gestalt wird in eine Art von Wahnsinn hineingezogen und ihre festen Umrisse zu einem wilden Taumel aufgelöst. Die Tiergestalt wird mit der Menschengestalt vermischt, das Leben mit dem Unorganischen, technische Gegenstände erscheinen als Glieder des menschlichen Körpers, Tische und Stühle sprechen, der Teufel setzt sich rittlings auf ein Dach eines Klosters und reitet davon, eine Nase wird zur zielend hinausragenden Flinte, läßt sich wie ein Perspektiv auseinanderschieben.“²⁹ Vischer gibt uns eindeutig eine Beschreibung eidischen Unsinn. Absolut zweckfreie Phantastik ist für ihn das Hauptmoment des Grotesken. Ist nun aber eine solche Phantastik wirklich komisch? Schneegans weist Vischer nach, daß dessen Beispiel aus einer Venezianer Posse gar nichts Phantastisches an sich hat, sondern nur *derbkomisch* genannt werden kann, daß andererseits ein phantastischer Gestaltunsinn wie der Wald der Selbstmörder in Dantes Hölle nicht komisch empfunden wird.³⁰ Dieses Beispiel von Schneegans ist freilich ein Fehlgriff, da von absolut zweckfreier Phantastik bei Dante nicht die Rede sein kann; der Einwand hat jedoch etwas Richtiges an sich. Ähnliche Widersprüche kann Schneegans auch leicht in der übrigen Ästhetik finden. Schließlich gelangt er zu einer eigenen Definition, macht aber unseres Erachtens die Sache nicht viel besser, weil er einfach versucht, alle bisherigen Ansichten über das Groteske zu addieren. Zum Phantastischen, wie er es bei

²⁸ Heinrich Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Straßburg 1894.

²⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, Stuttgart 1837, 193.

³⁰ Schneegans aaO 14 f.

Vischer und im Wortgebrauch seiner Zeit findet, muß für ihn noch etwas Behaglich-Heiteres, wie es Köstlin nach der Etymologie des Wortes und dem früheren Wortgebrauch herausgestellt, und etwas Karikierendes, was Eduard von Hartmann betont hat, hinzukommen, damit wir von grotesk sprechen können;³¹ dazu operiert er mit Lust- und Unlustgefühlen: ein durch die Phantastik hervorgerufenes Unbehagen soll durch das Behaglich-Heitere in Wohlbehagen verwandelt werden. Seine Beispiele beleuchten die Schwächen der Definition. Wir können etwa in Rabelais' Behauptung, daß sogar der Schatten eines Klosters fruchtbar sei, gar nichts Behaglich-Heiteres entdecken.³² Bezeichnenderweise läßt Theodor Lipps, der sonst Schneegans folgt, dieses Behaglich-Heitere in der Zitierung von Schneegans weg.³³ In jüngerer Zeit haben zwei Schüler Oskar Walzels auf verschiedenen Wegen das Groteske zu umschreiben versucht. Elli Desalm³⁴ geht nach Ablehnung aller bisherigen Definitionen vom Werk E. T. A. Hoffmanns aus und beschreibt die Erscheinungen, die sie bei diesem Dichter als grotesk ansieht. Sie begeht jedoch den Fehler, die Formen des Grotesken bei Hoffmann und die geistigen Voraussetzungen dieses Dichters zum Wesen des Grotesken überhaupt zu erklären. Ludger Vieth³⁵ versucht anhand einer bestimmten Gattung, der Wortgroteske, in die Tiefe zu dringen, kommt aber über eine Beschreibung einzelner Phänomene nicht hinaus. Volksetymologie, komisches Enjambement bei Wilhelm Busch und der unbildliche Witz Jean Pauls vereinigen sich unter einem undefinierten Begriff des Grotesken. Eine Zusammenfassung am Schluß bezieht sich nur noch auf einen Teil der beschriebenen Erscheinungen, und wenn Vieth siegesbewußt schreibt: „Die Grundhaltung der Groteske wird sich in einem einzigen Satz niederlegen lassen“, so ist er uns diesen Satz schuldig geblieben. Auch bei Wolfgang Kayser, dessen Arbeit trotz ihren offensichtlichen Schwächen grotesk zu einem Modewort der Literaturwissenschaft werden ließ, trifft das Schlußkapitel „Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken“ nur noch einen Teil der im Buch beschriebenen Werke. Grotesk bedeutet für Kayser am Schluß ganz einfach unheimlich oder in seinem Zeitjargon „verfremdete Welt, Gestaltung des Es“.³⁶ Grauen ist der geistige Hintergrund. Damit ersetzt Kayser nur das „behaglich-heitere“ Lebensgefühl des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts durch eine zeitgemäße Lebensangst; einen ästhetischen Grundbegriff, wie er glaubt, schafft er damit aber selbst dann nicht, wenn er sein Lebensgefühl in die Werke früherer Jahrhunderte einschmuggelt. Rabelais und Fischart werden zu halben Satanisten, damit sie ihren Rang in der Literaturgeschichte auch unter dem Vorzeichen des Grotesken als des Unheimlichen behaupten können; literatur-

³¹ ebda. 29.

³² ebda. 17, 26.

³³ Theodor Lipps, *Komik und Humor*, Hamburg-Leipzig 1898, 168.

³⁴ Elli Desalm, *E. T. A. Hoffmann und das Groteske*, Diss. Bonn 1930.

³⁵ Ludger Vieth, *Beobachtungen zur Wortgroteske*, Diss. Bonn 1931: Volksetymologie 34, Wilhelm Busch 36, Jean Paul 36, Zitat 41.

³⁶ Wolfgang Kayser, *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957, 198 ff.

geschichtlich noch ungewertete Autoren wie Hans Arp werden damit erledigt, daß ihnen „die Tiefendimension der Unheimlichkeit, die den Grotesken eines Rabelais, Fischart und Morgenstern das Gepräge gab“³⁷ fehlt. Aus äußerlich identischen sprachspielerischen Mitteln schließt Kayser auf ein gleiches Denken und verbindet so etwa Fischart und Morgenstern³⁸ mit demselben Recht, mit dem man bei allen, die Meier heißen, Gemeinsamkeiten vermuten könnte. Ein Hinweis auf zwei Arten des Grotesken, eine phantastische und eine satirische,³⁹ bleibt bloße Andeutung, da sie nicht in die Wesensbestimmung passen. Das Lachen nimmt nach Kayser „beim Übergang ins Groteske Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters an“.⁴⁰ Vor lauter Abgründen, die sich um ihn herum auftun, hört Kayser das herzliche Lachen nicht mehr, das aus manchen Werken strömt, die er verunheimlicht.⁴¹ Demgegenüber gesteht der marxistische Theoretiker des Komischen, Jurij Borew, der doch am liebsten alle Komik in satirische Gesellschaftskritik verwandeln möchte, einem Teil des Grotesken auch ein „herzlich-wohlwollendes“ Lachen⁴² zu und knüpft damit wiederum an die bürgerliche Ästhetik des 19. Jahrhunderts an. Die Werke der bildenden Kunst, die Kayser für seine Groteske beansprucht, faßt Erwin Gradmann mit den Begriffen Phantastik und Komik, wobei Phantastik eine Steigerung ins Übergroße, Übermenschliche, in eine Art Erhabenheit ohne Tiefe, und Komik eine Forcierung ins Überkleine, Entstellte, „ins Groteske“ bedeutet.⁴³ Auch hier gelingt die gedankliche Klarstellung der Beziehungen des Grotesken zum Komischen und Phantastischen nicht; einmal ist das Groteske eine Bloßstellung des Triebhaften „ohne das Moment komischer Wirkung“,⁴⁴ an anderer Stelle geht es nicht mehr „restlos in die Vorstellung des Komischen auf“,⁴⁵ schwebt also gewissermaßen zwischen Phantastik und Komik auf und ab. Wir wollen es nun nicht mit einer eigenen Definition versuchen; es genügt, festzustellen, daß auch der eingehendste Bearbeiter, Schneegans, den Begriff des Grotesken und seine Beziehungen zum Komischen nicht klären konnte.

Ähnlich steht es mit dem Begriff des Burlesken. Auch hier hat Schneegans nach abgewiegen Versuchen wie dem Genthes, mit grotesk in der bildenden Kunst und mit burlesk in der Poesie das gleiche Phänomen zu umschreiben,⁴⁶ dem Begriff eine Fassung gegeben, der spätere Bearbeiter wie Theodor Lipps unverständlicher Weise

³⁷ ebda. 178.

³⁸ ebda. 166 ff.

³⁹ ebda. 203.

⁴⁰ ebda. 201.

⁴¹ Ähnliche Einwände gegen Kayser erheben nun auch neuerdings, ohne freilich auf den Begriff „grotesk“ zu verzichten: Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne*, Düsseldorf 1961, 286 ff.; Reinhold Grimm, *Parodie und Groteske im Werk Friedrich Dürrenmatts*, in: GRM 42 (1961) 431 ff., Einwände 449 f.

⁴² Jurij Borew, *Über das Komische*, Berlin 1960, 407.

⁴³ Erwin Gradmann, *Phantastik und Komik*, Bern 1957, 7.

⁴⁴ ebda. 31.

⁴⁵ ebda. 28.

⁴⁶ F. W. Genthe, *Geschichte der maccaronischen Poesie*, Halle-Leipzig 1829, 32 f.

folgen. Das Burleske gilt Schneegans als eine frivole Geistesrichtung, die ohne irgendwelchen Grund das Erhabene in den Staub zieht. Literarisch äußert es sich in der Parodie und Travestie.⁴⁷ Gerne würde man dieser Definition folgen, wenn Schneegans nicht das Mißgeschick passiert wäre, als Beispiel einer burlesken Parodie Platens „Verhängnisvolle Gabel“ hinzustellen; man muß sich schon fragen, wo er da das Erhabene ohne irgendwelchen Grund in den Staub gezogen sehen will. Schneegans zwingt uns, zwischen einer burlesken und einer satirischen Parodie oder Travestie zu unterscheiden, wie er ja auch eigentümlicherweise sein Buch „Geschichte der grotesken Satire“ und nicht Geschichte des Grotesken betitelt, obwohl seine Definition das Satirische als das Karikierende in der Groteske bereits enthält. Die satirische Tendenz wird dann auch in verschiedenen Poesien, etwa den maccaronischen, überbetont. Daß Hanns Heiss in seinen „Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im 17. Jahrhundert“⁴⁸ an den wirklich frivolen Parodien und Travestien jener Literatur die Definition von Schneegans bestätigt findet, verwundert nicht; aber das Burleske wird so zu einer Geisteshaltung, die beinahe nur das Frankreich jener Zeit kennt, woran wiederum die Einengung des Begriffs durch Schneegans deutlich wird. Wohin dessen Definition führen kann, zeigt Leo Spitzer, wenn er sich zu dem Satz versteigt: Das Burleske „entspringt der zerstörend hämischen Freude des geistigen Nihilismus“.⁴⁹

Mit den Begriffen des Burlesken und des Grotesken sind die Beziehungen der Unsinnspoesie zum Komischen nicht zu klären; beide Begriffe zerfließen auch in der wissenschaftlichen Literatur, vom Mißbrauch, der mit dem Wort grotesk besonders seit dem Expressionismus getrieben wird, ganz zu schweigen.

Wann wirkt die Unsinnspoesie komisch? Wir müssen darauf verzichten, die Bedingungen des Komischen⁵⁰ überhaupt zu untersuchen und verweisen dafür auf die entsprechende Literatur, aus der die Arbeiten von Friedrich Theodor Vischer,⁵¹ Karl Köstlin,⁵² Kuno Fischer,⁵³ Theodor Lipps⁵⁴ und Henri Bergson⁵⁵ hervorzuheben sind, wobei mit Vorteil deren marxistische Kritiker Georgina Baum⁵⁶ und Jurij Borew⁵⁷ mitberücksichtigt werden sollten. Den Werken aller dieser Be-

⁴⁷ Schneegans aaO 33 f.

⁴⁸ Hanns Heiss, Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im 17. Jahrhundert, Roman. Forschungen 21 (1908) 448 ff.

⁴⁹ Leo Spitzer, Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais, ZfrPh. Beih. 29 (1910) 29.

⁵⁰ eine Übersicht über die Theorien des Komischen von Hobbes bis Gegenwart bei Otto Rommel, Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, DVjs. 21 (1943) 161 ff.

⁵¹ Friedrich Theodor Vischer aaO; ders., Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen I: Metaphysik des Schönen, Reutlingen-Leipzig 1846.

⁵² Karl Köstlin, Ästhetik, Tübingen 1869, bes. 165 ff.

⁵³ Kuno Fischer, Über den Witz, Kleine Schriften, Heidelberg 1888—1898, II.

⁵⁴ Lipps aaO.

⁵⁵ Henri Bergson, Le Rire, Paris Alcan 1900 u. ö., Übers.: Das Lachen, Jena 1914.

⁵⁶ Georgina Baum, Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik, Berlin 1959.

⁵⁷ Jurij Borew aaO.

trachter haftet etwas von dem Fehler an, den Kuno Fischer seinen Vorgängern angekreidet hat: „daß sie ihren Gegenstand in fertigen Formen, in einer Reihe bekannter Beispiele vor sich haben, die gemeinsamen Merkmale dieser vorhandenen Exemplare aufsuchen, sammeln und daraus die Definition zusammenstellen, die nun, wenn es gut geht, für einige Fälle, nicht für alle paßt und darum auch nur für die wenigen scheinbar. Man kann die Dinge aus ihren äußeren Merkmalen beschreiben, aber nicht erklären, sonst wäre der Steckbrief die beste Definition. Um sie zu erklären, muß man sie aufsuchen in ihren Ursprüngen, in ihrer Entstehung. Aus der Art, wie etwas wird, erkennen wir am besten, was es ist.“⁵⁸

Diese Arbeitsmethode ist mehr noch als beim Werk Kuno Fischers ein besonderer Vorzug von Freuds Schrift „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“.

„Die Torheit ist dem Menschen gleichsam angeboren“, schreibt ein französischer Geistlicher des 15. Jahrhunderts zur Verteidigung der Eselsmessen,⁵⁹ und Sigmund Freud⁶⁰ spricht im Anschluß an die Arbeiten von Karl Groos⁶¹ in der ästhetisch-psychologischen Literatur zum erstenmale von einer *Lust des Menschen am Unsinn*. Diese Lust ist im ernsthaften Leben bis zum Verschwinden verdeckt, wird aber deutlich sichtbar beim Kind und beim Erwachsenen in toxisch veränderter Stimmung. In der Zeit, wo das Kind die Sprache erlernt, spielt es mit Worten, wie es mit Holzstückchen spielt. Später bekommt dieses Spiel den Reiz des von der Vernunft Verbotenen und wird schließlich dazu benützt, sich dem Druck der kritischen Vernunft zu entziehen. Der Unsinn bedeutet dann eine Auflehnung gegen den Denk- und Realitätszwang, gegen logische, praktische und ideelle Normen. Die Freiheit des Denkens soll in der Lust am Unsinn gerettet werden, so etwa im Studentenulk gegen den Zwang der geistigen Schulung. Es ist aber bezeichnend für die Unterdrückung dieser Lust, daß beim Erwachsenen meist bereits toxische Hilfsmittel zur Befreiung nötig sind. Der Dichter einer spielerischen Unsinnspoesie — denn nur im Spiel ist diese Art möglich — hat sich diese Freiheit bewahrt; er ist noch jenes Kind, das mit Worten wie mit Bauklötzchen spielt.

Ob es sich um Sinn oder Unsinn handelt, entscheidet die Kritik der Vernunft; sie schützt etwa die Lust am Unsinn im Witz durch die Kunst der Witzarbeit; durch Verdichtung der Wörter, Verwendung ihres Doppelsinnes und anderer Anknüpfungsmöglichkeiten, durch akustische statt dinglicher Relationen usw. wird der kritischen Vernunft das lustvolle Spiel leicht durchschaubar. Diese leichte Verständlichkeit des Sinnes im Unsinn ist für den Witz Bedingung. Ein nur witziges Gedicht fällt deshalb nicht mehr unter unsern Begriff von Unsinnspoesie, wenn wir es auch möglicherweise bei einem Dichter um des Zusammenhanges willen betrachten werden. Lassen wir aber nur diese Art von vor der Kritik

⁵⁸ Kuno Fischer aaO 64.

⁵⁹ nach Justus Möser, Harlekin oder die Verteidigung des Groteske-Komischen, Sämtliche Werke ed. B. R. Abeken, Berlin 1842—58, IX 101.

⁶⁰ Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Ges. Schriften, Leipzig etc. 1924—34, IX bes. 140 ff.

⁶¹ Karl Groos, Die Spiele der Menschen, Jena 1899.

geschütztem „sinnvollem Unsinn“ als komisch gelten, wie das die meisten Ästhetiker im Gegensatz zu den Psychoanalytikern tun, so ist überhaupt keine Unsinnspoesie komisch, und wir müssen sie einer Parallelerscheinung des Komischen, der Ästhetiker würde sagen: einer Vorstufe, zuordnen, die etwa mit Lachen der kindlichen Freude und des Späßes zu umschreiben wäre. Dies ist für uns nicht von Belang. Für den Ästhetiker ist der Unsinnswitz — das Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt — immer ein schlechter Witz, ein witzig scheinender Blödsinn; daß man darüber lachen kann, erklärt er höchstens damit, daß die Erwartung eines Witzes erweckt wird, der Hörer also versucht, den Sinn hinter dem Unsinn zu finden, der aber nicht vorhanden ist.⁶² Die Vorspiegelung eines Sinnes im Unsinn kann momentan die Lust am Unsinn befreien; da aber der Schutz vor der Kritik der Vernunft in Form der Witzarbeit fehlt, erfolgt sofort Ablehnung, wir ärgern uns. Dieser Ärger jedoch kann wiederum Absicht des Verfassers sein, wie sich noch erweisen wird. Doch vermag auch schon allein das Gewährenlassen unbewußter und verpönter Denkweisen nach Freud komische Lust zu erzeugen. Das zeigt sich an der Geschichte vom geliehenen Topf: „Erstens habe ich mir den Topf nicht geliehen, zweitens war er schon vorher beschädigt, und drittens habe ich ihn vor der Rückgabe in Ordnung gebracht“ oder am Wippchen, der Scherzkatadrese. Auf ähnliche Weise rufen die Scherzrätsel vom Typus: „Was hängt an der Wand, und man kann sich damit die Hände abtrocknen?“ Antwort: „Ein Hering“ eine komische Wirkung hervor. Einen Sonderfall bilden die Dichtungen des unfreiwilligen Humors, etwa Friederike Kempners oder König Ludwigs I. von Bayern, bei denen der Ärger über den allzubilligen Sinn durch ein Lächeln über die hilflose Gefühlsinnigkeit oder das monarchische Pedantentum entwaffnet wird.

Wir glauben nicht, mit diesen wenigen Andeutungen endgültig geklärt zu haben, wann und warum wir über einzelne Unsinnspoesien lachen und über andere nicht; denn Dugas sagt mit Recht: „Il n'est pas de fait plus banal et plus étudié que le rire; . . . il n'en est pas sur lequel on ait recueilli plus d'observations et bâti plus de théories, et avec cela il n'est pas qui demeure plus inexpliqué. On serait tenté de dire avec les sceptiques qu'il faut être content de rire et ne pas chercher à savoir pourquoi on rit, d'autant que peut-être la réflexion tue le rire, et qu'il serait alors contradictoire qu'elle en découvrit les causes!“⁶³

Vielleicht läßt sich einfacher feststellen, wann Unsinnspoesie *nicht* komisch wirkt: zum Beispiel in ihren ekstatischen Elementen, wo die gleichzeitige Affektentladung die komische Wirkung tötet, oder ganz allgemein überall dort, wo wirklicher Unsinn *dauernd* geschieht. Wohl wird man sich anfänglich noch an solchen Gedichten belustigen; wenn aber jede Art des Verstehens längere Zeit hindurch versagt, erweckt die Unsinnspoesie bald das Bewußtsein des Pathologischen, das sogar in ein Gefühl des Grauens übergehen kann. Selbst Nestroys Ver-

⁶² so etwa Eduard Eckhardt, Über Wortspiele, GRM 1 (1909) 674 ff., Sinn hinter Unsinn 676.

⁶³ L. Dugas, Psychologie du Rire, Paris Alcan 1902, 1 f.

wandlungszauber reicht in einen Bezirk, in dem sich „das Komische mit dem Unheimlichen berührt“.⁶⁴ In der Sphäre wirkt dauernder Unsinn meist langweilig und scheinbar ungekonnt. Das können wir zum Beispiel an Gervinus' Urteil über die Lügendichtung vom Finkenritter beobachten: „Aber Verdienst ist gar nicht an diesem Buche. Es muß sich Sinn unter scheinbarem Unsinn bergen, wenn dergleichen angenehm sein soll, und wenigstens muß sich der Spaß nicht so häufen wie hier.“⁶⁵ Der Ästhetiker des Komischen bricht im Literaturhistoriker durch; er lehnt den Unsinn ab, der nicht durch einen leicht durchschaubaren Sinn im Unsinn vor der Kritik der Vernunft geschützt, also nicht witzig ist; oder wenigstens sollte der Spaß so kurz sein wie im Scherzrätsel und Unsinnswitz, sich also vom komischen Effekt der Enttäuschung nähren, daß kein Sinn gefunden werden kann. Man muß nur Julius Schultz' „Psychologie des Wortspiels“ lesen, um zu erfahren, wie weit ästhetische Vorurteile selbst einen Psychologen irreleiten. Schultz spricht von Fischarts „blöden Reimfolgen“ und fragt verurteilend: „Wie breit ist da noch der Graben, der seine Kunst von der Unkunst der Katatoniker trennt?“ Er meint Fischart zu treffen, wenn er feststellt: „Wörter zu verdrehen bleibt ein witzlos gassenbubiges Spiel“. Weil er völlig in seiner Typologie des Wortspiels gefangen ist, die auf den sechs Typen des infantilen, grobianischen, künstlerischen, spielerischen, witzigen und geistreichen Wortspiels ruht, sieht er nur die Witzsphäre und steht dem Unsinn hilflos gegenüber.⁶⁶ Ähnliche Urteile finden sich überall in der Literaturgeschichte, wo Unsinnspoesien gestreift werden, bis zu den modernen Kritikern Morgensterns.

Die Unsinnspoesie als ästhetische Gestalt des Metaphysischen

Julius Bahnsen hat den Humor als eine ästhetische Gestalt des Metaphysischen umrissen.⁶⁷ Wir stehen nicht an, auch einzelnen Unsinnspoesien schlagwortartig die gleiche Eigenschaft zuzuerkennen und uns auch so von der durch Jean Paul verursachten Überbewertung des Humorbegriffs zu lösen.

