Märchenhaft

Mörikes *Schiffer- und Nixenmärchen*

Mathias Mayer (Regensburg)

In Mörikes überschaubarem, wenngleich nicht leicht durchdringbarem Werk spielt die Gattung des Märchens eine heikle Rolle. Auf der einen Seite sind es nicht weniger als vier Erzählungen – von insgesamt sechs zu Lebzeiten veröffentlichten –, die dem Kunstmärchen zugerechnet werden können, *Der Bauer und sein Sohn, Der Schatz, Die Hand der Jezerte* und *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*. Wollte man daraus schließen, Mörike habe dem Märchen einen prominenten Raum zugewiesen, so wäre dieses Urteil zumindest voreilig; mag es auch quantitativ zutreffen, daß bei den Erzählungen eine deutliche Nähe zu märchenhaften Elementen vorliegt, so ist die Qualität dieser Verbindung damit noch keineswegs definiert. Vielmehr müßte man weiter differenzieren – und damit wäre die andere Seite von Mörikes Märchenverhältnis aufgerufen–, daß bei Mörike das Märchenhafte keineswegs unproblematisch oder naiv tradiert wird, ja daß es vielmehr auf sehr raffinierte und komplex gebrochene Weise vermittelt wird, so etwa durch die legendenhaften Elemente in *Die Hand der Jezerte*, durch die Aufspaltung der Erzählfunktion in *Der Schatz* oder durch die Anteile des Dialektes und des Humors im *Stuttgarter Hutzelmännlein*.

Noch komplizierter ist die Sache im Bereich von Mörikes Lyrik. Das 1838 geschriebene *Märchen vom sichern Mann*, das aufgrund seiner subtilen Verschränkung von epischem Ernst und Humor heute besonders geschätzt wird,[1] stieß in Mörikes Freundeskreis keineswegs nur auf Sympathie. Die Erzählung von dem wilden und einfältigen Unhold Suckelborst, einer Gestalt aus Mörikes ursprünglicher Orplid-Mythe, der sich vom Göttersohn Lolegrin dazu bringen läßt, ein kolossales Buch – aus gestohlenen Scheunentoren – zusammenzustehlen und darin die Weltentstehung aufzuschreiben, um sie schließlich den stummen Toten in der Unterwelt vorzutragen, diese grandiose Parodie der Unterweltsfahrt konnte die hegelianisch geprägten Leser wie Friedrich Theodor Vischer oder David Friedrich Strauss nicht begeistern, sie erwarteten von Mörike wenn schon nicht ein Drama, dann doch zumindest das „Epische der vernunftgemäßen Wirklichkeit".[2] Stattdessen sahen sie mit Mißfallen, daß er „in der Romantik stecken bleibt, in dem Willkürlichen und Phantastischen". Drei Jahre später, 1841, richtete Mörike

---

[1] Vgl. die luzide Interpretation von Martin Stern: Mörikes *Märchen vom sichern Mann*. In: *Euphorion* 60 (1966), S. 193-208. Wieder in: Victor G. Doerksen (Hg.): *Eduard Mörike. Wege der Forschung*. Darmstadt 1975, S. 357-379.

[2] Friedrich Theodor Vischer an David Friedrich Strauß, 11. März 1838. In: *Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer*. Hrsg. von Adolf Rapp. 2 Bde. Stuttgart 1951. Bd. 1, S. 52.

daher einen aufschlußreichen Vierzeiler „An einen kritischen Freund, der unzufrieden war, da der Verfasser neue Märchen schreiben wollte".

Die Märchen sind halt Nürnberger War',
Wenn der Mond nachts in die Butiken scheint:
Drum nicht so strenge, lieber Freund,
Weihnachten ist nur einmal im Jahr.[3]

Der Dichter, der dabei vorzustellen ist, wie er „auf dem Nürnberger Weihnachtsmarkte die berühmten Spielwaren in der Marktbude im Mondschein glänzen" sieht, verteidigt dabei seine Vorliebe mit dem aufschlußreichen, letztlich ambivalenten Argument, daß sie im normalen Kreislauf des Jahres die Ausnahme bleiben sollen – überdies werden sie mit Kinderspielzeug assoziiert, was ihrer gesellschaftlichen Reputation beim „kritischen Freund" nicht zuträglich sein wird.