Schon Baudelaire hat in seinem Aufsatz „Vom Wesen des Lachens“ das Lachen des Grotesken als etwas grundsätzlich Tiefes und Elementares bezeichnet, das sich viel mehr dem ertümlischen Leben und der von jedem Zweck gelösten Freude nähert als das durch Satire und Karikatur hervorgerufene Lachen. Er nennt das Groteske einen Höhenmaßstab für das Komische und die absolute Komik, was in unserem Sprachgebrauch wohl bedeutet, daß es zum Humor gehöre.⁶⁸

Den vehementesten Verteidiger hat jedoch die Unsinnspoesie in Gilbert Keith

⁶⁴ Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952, 964, 968.

⁶⁵ G. G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, 4. Aufl. Leipzig 1853, II 307.

⁶⁶ Julius Schultz, *Psychologie des Wortspiels*, Zs. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss. 21 (1927) 16 ff.; blöde Reimfolgen 31, Wörter zu verdrehen 29.

⁶⁷ Julius Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt der Metaphysik*, Lauenburg i. P. 1877.

⁶⁸ Charles Baudelaire, *Vom Wesen des Lachens*, Zürich 1922, 22.

Chesterton. Für ihn ist der Unsinn ein Unsinn der Fundamente. Für ihn kann ein Witz so groß sein, „daß er das Sternenzelt durchbricht“; „durch immer höher steigende Absurdität kann etwas gottgleich werden, vom Lächerlichen zum Erhabenen ist nur ein Schritt.“⁶⁹ So hat er um 1900 den Unsinn als eine neue Literatur und „man könnte fast sagen als einen neuen Sinn“ verkündet und diese Literatur auch dichterisch, etwa im „Man who was Thursday“, zu begründen versucht. 1901 schreibt er in seinem „Defendant“:

„Wenn Unsinnigkeiten wirklich die Literatur der Zukunft sein sollen, so müssen sie ihre eigene Deutung in der Schöpfung haben; die Welt muß nicht nur das Tragische, Romantische und Religiöse, sie muß auch das Unsinnige sein. Und hier glaube ich, daß der Unsinn auf eine sehr unerwartete Weise sich zu einer geistigen Auffassung der Dinge gesellen wird. Die Religion hat Jahrtausende hindurch die Menschen angespornt, die ‚Wunder‘ der Schöpfung anzustauen; aber sie ließ gänzlich außer acht, daß etwas Sinnfälliges nicht vollkommen wunderbar sein kann. Solange wir im Baume nichts weiter als einen sinnfälligen Gegenstand erblicken, kann er kein sonderliches Erstaunen in uns erregen. Erst, wenn wir in ihm eine unerklärliche Welle des Lebens sehen, die, man weiß nicht recht warum, aus dem Erdboden zum Himmel emporstrebt, erst dann erfaßt uns Furcht vor dem Waldhüter. Es hat alles zwei Seiten, wie der Mond, der zugleich der Patron des Unsinnns ist. So läßt sich der Vogel betrachten wie eine Blüte, die von ihrem Federstengel abfiel, der Mensch wie ein Vierfüßler, der auf seinen Hinterpfoten bettelt, ein Haus wie ein Riesenhut, um ihn vor der Sonne zu beschützen, ein Stuhl wie ein Apparat mit vier Füßen für einen Krüppel, der nur auf zwei Füßen steht. Das ist jene andere Seite der Dinge, die uns am sichersten zum geistigen Wunder führt. Es ist bezeichnend, daß in dem größten religiösen Dichterwerk, dem Buch Hiob, nicht dasjenige Argument auf den Gottlosen wirkt, das die Schöpfung als ein planvoll wollendes Werk darstellt, sondern das im Gegenteil ein Bild von ihrer ungeheuren, rätselhaften Sinnlosigkeit entwirft. ‚Hast Du, o Gott, regnen lassen, wo keine Menschen sind?‘ Dieses naive Staunen über die Gestaltung des Lebens und deren namenlose Unabhängigkeit von unsern intellektuellen Voraussetzungen ist ebenso die Grundlage des Spiritualismus, wie es die Grundlage des Unsinnns ist. Unsinn und Glaube (so ungereimt dies auch klingen mag) sind die zwei stärksten symbolischen Beweise für die Tatsache, daß es ebenso unmöglich ist, das Wesen der Dinge mittels eines logischen Schlusses zu enträtseln, wie einen Walfisch mittels einer Angel zu fangen. Die gute Seele, welche lediglich die logische Seite der Dinge zu erforschen suchte und somit zu dem Ergebnis kam, daß ‚Glaube Unsinn‘ sei, weiß nicht, wie richtig sie es trifft, vielleicht kommt sie später darauf, daß Unsinn Glaube ist.“

Chesterton ist der Schutzpatron unserer Arbeit, und wir können diesen einleitenden ersten Teil nicht besser als mit seinen Worten beschließen: „Der älteste, der gesündeste und religiöseste Wert der Natur“ liegt in „dem Wert, der

⁶⁹ G. K. Chesterton, Charles Dickens, London Methuen 1906. Deutsch: Wien Phaidon o. J., 35.

von ihrer ungeheuren Kindlichkeit ausgeht; sie ist so wacklig, so grotesk, so feierlich, so glücklich wie ein Kind. Es gibt eine Stimmung, wo wir all ihre Formen wie Formen sehen, die ein Kind auf eine Schiefertafel kritzelt, einfach, ursprünglich, Millionen Jahre älter und stärker als die ganze Krankheit, die man Kunst heißt. Die Gegenstände der Erde und des Himmels scheinen sich zu einem Ammenmärchen zu verbinden, und unsere Beziehung zu den Dingen scheint auf einmal so einfach, daß man einen tanzenden Narren brauchen würde, um der Klarheit und Leichtigkeit des Augenblicks gerecht zu werden. Der Baum über meinem Kopfe schlägt wie ein Riesenvogel, der auf einem Bein steht; der Mond ist ein Zyklopenauge. Und, wie sehr sich auch mein Antlitz mit dunkler Eitelkeit oder gemeiner Rache oder verächtlicher Verachtung umwölkt, die Knochen meines Schädels darunter lachen ewig.“⁷⁰ Franz Kafka, der in einer für ihn bezeichnenden Mischung von leiser Bewunderung und trauerndem Mißtrauen von Chesterton gesagt haben soll: „Er ist so lustig, daß man fast glauben könnte, er habe Gott gefunden“,⁷¹ steht am Gegenpol zu diesem Weltgefühl; aber auch dort endet vielleicht der Unsinn der Fundamente in einem „Credo quia absurdum“.

⁷⁰ G. K. Chesterton, *The Defendant*, London R. Brimley Johnson 1901 u. ö. Deutsch: Verteidigung, Olten 1945, 57 ff. (Nachdruck einer anonymen Übersetzung von 1917). Leider ersetzt diese sonst ziemlich gute Übersetzung englische Dichter durch deutsche, etwa Sterne durch Heine (58), Lear und Carroll durch Busch (58), was Chestertons Denken verfälscht.

⁷¹ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, S. Fischer 1951, 53.

II

Die geistigen Grundlagen des Spiels

Was das Spiel für die Kultur bedeutet, hat Johan Huizinga in seinem Buche aufs schönste dargestellt, indem er zum Homo sapiens und Homo faber den Homo ludens gesellt.¹ Das Spiel ist ein Urgrund menschlichen Seins, der in alle Lebensalter und in alle Geisteshaltungen hineingewoben ist: „Der Mensch spielt als Kind zum Vergnügen und zur Erholung unterhalb des Niveaus des ernsthaften Lebens. Er kann aber auch über diesem Niveau spielen: Spiele der Schönheit und Heiligkeit“,² oder wie Schiller sagt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“.³ Was Huizinga und Schiller im Spiel sehen, das ist ein *Ideal des Spieltriebes*. Wenn Plato vom Menschen als dem Spielzeug des Gottes sprach, so ist nun bei ihnen die Welt ein Spielzeug des Menschen.

Im Anschluß an Kants freies, interesseloses Spiel der Vorstellungskräfte im ästhetischen Wohlgefallen⁴ verschmelzen sich bei Schiller der Sachtrieb, dessen Gegenstand das „Leben“, und der Formtrieb, dessen Gegenstand die „Gestalt“ ist, im Spieltrieb, dessen Objekt, die „lebendige Gestalt“, alles umfaßt, was wir

¹ Johan Huizinga, Homo ludens; ich zitiere nach der 3. Auflage Basel etc. o. J. Über die Spieltheorien der neueren Zeit orientiert ausgezeichnet Hans Scheuerl in seiner Arbeit Das Spiel, 2. Auflage Weinheim-Berlin 1959, und in seiner Anthologie Beiträge zur Theorie des Spiels, 2. Auflage Weinheim-Berlin 1960. Huizingas Werk hat zahllose Betrachtungen über das Spiel von sehr zweifelhaftem Wert hervorgerufen (vgl. das Literaturverzeichnis bei Scheuerl). Die meisten entfernen sich noch stärker als Huizinga von den tatsächlich gespielten Spielen. Wir besitzen nun bereits eine Theologia ludens (Hans Rahner, Der spielende Mensch, 5. Auflage Einsiedeln 1960) und eine Philosophia ludens (Eugen Fink, Spiel als Weltsymbol, Stuttgart 1960); mit der Theorie der strategischen Spiele (John von Neumann and Oskar Morgenstern, Theory of Games and Economic Behaviour, Princeton UP 1944; Claude Berge, Sur une théorie ensembliste des jeux alternatifs . . ., Thèse Paris 1953) hat sich auch die Mathematik des Spiels bemächtigt. Aus der Vielzahl der andern Publikationen sei ausdrücklich ein Werk hervorgehoben: Roger Caillois, Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige), Paris Gallimard 1958, deutsch: Die Spiele und die Menschen (Maske und Rausch), Stuttgart 1960, weil es nach Abschluß unserer Arbeit mit der Untersuchung der Spiele der Gegenwart und der Einbeziehung des Spielrausches über Huizinga hinausführt und unsere Gedanken mannigfach ergänzt und bestätigt.

² Huizinga aaO 32.

³ Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen 15. Brief, Sämtliche Werke, Säkularausgabe XII 59.

⁴ zum Spiel bei Kant vgl. Kuno Fischer, Geschichte der neuern Philosophie, Jubiläumsausgabe Heidelberg 1897—1904, V 410 ff.; zu den nachkantischen Spielbegriffen vgl. Rudolf Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 4. Auflage Berlin 1927—30, III 135 ff.; Georg Schläger, Einige Grundfragen der Kinderspielforschung I, Zs. d. Ver. f. Volkskunde 27 (1917) 106 ff.

Schönheit nennen.⁵ Das Ideal der Schönheit, das die Vernunft aufstellt, setzt auch das Ideal des Spieltriebs fest, das der Mensch „in allen seinen Spielen vor Augen haben soll“,⁶ so daß sich eine doppelte Forderung ergibt: „Der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit spielen*.“⁷ An den Spielen kann man den Menschen erkennen. Als Beispiele zieht Schiller die Olympischen Spiele, römische Gladiatorenkämpfe, Londoner Wettrennen und Madrider Stiergefechte heran⁸ und behauptet, daß sich die Spiele des wirklichen Lebens „gewöhnlich nur auf sehr materielle Gegenstände richten“ (Kartenspiele und Kampfpreise?).⁹ Das ist erstaunlich, der unbefangene Leser hätte eher Sprachspiele und poetische Spiele als gute oder schlechte Exempel erwartet. Schillers poetischer Spieltrieb ist jedoch so weit von allen sonst üblichen Spielbegriffen entfernt, daß er überhaupt nichts mehr mit dem zu tun hat, was wir gemeinhin Spiel nennen. Schillers Spieltrieb heißt für uns künstlerische Schöpferkraft. Das Zitat „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“ kann nie als Motto für eine Betrachtung menschlicher Spiele benützt werden.¹⁰ Schillers Spieltrieb steht so hoch über allem irdischen Spiel, daß er den künstlerischen Genius an sich meint. Er ist das Spiel der Götter, wie Schiller es in einem Fragment aus dem Nachlaß am Unterschied zwischen Tragödie und Komödie formuliert: „Die Komödie setzt uns in einen *höhern Zustand*, die Tragödie in eine *höhere Tätigkeit*. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nicht Menschliches kümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt. — Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere, rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wieder herstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worin die Komödie uns fand, aufgehoben ist. Dort brauchten wir unsere Kraft nicht, weil wir nichts zu kämpfen hatten; aber hier müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft. Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können; sie macht uns zu Heroen, d. i. zu göttlichen Menschen, oder, wenn man will, zu leidenden Göttern, zu Titanen. Prometheus, der Held einer der schönsten Tragödien, ist gewissermaßen ein Sinnbild der Tragödie selbst.“¹¹

Nicht so hoch setzt *Huizinga* seinen Spielbegriff an. Neben den Spielen der Schönheit und Heiligkeit kennt er auch die des Kindes. Er definiert das Spiel als eine „freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter

⁵ Über die ästhetische Erziehung des Menschen 14.—16. Brief, aaO 52 ff.; vgl. allgemein: Karl Berger, Die Entwicklung von Schillers Ästhetik, Weimar 1894, 276 ff.; Gottfried Baumecker, Schillers Schönheitslehre, Heidelberg 1937, 80 ff.

⁶ 15. Brief aaO 58.

⁷ ebda. 59.

⁸ ebda. 58 f. und Anm.

⁹ ebda.

¹⁰ Als Motto steht dieser Satz über der Arbeit von Gustav Bally, Vom Ursprung und von den Grenzen der Freiheit, Eine Deutung des Spiels bei Tier und Mensch, Basel 1945.

¹¹ Tragödie und Komödie (Aus dem Nachlaß), Säkularausgabe XII 329 f.

Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das gewöhnliche Leben.“¹² So kann er den Menschen auf allen Stufen der Entwicklung verfolgen, vom Kinderspiel über das Spiel in der Sprachschöpfung bis zu den Spielen des Geistes in der Philosophie, den Spielen der Religion und der Dichtung („Das Spiel ist die erste Poesie des Menschen“, sagt schon Jean Paul¹³), wo in der lyrischen Sprache der Mensch „am nächsten bei der höchsten Weisheit, aber auch bei der Sinnlosigkeit“¹⁴ steht. Kosmische Ergriffenheit ist der Urgrund: „In Form und Funktion des Spiels, das eine selbständige Qualität ist, findet das Gefühl des Eingebettetseins des Menschen im Kosmos einen ersten, höchsten und heiligsten Ausdruck“.¹⁵

Im Gegensatz zu Schillers Spielbegriff umfaßt der Huizingas einen großen Teil der Spiele dieser Arbeit, so die Spielgattungen, die literarischen, gesellschaftlichen, die gelehrten und die magischen Spiele. Das letzte kosmische Spielgefühl finden wir im Urgelächter Chestertons, in Mörikes „Wispeliaden“ oder in den Dichtungen Paul Scheerbarts und in dessen Wort: „Ach, das ganze Weltall lacht! Der Weltgeist lacht auch, und ich lache leise mit!“¹⁶ An diesen Dichtungen zeigt sich aber, daß das Spiel nicht in allen Fällen „freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln“ folgen muß, wie Huizinga es haben will. Es gibt in der Unsinnspoesie eine Freiheit des Spiels, die keine Regeln und Grenzen mehr anerkennt, die „Spielverderberin“ ist gegenüber dem Spiel der Dichtung und kaum mehr eine neue Spielwelt mit festen Regeln aufbaut oder höchstens insofern, als sie Regellosigkeit des Spiels fordert. Damit greifen wir über Huizingas Spielwelt hinaus. Im Spiel findet nicht nur das Gefühl des Eingebettetseins im Kosmos seinen höchsten und heiligsten Ausdruck, es können auch andere geistige Haltungen, ein anderes Weltgefühl hinter der Spielwelt stehen. Wir meinen nicht nur die unendliche Grenzenlosigkeit, mit der das romantische Spiel unter Mißachtung aller Spielregeln über die Welt hinausgelangen will. Dieses baut doch noch eine neue Spielwelt auf, wenn auch unter Aufhebung der gegenständlichen Welt, also durchaus in schärfstem Widerspruch zu Schillers harmonischem Spieltrieb-Ideal. Sondern wir denken vor allem an jenen unheimlichen Urgrund des Spieltriebs, den Huizinga verschweigt: an den Zerstörungstrieb als „so leicht hervorbrechenden Kampfinstinkt, der sich sogar dem toten Objekt — als ob es ein lebendiger Gegner wäre — mit einer oft bis zum Rausche gesteigerten Zerstörungslust zuwendet und in der völligen Vernichtung des Objektes seine eigene Macht wie einen Sieg genießt —“.¹⁷ Es gibt einen zerstörenden Spieltrieb, der die Zerstörung um der rauschähnlichen Wirkung willen genießt, einen äußersten Gegen-

¹² Huizinga aaO 45 f.

¹³ Levana § 49, Stle. Werke hist.-krit. Ausg. I.12 150.

¹⁴ Huizinga aaO 229.

¹⁵ ebda. 29.

¹⁶ Paul Scheerbart, Ich liebe Dich! Berlin 1897, 296.

¹⁷ Karl Groos aaO 275.

satz zu jenem heiligsten Eingebettetsein des Menschen im Kosmos. Der Spielverderber braucht nicht außerhalb der Spielwelt zu stehen, durch seinen Einbruch die Relativität und Sprödigkeit der Spielwelt zu enthüllen und die Spielwelt zu zerstören, wie Huizinga meint,¹⁸ er kann selbst Spieler sein, die ganze Lust des Spiels in dessen Zerstörung genießen. Die Zerstörung ist sogar eines der häufigsten Spiele, ein Spiel mit dem Entsetzen und mit der Freude an der Macht des Menschen über die Dinge. Gerade im Spiel mit der Sprache wird der zerstörende Spieltrieb sichtbar: Wenn in der Romantik einzelne Dichter die gegenständliche Welt im Spiel mit der Sprache zerstören, um die Gegenstände zugunsten einer grenzenlosen mystischen Welt zu überwinden, so ahnen wir doch schon bei andern eine Lust am zerstörenden Spiel um der Zerstörung willen. Huizinga unterschätzt die Kräfte des spielenden Zerstörungstriebes zu allen Zeiten, wenn er erst im Spielelement der modernen Kultur Puerilismus, Habitus des Vorpupertätsalters zwischen Kindlichkeit und jünglingshafter Unausgeglichenheit, zu finden glaubt.¹⁹ Nicht nur kindisches Spiel statt kindliches tritt etwa im deutschen Dadaismus zutage, sondern das Lachen des Teufels, „jene Diabolik, die von der höchsten Groteske herkommt“, ²⁰ das Lachen als das „Satansmal des Menschen“, ²¹ das Lachen des Elends und der Tränen, von dem schon die Sprüche Salomos wissen.²² So ist die spielende Unsinnspoesie nicht nur Spiel im Gefühl des Eingebettetseins im Kosmos, sondern auch Spiel der satanischen Zerstörungslust, Spiel des Teufels mit der Welt.

Hugo Ball hat diesen völligen Gegensatz im Lachen gesehen. Er zitiert Schillers Satz aus der „Ästhetischen Erziehung“: „Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegengesetzt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören“²³ und fügt ironisch hinzu: „Deutschland ist also heute wild und barbarisch zugleich“.²⁴ Die Ironie hebt sich jedoch selbst auf, wenn er ein paar Seiten später schreibt: „Die Antithese in Permanenz, das Urspiel in seinem majestätischen Gelächter —: in Berlin konnte ich diese Dinge schätzen. Ich kann das Wort Geist nicht mehr hören. Man macht mich furibond, wenn man das Wort nur ausspricht“.²⁵ Dieses Urspiel in Permanenz ist ein anderes majestätisches Gelächter als Chesterton und Scheerbart es meinen; Schillers Spieltrieb-Ideal paßt nicht in eine Welt, in der man das Wort Geist nicht mehr hören kann. Furchtbar und erhaben zugleich aber ist die Lehre jener gnostischen Sekte Ägyptens, daß die Welt aus dem siebenmaligen Ungelächter des Gottes Abraxas entstanden sei.

¹⁸ Huizinga aaO 19.

¹⁹ ebda. 330, vgl. auch Johan Huizinga, *Im Schatten von morgen*, 17. Aufl. Zürich 1930, 140 ff.

²⁰ G. K. Chesterton, *Der Mann, der Donnerstag war*, München 1924, 86.

²¹ Baudelaire aaO 13.

²² Spr. Sal. 14 V. 13.

²³ Über die ästhetische Erziehung des Menschen aaO 13.

²⁴ Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, Ausgabe Luzern 1946, 124 f.

²⁵ ebda. 141.

A. Das kindliche Spiel

1. DAS DÄMONISCHE SPIEL

Mörikes Wispeliaden

Dämonisch hat Goethe die Macht genannt, die in der untrennbaren, irrationalen Einheit von schöpferischer Person, Werk und Schicksal wirkt. Dämonisch ist Eduard Mörikes scheinbar harmlos-kindliches Spiel. Es ist mit unbegreiflichen Mächten geladen, durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen¹ und verleiht dem Dichter „eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe“,² die uns furchtbar erscheint, wenn sie sich gegen Mörikes Umwelt wendet. Denn immer wieder durchkreuzt das dämonische Spiel die moralische Weltordnung.³ Alle sittlichen Kräfte vermögen nichts über es,⁴ bis die Dämonen sich gegen den Menschen wenden und ihn wieder ruinieren.⁵ Dies alles sind Worte Goethes. Daß wir sie zu Recht für Mörike benützen, versuchen wir im folgenden darzulegen. Eine Beziehung ist augenscheinlich: Goethe nennt Mozart eine Verkörperung des Dämonischen, Mozart aber ist das schönste Symbol von Mörikes Spiel.

Mörikes Leben und Werk ist von einem kindlichen Schimmer umglänzt. Berühmt und oft zitiert ist sein Jugendglück mit den Astlochphantasien im beschränkten Winkel.⁶ Noch als Zwanzigjähriger hat sich der Dichter in seinen Spielen nicht von dieser Welt entfernt. Im „Waldhäusle“ fühlt sich sein „Innerliches sonderbar geborgen und guckt wie ein Kind, das sich mit verhaltenem Jauchzen vor dem nassen Ungetüm draußen versteckt, mit hellen Augen durchs Vorhängel, bald aus jenem, bald aus diesem vergnügten Winkelchen“.⁷ Er macht seiner Schwester „tausend (jedoch unschädliche) Sachen und hohle Nüsse vor, wodurch sie außer sich selbst gesetzt wird und mich mit großen Augen ansieht, bis wohl auch zuweilen diese Bewunderung in lautes Schreien, Weinen und Hilferufen gegen das zitierte Geisterreich ausschlägt.“⁸

¹ zu Eckermann 2. 3. 1831, Eckermann, Gespräche mit Goethe ed. H. H. Houben, Leipzig 1918, 373.

² Dichtung und Wahrheit 20. Buch, WA I.29 177.

³ ebda. 176.

⁴ ebda. 177.

⁵ zu Eckermann 11. 3. 1828, ed. Houben 542.

⁶ Mörikes Werke hg. v. Harry Maync, Neue Ausgabe Leipzig-Wien 1914, II 287.

⁷ an Wilhelm Waiblinger Aug. 1824, Briefe hg. v. Friedrich Seebass (im folgenden als „Briefe“ zitiert), Tübingen 1939, 26.

⁸ ebda. 30.

Die Briefe, die von seinem Leben mit den Kindern erzählen, sind auch später wohl seine schönsten, gewiß die sonnigsten.⁹ Zu seiner Kindlichkeit gehört aber noch mehr. Wie ein kleiner Bub verdreht er 1832, als er ein Pseudonym für den Maler Nolten sucht, seinen Namen in E. Meerschwein, Meerrettig, Mopsvesta, von Meerigel und Sanitätsrat Märkle;¹⁰ Cleversulzbach wird Klepperfeld, Hartlaub Artiglaub, Agnes und Ada zu Bagnes und Bada, Fanny zu Pfanny. Er sammelt leidenschaftlich, was ihm in die Hände gerät, Autographen, Versteinerungen usw. Er bastelt alles mögliche: „Wie er am Grabkreuz für Schillers Mutter Steinmetzarbeit verrichtete und als Bräutigam selbst dem Goldschmied das Muster des Ringes für Luise entworfen hatte, so stach er sich einen Siegelstock in Silber oder schnitzte ... aus einem gewöhnlichen Stück Perlmutter ein zierliches Heft oder aus Holz die kunstvollsten Federhalter, womit er dann Nahestehende beschenkte. Er richtete Flächen von Baumrinde zu, um der Mutter ein paar Verse darauf zu schreiben oder einen Horazkopf daraus zu schneiden, den er alsdann in ein hübsches Kästchen klebte.“¹¹ Viel Mühe und Geld verwendet er an den Versuch, Zeichnungen auf Glas zu vervielfältigen.¹² Im Alter geht er in Lorch zu einem Töpfermeister in die Lehre und formt nun mit größter Lust Vasen und Töpfe.¹³ Tagelang arbeitet er kalligraphisch, zuweilen sogar für klingenden Lohn, wie bei einem Spiegelschriftgedicht.¹⁴ Mörikes Zeichnen war nie wirklich künstlerisches Gestalten, sondern immer Spiel. Auf einem Bildchen läßt er uns durchs Schlüsselloch in Hartlaubs Kirche von Wermutshausen blicken und spinnt so direkt die Astlochphantasien weiter.¹⁵ Auch seine Hilflosigkeit in praktischen Dingen gehört zu seiner Kindlichkeit; ohne weibliche Hilfe ist er verloren und kann kaum einen Ofen anzünden oder Kaffee kochen.¹⁶ Herrlich aber ist der alte Herr Professor Mörike, wenn er stundenlang mit einem brennenden Licht im Bett liegt, das auch sonst schon immer seine Zuflucht vor der Welt war — wie er einst auf der Wiese neben der Kirche lag und sich durch das geöffnete Fenster die Predigt seines Stellvertreters anhörte —, mit den Fingern an der Wand Schattenfiguren produziert und es mit Stolz von anfänglich sechs durch anhaltende Übung schließlich auf einige zwanzig bringt!¹⁷

Tausendfältig spiegelt sich diese Kindlichkeit Mörikes sichtbar und unsichtbar in seinem Werk wieder. Im kleinen sind die eigentlichen Kindergedichte ein

⁹ vgl. etwa an Wilhelm Waiblinger Aug. 1824, Briefe 30 f.; an Hartlaub 21.3.1842, ebda. 542; an denselben Anf. März 1862, ebda. 756 ff.; an dens. 20./25.3.1826, ebda. 50 ff.

¹⁰ an Johannes Mährlein, 5.6.1832, Briefe 360.

¹¹ Harry Maync, Eduard Mörike, 5. Aufl. Stuttgart 1944, 244.

¹² ebda. 245.

¹³ vgl. Eduard Mörike, Zeichnungen, hg. v. Herbert Meyer, München 1952, 23.

¹⁴ Werke I 248; zweifarbig lithographiertes Einzelblatt, abgebildet in: Briefwechsel zwischen Th. Storm und Ed. Mörike hg. v. Hanns Wolfg. Rath, Stuttgart 1919, Taf. 6.

¹⁵ Mörike als Zeichner hg. v. Otto Güntter, Stuttgart Berlin 1930, Abb. 1; andere Fassung: Zeichnungen ed. Meyer 48.

¹⁶ Maync, Mörike 244.

¹⁷ ebda. 511; vgl. allgemein: Rudolf Krauß, Mörike als Gelegenheitsdichter, 2. Aufl. Stuttgart Leipzig 1904.

Ausdruck dafür, das „Kinderlied“,¹⁸ das „Mausfallensprüchlein“,¹⁹ das in keinem Lesebuch fehlende Vogelschutzgedicht „Unser Fritz“²⁰ und vor allem die Gedichte an und für Mörikes, Hartlaubs und anderer Kinder, Geburtstagsgedichte,²¹ Begleitgedichte zu Geschenken und Rätsel, wie das Reimspiel für „Zwei dichterische Schwestern“, das beginnt:

Heut lehr' ich euch die Regel der Son—
Versucht gleich eins! Gewiß, es wird ge—,
Vier Reime hübsch mit vieren zu versch—,
Dann noch drei Paare, daß man vierzehn h— . . .²²

Auch die eigene Schwester wird immer wieder ins Spiel miteinbezogen; durch Hund und Katze läßt er ihr zu Geburts- und Namenstagen gratulieren,²³ wobei er einmal eine ganze unsinnige Kinderpredigt einflicht.²⁴ Wenn sie schmollt, sucht er sie zu versöhnen:

Da dein Bruder
Das Ruder
Des Hauswesens führt
Und kein Narr ist,
Sondern Pfarr' ist,
Der ganz Sulzbach regiert,
Der zwar genötigt,
Auf Predigt
Und manches verzicht't,
Auch im Kranze
Keine Lanze
Für Steudel mehr bricht;
Da man ihn ferner
Trotz Justin Kerner
Als Dichter begrüßt,
Und, obgleich Dichter,
Er doch die Lichter
Für die Haushaltung gießt;
Da er dir endlich
Unendlich
Viel Gutes erweist,
Wie er noch gestern
Seine Schwestern
Mit Zimstern gespeist:
So sollt' ich schließen
Aus allem diesen —
Doch ist's gescheiter,

¹⁸ Werke I 255 f.

¹⁹ ebda. 212.

²⁰ ebda. 213.

²¹ ebda. 255, 345 ff., 350 ff.

²² ebda. 196.

²³ ebda. 328 ff., vgl. auch Vogellied, ebda. 212 und Anm. zu 329 (449).

²⁴ Zum Geburtstag 1843, Werke I 330 f.

Ich sag' nicht weiter
 Und mach' ohne Zirkel
 Einen schönen  ²⁵.

Jede Kleinigkeit wird in Scherzversen besungen und jedes Geschenklein mit Versen begleitet. Wie Mallarmé schreibt er auf ein Ei — wobei man sich fragt, wie die achtzehn Verse des Gedichts darauf Platz gehabt haben —,²⁶ auf eine Versteinerung,²⁷ auf seine Blumentöpfe und Trinkschalen.²⁸ Gurkenrezepte, Salatsamen, sogar Stecknadeln werden besungen,²⁹ Kochrezepte und Quittungen³⁰ versifiziert. Das kleinste Ereignis, etwa daß er aus Ärger über seine Fanny, die nicht Klavier spielen will, einen Spiegel zerbricht³¹ oder daß ihn Schnaken bei der Klopstock-Lektüre stören,³² bekommt ein Gedicht. Diese Verspieltheit ist so völlig kindlich, daß sie auch nicht vor derben Späßen wie

Nun, an welchem Paragraphen
 Sind wir neulich eingeschlafen? — —
 Hordh'! was scholl?
 Donnert's wohl??“ —
 „Fritz sitzt auf dem Hafen“ — —,³³

und vor parodistischen Verballhornungen bekannter Gedichte zurückscheut. Uhlands „Mohn“ („Scherz“³⁴), Goethes „Schäfers Klagelied“ („Lammwirts Klagelied“³⁵) oder die „Wandelnde Glocke“

Es war ein Kind, das wollte nie
 Zur Putzschär sich bequemen,
 Und alle Tage fand's ein Wie
 Den Weg zum Markt zu nehmen.
 — — — — —
 — — — — —
 Doch wehe! wehe! hinterher
 Die Putzschär kommt gewackelt.³⁶

müssen zur Schilderung pfarr- und wirtshäuslicher Begebenheiten herhalten. Keines andern deutschen Dichters Werk quillt in einen solchen Reichtum von Augenblicksscherzen über; darüber haben sich schon Mörikes Freunde, besonders F. Th. Vischer, geärgert, die mehr ernsten Fleiß von einem solchen Talent erwarteten und somit die eigentliche Quelle von Mörikes Spiel und Dichtung nicht

²⁵ ebda. 254 f.

²⁶ Auf ein Ei geschrieben, ebda. 220 f.

²⁷ Einer Freundin auf eine Versteinerung geschrieben, ebda. 308.

²⁸ ebda. 320 ff.

²⁹ ebda. 348 f.

³⁰ Frankfurter Brenten, ebda. 275 f.; Quittung ebda. 308 f.

³¹ Der Spiegel an seinen Besitzer, ebda. 346.

³² Waldplage, ebda. 168 ff.

³³ Die sechs oder sieben Weisen im Unterland, ebda. 298 f.

³⁴ ebda. 261.

³⁵ ebda. 209 f.

³⁶ Eduard Mörikes Haushaltungsbuch hg. v. Bezirksheimatmuseum Mergentheim o. J., Faksimile 29.

erkannten. Es ist leicht gesagt, diese Gelegenheitsgedichte seien neben der „großen Dichtung“ unbedeutende Scherze; so kann man nur sprechen, wenn man Mörike aus dem engen Blickwinkel der heutigen Dichtung sieht. Hinter Mörikes Gelegenheitspoesie steckt mehr: in ihr glänzt wohl zum letztenmal etwas von einer versunkenen Welt der Dichtung auf, von der Welt des Rokoko mit ihrer tänzelnden und scherzenden Gelegenheitspoesie.^{36a}

Zu diesem gesellschaftlich-geselligen Element gesellt sich ein Wesenszug Mörikes, der für uns wichtig ist: sein „unvergleichliches Talent humoristischer Mimik“.³⁷ Die großartige Gabe zur Menschendarstellung läßt ihn das Theater so leidenschaftlich lieben, daß er von sich sagt, er könne „noch zum Wilhelm Meister werden“,³⁸ und einmal sogar als Hofmarschall Kalb bei einer Theatertruppe einspringt, worauf die Sage geht, der Vikar ziehe mit einer wandernden Schauspielertruppe umher.³⁹ Vor allem aber erschafft sich Mörike Phantasiefiguren, mit denen er zeit seines Lebens seine Bekannten mystifiziert und seine Freunde unterhält. Immer wieder erzählt er in den Briefen, daß er bei dieser oder jener Gelegenheit Komödie gespielt habe. Die Figuren, die er vor den Augen seiner Zuschauer entstehen läßt, sind bis auf ganz wenige Ausnahmen bürgerliche Originale, Karikaturen kauziger Zeitgenossen; manche von ihnen hat er auch gezeichnet. Da gibt es einen „Pourquoi“: „Der Kerl kommt nemlich, so oft er Gründe anführen will, in ein solches Stocken mit nemlich — ä — natürlich und dergleichen, daß der Zuhörer kaum mehr zu atmen fähig ist; und dabei hat er die Caprice, gerade immer das erklären zu wollen, was sich platterdings von selbst versteht ... ein Mensch, der seine Gedanken nicht an den Mann bringen kann, sich darüber verhaspelt, und in die ärgste Pein gerät“.⁴⁰ Dann kennen wir einen „Bombeaga“, eine Mundartparodie auf die Verwandten von Mörikes Frau,⁴¹ einen Pächter Bunz,⁴² einen Theatercoiffeur Monsieur Ognotet, dessen Name nach Zwiebelkuchen tönt und der ein französischer Verwandter Wispels ist,⁴³ einen fingierten Kinderfreund Äderlein,⁴⁴ den Herrn Krägle, den kropfigen Angestellten der Rechnungsbalance in Karlsruhe,⁴⁵ den groben Wüterich Kohler,⁴⁶ die unerträgliche Krankenpflegerin Krauß, die Mörikes Schwester pflegen,⁴⁷ oder die

^{36a} Eine ähnliche Fülle von Gelegenheitspoesien bietet später in der französischen Literatur Stéphane Mallarmé, vgl. *Oeuvres complètes* publ. p. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris nrf Gallimard 1956, 79 ff.

³⁷ D. F. Strauß, Ludwig Bauer, *Ges. Schriften* ed. Ed. Zeller, Bonn 1876—78, II 203.

³⁸ an Luise Rau 17. 7. 1831, Briefe 291.

³⁹ Maync, Mörike 141.

⁴⁰ Ludwig Bauer, Brief vom 9. 10. 1823, zitiert nach Eduard Mörike, *Liebmund Maria Wispel* und seine Gesellen hg. v. Walther Eggert Windegg, Stuttgart 1919, 17 ff.

⁴¹ ebda. 21 f.

⁴² ebda. 19; vgl. an Margarethe von Speeth 5. 5. 1851, Briefe 699; Zeichnungen ed. Meyer 47.

⁴³ Zeichnungen ed. Meyer 29, 56.

⁴⁴ an Hartlaub 24. 1. 1862, Briefe 754.

⁴⁵ Zeichnungen ed. Meyer 32, 57.

⁴⁶ ebda. 39, 60.

⁴⁷ Zeichnungen ed. Güntter 57.

Kaiserin Brimsille, die ihr 50 000 Gulden schenken will.⁴⁸ Andere Figuren besitzen keinen Namen, nur einen kauzigen Charakter: Mörike schmeichelt einem Freund, von dem das falsche Gerücht geht, er habe in der Lotterie gewonnen, als wohlbeleibter, sich räuspernder Bonvivant⁴⁹ und gibt sich als alle Arten von Pfarrherren, als einen, der das reine „Euangel“ predigt, dh. nur den Text liest, ohne darüber zu predigen, oder als den Pater Schaffner des „Besuchs in der Kartause“, dem der Kürasch besser ansteht als die Kutte.⁵⁰ Natürlich hat man auch für die und jene Figur Vorbilder in Zeitgenossen gesucht und gefunden.⁵¹ Doch schreibt Mörike einmal an Hartlaub: „Ich las ihnen auch den Sehrmann vor und spielte endlich noch Komödie.“⁵² Zu einem großen Teil sind seine Gestalten einfach das, was er Sehrmänner nennt,⁵³ Menschen mit „Schnurrbartbewußtsein“ und „glattgespannter Hosen Sicherheitsgefühl“: „Die Tugend selber zeigt sich in Sehrheit gern“,

Doch nicht die affektierte Frätze, nicht allein
Den Gecken zeichnet dieses einz'ge Wort, vielmehr,
Was sich mit Selbstgefälligkeit Bedeutung gibt,
Amtliches Air, vornehm ablehnende Manier,
Dies und noch manches andere begreift es.⁵⁴

Eines dieser Geschöpfe spielerischer Phantasie, der abgerundetste und durchgearbeitetste aller Sehrmänner, ist *Liebmund Maria Wispel*, der Dichter der „Sommersprossen“. Er ist die Figur, die zur „großen“ Dichtung Mörikes hinüberleitet; er ist der Schlüssel zum innersten Wesen von Mörikes Kindlichkeit.

Wispel stammt aus Mörikes Jugend, er ist ein Geschöpf der Welt von Orplid in jener „ziemlich weitverbreiteten See mit lieblichen, duftigen Inseln“, welche die Kinder „vom schönsten Purpur brennend rot erleuchtet“ im Astloch des Knaben Nolten sehen. Wispel ist mit Orplid untrennbar verknüpft. Das spüren wir schon aus den Briefen der Freunde, so wenn Bauer an Hartlaub schreibt: „Was meinst Du, wenn wir erst den dritten Mann bei uns haben? wenn wir in Ernsbach oder Wermuthshausen das Zelt von Orplid aufschlagen und die Werkstätte des Uhruckers und die Bude des Professors eröffnen?“⁵⁵ Mag sein, daß in Wispel die Erinnerung Mörikes an ein Ludwigsburger Original, einen Perückenmacher Fribolin, weiterlebt, den Kerner als einen „ganz dünnen, schlanken, langgezogenen Menschen in einem enganliegenden, weißen, gestrickten Wämschen, an welches zugleich auch die langen weißen Beinkleider samt den

⁴⁸ ebda 54.

⁴⁹ an Hartlaub 21. 8. 1826, Briefe 67 ff.

⁵⁰ an Hartlaub 24. 1. 1862, Briefe 754, vgl. Werke I 177 ff.: Besuch in der Kartause.

⁵¹ zum Präzeptor Ziborius vgl. Werke I Anm. zu 214 (442). Sehrmänner: Zeichnungen ed. Meyer 24, 42, 55, 62; Maync, Mörike Anm. zu 340 (577).

⁵² an Hartlaub 29. 12. 1842, Briefe 559.

⁵³ An Longus, Werke I 164 ff. Der Ausdruck Sehrmann stammt nicht von Mörike, vgl. ebda. Anm. zu 164 V. 27 (436 f.).

⁵⁴ ebda. 165.

⁵⁵ Bauer an Hartlaub 4. 4. 1829, zitiert nach Wispel ed. Eggert Windegg 23.

Strümpfen angestrickt waren“ schildert,⁵⁶ wie Maync meint;⁵⁷ zu wirklichem Leben ist Wispel erst in Tübingen und nur zusammen mit seinem Genossen, dem Buchdrucker, gespielt von Mörikes Freund Ludwig Amandus Bauer, gekommen. Über die „Freimaurerloge“, über das geheimnisvolle „Brunnenstübchen, von dem am Tage künstlich verdunkelten und kerzenerleuchteten Gartenhause, wo er [Mörike] mit seinen Erwählten in Shakespeare lese, oder von Orplid, der Stadt der Götter, sich unterrede“, von dem „nur wunderliche Sagen im Volke gingen“, wie David Friedrich Strauß erzählt,⁵⁸ ist hier nur das nötigste zu berichten:⁵⁹ Orplid ist alles, was Jugend sein kann, Freundschafts- und Geheimbund, Poesie einer eigenen mythischen Welt, Zauberwort für alle Träume der Ferne. Orplid bedeutet aber auch Jugendposen und Jugendscherze, Bogen- und Pistolenschießen, Trinken und Rauchen, bedeutet auch Wispel und den Buchdrucker.

Wispel ist „ein verwahrloster Mensch von schwächlicher Gestalt und kränklichem Aussehen, eine spindeldürre Schneiderfigur“, aber stutzerhaft gekleidet und von affektiertem Betragen.⁶⁰ So tritt er in Larkens' phantasmagorischem Zwischenspiel vom letzten König von Orplid zusammen mit seinem Freund, einem groben, versoffenen Buchdrucker, auf.⁶¹ Die beiden Gesellen halten mit dem geheimnisvollen Buch aus dem Tempel Nidru-Haddin das Schicksal Ulmons, des letzten Königs von Orplid, in den Händen. Kollmer, der Richter von Elne, kann es jedoch den „schmutzigen und unwissenden Burschen“⁶² leicht abnehmen. In der eigentlichen Wispelszene warten die beiden auf Kollmer und träumen vom Erlös aus dem Verkauf des Buchs, den keiner mit dem andern teilen möchte.⁶³ Der Buchdrucker ist betrunken und grob, Wispel immer geschäftig und unruhig, von einer Affektion, die auch noch dem größten Elend seine vornehme Seite abgewinnt. Der Buchdrucker schwäbelt („Das ischt ja eine wahre Schweinerei!“) und flucht; Wispel hüpfte von Fremdwort zu Fremdwort, er rangiert, embelliert, transiliiert usw.; er hat keine Haare, sondern Kapillen, die er sich mangels Pomade mit Schmalz bestreicht, der tolpatschige Buchdrucker ahmt ihn darin auf seine Weise nach. Wispel hat nicht nur eine geläufige Zunge, sondern auch einen geläufigen Verstand voll Unsinn und Gedankenschrullen. Sein Freund hält dem nur die Faust als Ausdruck seines Geistes entgegen. Die Szene endet mit der Enttäuschung, daß Kollmer nicht persönlich erscheint. Der Buchdrucker bindet Wispel fest, um sich allein dem Auspacken des Profits in Form von Mehl, Honig und einem goldenen Kettlein zu widmen. Wispel „fängt an, mit dem Saft seines Mundes künstliche Blasen nach der Art der Seifenblasen zu bilden. Der Buch-

⁵⁶ Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, Stle. poet. Werke ed. Josef Gaismaier, Leipzig o. J., IV 222.

⁵⁷ Maync, Mörike 23.

⁵⁸ D. F. Strauß aaO 203.

⁵⁹ vgl. etwa Werner Zemp, Mörike, Elemente und Anfänge, Frauenfeld Leipzig 1939, 58 ff.

⁶⁰ Werke II 21 f.

⁶¹ 7. Szene, Werke II 127 f.

⁶² 2. Szene, ebda. 111.

⁶³ 8. Szene, ebda. 128 ff.

drucker sieht ihm eine Zeitlang durch das Schlüsselloch zu. Endlich schläft Wispel ein.“⁶⁴ Die heitere Seifenblase der Szene löst sich auf.

Mörike ist es bei dieser Fassung nicht recht wohl, schreibt er doch an einen Jugendfreund: „Die Wispelszenen des Orplidstücks hab ich ohnedem revidiert und alles weggestrichen, was allzuerb aussehen könnte. Wofern Du's aber sonst im Mindesten nicht passend hieltest, unterblieb' es natürlich.“⁶⁵ Freilich weicht dann die zweite Fassung in der Sammlung „Iris“ (1839) kaum von der ersten ab, wohl weil der Dichter auf die geplante Widmung an die Prinzessin Marie von Württemberg verzichtet hat. In der dritten Fassung des „Letzten Königs von Orplid“, des „Schattenspiels“, wie es nun heißt, ist die Wispelszene völlig umgearbeitet und straffer aufgebaut.⁶⁶ Die beiden Figuren sind nun professionelle Schatzgräber, was den Fund des Buchs erklären soll. Gumprecht, der Branntweinzapf, wie Mörike jetzt den Buchdrucker nennt, flucht zwar noch und streicht in seiner Tolpatschigkeit zu viel Schmalz auf die Haare, aber er schlägt nicht mehr drein, sondern antwortet auf Wispels Theorien mit „Guet“. Wispels Affektiertheit ist stark eingedämmt. Die Wispelszene ist kein Dorfschwank mehr, sondern der märchenhaften Südseeszenerie der Insel angeglichen. In Erwartung des jetzt exotischen Lohnes (Schildkröten, Kokosnüsse, Ananas und Gazellenfelle) phantasiert Wispel — er hat sich schon in der ersten Fassung als Professor ausgegeben — über das Schulwesen, er möchte ein „Gymnase, ein Collège“ gründen und als Professor „employiert“ werden. Wispel wird Professor Sicheré und hält seine ersten Vorlesungen. Seine neue Liebessehnsucht nach den Töchtern Anselmos, der Kollmer ersetzt, unterstreicht er mit einer „Serenade“. Das Speichelblasen ist gestrichen. Zweifellos hat diese Umformung trotz des durchdachteren Aufbaus, trotz der neuen Professorenhaftigkeit Wispels und trotz der Serenade viel vom Reiz der ersten Fassung verloren.