Schon in ihren literarischen Anfängen ist Mörikes Märchenbeschäftigung von Zwiespältigkeiten überlagert. Das im Mai 1822 geschriebene Gedicht „Märchen" (Maync I, 277-279), das Mörike nie veröffentlicht hat, gehört streng genommen eher in den Bereich der phantastischen Literatur: Eine „Geisterhand" hat das lyrische Ich ins ferne „Wunderland" getragen, dort sieht es im Marmorsaal eine große Glocke, die zur Strafe für ein scheinheiliges Verhalten im Diesseits viele kleine Glöckchen – als Geister der Verstorbenen – malträtiert. Der als Märchen nur deklarierte Text spielt bezeichnenderweise in einem jenseitigen Reich – die Geisterwelt ist jetzt der Aufenthalt, in dem die Märchen unterkommen. Das bestätigen auch die beiden 1826 gedichteten Reden „Rotkäppchen und Wolf" (Maync I, 280-282), die Mörike für eine Puppentheateraufführung von Tiecks *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* der Titelheldin und dem Wolf in den Mund oder Rachen legte: Hier wird das ironische Spiel der Romantik mit dem Märchen weitergetrieben, Rotkäppchen und der Wolf sprechen als Geister, die Entfernung von der Wirklichkeit ist ins Extrem gesteigert.

Spielen gerade Sagen-Elemente in vielen Gedichten Mörikes eine größere Rolle als die märchenhaften Züge,[4] so hat er sich doch über die Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* durchaus anerkennend geäußert. So heißt es in einem Brief vom März 1842 an Karl Mörike: „Vielleicht verschmähen die verehrten Deinigen die Grimm'schen Volksmährchen nicht; ich gestehe, daß ich sie, als einen goldnen Schatz wahrhafter Poesie, zu meinen Lieblingsspeisen zähle."[5] Verfolgt man die Spuren ins Werk selbst hinein, so ergibt sich freilich auch auf

[3] *Mörikes Werke*, hg. v. Harry Maync. Neue, kritisch durchgesehen und erläuterte Ausgabe, Leipzig/Wien 1914, S. 111 (im weiteren zitiert als Maync mit Band- und Seitenangabe). Solange in der seit 1967 erscheinenden Kritischen Gesamtausgabe die Gedicht-Bände nicht vorliegen, bleibt Maynes Ausgabe trotz bekannter Mängel die zuverlässigste Grundlage.

[4] Vgl. Heinz Rölleke: Art. „Eduard Mörike". In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. v. Kurt Ranke. Berlin/New York 1976ff. Bd. 9, Sp. 902-905.

[5] Eduard Mörike: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer und Bernhard Zeller. Stuttgart 1967ff., Bd. 14, S. 34.

dem Gebiet der Lyrik ein keineswegs eindeutiges Bild: Hier ist vor allem das Gedicht „Wald-Idylle" (Maync I, 103-105) zu befragen, das 1829 als erstes ein antikisierendes Versmaß – elegische Distichen – nutzt. Dem lyrischen Ich, das im Wald seiner Lieblingslektüre frönt, eben der *Kinder- und Hausmärchen*, begegnet das Nachbarskind aus dem Dorf, das seinen Vater sucht. Der Märchenleser, dem es in dieser Umgebung „märchenhaft" vorkommt (V. 9), erzählt dem Kind die Geschichte von Schneewittchen, bis sie beide von der älteren Schwester des Mädchens unterbrochen werden und das lyrische Ich mit einer sehnsüchtigen Reflexion das Gedicht beschließt, nämlich mit einer Identifikation mit dem tätigen Leben des Jägers, des Hirten oder Bauern, mit dem Leben in der Familie, in dem auch die „märchenerfindende" Muse im Winter ihren Platz (wenn auch nur „am Ofen") hätte. Mörike läßt sich in dieser Idylle sehr weit auf die Märchen der Brüder Grimm ein, doch nur aus dem bewußten Abstand heraus, daß die Muse dieser Märchen „vor alters" (V. 53) sang und inzwischen längst schweigt. Damit wird nicht nur der Prozeß des Erwachsenwerdens angesprochen, der sich der kindlichen Märchenfreude erinnert, sondern auch ein zeitgeschichtlicher Abstand, den der Text in der Form der Elegie zum Ausdruck bringt: Die Idylle ist keineswegs eine harmlose oder naive Rückkehr in die kindliche Welt der Märchen, sondern das Märchen wird vornehmlich als Lektüre wahrgenommen (die dann dem Nachbarskind mündlich weitervermittelt wird), in der Form erwachsener Distanz, die die Ohren auch nicht vor der Welt der Arbeit verschließen kann („Schläge der Holzaxt hör' ich von fern", V. 7). Ausdrücklich wird festgehalten: „kein Wunder geschieht" (V. 12), es ist nicht Sneewittchen, sondern das Nachbarskind, das das Laub zum Rauschen gebracht hat. Nicht nur die eigene Lebenszeit, sondern die geschichtliche Entwicklung ist über das Märchen der Kinderzeit hingeweggegangen. „Das Unmögliche" (V. 57), als das Feld seiner Phantasie, ist nicht länger zeitgemäß, sondern kann nur noch als elegischer Rückblick oder unerfüllbarer Tagtraum imaginiert werden.