Wispel oder Professor Sicheré — beide sind ein und dieselbe Person — ist auch in Mörikes Leben von allen kauzigen Geschöpfen des Dichters das wichtigste. So berichtet er 1824 an Mutter und Luise von der Rückreise nach Tübingen: „Nachher lief ich einen Berg hinauf, hinter den Rädern her und spielte im Ton des vagierenden, imaginären Herrn Professor Sicherer auf ein übriges Plätzchen in der Schäse an,“⁶⁷ oder er schreibt an Johannes Mährlein in Wispels Sprache: „Noch hatte ich in das Bilderpäckchen erst ein und den andern schüchternen Blick geworfen und ihn sogleich wieder (wie der Professor Sicherer sagen würde) mit fröstelnder Ahnung zurückgezogen.“⁶⁸ Ein andermal erzählt Sicheré, er habe an einem Mann gerochen, der einmal an einer indischen Blume und zwar an einer

⁶⁴ szenische Anmerkung, ebda. 134.

⁶⁵ an Hermann Hardegg 17. 2. 1839, Unveröffentlichte Briefe hg. v. Friedrich Seebaß, Stuttgart 1941, Nr. 66, S. 95.

⁶⁶ jetzt 4. Szene, Eduard Mörike, Maler Nolten, Vierte Auflage, Dritter Abdruck der Neubearbeitung [hg. v. Julius Klaiber], Stuttgart 1893 (im folgenden zitiert als „Klaiber-Ausgabe“) I 177 ff.

⁶⁷ an Mutter und Schwester Luise 6. 2. 1824, Unveröffentlichte Briefe Nr. 10, S. 11.

⁶⁸ an Johannes Mährlein 14. 3. 1828, Briefe 107.

Aloë gerochen habe.⁶⁹ Einen Hermann Kurz zieht Mörike gleich zu Beginn der Freundschaft in dieses Spiel hinein; wie Kurz einmal seinen Schreibtisch und sein ganzes Zimmer verwüstet findet, hat er zuerst den Buchdrucker als Übeltäter im Verdacht: „Aber wie kam der Buchdrucker hieher, wenige Tage nachdem er mir einen excellenten Brief geschrieben hatte, wozu er sich offenbar Ihrer Feder bediente und für dessen Besorgung ich Ihnen meinen gefühltesten Dank zu sagen habe? Überdies, wenn das Papier von ihm herrührt, so mußte bei einer der beiden Strophen, die eine kritische Exegese allerdings, ohne sich zu blamieren ihm zuschreiben könnte, Wispel Mitarbeiter gewesen sein.“⁷⁰ In Mörikes Briefwechsel mit den Hartlaubs würde Wispel etwa bei der Geburt von Hartlaubs erstem Sohn „zur Revanche und einiger Dämpfung elterlichen Stolzes nur ganz im Gegenteil hartnäckig nur von der ‚lieben Kleinen‘, Hildegardis oder Edeltrudis reden.“⁷¹ Wispel hat Mörikes Schneider und Türmer in Mergentheim besucht, der ihm aus einem gestohlenen Stück grünen Bettvorhangs ein neues Fräcklein anfertigen soll.⁷² Im Alter gedenkt der Dichter wehmütig Bauers als des Buchdruckers, wie er den Maximiliansorden bekommt: „Denke dir den seligen Bauer als Buchdrucker, wenn er mich seinen Bruder, in diesem Augenblicke vor diesem Hofmann hätte stehen sehen, um einen Orden in Empfang zu nehmen — mich! wie boshaft er hinter dem Ofen in seine Faust ‚gekränkelt‘ hätte!“⁷³ Natürlich hat Mörike Wispel in seiner ganzen Geckenhaftigkeit und Frechheit, mit Stöckchen, Fräckchen und Hut auch gezeichnet.⁷⁴ Für Bauer und Hartlaub sind zwei der drei eigentlichen *Wispeliaden* außerhalb des Nolten geschrieben. Von der dritten, der zeitlich ersten, kennen wir den Empfänger nicht. Daß es ebenfalls Bauer oder Hartlaub war, scheint unwahrscheinlich. Die Einleitung ist für jemanden berechnet, der Wispel noch nicht kennt. Datiert ist dieses Schreiben Wispels „den 4. Streichmonds 26“; falls das Datum stimmt, wäre es also 1826 geschrieben, sei es in Tübingen, worauf die Klagen über die Einsamkeit Wispels in Orplid hindeuten könnten, da Bauer 1825 das Stift verließ, oder in Oberboihingen, Mörikes erster Vikariatsstation, was man aus der Ortsangabe „Oxawittle“ als einem Spiel mit *Boihingen* — *bos-oxa* herauslesen möchte, oder schließlich in Möhringen. Der Brief ist offensichtlich mit Anspielungen auf dem Empfänger bekannte Orte, Begebenheiten usw. gespickt, vielleicht auf Tübinger Stiftsdinge:

Oxawittle, den 4. Streichmonds 26.

Verehrtester Herr und Gönner!

Ich nehme mir die Frechheit, Ihnen ein Sendschreiben anzuwidmen. Mein Bruder hat mir gesagt, Sie haben hierher-geäußert, daß Sie meine Individual-Bekannntschaft zu machen wünschten. Sie kennen meine Leidenschaft für Wissen, Schönes und

⁶⁹ an Hartlaub 20./25. 3. 1826, Briefe 65.

⁷⁰ Kurz an Mörike 16. 12. 1837, Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike hg. v. Jakob Baedthold, Stuttgart 1885, Nr. 16, S. 52 ff.

⁷¹ an Wilhelm und Konstanze Hartlaub 9. 7. 1845, Briefe 597.

⁷² an Hartlaub 29. 6. 1846, Briefe ausgewählt und hg. v. Karl Fischer und Rudolf Krauß, Berlin 1903, II 127.

⁷³ an Wilhelm und Konstanze Hartlaub 10. 12. 1862, Briefe 759.

⁷⁴ Zeichnungen ed. Güntter Abb. 38; Zeichnungen ed. Meyer 28.

Literaturverzweigung — so kennen Sie die Hälfte meines Ichs. Ich-Nichtich sagt schon Ficht. Indessen je länger ich auf diesem vergessenen Eiland, wo nicht die geringsten Literatur-Hebel existieren, fuße, je mehr sage ich, sich dieser Aufenthalt — in Ermangelung gehöriger Abfahrt-Navigation — *verlängert*, desto mehr *verkürzt* sich, um ein Wortspiel zu gebrauchen, mein Wirkungskreis. Das einzige, was ich hier seit 1 Jahr habe tun können, sind einige wenige Novizen über die hier vorkommenden Schwirrvögel oder Insekten; ich habe in der Gegend des Wartturmes, im Löffelgrund, eine Klasse Wanzen entdeckt, die einen viel schärferen Geruch hat als die deutsche Bettwanze, sie nistet hinter alten Baumrinden und möchte flüglidh die Lauerwanze genannt werden. Außerdem einige Mutmaßungen über Geschichte der Vor-Menschheit. Hierzu waren mir die Sagen, welche unter dem Volke hier umlaufen, ohne Interesse, da ich ihren Ursprung zu wenig kenne und durchaus gründlich sein möchte. Der Boden dieser Insel ist auch durchaus nicht klassisch, man findet nicht eine Statue, nicht eine. Ich muß jetzt abbrechen: es ist zehn morgens, wo ich mich gewöhnlich im Freien zu rasieren pflege.

Fortgefahren nachmittags 12 Uhr. Ich bin sehr beschäftigt, eine warme Quelle hier zu entdecken, um zum Behuf des Rasements, immer sogleich warmes Wasser zur Hand zu haben.⁷⁵

Aus Hartlaubs Nachlaß stammt die zweite Wispeliade, ein Reiseerlebnis des Professors und des Buchdruckers, das Mörike berichtet worden sein soll.⁷⁶ Der Professor will mit dem Buchdrucker unter Zuhilfenahme eines „Flächendeuters“, das heißt einer Landkarte, nach Aalen reisen, um eine käufliche Druckerei zu besichtigen. Unterwegs werden sie von einem Herrn belauscht, als der Professor dem Buchdrucker den Inhalt seines ersten Werkes auseinandersetzt, zu dem er schon drei bis vier Vorreden im Kopf hat, denn „die Prolegomenen sind die Hauptsache, vielleicht geb' ich sie auch einzeln heraus.“

„Ein Werk aber wird Aufsehen, Revolte veranlassen, das ist mein Sturz Linées. Du kennst diesen Naturalisten, diesen Schwärmer. Sein System ist sinnlos. Es gibt nichts Kapriziöseres als seine Einteilung der Pflanzen- und Bestial-Welt. Man kann ihn einen trocknen Verstandes-Schwärmer nennen, einen Sophisten. Ich habe 302 Sophimata bei sei'm System aufgezählt.“

Buchdr.: „Mnja.“

Prof.: „Meine Gegenbehauptungen werden stark, sie werden kühn sein, aber umso gewisser werden sie siegen. Man wird sie am Ende natürlich finden, man wird Linée'n einen Pedantiker nennen: Was konnte ihn z. B. verleiten, die Rubrik der Säugetiere so einzuschränken: Ist etwa die Bremse, der Blutegel nicht so gut ein Säugetier als der Elephas helfenbeiniensis etc.? Wie? übersah Herr Linée denn gänzlich den Saugrüssel dieser Geschöpfe? Er muß wahrhaftig noch keine Biene in der Nähe betrachtet haben. Wie weise ist doch vom Schöpfer alles eingerichtet! und das sollte Herrn L. entgangen sein? Ferner wie engherzig ist bei ihm die Rubrik „Insekten“! Was will er denn? Ich werde den Satz aufstellen, daß alles Geflügel, was unter der Größe einer Schnepfe ist, zu den Insekten zu rechnen sei. Mit 8 Worten ist dies bewiesen. Ferner: Warum rechnet Herr L. die Fische nicht zu den Mollusken? gibt es kätschigeres Fleisch als das der Schwimmtiere? Der Walfisch ist der größte Mollusk. Überhaupt aber was will eine Einteilung der Werke des Allvaters besagen vonseiten eines endlichen Verstandswesens? Wie kann er sagen, dies ist ein Ungeheuer, jenes ein Infusionstier? In den Schnerven Allvaters rinnt das Volumen eines Nilpferdes zu einer Banmeise zusammen. So ist der Mammut eigentlich nur die größte Infusion.“

⁷⁵ Werke II 497 f.

⁷⁶ ebda. 449 ff.

Buchdr.: „Mnjä.“

Prof.: „Weil aber doch einmal klassifiziert sein will, so will *Ich* klassifizieren. Ich werde namentlich die bisherige Ordnung der Planeten, Blumen oder Floskeln umstoßen. Ebenso das Gestein-Reich. Ich werde zeigen, daß es auch unter den Steinen Männern und Weibgen gibt. Auch sie begatten sich.“ etc.

Hier wurde der Buchdrucker aufmerksam, und es entspann sich ein Gespräch, das ich nicht erzählen mag ...“⁷⁷

Am Abend stellt sich dann heraus, daß der Flächendeuter doch nicht den rechten Weg gewiesen hat, und der Professor erhält vom Buchdrucker im „Privet“ eine tüchtige Tracht Prügel.

Die zoologische Systematisierung nach neuen Normen kennen wir auch aus einem andern „Versuch“ Mörikes: 1840 teilt er die Menagerie in Tierklassen ein, in „1. stinkende und zugleich singende, 2. rein singende, 3. rein stinkende, 4. solche, die weder stinken noch singen, unter welche letzte der Joli und die Katze zu kommen sich schmeicheln“.⁷⁸ Neu ist jedoch an dem Bericht die Sprache des Professors. Der umständliche Ausdruck und die Fremdwörter wie Prolegoménen und negotiieren sind zwar dieselben geblieben; aber jetzt verändert Wispel-Sicheré auch die Aussprache der Wörter. Die Ameisen werden zu „Ban-meisen“, der Buchdrucker zum „Uhrucker“, der in der „Ruckerei ruckt“. Anscheinend ist das anlautende A zu offen und direkt, „Ban“-meisen lassen sich eher lispeln; wo das B dann wirklich hingehört, wird es als zu banal gestrichen. Das fehlende D ist wohl dem Mangel an Zähnen zuzuschreiben, der im Orplidspiel ausdrücklich erwähnt wird.⁷⁹ Mörikes Wispelei greift nun also auch auf den Sprachkörper über.

Die schönste Wispeliade hat Mörike Ludwig Bauer geschenkt: die „Sommer sprossen / von / Liebmund Maria Wispel / Bel-Esprit / Lettre de cachet &c &c / Creglingen / zu haben bey dem Verf. / 1837. / Mit einem Stahlstich“.⁸⁰ Wie Mörike zu diesen Gedichten gekommen ist, erzählt er Hartlaub:

„Nun gleich etwas Neues. Du warst kaum weg und ich lag auf dem Bette, so klopfte es an und Herr Professor Sicheré tritt herein. Die Freude war natürlich auf beiden Seiten groß. Nachdem er mir mit dem bekannten Blinzeln und jenem Zwinkeln des ganzen Gesichts verschiedene ganz undenkbare „Pländchen zur Suffulzierung seiner Pekuniar-Subsistenz“ mit größter Unklarheit in der beliebten desultorischen Manier entwickelt, wies er mir ein Gedicht von nicht ganz einem Dutzend Versen und wünschte, daß ich ihm einen Verleger *hier* [in Mergentheim] „ausfündig“ mache. Dies Markelsheim — es würde gar zu gut auf dem Titelblatt als Druckort lauten, wenn er nicht etwa doch noch vorzöge Marienthal [Irrenanstalt] zu setzen. Ich bat ihn, dieses vorderhand noch dahingestellt sein zu lassen und wenigstens noch ein Stückler zwölf oder vierzehn Lyriken zu verfassen, indem ein einziges doch gar zu dürftig wäre. Er wollte dieses nicht sogleich begreifen, jedoch versprach er's mir zulieb. Indessen bat ich ihn, jenen Erstling für Dich, als einen Hauptkenner, ins reine zu schreiben, was denn auch gleich mit großen Vorbereitungen in Rücksicht

⁷⁷ ebda. 450 f.

⁷⁸ an Wilhelm Hartlaub 13. 10. 1840, Briefe 501.

⁷⁹ Werke II 129.

⁸⁰ Faksimileausgabe der Sommersprossen: Wispel ed. Eggert Windegg 65 ff.; Text auch Werke II 431 ff.

auf die Feststellung des Tisches, Anschärfung des Gänserichs, Atramental-Mixtur usw. geschah (wobei er fragte, ob ich es rouge oder noir verlange).

Beim Weggehen bat er mich um 12 Kreuzer; er wolle in des Adlerwirts Garten ein „Boëm“ konskribieren, wozu er sich jedoch mit etwas Hopfenmälzling aufreizen müsse. Er werde dort die Nacht zubringen. Licht führe er stets in der Tasche, in gleichen Papier und dergleichen. Heut früh nun kommt er wieder und bringt richtig ein Gedicht „An Goethe“. Es fängt an:

Du hast mich keiner Antiwort gewürdigt?
 Wohl, weil mein Geist sich kühn dir ebenbürtigt,
 Deshalb, du Sprödling, willst du mir mißgönnen,
 Dich Freund zu nennen?
 Hab ich dir meine Framse⁸¹ nicht gebaichnet?
 Die zärtste Neigung zart dadurch bezeichnet? usf.

Allmählich wird er ganz malitiös und höhnisch, macht Goethes Gesamtwerke herunter, beruft sich auf Pustkuchen usw., spricht von Gemeinheit und Frivolität. Da kommen Stellen vor wie folgende:

Ha! ließest du dich schmälings von der scharfen
 Kritik entlarven!

Und

Enfin, so sind gesamtlich deine Verse
 Nur güldne Ärse.

Doch ich darf nicht fortfahren. Kurz, unverschämt, was man nur sagen kann! Wir schieden übrigens als gute Freunde. Heute früh ist er nach Creglingen, nach welcher Stadt er schon seit frühster Jugend eine wahre Sehnsucht hatte, des bloßen Namens wegen. In Cleversulzbach hofft er deine persönliche Bekanntschaft zu machen.“⁸²

Die „Sommersprossen“ selbst sind „Sr Wohlgebohrn Herrn Prof. Ludwig v. (Luigi de) Bauer zum XV^{ten} Weinmondes MDCCCXXXVII gebaichnet vom Verfasser.“, sie sind also ein köstliches Geburtstagsgeschenk zum 15. Oktober 1837, ein Heftchen in hellblauem, biegsamem Glanzkarton mit feinem weißem Schreibpapier⁸³, von Mörike aufs sorgfältigste mit allen erdenklichen kalligraphischen Künsten ausgestattet, mit Schnörkeln und verschiedenen Schriftarten — Antiqua und Fraktur wechseln oft innerhalb eines Worts — und mit einer nicht ganz ausgeführten Illustration zur Ballade „Der Straefling“: Wispel in gelbem Frack und grünen Nankinghosen wird nach der Legende vom Portier aus dem Zwiebelbeet gejagt.

Schon im Vorwort schlägt Mörikes spielerische Laune über die Grenzen der Sprache hinaus:

Bevorwortendes

„Factūrusne opera pretium sim — — — nec satis scio, nec, si sciam, dicere ausim“ — so beginnt der große Tite-Live seine meisterhafte Geschichte des Römischen Stuhls, und ähnliche Gefühle der Bescheidenheit beseelten mich bei Auszawarkung dieser Poëmen. Allein die Stimme zerschiedener Kenner und Mäzenaten, welche meiner poetischen Arterie einen, wohl nicht ganz fehl greifenden, Beifall zugeflüstert, (ich nenne hier statt aller Andern blos Se. Hochwürden, Herrn Dom Dechant Hart-

⁸¹ nach der Anmerkung Mörikes „Die Bremse“, ein Gedicht.

⁸² Brief an Hartlaub 14. 9. 1837, Briefe ed. Fischer-Krauß I 262 f.

⁸³ Werke II 504.

laub in W.) ermuthigte mich endlich zu dieser literärbezüglichen Entreprise. Unschwer würde es gewesen seyn, die Banzahl der hier präsentirten Piecen auf das Dreifache zu steigern, doch eben jener Kenner und Patron bemerkte, daß Gedichte, zumal Lyriken von gegenwärtigem Genre, wenn sie en masse antreten, nachgerade äkelhaft zu werden pflegen.

Lange Vorreden sind die Sache eines, auch nur halbwegs, bedeutenden Schriftstellers nicht; es wäre daher lächerlich und abstrakt, ein Wort weiter hinzuzufügen. Alles Übrige ist in der Nachschrift angeschifft. W.⁸⁴

Wir erkennen Wispel an seinen Fremdwörtern wieder, daran, wie er die poetische Ader zur poetischen Arterie macht oder von einer literärbezüglichen Entreprise spricht, an seiner großartigen Unwissenheit, mit der er anerkennend Tite-Live's meisterhafte Geschichte des Römischen Stuhls erwähnt. Auch hier vermeidet er den harten A-Anlaut und formt die Anzahl zur Banzahl um. Es sei daran erinnert, daß diese Anlautvariation die Grundlage der meisten kindlichen Auszählreime bildet. Aber sonst ist Wispel reifer geworden und hat sich eine eigene Sprache angeschafft. Deren Sinn ist zwar noch zu durchschauen, aber nicht mehr direkt aus dem Wort zu verstehen, bis man erkennt, daß hier der Schwabe mit den Wörtern seiner Mundart spielt.

Die Poeme sind „ausgezwarakt“, was nach dem schwäbischen „Zwerge“ wohl so viel wie „mit gewaltiger Anstrengung herausgearbeitet“ bedeutet, mit dem wortspielerischen Unterton von „ungeschickt gearbeitet“.⁸⁵ Im letzten Satz sagt der Schwabe „anschiffe“ für anfügen.⁸⁶ Daß es „zerschiedene“ Kenner gibt und die Lyriken — der Strich über dem I wird die Länge angeben — an- und nicht auftreten, ist jedoch völlig eigene Sprache. Daneben schimmert in diesem Vorwort eine persönliche Anspielung durch: Wispel selbst hätte sich gewiß nicht an die Warnung des Kenners und Patrons Hartlaub gehalten, daß „Lyriken von gegenwärtigem Genre, wenn sie en masse antreten, nachgerade äkelhaft zu werden pflegen“. Die Freunde haben wohl Mörikes Wispeliaden einen Riegel gestoßen; anscheinend ist ihnen Wispel allmählich auf die Nerven gefallen.

Wispels Sammlung besteht aus zwölf Gedichten in allen möglichen Tonarten, Balladen, Stachelreimen und Horaz-Oden, galanter und eigentlicher Gedankenlyrik. Das Avertissement am Schluß verspricht weitere „Nachgeburten“, der Ankündigung nach zum Teil Parodien, etwa „An die katholische Religion [Petrinism] Im von Hardenberg'schen Styl“, „Umarbeitung des v. Schillerschen ‚Lauriette am Flügel‘ (Ich beginne: ‚Wenn dein Finger durch den Stahl-Darm geistert‘)“ oder „Sonett. Unter heftigen Schmerzen, als ich in einem Gehölze bei Zwerenberg lag und zu sterben meinte“ als Parodie auf Körners „Abschied vom Leben. Als ich schwer verwundet und hilflos in einem Gehölze lag und zu sterben meinte“, Horaztravestien: „An den Krammets-Vogel. (würde, in flakkischer Weise, etwa anfangen: ‚Du, Philomelens glücklichster Sang-Rival‘ etc.)“, aber auch ein didaktisches Gedicht „Bei Betrachtung des Glanz-Gaifers der Gartenschnecke (cochl. hort. Liñ.)“.

⁸⁴ Wispel ed. Eggert Windegg 70 f.

⁸⁵ Hermann Fischer, Schwäbisches Wörterbuch, Tübingen 1904—36, VI.1 1442 f.

⁸⁶ ebda. I 252.

Doch nun zu den Gedichten selbst. Sie beginnen mit einer „Elegischen Balladière“:

Der Straefling
Elegische Balladière.
Im Kerker zu Stouttgart gedichtet
d. 3. Ap. 1837.

In des Zwingers Mißgerüchen
Fröstelnd sitz' ich da;
Weil man mich der königlichen
Zwiebeln dräuen sah.

Denn ich wähnt', es wär nicht übel.
Wenn wir unserem Aquavit
Statt gemeiner Zähren-Zwiebel
Zärtern Schmälzling theilten mit.

Und ich schlich zum Herrscher-Garten,
Wo der Silberstölzling schwimmt,
Wo die Afrikanen schnarnten
Und die Tulpe flimmt.

„Ihre Knolle auszuzwarken,
Hilf, o Küpris, mir!
Niemand wird mir dieß verargen,
Niemand lauschet hier!“

Und schon bohrt' ich auf die Neige
Und schon gab sie nach,
Als aus nahem Lust-Gezweige
Still ein Bosmann brach.

Und ich trat mit meinem Zweke
Floskelnhaft hervor,
Doch der goldbordirte Reke
Wismet' mir kein Ohr. —

— Wie nothwendig Junge brechen
Aus dem HühnerEi,
So folgt jeglichem Verbrechen
Stets die Polizei.

In des Zwingers Mißgerüchen
Fröstelnd siz' ich da,
Weil man mich der königlichen
Zwiebeln dräuen sah.⁸⁷

Niemand wird nach diesem ersten Werkchen bezweifeln, daß Wispel ein Dichter ist, sind doch Form und Inhalt miteinander verschmolzen, wie es die Literaturkritik verlangt, die Wiederholung der ersten Strophe am Schluß rundet die Ballade ab. Ja, auch poetische Sprache ist Wispel nicht abzusprechen, er sagt dräuen statt drohen und nennt die Zwiebel alliterierend „Zähren-Zwiebel“ oder „Schmälzling“, weil er damit seine Suppe schmelzen kann. Diese Substantive auf

⁸⁷ Wispel ed. Eggert Windegg 74 ff.; eine etwas andere Fassung von „Prof. Sicheré“ bei Krauß, Mörike als Gelegenheitsdichter 162 ff.

-ling haben es ihm ohnehin angetan, neben dem Silberstölzling für den Schwan haben wir schon den Hopfenmälzling, das Bier, angetroffen. Das Gebüsch wird zum Lust-Gezweig, aus dem der Bosmann, ein böser Mann also, eine Parallele zum Sehrmann, als goldbordierter Recke hervorbricht. Dem Bild von der flimmenden Tulpe ist ebenfalls eine gewisse Sprachgewalt nicht abzusprechen, selbst wenn es der Reimzwang herbeigerufen hätte. Die Kraft des Scherzes liegt einmal vor allem darin, daß es sich um einen Zwiebeldiebstahl handelt, das Thema folglich der bilderreichen und oft abstrakten Sprache nicht ganz angemessen ist, dann natürlich in den Bildern selbst, die in der zweitletzten Strophe in logischen Unsinn umschlagen. Selbst wo blasseste Bilder miteinander kombiniert werden, erreicht Wispel unerhörte Wirkungen: „Und ich trat mit meinem Zweke / Floskelnhaft hervor“. Daneben werden natürlich Wortscherze wie „auszwarken“ eingeflochten. Anmerkungen und Anmerkungen zu den Anmerkungen zerspielen das Gedicht noch weiter. So wird die zweite Strophe mit der Fußnote ergänzt:

Auch mein Kochwerk auszubessern
Pröblings wollt ich's thun
Diesen Wissenszweig zu größern
Kann mein Geist nicht ruhn,

worauf zum ersten Vers nochmals beigefügt wird: „Der Verf. beabsichtigte die Herausgabe eines Kochbuchs mit baichenen Ideen, welches sein Bruder drucken wollte.“ Aber auch andere Ergänzungen, etwa, daß Aquavit ein „Euphemism, pour Wasser-Soupe“ und Reke „Altdeutsch pour Portier“ sei, spinnen den Scherz aus.

Das nächste Gedicht „An die Schönen des Katherinen Stifts in Stuttgart“, zwei Vierzeiler, in denen Wispel statt des Katheders „ein eigenes Geschichts-Theater arrangiren“ will, ist auf Bauer gemünzt, der 1835-1838, also zur Zeit der „Sommersprossen“, dort Lehrer war. „Der Antrag ging jedoch nicht durch und die wichtigsten Fächer werden durch Fuscher und suspendirte Pfarrer besetzt“. Die Ironie des Schicksals wollte es, daß auch Mörike 1851 dort in größter Not eine Anstellung fand. Abgesehen davon, daß Wispel die Wißbegier durch ein kräftigeres Wiß-Gier ersetzt, fallen die Verse nicht aus dem Rahmen eines einfachen Scherzgedichts, ebenso könnte das übernächste „An eine Weinende“ gut in den „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten“ stehen, besonders mit den beiden Schlüssen zur Auswahl:

Dann in unserm Liebesgarten
Wollen wir ein Kind erwarten,
Das der Storch, wenn's ihm gelingt,
Einst aus Edens Teiche bringt.
(Oder, falls Lezteres zu kühn, beliebe man:)
Nimm, o Liebliche, einstweilen
Diese zartentworfenen Zeilen
Und, als Mittel, diesen Kuß
Wider deinen Zährenfluß.⁸⁸

⁸⁸ Wispel ed. Eggert Windegg 80 f.

Diese Verse reihen sich völlig in die gesellschaftlichen Scherzpoesien des beginnenden 19. Jahrhunderts ein. Vor ihnen steht jedoch der „Sarkasme“ „An meinen Bruder den Uhrucker“:

*Du Mich mit Perl-Schrift drucken? Nein!
Ich bin die Perle und du bist das Schwein,⁸⁹*

in dem sich Grobheit mit einer paradoxen Assoziation verbindet (Perl-Schrift — Perle — Perlen vor die Schweine werfen), wie wir sie aus Scherzen des zwanzigsten Jahrhunderts bei Morgenstern usw. kennen. Das fünfte Gedicht „La Jalousie“ verspottet Ludwig I. von Bayern, den „guten König und mäßigen Dichter“:

*Ich ging an Louis von Bayerns Schloß vorbey
Da wispert' man ihm zu, daß ich es sei:
Von Baiern eilt an's Fenster, mich zu sehn,
Doch nur verstohlen wollt' er nach mir späh'n;
Ich merkt' es wohl und lächelt' vor mich hin:
,Ein Dichter sieht sehr oft aus Jalousien
Ja manchmal gar aus prächt'gen Basiliken
Mit Basiliken-Augen nach sich blicken!'⁹⁰*

Nur der Wortwitz mit Jalousie als Eifersucht und Fensterladen und seine unsinnige Fortsetzung Basiliken-Basiliken sind ganz wispelisch. Der Scherz von der Eifersucht Ludwigs auf seine Dichterkollegen war weit verbreitet; Gotthelf schrieb nicht viel später: „Und endlich muß ich noch melden, daß mein Kolleg, der Ludi in Bayern, der auch Bücher schreibt, schalus über mich geworden ist und meine ‚Armennot‘ verboten hat. Mache er nur, was er kann, deswegen verbiete ich ihm seine Bücher nicht, bin nicht schalus über ihn, er wird deswegen seinen Büchern um nichts besser abkommen, der arme Ludi!“⁹¹

Es mußte Wispel reizen, einmal wie Mörike Horaz zu übersetzen, und er wählt dafür ausgerechnet „Vides, ut alta stet . . (Chansons, Livre 1, od. 9)“. Daß dabei nur Verdrehungen, Mißverständnisse, kurz Unsinn herauskommen kann, ist klar. Zur Theologie der Zeit mußte er ebenfalls Stellung nehmen. Im „Sarkasme wider den Pietism“ verrät er das Rezept eines „wonne-schmerzlich Reu- und Buß-Tränkleins“, eines Extrait d'évangile aus dem in Branntwein eingeweichten „Evangelien-Buch“, und in „Meine BAnsicht“ wettet er gegen die StraußenEier von D. F. Strauß, den er freilich nicht gelesen hat, „weil der Preis zu diffizil“, der aber die Unsterblichkeit „auch sogar in Württemberg“ zerstören will, und gegen dessen Drucker Osiander, dem auch der Druck des christlichen Taschenbuchs „Christoterpe“ nicht helfen kann:

*Strauß und Osiander
Müssen beide sterb',
Einer wie der Ander,
Trotz der Christoterp'!*

⁸⁹ ebda.

⁹⁰ ebda. 82 f.

⁹¹ Neuer Berner Kalender für das Jahr 1843; Stle. Werke in 24 Bden. ed. Hunziker und Bloesch, Erlenbach-Zürich 1921 ff., XXIII 364.

Glaubt nur, daß die Hölle drüben
 Euch mit gleichem Recht verschluckt,
 Denn der Eine hat's geschrieben,
 Und der Andere hats gedruckt!⁹²

„Ich habe schon so manche Prosa von verkappten Wispels über mich zu lesen gehabt und freue mich nun auch vom wahren Wispel Poesie zu bekommen“, schreibt Strauß darüber an Mörike.⁹³ Aber nicht nur Strauß betrachtet Wispel als Sehrmann, auch Goethe muß dem eifersüchtigen und schadenfreudigen „Dichterfreund“ herhalten:

Sarkasme
 An v. Göthe

Du hast mich keiner AntiWort gewürdigt,
 Wohl weil mein Geist sich kühn dir ebenbürtigt?
 Deßwegen, Sprödling! willst du mir mißgönnen
 Dich Freund zu nennen?

Ha! eitler Stolz! Man sah dich von der scharfen
 Kritik Bustkuchens schon vorlängst entlarven;
 Da zeigte sichs, daß alle deine Verse
 Nur güldne Ärse!⁹⁴

Pustkuchen, der polemische Fortsetzer des „Wilhelm Meister“, hat Goethe entlarvt. Sind die Ärse nur ein Reimspiel zu Verse und stehen für Ähren? Bedeuten sie A... im Sinne des den Ähren entgegengesetzten Teils der Garbe,⁹⁵ oder ist etwas weit Schlimmeres gemeint, etwa nach dem Sprichwort „Ein schöner A... gibt schön Gestalt, und schön Gestalt hat groß Gewalt“?⁹⁶ Alle Varianten sind Wispel zuzutrauen, die Vieldeutigkeit mag beabsichtigt sein.

Die zuletzt erwähnten Wispelgedichte scheiden sich von ähnlichen Scherzen aller Zeiten nur in den unlogischen Gedankenverbindungen und in der Sprache; diese beiden Elemente geben ihnen einen persönlichen Reiz. Von allen Seiten dringt Wispels Sprache auf uns ein, in den schon bekannten Bildungen Banzahl, Bansicht, baigen, wismen, Sprödling, in der schwäbischen Aufweichung des P zu Bandeist, Bustkuchen, in schwäbischen Ausdrücken wie „ausfündig“ oder „beschmitzen“ (= beschmeißen, auch in „Turmhahn“), in orthographischen Fehlern wie Variante, Reimvergewaltigungen wie „sterb': Christoterp“, aber auch in neuen schwierigen Bildern, so „wie Spießglas zwitzern“, was soviel heißt wie „wie Antimon glitzern“.⁹⁷ Er dichtet, wie er spricht, also „Evangilen“ usw., und streckt einzelne Wörter „etymologisch“, wie Antwort zu „AntiWort“. Formen wie „du willst“ hat er sicher von Mörike gelernt; andere Bildungen seines Sprachgeistes können wir dagegen nicht durchschauen. Warum sagt er „Framse“ für Bremse? Einzelne

⁹² Wispel ed. Eggert Windegg 92 f.

⁹³ Harry Maync, David Friedrich Strauß und Eduard Mörike (mit zwölf ungedruckten Briefen), Deutsche Rundschau Band 115 (29. Jg. 1902/03) 94 ff., Zitat 105 (8. 2. 1838).

⁹⁴ Wispel ed. Eggert Windegg 92 f.

⁹⁵ Schwäb. Wb. I 328 d.

⁹⁶ K. F. W. Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon, Leipzig 1867—80, I 146 Nr. 19.

⁹⁷ Spießglas: Schwäb. Wb. V 1530; zwitzere: ebda. VI.1 1474.

Wörter geben direkt Rätsel auf: „Auslaichnen“ bis auf den letzten Tropfen scheint mit süddeutsch „leohne“ zusammenzuhängen, das aber nur als ausgetrocknet *sein* oder *werden* verwendet wird,⁹⁸ doch liebt Wispel den kühnen Neugebrauch von Wörtern. Wie er in der Anmerkung zum „Straefling“ analog zu jählings ein „pröblings“ bildet, so kann sein Geist sich im Sarkasme an Goethe „kühn ebenbürtigen“. Da steckt im kleinen das schöpferische Sprachspiel dahinter, das Mörike auch sonst liebt, wenn er die sonnigen Sehrmänner „Sommerwesten“ nennt und eine davon als lebendige Sonnenuhr herumlaufen läßt⁹⁹ oder aus der Febris Scarlatina, dem Scharlach, eine Fee Briskarlantina bildet.¹⁰⁰

Die spielerischsten, kühnsten und zugleich vollendetsten Gedichte der „Sommersprossen“ sind die drei letzten, die „Serenade“ und „Zwo Ältere Gedichte“. Für die „Serenade“ hat das Mörike selbst empfunden, sonst hätte er sie gewiß nicht, umgearbeitet, in die letzte Fassung der wispelischen Orplidszene aufgenommen:

Engelgleich in ihrem Daunenbette,
 Halb entschlummert, liegt das süße Kind,
 Während, ach, an frost'ger Stätte
 Vor dem eisernen Stakete
 Liebmunds Instrument beginnt.
 Lächelnd hört sie, wie der Arme,
 Voll von seinem Liebesharme,
 Ihr auf dem Fünffingerdarme
 Eine Serenade bringt.
 Es ist kalt —

(Dies wird pizzicato mit der Guitarre begleitet.)

Mondlicht wallt.
 Siehst Du Liebmunds wandelnde Gestalt?¹⁰¹

Die Fassung in den „Sommersprossen“ dagegen lautet:

Serenade
 zu Tübingen, als ich noch PrivatDocent,
 in dem strengen Winter
 1829/30
 einer Dienenden dargebracht
 Musique von Bornschein
 (Con tenerezza)
 Eingehüllt in ihre Daunen Feder
 Ruht, entkleidet, schon das süße Kind,
 Als mit Eins vor dem fenêtre
 Liebmund's Instrument beginnt;
 Und es rührt sie, daß der Arme
 Noch in seinem LiebesHarme
 Ihr auf dem Fünf-FingerDarme
 Eine Serenade bringt.

⁹⁸ ebda. IV 1082.

⁹⁹ An meinen Vetter, Werke I 203 f.; An denselben, ebda. 204 f.; auch gezeichnet: Manfred Koschlig, Mörike in seiner Welt, Stuttgart 1954, 133.

¹⁰⁰ Der Schatz.

¹⁰¹ Klaiber-Ausgabe I 184.

(Piccicato)

MondLicht wallt;

Es ist kalt.

Siehst du Liebmunds wandelnde Gestalt??¹⁰²

Zweifellos muß man der ursprünglicheren, weniger geglätteten, aber wisperlicheren Fassung den Vorzug geben. Überraschend ist nicht nur der spielerische Fluß des Ganzen, das Fehlen jeglichen Spiels mit dem gegebenen Sprachstoff und die so modern-kabarettistisch klingende Benennung der Gitarre als Fünf-Finger-Darm, sondern vor allem der Pizzicato-Schluß. Das Pizzicato hat eine vollendete Form in Worten gefunden, wie sie sonst kaum anzutreffen ist. In diesem Gedicht ist das Spiel vollendete Lyrik geworden. Es wächst über die Grenzen der Sprache hinaus, wenigstens über die Grenzen jenes Wortverständnisses, das die Worte des Pizzicatos nur als ein komisches Anhängsel nehmen kann. Die letzten Worttöne entfernen sich weit von der Gestalt Wispels. Ganz klein steht dieser irgendwo auf der Erde, in völliger Einsamkeit, umflossen von der Kälte der Winternacht. Er wird zum Symbol der Verlorenheit des Menschen und verkörpert zugleich Mörikes eigenes Schicksal. Seine Serenade verklingt in die Einsamkeit der Dichtung und des Dichters, in das Zupfen einer Gitarre, die in einer leeren und kalten Welt widertönt wie ein rührend schönes und zugleich wehmütigschauerliches Echo. Alles endet in zwei Fragezeichen. Die Serenade läßt uns in den Sommersprossen zum erstenmal eine tiefere Bedeutung der Wispelfigur ahnen.

Anders, äußerlicher streift das erste der „Zwo Älteren Gedichte“ die Grenzen der Sprache:

Der Kehlkopf

Der Kehlkopf, der im hohlen Bom
 Als Weidenschnuppe uns ergötzt,
 Dem kam man endlich auf das Trom,
 Und hat ihn säuberlich zerbätzt;
 Man kam von hinten angestiegen,
 Drauf ward er vorne ausgezwiegen.¹⁰³

Die schwäbischen und andern sprachlichen Eigenarten Wispels lassen sich relativ leicht übersetzen, sodaß das Gedicht ungefähr sagt: Der Kehlkopf, der im hohlen Baum¹⁰⁴ als Weidenschnuppe uns ergötzt, dem kam man endlich auf die Spur¹⁰⁵ und hat ihn säuberlich zerquetscht.¹⁰⁶ Man kam von hinten angestiegen. Drauf ward er vorne ausgezweigt (gepfropft) oder abgezwickelt.¹⁰⁷ Sehr viel weiter sind wir allerdings damit nicht gekommen, der Sinn bleibt rätselhaft: die Sprache versagt als Mitteilung. Die Verbindung des Kehlkopfs mit einem Baum ist so außerordentlich seltsam, daß man unwillkürlich an einen Bosch'schen Nachtmahr oder an ein

¹⁰² Wispel ed. Eggert Windegg 94 f.

¹⁰³ ebda. 96 f.

¹⁰⁴ Bom: Schwäb. Wb. I 710.

¹⁰⁵ Trom: ebda. II 422.

¹⁰⁶ zerbätzt: DWb I 1160 (batzen); J. A. Schmeller, Bayer. Wb., 2. Aufl. München 1872—77, I 314 (bätzen).

¹⁰⁷ zweigen: Schwäb. Wb. VI.1 1431, evtl. aber zwicken.

modernes surrealistisches Gemälde denkt. Ist Mörike der erste Surrealist oder soll das Gedicht andeuten, daß Wispel geisteskrank ist? Sicher nicht. Der ganze Scherz besteht zwar in der Unverständlichkeit der Kombination; aber Bauer muß gewußt haben, worum es hier geht. Gewisse Andeutungen gibt schon das Gedicht: anscheinend spricht Wispel von einem hohlen Baum und zwar von einer Weide. Die häufigste hohle Weide ist sicher die *Kopfweide*, die dadurch entsteht, daß man die jungen Stämme köpft. Das abgestutzte Ende wird durch das später immer wiederholte Abschneiden der besenförmigen Krone kopfförmig und durch die Wunden dringen Wasser und Pilzsporen ein, die den Stamm allmählich aushöhlen. Den Auswuchs einer solchen Kehlkopf zu nennen, liegt wispelischer Phantasie nicht fern, ebensowenig, das Ereignis der Abzwickung oder Pfropfung dieses Auswuchses zu besingen. Auf einen Auswuchs deutet auch das Wort Weiden-schnuppe als schwäbische Abwandlung von Weidenschuppe.¹⁰⁸ Schuppen nennt man die kapuzenförmigen Umhüllungen der Weidenknospen, die an älteren Bäumen ziemlich dick und rund werden können. Wir müssen uns nur noch dazu denken, daß Bauer die Weide, die gemeint ist, kennt. — Es ist ein „älteres“ Gedicht und kann so auf die Tübinger Zeit anspielen. — So wird die Erklärung plötzlich überraschend einfach: jener Auswuchs der hohlen Kopfweide, der wie ein Kehlkopf aussieht, der als eine zu groß geratene Schuppe uns ergötzte, auf den wurde man aufmerksam. Man hat ihn entfernt (zerquetscht), indem man von hinten (vom hohlen Innern des Baumes aus?) ihn nach außen herausbrach oder ihn pfpopfte. Vollkommen ist natürlich diese Deutung nicht, doch hat sie viel Wahrscheinlichkeit für sich. Damit ist aber dem Gedicht der irrealer Reiz nicht genommen. Der Anlaß dazu ist zwar durchaus keine irrealer Kombination, kein sich überschlagendes Phantasiespiel vom Kehlkopf, der in einem hohlen Baum sitzt, wie bei Morgenstern ein Knie einsam durch die Welt geht. Es ist also sicher falsch, daß Mörike Morgenstern vorwegnehme, wie Maync meint und alle ihm nachschreiben;¹⁰⁹ aber die irrealer Wirkung bleibt trotzdem, weil uns hier private Spiele zu Rätseln werden, eine Privatsprache unter Freunden uns nicht mehr verständlich ist und so über die Grenzen der allgemeinen Sprache hinausgeht. Der Witz und die Irrealität ergeben sich daraus, daß mit der Wahl der Worte im einzelnen der Eindruck eines unzusammenhängenden Zusammenhangs erweckt wird, obwohl sich dahinter ein wirklicher Zusammenhang verbirgt. Der Sinn wird zum Unsinn verspielt, während in Morgensterns Galgenliedern aus dem Unsinn der Kombination ein neuer Sinn erwächst.

Man kann das Gedicht jedoch auch anders deuten. Der Kehlkopf könnte auch ein „Kielkopf“, ein Wechselbalg,¹¹⁰ sein, das „zerbäzen“ könnte nicht das seltene Wort für zerquetschen usw., sondern eine wispelische Anlautsvariation zu zer- oder verätzen bedeuten, doch das würde am Gesamtbild des Gedichts wenig ändern. Dagegen kann man den Kehlkopf auch wörtlich nehmen und den Sinn

¹⁰⁸ Schnuppe: Schwäb. Wb. V 1086.

¹⁰⁹ Maync, Mörike 271; Benno von Wiese, Eduard Mörike, Tübingen-Stuttgart 1950, 252.

¹¹⁰ DWb V 681.

des Übrigen auf ihn ausrichten. Dann wird das Gedicht eine Krankheitsgeschichte: der Kehlkopf im Hals (hohlen Bom) „ergötzte“ uns mit einem „weidlichen“ (wackern) „Schnuppen“ (Schnupfen, Katarrh), bis man ihm auf die Spur kam, ihn ätzte und auskratzte. Diese Deutung ist freilich etwas unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich, zumal Mörike hie und da über einen kranken Hals klagt.¹¹¹ Wo aber alles möglich ist, wo der Sinn sich verändert, je nachdem man den Kehlkopf oder den Rest des Gedichts wörtlich nimmt, sind die Grenzen der Sprache gewiß überschritten.

Das zweite der beiden „ältern“ Gedichte gibt uns ebenfalls Rätsel auf:

Die Streichkröte

Die Kröte, die einst muthig strich,
Hat nun der blasse Tod ergriffen,
Daß ihr das Eingeweichse blich,
Die Volz dazu war nicht geschliffen:
Man rieb sie etwas mit dem Fuß,
Dieweil sie sterben muß.¹¹²

Die Streichkröte als Gattung scheint eine Phantasiebildung Mörikes zu sein, gebildet in Analogie zur schwäbischen Strichente¹¹³ als Bezeichnung für alle Enten mit Ausnahme der Märzente, und schließt sich so an die Strichvögel (vgl. Finkenstrich usw.) an. Daß diese Kröte einst mutig herumstrich, ist ein zoologisches Kuriosum, da die Erdkröten im allgemeinen Streifzüge eher meiden und in dem kleinen von ihnen beherrschten Gebiet bleiben. Doch hat diese außerordentliche Kröte ihren Mut mit dem Tod bezahlt, der blasse Tod hat sie ergriffen. Die wispelisch zu Eingeweichse verdrehten Eingeweide ver- oder erblichen ihr. Diese Art, die Eingeweide für die Angabe von Gesundheit oder Tod zu benutzen, ist nicht einmal wispelisch, sondern volkstümlich. Soweit ist der Scherz verständlich. Dann folgt aber der rätselhafte Satz: „Die Volz dazu war nicht geschliffen“. Nirgends ist das Wort Volz bezeugt, weder im schwäbischen, im bayrischen noch in einem andern Mundart- noch im Grimmschen Wörterbuch.¹¹⁴ Wir dürfen also eine wispelische Umbildung annehmen, aber welches Wortes? Weder der Protz — ein Wort für Kröte¹¹⁵ — noch die Balz, die Warze oder die Pfoztz (Pustel¹¹⁶) ergeben einen Sinn, auch eine Ableitung von „Bolz haben“ (hochmütig sein¹¹⁷) ist unwahrscheinlich. Die „Wulze“ als ein mit der Wurzel und der daran anhaftenden Erde ausgerissener Baum oder „Wurz“ für Wurzel liegen schon näher;¹¹⁸ die Kröte wäre dann mit einem derben Stock erschlagen worden. Noch wahrscheinlicher sind „der Watz“ und „der Wetz“ als Bezeichnungen für die

¹¹¹ z. B. an Johannes Mährlein 5. 6. 1832, Briefe ed. Seebaß 357 f.

¹¹² Wispel ed. Eggert Windegg 96 f.

¹¹³ Schwäb. Wb. V 1864.

¹¹⁴ DWb. XII.2 737, nur Volz als Pilzart, was keinen Sinn ergibt.

¹¹⁵ Schwäb. Wb. I 1451.

¹¹⁶ ebda. 1077.

¹¹⁷ ebda. 1282.

¹¹⁸ Wulze: Schwäb. Wb. VI.1 970; Wurz: ebda. 1003.

Schärfe — und vielleicht hier der Schneide — eines Messers,¹¹⁹ wobei aber Wispel das Wort weiblich gemacht haben müßte. Am nächstliegenden ist jedoch, daß Wispel Falz meint, das als Falze im Schwäbischen und auch sonst weiblich bezeugt ist.¹²⁰ Die Falze, durch welche die Kröte umgekommen ist, war nicht geschliffen. Vielleicht kennt Wispel die Falze vom Schreiner als Kante am Brett zum Anfügen¹²¹ oder vom Gerber als Werkzeug zum Reinigen der Häute,¹²² vielleicht jedoch — und das ist das wahrscheinlichste — hat er in einer alten Chronik geblättert und dort Falz als Bezeichnung des Schwertes oder seiner Klinge gelesen! Kennt er eine Stelle wie „lûter als ein spiegelglas glizzen ime [swerte] die velze“, so haben wir auch die mögliche Quelle für das oben zitierte „wie Spießglas zwitzern“.¹²³ So ergäbe sich als Sinn des Ganzen: die Kröte, die einst mutig herumstrich, hat nun der blasse Tod ergriffen. Das Schwert, durch das sie umkam, war nicht geschliffen. Nur mit dem Fuß wurde sie etwas „gerieben“, d. h. sie wurde zertreten, und doch¹²⁴ mußte sie daran sterben; oder auch: sie wurde durch einen stumpfen Gegenstand getötet oder sie wurde überfahren, und Wispel berührt sie etwas mit dem Fuße, um zu sehen, ob sie noch lebe. Diese Deutung ist wie die des Kehlkopfs nicht sicher, aber einigermaßen wahrscheinlich. Auch hier wird man kein Morgensternsches Spiel mit dem Wörtlichnehmen abstrakter Begriffe oder mit Bezeichnungen, die einen uneigentlichen Sinn bekommen haben, vermuten dürfen, sondern ein kleines, durch seltene Wörter und Wortspielereien im Sinne einer Privatsprache verhülltes Erlebnis Bauers und Mörikes. Mörikes Spiel entspringt einer ganz andern Quelle als die Galgenlieder. Immerhin mag Morgenstern von Mörike Anregungen empfangen haben, sind doch motivische Übereinstimmungen vom „Horatius travestitus“ über das Geschichtstheater, die Perl-Schrift (gegenüber Morgensterns Perlhuhn) bis zu den botanischen und zoologischen Spielen vorhanden.

Damit stehen wir nun vor der Frage, welche Bedeutung Wispel und seine Gesellen für das Werk Mörikes besitzen und ob sich an ihnen unsere Behauptung beweisen läßt, daß in solchen Nebenwerkchen Tendenzen deutlicher werden, die im großen Werk eher verhüllt sind. Eine gewisse Auseinandersetzung mit der Gestalt Wispels zeigt sich auch in der Mörike-Literatur. Während sich Maync noch damit begnügen konnte, Wispel als „höheren Blödsinn“ und Ausdruck der Begabung des Dichters für Mimik und Komik zu charakterisieren,¹²⁵ wozu im Orplidspiel noch die Rolle des shakespeareischen Rüfels tritt,¹²⁶ geht Werner Zemp wesentlich tiefer, wenn er als „wispelisch“ ein Stück Lebensgefühl dämoni-

¹¹⁹ Watz: ebda. 506; Wetz: ebda. 746.

¹²⁰ Schwäb. Wb. II 937; DWb III 1303.

¹²¹ Schwäb. Wb. II 937.

¹²² ebda.

¹²³ Virginal 4 V. 5 f., Deutsches Heldenbuch Berlin 1866—73, V (ed. Julius Zupitza) 1; vgl. DWb. III 1302 f.

¹²⁴ dieweil: eigtl. während oder weil.

¹²⁵ Maync, Mörike 271.

¹²⁶ ebda. 220 f.

schen Ursprungs bei Mörike benennt, ein „Sich-verstellen-wollen und Sich-verstecken-müssen“.¹²⁷ „Wispel und sein Spiegelbruder Monsieur Sicheré sind Ausgeburten einer ... zwielichtig gebrochenen, scheinhaft-uneigentlichen Papagenohaltung“.¹²⁸ Hinter Wispel verbirgt sich nach Zemp ein „Horror vacui“¹²⁹: „In ... Zuständen völligen Abgelöstseins, da er sich selber gleichsam aus den Händen verlor, indes ein inmitten maskenhafter Vordergründlichkeiten halb bewußtlos agierendes, französisch wisperndes Trugbild, das später den Namen Wispel erhielt, an seiner Stelle die Führung übernahm, rührte ihn, in der Leere des Nirgendwohingehörens, wohl zufrühest jene Ur-Angst an, die nachmals den erbleichenden Helden des ‚Spillner‘-Fragments als Anfall kosmischer Panik wie ein Blitz heimsucht und zu Boden wirft.“¹³⁰ Der „einer Art von ‚horror vacui‘ entstammende Spieltrieb ist letzten Endes *eines* Ursprungs mit jenem in einer moralischen Schicht als sündhaft erkannten angstvoll-amphibolischen Verhalten, das von jeher allem Eigentlichen, Eindeutigen gegenüber die Trug- oder Schutzmaske Wispels sich borgte.“¹³¹ Zemp hat als erster etwas von der Unheimlichkeit der Wispelfigur geahnt; spätere Betrachter wie Benno von Wiese oder Herbert Meyer haben diese eher wieder abgeschwächt; von Wiese zählt Wispel zum „großen Humor“ Mörikes, der seine „Form der Lebensrettung“ vor dem Tragischen sei, das er bis an die Grenze der Selbstzerstörung und des Wahnsinns gekannt habe.¹³² „Solches Sichverkleiden ist für Mörike ein Selbstschutz seiner allzuverletzbaren Seele.“¹³³ Immerhin bemerkt Benno von Wiese, daß der „Humor als Spiel auch wiederum etwas gefährlich Boden- und Bedingungsloses“ behält.

Sind Wispel und Mörikes Humor eine Flucht aus der Zeit, eine Art von Überwindung der Wirklichkeit, persönlich gefärbtes romantisches Spiel, das nichts mehr ernst nimmt, weil es jede Verwirklichung des Ideals für unbefriedigendes Blendwerk hält und sich demgegenüber eine eigene Welt außerhalb von Zeit und Raum baut, die Wirklichkeit in diese Welt hineinzieht und sie in einem tollen Tanze durcheinanderwirbelt? Kein Zeugnis spricht davon, daß Mörike mit der Welt spielt, weil sie ihn in ihrer Form nicht befriedigt; nirgends sagt er, daß er die ganze Welt als Ball in seiner Hand halten und mit ihr spielen möchte. Von etwas anderem spricht er aber: vom Zwang seines Spiels, von der Not seines Proteusgefühls. Die bekannte Stelle aus einem Brief an Waiblinger ist dafür nur ein erstes unreifes Zeugnis: „Das ist ein wunderlicher, aber schon tausendmal von mir verfluchter Zug, daß ich aus einer dunklen Besorgnis, ich möchte dem Freund oder Bekannten, den ich zum erstenmal oder auch nach langer Zeit wieder

¹²⁷ Zemp aaO 9.

¹²⁸ ebda. 17.

¹²⁹ ebda. 37.

¹³⁰ ebda. 22.

¹³¹ ebda. 37.

¹³² von Wiese aaO 98 f.; Humor und Phantasie als Flucht Mörikes aus der Zeit auch bei Herbert Meyer, Eduard Mörike, Stuttgart 1950, z. B. 53; zu Mörikes „Grotesken“ vgl. nun auch Lee B. Jannings, Mörike's Grotesquery: A Post-Romantic Phaenomenon, in: *Journal of English and Germanic Philology* 59 (1960) 600 ff.

¹³³ v. Wiese aaO 99.

sehe (der aber im ersten Fall schon von mir gehört haben muß), in einem ungünstigen Licht erscheinen, blitzschnell aus meinem eigentlichen Wesen heraustrete. Das ist schon so eingewurzelt bei mir, daß ich diese Maske fast bewußtlos annehme...“.¹³⁴ Immer wieder fällt er aus heiterem Spiel in „hypochondrische Quälereien“.¹³⁵ Wispel gratuliert den Hartlaubs zur Geburt eines Sohnes, der nächste Satz aber heißt schon: „Was mich betrifft, so werd ich mirs zur Ehre schätzen, hier meinen Namen herzuleihn, wiewohl mir manchmal schien, daß er nicht zu den glücklichsten gehöre.“¹³⁶ Umgekehrt kann der Wein eine „sonderbar melancholische Wirkung“ auf ihn haben, aber fünf Minuten später treffen Freundesbriefe ein, und er fängt an sich zu drehen: „Meine Brust gor und sprudelte von tausendfachen Empfindungen, ich hätte mögen den nächsten besten — leeren Bücherschrank umarmen — und doch war Alles um mich her so tot und teilnahmslos, daß mir meine Schätze und Entzückungen ordentlich zur Last wurden.“¹³⁷ Mörike sind die eigenen Entzückungen oft zur Last geworden, oft hat er auch spüren müssen, daß seine Freunde von seinen Spielen genug hatten. Für den „Boamberger“ muß er Hartlaub versprechen, er solle „nicht länger als 10 Minuten zu unserer vermehrten Erheiterung ... anwesend sein“,¹³⁸ auf eine entsprechende Stelle im Vorwort zu den „Sommersprossen“ haben wir bereits hingewiesen.

Mörike ist wie kein zweiter ein Dichter des *reinen Spiels* und ringt — das scheint uns entscheidend für das Verständnis seiner Dichtung — mit der *Dämonie des Spiels*. Was wir im allgemeinen als die Dämonie des Spiels im kleinen kennen, als das Verfallensein des Roulette- oder Kartenspielers an sein Spiel, das geschieht an Mörike im großen. Wie ein Mensch unter dem Zwang der Ekstase stehen kann, lallend in nie gehörten Sprachen, so kann ein Mensch auch der Gewalt des reinen Spiels anheim gegeben sein, verzückt und gezwungen zugleich, hingegeben und dahingejagt von dem Zwang, die Welt als ein einziges großes, grenzenloses Spiel zu schauen; gepackt von einer dämonischen Macht, mit der Welt spielen zu müssen, ob er will oder nicht. Nicht in einem Zwiespalt von Dichtung und Welt liegt die innerste Tragik Mörikes, sondern in der Dämonie des Spiels, die ihn zwingt, mit allem zu spielen, was ihm in die Hände gerät, sei es Mensch oder Gegenstand, sei es auch das Liebste, was er zu besitzen glaubt. Was unter seinem Spiel aus den Gegenständen, was aus den Menschenschicksalen wird, steht nicht in seiner Macht, und wenn er selbst auch darob erschrickt, wenn ihm vor seinem eigenen Spiel zu grauen beginnt, er muß weiterspielen. Das Grauen vor dem eigenen Spiel, das ist jene Ur-Angst, die Zemp hinter Wispel gefunden hat. Er deutet sie als eine Angst, die Mörike mit dem Spiel überwinden will; sie ist jedoch das Grauen vor der Unheimlichkeit des eigenen Spiels.

Dem diesem dämonischen Spieltrieb verfallenen Menschen ist es völlig gleich,

¹³⁴ an Wilhelm Waiblinger nach Mitte Februar 1822, Briefe ed. Seebaß 12.

¹³⁵ an Johannes Mährlein März 1825, Briefe 38.

¹³⁶ an Hartlaub 9. 7. 1845, Briefe 597.

¹³⁷ an Johannes Mährlein 14. 3. 1828, Briefe 107.

¹³⁸ an Hartlaub 27. 5. 1874, Briefe 857.

ob sein Gegenstand eine höchste Empfindung menschlichen Lebens und Schicksals ist oder ob er mit Sandkörnchen oder Streichkröten spielt: im Spiel ist jeder innere und äußere Maßstab aufgehoben, eine Aufschrift auf einem Lorcher Blumentopf steht neben „Um Mitternacht“, Wispel gerät neben Peregrina. Gerade diese ist ein Beispiel für die Dämonie des Spiels, für das grausame Spiel mit dem Mädchen Maria Meyer, einer unbegreiflichen und märchenhaften Schicksalsfigur. Mörike zieht sie einen Augenblick in seine Spielwelt und wirft sie wieder weg, als aus dem Spiel Ernst zu werden droht, macht sie dann aber zur herrlichsten Schöpfung dieser Spielwelt. Ganz kindlich steht noch Klara Neuffer in dieser Welt, unheimlich wirkt Mörikes Spiel mit seiner Schwester und Margaretha von Speeth, wie er da über alle Unterschiede der Konfession und des Temperaments hinübergreift und den Ernst der Ehe überspielen will. Einmal überfällt ihn jedoch blitzartig die Erkenntnis des dämonischen Ursprungs seines Spiels: er zeichnet ein Bildchen, das seine Schwester nach einer Reise mit „Kikeriki! Unsere goldene Jungfer ist wieder hie!“ begrüßen soll. Doch muß das in einem Moment der höchsten Verzweiflung über den Zwang des Spiels geschehen sein, denn auf die Rückseite dieser Zeichnung schreibt er: „Ach, Wie gut ist, daß niemand weiß, Daß ich Rumpelstilzchen heiß!“¹³⁹ Ein böser Naturdämon, das ist die wahre Gestalt der tausend Figuren des Spiels, so sieht sich Mörike in einem Augenblick, wo er in seiner Wut am liebsten den linken Fuß mit beiden Händen ergriffen und sich selbst mitten entzwei gerissen hätte, wie es das Märchen erzählt. Wie unheimlich rumpelstilzchenhaft Mörike tatsächlich sein kann, zeigt das seltsame Schreiben aus Tübingen an Franz Bauer:

Lieber alter Freund, Du wirst nicht wahr, kaum noch diese Handschrift kennen. Ich sollt es dann versuchen und meine Namen nicht unter den Brief setzen, allein ich fürchte, Du verstecktest, wenn Du mein Schreiben nicht wolltest erwiedern, Deine Gleichgültigkeit hinter bloße Unwissenheit.

Aber so muß es endlich — sieh, Bauer, man entfernt sich plötzlich; ich sage schnell von einander, man schreibt sich zu Anfangs — aber diese Falschheit, dann bleibts liegen und nun — Ja, Ja, und wiederher schreib ich Dir doch — o warum, den[n] das Ewige, Ewige! sucht doch die Sündfluth der Natur und die Schwalbe sucht ja des andern als auch wieder sich zu erinnern, — wann auch die Leute boshafter Weise mich *nie* mehr wollen verstehen, als stück ich in roth Fastnachtskleidern, aber ich lache schändlich jeden aus, das glaube Du; denn bey Deiner Hand, wenn ich diese halte, jetzt, so wird mir wohl diese lügen urplötzlich und du hast doch nicht das Fieber — Schau so geht der Mund mir über, Gelt mein Lieber, gilt mein Lieber? Denn Du nimmer nimmst mirs niemals übel, daß ich die lange Hypostase, wie im Mondlicht eine Spinne, leise heimlich kreuzend webe, daß sie Beute sich gewinne, daß sie lebe, daß sie lebe! Alle diese armen Kinder. Ich habe mich sehr verwundert.

Lebe wohl

In Achtung und Liebe Dein gewisser
Freund E. Mörike¹⁴⁰

Was soll dieser Unsinn? Schreibt da Mörike, schreibt Wispel, ist das Ernst, ekstatische Zerrissenheit oder Spiel? Manches deutet auf Spiel, besonders der in

¹³⁹ 9. 4. 1836, Zeichnungen ed. Güntter 53.

¹⁴⁰ Anfang Juli 1823, Unveröffentlichte Briefe Nr. 6, S. 5 f.

Verse übergelassene Schluß; manches deutet auf Ernst, wie „Wann auch die Leute boshafter Weise mich *nie* mehr wollen verstehen, als stück ich in roth Fastnachtskleidern, aber ich lache schändlich jeden aus, das glaube Du“. Falls der Nachsatz zu einem Brief an die Mutter: „Mit Franz Bauer hab ich einen jeweiligen Briefwechsel wieder begonnen, zwar fürs erste auf eine sonderliche Weise durch einen Scherz, der mich zufällig ankam. Solltest Du gelegentlich ihn sehen, so erwähne dessen nicht“¹⁴¹ sich auf diesen Brief bezieht, was wahrscheinlich ist, dann will Mörike ihn als Spaß verstanden haben, vielleicht aber auch das nur, weil er sich des Briefes nachträglich schämte, worauf die Bitte „So erwähne dessen nicht“ hinweist; denn es ist ein fratzenhafter, dämonischer Rumpelstilzchenspaß, der über alle Wispeliaden hinausgeht.

Doch ist Wispel selbst eine dämonische Figur. Nicht im Orplidspiel freilich, dort ist er nur der dumme Dämon, der nicht weiß, was für einen Schatz er mit dem Buch in den Händen hält, und der darum betrogen wird, wohl aber im Roman selbst. Was wir in den Wispeliaden als schönsten Ausdruck rein kindlicher, leicht skurriler Spielfreude absichtlich so ausführlich beschrieben haben, vertieft sich im „Maler Noltens“ auf eine ungeahnte Weise. Schon als Gestalt ist diese zischelnde, unruhige, hastige Person im innersten unheimlich (der Name Wispel ist nicht nur ein Anklang an seine süß wispernde Aussprache, „Wispel“ für eine unruhige Person kennt etwa die Basler Mundart noch heute¹⁴²). Wispel ist eine lange, dünne Schneiderfigur,¹⁴³ sein Geschwätz geht in bedeutungsvolle Worte und pikante Streiflichter von Scharfsinn über, die Tillsen das Geheimnis eines Fehlers seiner Manier lösen. Er scheint mit einem seltsamen Kichern sich selbst und Tillsen zu verhöhnen.¹⁴⁴ Dies alles erweckt den Eindruck eines Menschen, „der mit seinem außerordentlichen Talente, vielleicht durch gekränkte Eitelkeit, vielleicht durch Liederlichkeit, dergestalt in Zerfall geraten war, daß zuletzt nur dieser jämmerliche Schatten übrig blieb.“¹⁴⁵ Wispel erscheint Tillsen als bemitleidenswerter, auf Abwege geratener, zerlumpter, halbwahnsinniger Künstler, als die Karikatur eines Künstlers. Daß er ein „Dichtel“¹⁴⁶ ist, beweist er in den „Sommersprossen“.

Entscheidend aber ist die dämonische Rolle, in der er Noltens Lebensweg begleitet. Als entlaufener Diener Noltens führt er diesen zu Tillsen und in die Gesellschaft ein und bringt damit das Schicksal Theobalds in Bewegung.¹⁴⁷ Indirekt gibt er zu der entscheidenden Liebeserklärung Noltens an die Gräfin Konstanze in der Grotte Anlaß, da Noltens die Einladung dem Umstand verdankt, daß in Anwesenheit des italienischen Künstlers im Lustschloß des Königs

¹⁴¹ 4. 7. 1823, Unveröffentlichte Briefe Nr. 5, S. 5.

¹⁴² vgl. G. A. Seiler, Basler Mundart, Basel 1879, 317; Schwäb. Wb. VI.1 894; DWb XIV.2 735.

¹⁴³ Werke II 21.

¹⁴⁴ ebda. 21 f.

¹⁴⁵ ebda. 22.

¹⁴⁶ vgl. ebda. I 310.

¹⁴⁷ ebda. II 26.

Statuen aufgestellt werden sollen.¹⁴⁸ Dieser Künstler ist niemand anders als Wispel. Er parodiert Noltens Leidenschaft „mit einem entsetzlichen Lachen“.¹⁴⁹ Freilich hat es Mörike sichtlich Mühe bereitet, den jähzornigen, wild streitenden und perfekt italienisch sprechenden Bildhauer mit Wispel zu verknüpfen. Des langen und breiten wird deshalb dessen Wandlung erklärt,¹⁵⁰ in der zweiten Fassung des Romans dann aber doch gestrichen, der Italiener bleibt Italiener,¹⁵¹ während die ersten beiden Auftritte Wispels nicht stark verändert werden. Nur der Hinweis auf Wispels Gutmütigkeit fehlt bezeichnenderweise in Noltens Schilderung der ersten Begegnung.¹⁵²

Wispels Rolle im Roman ist jedoch noch nicht zu Ende; noch einmal erscheint er an entscheidender Stelle. Mit ihm endet die Scheinidylle, in die sich Theobald und Agnes nach der Krise mit Konstanze zurückfinden.¹⁵³ Wispel will Noltens zu Joseph dem Tischler als dem verschollenen Larkens führen; dieser entflieht und begeht Selbstmord. Er geht an seinem eigenen Spiel zugrunde, das ihn von tausend Possen mit Mörikeschen Musterkärtchen und anderm Spielplunder¹⁵⁴ über die Schauspielerei zur „völligen Verwandlung in ein anderes Ich“¹⁵⁵ geführt hat. Noltens Schicksal rollt dem Ende zu. Als Überbringer der ersten Schreckensnachricht von Larkens' Tod ist Wispel einen Augenblick lang ganz von Schmerz und Entsetzen gepeinigter Mensch, dann fällt er wieder in das alte Geschwätz zurück.¹⁵⁶

Nach der Entlarvung des jähzornigen Italieners erregt der „arme Verrückte“¹⁵⁷ bei Konstanze und beim Grafen Mitleid und Verwunderung. Verwunderung erregt er aber auch bei den Bürgern von Orplid, es hat für sie den Anschein, „als ob die Götter selbst sie [die beiden Gesellen] aus irgendeiner spaßhaften Grille ordentlich durch ein Wunder an unsern Strand geworfen“.¹⁵⁸ Wispel ist ein Wechselbalg, ein Kind, das durch dämonische oder magische Zeugung in der Absicht geschaffen wurde, es in das Geschlecht der Menschen zum Schaden oder zur Plage einzuschmuggeln.¹⁵⁹ Er ist ein unruhiger und boshafter Dämon, ein Wichtel, menschenähnlich und doch nicht Mensch, sagt doch Lörmer von ihm: „Vielleicht ist euch nicht unbekannt, daß der Kerl an Händ' und Füßen, besonders aber zwischen den Zehen, wirkliche Schwimmhäute hat, auch lebe ich in der festen Überzeugung, man würde aus seinen Gliedmassen lauter schmale Stäbe von

¹⁴⁸ ebda. 80.

¹⁴⁹ ebda. 93.

¹⁵⁰ ebda. 95.

¹⁵¹ Klaiber-Ausgabe I 120 f., 132 f.

¹⁵² ebda. 18 f.

¹⁵³ Werke II 331 ff.

¹⁵⁴ Klaiber-Ausgabe I 52 ff., 69.

¹⁵⁵ ebda. I 105.

¹⁵⁶ Werke II 340 f.

¹⁵⁷ ebda. 96.

¹⁵⁸ ebda. 126.

¹⁵⁹ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin-Leipzig 1927—1941, IX 835 ff. (Piaschewski).

Fischbein statt Knochen ziehen und überhaupt die wunderbarsten Dinge bei ihm entdecken.“¹⁶⁰ Wenn Wispel auf Orplid phantasiert: „Wenn sich einmal die Straßensteine zu einem Aufruhr gegen die stolzen Gebäude verschwören, sich zusammenrotteten, die Häuser stürzten, um selbst Häuser zu bilden?“¹⁶¹ so ist das mehr als skurrile Phantasie, es ist Aufbruch der Unterwelt nach oben. Mit seinen Schwimmhäuten gehört Wispel zu der Welt der schönen Lau. Aber er ist kein großer Dämon, nur ein kleiner dienstfertiger Geist des Unheils. Er hat Nolten in die Gesellschaft eingeführt, er reißt ihn auch endgültig aus ihr heraus. Daß am Ende des Romans, überwältigt von einem augenblicklichen Schrecken, Wispel im Gefängnis landet,¹⁶² kann uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß er bald wieder zu neuen Untaten frei sein wird.

Das Wechselbalghafte Wispels hat Zemp unbewußt empfunden, wenn er von Larkens behauptet, daß dieser das Wispelische Element gleichsam in dritter Potenz als *Mensch* verkörpere.¹⁶³ Freilich ist Wispel für diese Dämonie nicht immer tragfähig genug. Noch weniger ist es sein Freund, der Buchdrucker Mürschel (seinen Namen wird er von morsch-morsch, Mürsel-Schimmel,¹⁶⁴ oder von murren haben). Dieser tolpatschige, ewig dreinschlagende Begleiter Wispels auf Orplid, dessen Einfügung Mörike sichtlich Mühe bereitet, weshalb er ihn wenig überzeugend als das Porträt eines ehemaligen Dieners von Larkens erklärt, wird denn auch dort ersetzt, wo er als eigentlicher Dämon in das Geschehen eingreifen soll: Mürschel ist gestorben und im Büchsenmacher Lörmer wieder auf-erstanden, „einem aufgeweckten und, wie es scheint, etwas verwilderten Burschen. Aus seinen kleinen schwarzen Augen blitzte die helle Spottlustigkeit, eine zu allerlei Sprüngen und Possen aufgelegte Einbildungskraft“.¹⁶⁵ Lörmer ist dem Buchdrucker an innerer Kraft und Sprachgewalt vielfältig überlegen. Wie Wispel, aber auf eine natürlichere Art, entwickelt er eine leicht schrullige Phantasie: „Es wäre nicht übel, der Mensch hätte für seinen Kopf, wenn der Docht zu lang wird, auch so eine Gattung Instrumente oder Vorrichtung am Ohr, um sich wieder einen frischen Gedankensatz zu geben. Zwar hat man mir schon in der Schule versichert, daß seit Erfindung der Ohrfeigen in diesem Punkte nichts mehr zu wünschen übrig sei; das mag vielleicht für junge Köpfe gelten.“¹⁶⁶ Wie der Buchdrucker ist Lörmer ein versoffener Faulenzer, ein verkommener Meister seines Fachs, der nur noch hie und da für Taglohn arbeitet.¹⁶⁷ Gerade seine Lustigkeit ist letztlich nur unheimlich: Lörmer ist von einer „desperaten Lustigkeit“ ergriffen; zu seiner Holzbeinphantasie gehört das „entsetzliche Lachen“, das Wispel als Italiener besitzen soll und das bei Lörmer zu einem „gräßlichen Lächeln“¹⁶⁸ wird:

¹⁶⁰ Werke II 331.

¹⁶¹ ebda. 131.

¹⁶² ebda. 349 f.

¹⁶³ Zemp aaO 22.

¹⁶⁴ Schwäb. Wb. IV 1824.

¹⁶⁵ Werke II 328.

¹⁶⁶ ebda. 329.

¹⁶⁷ ebda. 330.

¹⁶⁸ ebda. 348.

Jetzt hob der Büchsenmacher sachte seinen hölzernen Fuß in die Höhe und legte ihn mitten auf den Tisch. Dabei sagte er mit angenommenem Ernst: „Seht, meine Herren, da drinne haust ein Wurm; es ist meine Totenuhr; hat der Bursche das Holz durchgefressen und das Bein knackt einmal, eben wenn ich zum Exempel über den Stadtgraben zu einem Schoppen Roten spazierte, so schlägt mein letztes Stündlein. Das ist nun nicht anders zu machen, Freunde. Ich denke gar häufig an meinen Stelzen, d. h. an meinen Tod, wie einem guten Christen ziemt. Es ist mein Memento mori, wie der Lateiner zu sagen pflegt. So werden einst die Würmer auch an euren fleischernen Störzchen sich erlustigen, Prosit Mahlzeit, und euch ein seliges Ende! Aber wir gedenken bis dahin noch manchen Gang nach dem Kapuzinerkeller zu tun und beim Heimweg über manchen Stein wegzustolpern,

bis das Stelzchen bricht, juhe!
bricht juhe!
bis das Stelzchen bricht!“¹⁶⁹

Lörmer ist der echte, der dämonische Buchdrucker, er ersetzt dessen blassen Schatten im Orplidspiel. Die zitierte Wirtshausszene ist innere Vorbereitung zu der Szene an Larkens' Leiche. Mit furchtbarer Gewalt dringt Lörmer in das „Heiligtum des Todes“ ein und verzerrt mit seiner Leichenpredigt Larkens' Tod zu einer wilden, entsetzlichen Fratze. Daß Maync Lörmer mit „trouherziger Ver lumptheit“¹⁷⁰ charakterisiert, ist unbegreiflich. Lörmers Schmerz über den Tod des Freundes wäre bei ihrer jungen Freundschaft nicht zu verstehen, wenn eben in Lörmer nicht auch der ehemalige „Sancho“ Larkens', also der Buchdrucker, stecken würde. Der Buchdrucker-Büchsenmacher wächst vor der Leiche seines Freundes auf eine Art ins Übermenschliche, die Wispel trotz allem Schmerz über den Tod des Schauspielers nie erreicht. In Lörmer verschwören sich wirklich die Straßensteine gegen die stolzen Gebäude und rotten sich zusammen, um die Häuser zu stürzen:

Der Mensch bot einen Anblick dar, der Ekel, Grauen und Mitleid zugleich erwecken mußte. Von Wein furchtbar erhitzt, mit stieren Augen, einen gräßlichen Zug von Lächeln um den herabhängenden Mund, so war er im Begriff, das Heiligtum des Todes zu betreten. Nolten, ganz außer sich von Schmerz und Zorn, stößt ihn zurück und reißt den Schlüssel aus der Tür, Lörmer wird wütend, der Maler braucht Gewalt und kann nicht verhüten, daß das Scheusal vor ihm niederstürzt und mit dem Kopfe am Boden aufschlägt. „Ich bitte Sie“, lallt er, indem er sich vergebens aufzurichten sucht und nicht bemerkt, daß Nolten schon verschwunden ist, um die Hausleute von dem Skandal zu benachrichtigen, „um Gottes Barmherzigkeit willen! lassen Sie mich hinein! mich! ich bin noch allein der Mann, ihm zu helfen — Sie müssen wissen, Herr, er pflegte gelegentlich auf den Lörmer was zu halten, Herr — Sehn Sie, diese Uhr hab' ich von ihm — aber sie ist stehen geblieben — Wir standen du und du, mein guter Herr, ich und der Komödiant — Hieß er mich nicht immerdar sein liebes Vieh? hat er je einen andern so geheißt? und — — Hol euch der Teufel alle zusammen — Sehn muß ich ihn, da hilft kein Gott und keine Polizei — Ihr wißt den Henker zu distinguiren, ob ein Mensch in der Tat und Wahrheit k. . . iert ist oder nicht — Soll ich dir etwas im Vertrauen sagen? Da drinne liegt er munter und gesund und hat euch alle am Narrenseil. Denn das ist einer, sag' ich euch, der weiß, wie man den Mäusen pfeift. Und — aber — — wenn es je wahr wäre — (hier fing er an zu heulen) wenn er mir das Herzeleid antun wollte und aufpacken

¹⁶⁹ ebda. 334 f.

¹⁷⁰ Maync, Mörike 219.

und seinen Stelzer verlassen — wenn das — Jesus Maria! Auf! auf! schlägt die Tür ein! ich muß ihm noch beichten — Jagt Papst und Pfaff und Bischöf', die ganze Klerisei zum Teufel! ich will dem Komödianten beichten, trotzdem daß er ein Ketzer ist — Er muß alles wissen, was ich seit meiner Firmelung an Gott und Welt gesündigt! Auf! hört ihr nicht? Ich will die ganze Baracke in Trümmer schmeißen, ich will ein solches Jüngstes Gericht austrommeln, daß es eine Art hat! — Alter! lieber Schreiner, laß mich hinein —' Das Schloß sprang auf, und Lörmer stürzte einige Stufen hinab in das Zimmer, wo man ihn, als die Leute kamen, bewußtlos am Fuß des Bettes liegen fand.¹⁷¹

Vor Lörmers Schmerz ist der Noltens nur ein blasser Schatten. Im grauenhaften Versuch eines „Stehe auf und wandle!“ ist der Dämon des Lebens selbst Gestalt geworden. Über der Urgewalt dieses Schmerzes bricht alle irdische Ordnung, der ganze Kosmos zusammen. Der Tod des Komödianten hat dessen Spiel bis an die letzten Grenzen getrieben: Lörmer kann den Tod dessen, der weiß, wie man den Mäusen pfeift, nicht glauben. Larkens' letzte Rolle wird gespensterhaft. Ist er wirklich tot oder tut er nur so? Lörmer ist der einzige, der ihm helfen kann, und der will ein Jüngstes Gericht des Schreckens über die ganze Welt austrommeln. Aber alles ist vergeblich, bewußtlos schlägt er hin.

So fließt in ihm aller Schmerz der Welt zusammen. Von Lörmer aus wird jedoch auch der Buchdrucker unheimlich, auch er ist eine Figur jenseits von Gut und Böse, selbst wenn der Durchbruch des Dämonischen erst in seinem Nachfolger geschieht. Wispel und der Buchdrucker stehen am Ende des Romans in viel größeren Zusammenhängen, als es am Anfang oder im Orplidspiel den Anschein hat; sie sind keine Nebenfiguren, sondern Teile einer gespenstischen Welt, die über Noltens hereinbricht und in der die Personen „alle Tage eine andere Gestalt“ annehmen, damit der Heideläufer „nicht weiß, welches von allen die rechte ist.“¹⁷² Ihre Unheimlichkeit verstärkt sich noch, wenn Mörike der zerrütteten Agnes nicht nur diese rumpelstilzchenhaften Worte über Noltens-Larkens, sondern auch eine eigentliche Wispeliade von der je nach Jahreszeit wechselnden Aussprache „ginesisch“ — „chinesisch“ in den Mund legt.¹⁷³

Wenn es im Maler Noltens noch Zweifel darüber geben könnte, ob unsere Sicht Wispels als eines halb oder ganz dämonischen Wesens richtig ist, so werden sie durch das Leben, das Wispel außerhalb des Romans führt, beseitigt. Ein anderer Name für Wispel ist Professor Sicheré; so wird er immer wieder in den Briefen genannt, hie und da gar „Der Sichre“. Mörikes *Sicherer Mann* und Wispel haben also den gleichen Namen. Das ist kein Zufall: was Wispel in der menschlichen Sphäre als kleiner Dämon mit Schwimmhäuten und Fischgräten verkörpert, ist in der Gestalt des Sicheren Mannes mythische Vision. „O mache doch auch Dein Orplidsstück, weißt Du mit dem sonderbaren Gott, der eine Art von Hanswurst der Götter ist“, bittet Bauer 1826,¹⁷⁴ und wirklich läßt Mörike dann den gött-

¹⁷¹ Werke II 347 f.

¹⁷² ebda. 399 f.

¹⁷³ ebda. 401.

¹⁷⁴ an Mörike 16. 8. 1826, Ludwig Bauers Schriften, Nach seinem Tode in einer Auswahl herausgegeben von seinen Freunden, Stuttgart 1847, S. XXXVI.

lichen Hanswurst im „Letzten König von Orplid“ indirekt auftreten, wenn auch nicht in der Hauptrolle, die Bauer offenbar erwartet hat:

Malwy: Als wir Silpelitt suchten, konnten wir sie gar nicht finden. Wir rannten wohl neun Elfenmeilen, darfst glauben, und stöberten in dem Schilf herum, wo sie zu sitzen pflegt, wenn sie sich verlaufen hat. Auf einmal an dem Fels, wo das Gras aus den mauligen Löchern wächst, steht Talpe still und sagt: ‚Hört ihr nicht Silpelitts Stimme? sie redet mit jemand und lacht.‘ Da löschten wir die Laternelein aus und liefen zu. Ach du mein! Thereile, da ist ein großer, grausam starker Mann gewesen, dem saß Silpelitt auf dem Stiefel und ließ sich schaukeln. Er *lachte* auch dazu, aber mit einem so tückischen Gesicht —

Talpe: Schwester, ich weiß wohl, das ist der Riese, er heißt der *Sichere Mann*.

Thereile: Über das verwegene, ungeratene Kind! Warte nur, du böses, duckmäuseriges Ding! Weißt du nicht, daß dieses Ungeheuer die Kinder alle umbringt?

Talpe: Bewahre, er spielt nur mit ihnen, er knetet sie unter seiner Sohle auf dem Boden herum und lacht und grunzt so artig dabei und schmunzelt so gütig.

Thereile (zum König): Mir tötete er einst den schönsten Elfen durch diese heillose Beschäftigung. Er ist ein wahrer Sumpf an langer Weile.

Talpe (zu einem andern Kind): Gelt? ich und du, wir haben ihn einmal belauscht, wie er bis über die Brust im Brulla-Sumpf gestanden, samt den Kleidern; da sang er so laut und brummelte dazwischen: ‚ich bin ein Wasservogel, ich bin die aller-schönste Wassernachtigall‘.

Später hört man in der Ferne eine gewaltige Stimme „Trallirra-a-aa-aü-ü- / Pfuldara-raddada- -! —!“¹⁷⁵ die Anwesenden erschrecken heftig, die Kinder hängen sich schreiend an Thereile.

Sicheré hat alle menschliche Gebrochenheit seines Wispel-Daseins, alle Unzulänglichkeit, Tücke und Bosheit des kleinen Dämons abgestreift und auch den Buchdrucker in sich aufgenommen. Dessen Tolpatschigkeit und Wispels Unsinnspanthasie haben sich zu einer Gestalt verbunden, die alles umfaßt, was Mörikes Spiel bedeutet. Der Sichere Mann ist die Verkörperung der ungeheuren Kindlichkeit der Natur, wie sie uns Chesterton in der Einleitung geschildert hat: „Sie [die Natur] ist so wacklig, so grotesk, so feierlich, so glücklich wie ein Kind.“ Der Sichere Mann spielt Wassernachtigall und schaukelt Silpelitt auf dem Stiefel. Dem Suckelborst im „Märchen vom sichern Mann“¹⁷⁶ der von einer steinernen Kröte — also von einer Riesenverwandten der Streichkröte — geboren ist, setzt sich der göttliche Lustigmacher Lolegrin auf den Stiefelabsatzrand und stellt ihm die Aufgabe, ein Buch zu schreiben und es den Toten der Unterwelt auszulegen. So reißt Suckelborst Scheunentorflügel aus, bindet sie mit Stricken zusammen und „schreibet aus Kräften Striche so grad’ und krumm, in unsagbaren Sprachen“,¹⁷⁷ bis er zum Punktum kommt „groß wie ein Kindskopf“. Wie er dem Teufel in

¹⁷⁵ Werke II 123 f. (5. Szene); in der zweiten Fassung ändert Mörike beinahe nichts, vgl. Klaiber-Ausgabe I 173 f.

¹⁷⁶ Werke I 65 ff.; über Vorbilder ebda. 421 f.; vgl. dazu neuerdings: Romano Guardini, *Gegenwart und Geheimnis*, Würzburg 1957, 65 ff. Walter Heinsius’ Annahme (Mörike und die Romantik, DVjs 3 [1925] 194 ff., bes. 218 f.), daß Suckelborst Schelling verspottete, vermag mich nicht zu überzeugen.

¹⁷⁷ V. 189 f., Werke I 70 f.

der Unterwelt den Schwanz ausreißt und zum Propheten wird, steigt das Spiel über alles Irdische hinaus. Die Kindlichkeit des Sichern Mannes kündigt sich als Erlösung der Welt:

Aber es standen die Scharen umher von Grausen gefesselt,
Ehrfurchtsvoll zum sichern Mann die Augen erhoben.
Dieser hielt noch und wog den wuchtigen Schweif in den Händen,
Den bisweilen ein zuckender Schmerz noch leise bewegte.
Sinnend schaut' er ihn an und sprach die prophetischen Worte:

„Wie oft tut der sichere Mann dem Teufel ein Leides?
Erstlich heut, wie eben geschehn, ihr saht es mit Augen;
Dann ein zweites, ein drittes Mal in der Zeiten Vollendung:
Dreimal rauf der sichere Mann dem Teufel den Schweif aus.
Neu zwar sprosset hervor ihm derselbige, aber nicht ganz mehr;
Kürzer gerät er, je um ein Drittel, bis daß er welket.
Gleichermassen vergeht dem Bösen der Mut und die Stärke,
Kindisch wird er und alt, ein Bettler von allen verachtet.
Dann wird ein Festtag sein in der Unterwelt und auf der Erde;
Aber der sichere Mann wird ein lieber Genosse den Göttern.“

Sprach er, und jetzo legt' er den Schweif in das Buch als ein Zeichen
Sorgsam, daß eben noch just der haarige Büschel herausah,
Denn er gedachte für jetzt nicht weiter zu lehren, und basta
Schmettert er zu den Deckel des ungeheuren Werkes,
Faßt es unter den Arm, nimmt Hut und Stock und empfiehlt sich.¹⁷⁸

Die Kindlichkeit der Natur wird den Menschen vom Bösen erlösen, das Spiel wird ein Genosse der Götter werden.

Mörike hat gern den Sichern Mann gespielt, wie das ein Brief Ludwig Bauers von 1829 erzählt:

Er [Mörike] hielt Kinderlehre, und nun nahmen wir von den lieben Plattenhardtern Abschied und pilgerten mit dem Louis nach Bernhausen und von dort nach kurzem Aufenthalt Nürtingen zu. Es wurde Nacht, der Mond flimmerte am Himmel, die Abendglocken tönnten, und siehe da, plötzlich erwachte der „sichere Mann“, vielleicht noch herrlicher als in der glänzendsten seiner früheren Perioden. Er begann mit unmutigen Reflexionen über die Gestirne, weil er diesen nichts anhaben kann, er nannte die Sonne eine Rauthstrunsel, den Mond einen grünschissigen Blitz, einen unnaitigen Zinnteller.

Sodann sang er einen Liedervers, den er einmal gehört hatte, während er das Wasser an einer Kirche abschlug, auf eine so infame, bäurisch trillernde, wasserorgelnde Weise, daß ich fast närrisch wurde. Höre nur etwas davon:

„Mein Glaub ist meines Lebens Ruh
Und führt mich Deinem Himmel —

dui Staig von Nürtingen muß i au wieder amol woiche, dui brunz i voll, daß 's pflatscht —

zu,

O Gott, an den ich glaube —

morge um neune ka i dort sei, no wurd uffgschnallt“ usw. usw.¹⁷⁹

¹⁷⁸ V. 264 ff., Werke I 73.

¹⁷⁹ an Hartlaub 9. 10. 1829, nach Mörike, Stle. Werke-Briefe ed. Baumann und Grosse, Stuttgart 1959, III 887.

Leicht gereinigt hat Mörike diese Szene direkt — sogar mit Ortsangabe¹⁸⁰ — in den Maler Nolten eingebaut, nur nennt dort Theobald den Sichren „Flömer“.¹⁸¹ Auch hier zeigt sich, wie nahe Wispel und Suckelborst einander stehen; Suckelborst ist die mythische Form von Sicheré, das Riesenkind, das nach der „Erbaulichen Betrachtung“ mit dem Weltall spielen möchte:

Bis wir zuletzt an Kühnheit mit dem sichern Mann
Wetteiferten, da dieser Urwelts-Göttersohn
In Flößerstiefeln vom Gebirg' zum Himmel sich
Verstieg und mit der breiten Hand der Sterne Heer
Zusammenstrich in einen Habersack und den
Mit großem Schnaufen bis zum Rand der Schöpfung trug,
Den Plunder auszuschütteln vor das Weltentor. —¹⁸²

Aus dieser Kindlichkeit wachsen Mörikes schönste Dichtungen, die Schiffer- und Nixenmärchen, das Stuttgarter Hutzelmännlein, die Historie von der Schönen Lau, die ja geradezu von Kinderspielen getragen wird und in der — welch herrlicher Einfall! — der Kinderschnellsprechvers „'s leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeura“ die Erlösung vorbereitet, aber auch die großen mythischen Gestalten des Spiels, der Sichere Mann, Orplid und — Peregrina.

Mörike würde diese Kindlichkeit nicht besitzen, wenn er nicht auch deren Abgründe kannte. Vom Sichern Mann erfahren wir zwar nur einen einzigen tückischen Zug: Malwy spricht von einem Lachen mit tückischem Gesicht. Doch ist gerade dieser Riese ein dämonischer Zerstörer. „Lauter Nichts ist sein Tun und voll törichter Grillen“,¹⁸³ er ist ein „unnützer Tropf“.¹⁸⁴ Ingrimig knickt er Weg- und Meilenzeiger; er sinnt auf Unheil, trennt nachts die Bänder von den Flößen los und schleudert die Balken weit ins Land hinein; er lockt die Wildsau nur, um sie zu zwicken und sich an ihrem Geschrei zu weiden. Auf Orplid hat er im Spiel mit seiner Ungeschicklichkeit den schönsten Elfen getötet. Dies ist ja die ungeheure Gefahr kindlichen Spiels, daß der Spielende aus bloßer Freude an seinem Spiel andere Wesen zerstört, so wie die von Mörike geschilderte Giftmörderin „mit herzlichem, lautem Lachen ... aus reinem Mordbegehren den gleichgültigsten, ja sogar wohlwollendsten Personen“ Mäusegift aufs Butterbrot strich, „z. B. befreundeten Kindern, die ihr zum Geburtstag gratulieren und denen sie eigentlich gut war“, wobei nicht eine „Spur von Wahnsinn bei ihr“ ist.¹⁸⁵ Im Spiele andere Wesen zu zerstören, diese Tragik hat Mörike empfunden. In einem Brief über seine Spiele mit der Schwester schreibt er: „Zu guter Letzt zerriß ich

¹⁸⁰ Werke II 203.

¹⁸¹ ebda. 317.

¹⁸² Werke I 163 — Mörike hat den Sichern Mann besonders geliebt und auch selbst gezeichnet (vgl. Kurz-Mörike Briefwechsel, Brief an Kurz Nr. 15, S. 51); vor allem war er von den Illustrationen Moritz von Schwind begeistert, vgl. an M. v. Schwind 5. 3. 1867, Briefe 789 ff., An Moritz von Schwind, Werke I 266.

¹⁸³ V. 16, Werke I 65.

¹⁸⁴ V. 172.

¹⁸⁵ an F. Th. Vischer 23. 5. 1832, Briefe 354.

— eben wie der Sichere — durch eine unvorsichtige Bewegung das Gespinst“.¹⁸⁶ In seiner Ungeschicklichkeit, die immer wieder zerstört, fühlt sich Mörike als der Sichere Mann. Hierin verbinden sich auch Wispel und der Sichere; beide sind nicht für irdische Maßstäbe geschaffen, beide sind letztlich nicht böse und nicht gut; sie gehören einer Welt an, die sich um böse und gut, um fleißig und faul nicht kümmert, einer Welt des reinen Spiels. Nur in der Begegnung mit dem Widerstand der irdischen Welt gegen das Spiel und in den mannigfachen Zerstörungen, die ihr Spiel anrichtet, ahnen die Spieler, daß hinter ihrem Spiel ein Dämon steht, dem sie verfallen sind.

Wie sehr auch die Zeitgenossen und Freunde Mörikes die dämonische Verbindung von Sicheré und Sicherem Mann empfunden haben, dafür ist schließlich auch der schon zitierte Brief von Hermann Kurz an Mörike Zeugnis,¹⁸⁷ wo jener die Verwüstung seines Schreibtisches Wispel und dem Buchdrucker zuschreibt und dann fortfährt: „Jetzt drangen Gerüchte zu mir, welche meinen Gedanken vollends allen Halt nahmen und die Sache in's Mythische hinüberspielten. Bauern wollten im Walde einen Menschen, wenn man sich in diesem Falle noch des Ausdrucks bedienen darf, gesehen haben, dessen Länge eilf Ellen maß, seiner Kleidung kann sich keiner mehr erinnern, doch haben sie Alle zwei Dekorationen von ihm gesehen, die ihnen sehr aufgefallen sind: im Halstuch nämlich, dessen Farbe, da sie wahrscheinlich keine war, ihnen nicht in die Augen stach, hatte er statt der Vorstecknadel einen großen Bohrer stecken mit breiter, beweglicher Handhabe, wie ihn die Schreiner führen; statt der Uhr — o horrible, o horrible, most horrible! — trug er eine mäßige Schwarzwälderuhr als Taschenzwiebel. Es soll wahrhaftig scheußlich ausgesehen haben, wie die bleiernen Gewichte als Cachets ihm um die Beine schlugen . . .“¹⁸⁸ Am andern Tag richtet er in einem Wirtshaus Unheil an: „Das Ungethüm habe sich für einen Bengelianer ausgegeben, vom Weltuntergang gesprochen, große Sensation erregt, habe sich dann in dem dargebotenen Kornbranntwein fürchterlich betrunken, ein tausendjähriges Reich und Weibergemeinschaft proklamirt, letzte auch stante p. in Ausübung bringen wollen, aber starke Opposition gefunden; wüthend über diesen Unglauben, habe er mit dem Fuße dermaßen auf den Boden gestampft, daß dieser krachend wie ein Stück Holz entzweigesprungen und abgebrochen sei; er habe sich dies jedoch nicht kümmern lassen, sondern sei auf beiden hiedurch sehr unproportionirt gewordenen Beinen davongetrampelt.“¹⁸⁹ Auch Kurz findet also ohne weiteres den Übergang von Wispel zum Sicherem Mann; freilich steckt bei ihm viel Wispel im Sicherem; mit der Schwarzwälderuhr und dem Schreinerbohrer, mit dem schwäbisch-

¹⁸⁶ an Wilhelm Waiblinger Aug. 1824, Briefe 30 f.

¹⁸⁷ eine weitere Erwähnung des Sicherem Mannes in Brief an Friedrich Kauffmann 1. 8. 1827, Briefe 93, wo Mörike einen medizinischen Text über Affekte und Melancholie mit brummiger Sicher-Manns-Stimme vertonen möchte („immer in zwei monotonen Tönen müßte es sein“).

¹⁸⁸ Kurz-Mörike Briefwechsel Nr. 16 S. 53.

¹⁸⁹ ebda. 54.

bengelischen Chiliasmus und der Weibergemeinschaft ist dieser mehr ein zu groß geratener Wispel oder Buchdrucker.

Sicheré ist nicht der einzige Dämon aus Mörikes Welt, der im Alltag und in einer mythischen Dichtung zugleich verwurzelt ist. Die mythenbildende Kraft, von der bei Mörike oft und sicher mit Recht gesprochen wird, beschränkt sich eben nicht auf das Große, auf die „Dichtung“; ihr gestaltenbildendes Spiel kennt keine Maßstäbe. Das Stuttgarter Hutzelmännlein schreibt Mörikes Schwester in seltsamen kalligraphischen und sprachlichen Schnörkeln einen pergamentenen Geburtstagsbrief,¹⁹⁰ oder im herrlichen Kinderbrief aus der Vakanz von 1826 taucht plötzlich Silpelitt auf, das Kind von Fee und Mensch aus Orplid: „Letzt-hin kommt Klara zu mir herüber mit der Magd, die mein Felleisen trägt, ich soll es aufmachen. ‚Ist er drin?‘ Wer denn? ‚Der Silpelitt‘ sagte sie leise. Ja so! Denn meine Lüge fiel mir erst jetzt wieder ein. Ja! rief ich bedeutsam. Du wirst sogleich unter dem Boden donnern hören. Das war hinreichend, mich aus meiner Verlegenheit zu reißen, denn Klärchen eilte pfeilschnell der Magd nach.“¹⁹¹ Solche Dämonen in Mörikes Leben und Werk sind manchmal harmlos und gut wie Silpelitt, das Hutzelmännlein oder das Waldmeisterlein, das für Agnes Hartlaub lebendig wird;¹⁹² manche sind jedoch beängstigend und verfolgen Mörike selbst, sind seine Gespenster. Mörikes *Verhältnis zur Gespensterwelt und zu den Träumen* ist der sichtbarste Ausdruck der Dämonie des Spiels. Die mythische Schau, die aus Hölderlins Kopf am Fenster den Feuerreiter und aus dem Namen Schön-Rohtraut eine Ballade formt, strahlt eine solche Kraft aus, daß wir nicht wissen, ob seine Spukgestalten nicht Fratzen sind, die er sich selbst im Scherz geformt hat und von denen er nun geängstigt wird. Mörikes Schilderungen von Träumen gleiten meist ins Spielerische hinüber. So erzählt er etwa Ernst Kurz die Traumfahrt in einer Diligence:

Es saß bereits ein Herr darin, der eine Kappe mit sehr breitem Stulz und einen abgetragenen grauen Mantel trug. Die Unterhaltung war gering. Er drehte den Kopf hin und her, ganz leise schnüffelnd, als wäre Unheimliches im Wagen, welches gar von einem oder dem andern Passagiere ausgehen könnte. Man lächelte und hätte sich beinahe beleidigt finden können. Ich überzeugte mich jedoch, daß in dieser Ängstlichkeit etwas Krankhaftes und Idiosynkrates zugrunde liegen müsse, und fing an, im Stillen ihn aufrichtig zu bedauern. Auf einmal nahm er einen herzhaften Anlauf und sagte: Verzeihen Sie, meine Herren, ich bin Korrektor und Faktor in der J. G. Cottaschen Offizin und habe diese einträgliche Stellung einer sonderbaren Eigenschaft zu danken, die mir sehr beschwerlich fällt. Sobald sich irgendwo ein Druckfehler oder dergleichen in meiner Nähe befindet, so fühle ich es und bin dadurch aufs Unangenehmste affiziert, bis ich ihn aufgedeckt und allenfalls beseitigt habe. Haben Sie daher doch die Güte, ein wenig bei sich nachzusehen, ob Sie nicht irgendein erratum bei sich tragen. Sie werden mich dadurch äußerst erleichtern. Auf dieses zog jeder von uns aus der Tasche, was er etwa Gedrucktes haben mochte; er nahm die Papiere in die Hand, gab sie jedoch nach einem oberflächlichen Befühlen mit dem

¹⁹⁰ Faksimile bei Wispel ed. Eggert Windegg 101 ff.; Text auch an Klara Mörike 9. 12. 1868, Briefe 843 ff.

¹⁹¹ an Hartlaub 20./25. 3. 1826, Briefe 50 ff., Silpelitt 57 f.

¹⁹² Zeichnungen ed. Meyer 35, 58 f.; Werke I 255.

Bedauern zurück, daß hierin der Fehler nicht enthalten sei. Nun hatte ich zufällig ein Briefkuvert Ihres Herrn Bruders mit hervor gezogen. Sogleich gerieten die Finger des Korrektors in eine zitternde Bewegung, und ich gab ihm das Papier. Er drehte es um, besah sich das Siegel und seine Gesichtszüge erheiterten sich plötzlich. Nun sehen Sie, meine Herren, da stehen über dem Amor, der einen Vogel lockt, die Worte: C'est résister en vain; es wird jedoch en vin heißen müssen ...“

Und Mörike fährt fort: „Ist das nicht ein *musterhafter Traum*? Man sollte meinen, er wäre wachend gemacht.“¹⁹³ Dieser Zweifel steigt in jedem auf, der ihn liest. Zwar ist man Unsinn im Traum gewöhnt; aber wenn er so spielerisch und folgerichtig durchgearbeitet ist wie hier, wird man mißtrauisch. Noch mißtrauischer wird man, wenn Mörike bald darauf an Hartlaub schreibt: „Nachdem ich Dir kürzlich einen fingierten Traum geschickt ...“¹⁹⁴ Der Druckfehlerriecher ist gar zu wispelisch, und man wird den Verdacht nicht los, Mörike habe aus einer Traum-situation einen kleinen Scherz gezogen. Auch der „wahrhafte“ Traum, den er dann Hartlaub erzählt, spinnt sicher das Geträumte weiter aus: Hartlaub schickt im Stuttgarter Theater gegen den störenden Compromotionalen Treßler einen Zettel hinter die Bühne.

Nicht lange darauf — es war soeben der erste Akt zu ende — steigt ein schlicht-gekleideter Mann aus der Falttür hervor, sieht sich einen Augenblick unter den Zuschauern um, geht dann auf Treßler zu: ‚Herr Pfarrer Treßler von Heslach (ein Dorf bei Stuttgart) — wenn ich nicht irre?‘ Aufzuwarten. ‚Vorhin war jemand da, aus Ihrem Hause: Euer Hochwürden möchten sich heimbeeilen: die Frau Pfarrerin wollen niederkommen.‘ Die letzten Worte des Balkentreters erstickte der Angeredete in großer Verlegenheit durch ein geflissentliches Husten, indem er zugleich seinen Hut ergriff, dem Manne dankte und von dannen flog. ‚Das hätten wir einmal gut gemacht‘, sagtest Du mit herzlicher Selbstzufriedenheit und ich bewunderte die List.¹⁹⁵

Traumwirklichkeit und Spiel haben sich vermischt, ohne daß Mörike deshalb ein Vorwurf zu machen wäre.

Im Grunde sind ja alle Spielfiguren des Dichters spielerische Kleksographien. Aus dem Tintenfleck bildet sich durch Falten und Drücken eine geheimnisvolle Figur, vielleicht ein Gespenst. Deshalb liebt Mörike die Kleksographien Justinus Kerners,¹⁹⁶ die durchs Band weg Gespenster und Dämonen, Hades- und Höllenbilder ergeben, und gedenkt ihrer in zwei Gedichten.¹⁹⁷ Seine gezeichneten Träume, der Hebräischlehrer als Kamez, den er auch bedichtet hat,¹⁹⁸ das Gespenst des Mönchs mit dem Schlüssel¹⁹⁹ oder die beiden Gespenster, die voreinander erschrecken,²⁰⁰ sind spielerisch. Zum Spuk des wüsten Pfarrers Rabausch im Pfarr-

¹⁹³ an Ernst Kurz 18. 2. 1838, Briefe 445.

¹⁹⁴ an Hartlaub 10. 3. 1838, Briefe 447.

¹⁹⁵ ebda. 448.

¹⁹⁶ Kleksographien und Gedichte, Justinus Kerner, Stle. poet. Werke ed. Josef Gaismaier, Leipzig o. J., II 198 ff.

¹⁹⁷ An Fräulein Luise von Breitschwert, Werke I 197 f.; In das Album einer Dame, ebda. 253 f.

¹⁹⁸ Zeichnungen ed. Güntter 29; Gedicht: Werke I 224 vgl. Anm. 443.

¹⁹⁹ Zeichnungen ed. Meyer 26.

²⁰⁰ Krauß, Mörike als Gelegenheitsdichter 178.

haus von Cleversulzbach, dessen Geistern er für Kerner's „Magikon“ genau aufzeichnet,²⁰¹ bemerkt er Hartlaub gegenüber ausdrücklich: „Ihr müßt aber nicht glauben, daß uns dies Zeug besonders alteriere oder beschäftige.“²⁰² Im Gegenteil, Mörike freut sich von ganzem Herzen darüber, daß er neben allen Phantasiegestalten ein richtiges Gespenst zum Hausgenossen hat, und malt dessen sämtliche Erscheinungsformen mit breitem Behagen aus. Er sammelt neben den Petrefakten und Handschriften auch Äußerungen „seines“ Gespenstes und bedauert sichtlich, daß seine Hausgenossen bedeutend mehr Umgang mit diesem haben als er selbst.²⁰³ Das kleinste Klopfen, der schwächste Lichtschein wird registriert und als Geistern des Rabausch gedeutet. Ob Rabausch wirklich gespenstert hat oder nicht, ist belanglos; nach dem Charakter der Aufzeichnungen gehört er auf jeden Fall zu Mörikes Welt des Spiels. Denn nicht solche äußere Spukgestalten verfolgen ihn, sondern die harmlosen heiteren Schnaken, die ihn bei der Klopstock-Lektüre stören,²⁰⁴ und die quälenden Gespenster, die aus seinem Innern hervorbrechen. So liest er einmal den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe:

Statt mich niederzuschlagen, hatte der Geist dieser beiden Männer eher die andere Wirkung auf mich. Gar manche Idee — das darf ich Dir wohl gestehen — erkannte ich als mein selbst erworbenes Eigentum wieder, und ich schauderte oft vor Freuden über seine Begrüßung. Zuletzt geriet meine Phantasie auf ganz fremde Abwege; ich durchlief die benachbarten Zellen des Irrenhauses und wühlte in der nächtlichen Fratzenwelt ihrer Träume; auf die schöne Tagesklarheit Deines Büchleins grinsten tausend Narrengesichter, die mit ihren tiefpfliffigen Augen mich fast überredeten, die Philosophen liegen in einem entsetzlichen Irrtum, und nur *sie*, die Narren, wären hinter die Gardine des göttlichen Verstandes gekommen, wo man sehe und fast platze vor Lachen, wie Herr Schiller und Herr Goethe sich mit wichtigen Mienen und Bücklingen über die Vergoldung von Nüssen und des mundus in nuce unterhalten. — Ich hatte viel zu tun, um der Demonstration des herrlichen Zirkels zu entrinnen — sie riefen und pfften mir noch lange aus Sprachrohren nach, als ich schon wieder in dem Büchlein weiter machte. Aber endlich wars doch wieder Frieden, und ich pries mich glücklich im blauen Tage der Poesie, deren Herz man in *diesem* Buche in abgemessenen, langsam vorgezählten Pulsen schlagen hören kann.²⁰⁵

Das sind die wirklichen Dämonen, die Mörike quälen und ihn an den Rand des Wahnsinns treiben²⁰⁶: Fratzen seiner eigenen spielenden Schöpfung wie Wispel, der zuerst das Irrenhaus Marienthal als Druckort der Sommersprossen einsetzen will. Mörike kann seine eigenen Geschöpfe nicht mehr beherrschen. Sie brechen in alles ein, machen sich über alles lustig und kichern mit entsetzlichem Lachen über die Sehrmänner Schiller und Goethe, bis sie endlich wieder Frieden geben. Seine eigenen Figuren erheben sich gegen ihn, schlagen um sich und fressen sich wie ein

²⁰¹ Werke II 464 ff.

²⁰² an Hartlaub ca. 19. 12. 1837, Briefe 439.

²⁰³ vgl. Werke II 464 ff., Anm. 498 f.; Maync, Mörike 277 ff.; an Kerner 1. 2. 1841, 26. 3. 1841, 22. 12. 1841, Unveröffentlichte Briefe Nr. 83, 84, 90, S. 111 ff., 125 ff.; Cleversulzbacher Briefe an Hartlaub passim.

²⁰⁴ Waldplage, Werke I 168 ff.

²⁰⁵ an Johannes Mährlein 7. 5. 1829, Briefe 136 f.

²⁰⁶ vgl. auch Zemp aaO 19.

Geschwür in ihn hinein.²⁰⁷ Das ist die eigentliche Dämonie von Mörikes Spiel, aber auch der Urgrund der mannigfachen Klagen des Dichters, daß er nicht mehr wisse, wer er sei: „Kurz, ich bin mir Du, Alles — ist mir ein Rätsel“.

Sieh! dann fließt mein ganzes Wesen in eine Wehmut zusammen; und es ist, als sähe ich durch meine Tränen hindurch mein eigenes Bildnis doppelt, wüßte nicht, welches das rechte ist oder das gute — — kurz, ich bin mir Du, Alles — ist mir ein Rätsel — glaube mir bester Hartlaub! Ich habe in solchen Augenblicken der wunderbarsten Rührung allemal ordentlich laut lachen müssen, wie man im Schwindel tut, über mein eignes Geschick als über etwas Fremdes und über etwas, was sich seit meiner Geburt sonderbar und mit einem wie durch unsichtbare Geister immer wieder sanft aufgelösten Widerspruch in mir gemischt hat.²⁰⁸

So schreibt Mörike in jenem Kinderbrief an Hartlaub, der einige Zeilen vorher den herrlichen Satz „Meine Seele ist ganz voll von Kindern“ enthält. Das ist nicht Bewußtseinsspaltung, nicht Doppelgängermotiv oder innerer Zwiespalt Mörikes, wie es manche Betrachter deuten, aber auch nicht „doppelte Seelentätigkeit“, wie der Dichter es selbst erklärt: „Die Seele strahlt und wirkt von ihrer Nacht- oder Traumseite aus in das wahre Bewußtsein herüber, indem sie innerhalb der dunkeln Region die Anschauung von Dingen hat, die ihr sonst völlig unbekannt blieben“,²⁰⁹ sondern Dämonie eines Spiels, das nicht mehr weiß, ob es gespielt wird oder ob es spielt, das sich gegen seinen Schöpfer kehrt und mit ihm spielt, wo er noch selbst zu spielen glaubt. Das „neckische Spiel der Traumseele“²¹⁰ wendet sich gegen den Spieler, und dieser weiß nicht mehr, wer er ist. Garrick hört auf, „Garrick zu sein, und er ist einzig das, was er vorstellt“, wie Mörike in der zweiten Fassung des Maler Nolten aus Friedrich Melchior Grimms Briefen zitiert.^{210a} Für Garrick ist es dabei gleichgültig, ob er Macbeth oder ein Kuchenbäckerjunge ist. Plötzlich kann es jedoch geschehen — so möchten wir hinzufügen —, daß der Kuchenbäckerjunge in den Macbeth hinein gerät, wie in Mörikes Begeisterung über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Fratzen hineinplatzen oder wie Nolten nach Larkens' Abschiedsbrief zerrissen wird:

In einer ihm selbst verwundersamen, traumähnlichen Gleichgültigkeit ritt er bald langsam, bald hitzig einen einsamen Feldweg, und statt daß er, wie er einigemal versuchte, wenigstens die Punkte, worauf es ankam, hätte nach der Reihe durchdenken können, sah er sich, wie eigen! immer nur von einer monotonen lächerlichen Melodie verfolgt, womit ihm irgendein Kobold zur höchsten Unzeit neckisch in den Ohren lag. Mochte er sich Gewalt antun so viel und wie er wollte, die ärmliche Leier kehrte immer wieder und schnurrte, vom Takte des Reitens unterstützt, unbarmherzig in ihm fort, weder im Zusammenhange zu denken noch lebhaft zu empfinden war ihm gegönnt; ein unerträglicher Zustand. „Um Gottes willen, was ist doch das?“ rief er zähneknirschend, indem er seinem Pferde die Sporen heftig in die

²⁰⁷ so auch Zemp aaO 71 zum „Spillner“-Fragment.

²⁰⁸ an Hartlaub 20./25. 3. 1826, Briefe 60 f.

²⁰⁹ Werke II 483.

²¹⁰ ebda.

^{210a} Klaiber-Ausgabe I 142.