Vor diesem Hintergrund sind nun Mörikes *Schiffer- und Nixenmärchen* (Maync I, 129-136) zu sehen, ein kleiner Zyklus von vier Texten, der, zwischen 1828 und 1838 geschrieben, seit der ersten Gedichtsammlung (1838) zu Mörikes bekanntlich strenger und immer wieder geprüfter Auswahl gehört. Dokumente zur Entstehungsgeschichte gibt es so gut wie keine, lediglich im Briefwechsel mit Hermann Kurz ist einmal kurz die Rede davon. Im Brief vom 23. Juni 1837 führt Kurz den „Drakone" unter dem „Seltsamen" in Mörikes Gedichten auf, und am 28. September 1838 ist von den schönen „Zugaben zu den ‚Nixenliedern'" die Rede.[6] Der Zyklus besteht aus den vier Texten „Vom Sieben-Nixen-Chor", „Nixe Binsefuß", „Zwei Liebchen" und „Der Zauberleuchtturm".[7] Ihnen allen ist das Element des Wassers gemeinsam, von Nixen handeln die beiden ersten Texte,

---

6 *Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike*, hg. v. Heinz Kindermann. Stuttgart 1919, S. 42 und S. 167.

7 Maync I, S. 129-136.

Schiffer begegnen im „Sieben-Nixen-Chor" und dem „Zauberleuchtturm", aber „Zwei Liebchen" etwa spielt zwar auf dem Wasser (der Donau), doch ohne Berührung mit Nixen oder Schiffern. Die Mörike-Forschung hat, mit Ausnahme eines Aufsatzes von Robert Minder, die Gedichte weitgehend mit Nichtbeachtung belegt.[8]

Gleich der erste Text des Zyklus, „Vom Sieben-Nixen-Chor", erweist sich als raffiniertes und komplexes Gebilde, in dem sich zunächst deutlich eine Rahmen- und eine Binnengeschichte unterscheiden lassen. Im Rahmen ist der märchenhaft unbestimmt bleibende Magier Drakone zu wiederholtem Male in ernstem Gespräch mit der Prinzessin Liligi verwickelt, – wobei die Szene „auf dem Gartenhausbalkone" im Mondenschein um so eher eine erotische Faszination nahelegt, als der Magier als „ein Mann von ernster Schöne" charakterisiert wird. Wie es um die Wahrheit der ausdrücklich als „seine Lehre" genannten Ausführung bestellt ist, bleibt allerdings offen, offenbar berichtet er „von der Erde, von dem Himmel,/ Von dem Traum der Elemente,/ Vom Geschick im Sternenkreise". Die mitternächtlich übermüdete Liligi wünscht sich indessen am ehesten die Fortsetzung offenbar schon zuvor erzählter Kindermärchen. Drakone kann großzügige Angebote machen:

> Hörst du gern das Lied vom Winde,
> Das nicht End' noch Anfang hat,
> Oder gern vom Königskinde,
> Gerne von der Muschelstadt? –

Mag es dem Mörike-Leser auffallen, daß damit bereits zum zweiten Mal der Magier Drakone mit Titeln von Texten in Verbindung gebracht wird, die wenige oder einige Seiten zuvor im selben Gedichtband zu lesen waren: „Die Elemente", auf die Drakones „Traum der Elemente" anspielt, gehen den *Schiffer- und Nixen-Märchen* unmittelbar voraus, und das „Lied vom Winde" ist das bekannte „Sausewind, Brausewind", in dem der Wind gefragt wird, „Sagt, wo der Liebe Heimat ist,/ Ihr Anfang, ihr Ende?" (I, S. 51). Liligi ist jedenfalls keine hellhörige Mörike-Leserin, sie wünscht sich die Fortsetzung der gestrigen Geschichte „von des Meeres Lustrevier,/ Von dem Haus der sieben Schwestern/ Und vom Königssohne". Damit, nach 25 Versen, ist der Rahmen des Gedichtes geschlossen, Drakone setzt zu einer Binnenerzählung an. In ihr geht es um den Sieben-Nixen-Chor, offenbar eine kleine verführerische Mörderbande junger Damen, die aus der Wassertiefe mit Tönen – „Spiel krystallner Glocken" – und Bewegungen locken, „Schütteln ihre grünen Locken/ Und verlieren Gurt und Kranz". Diese im wörtlichen Sinne beunruhigende Verführung führt zum Untergang des Schiffes im schwankenden Meer. Drakone unterbricht seine Erzählung, die Rahmengeschichte wird wieder aufgenommen, um das Fortschreiten nunmehr von Liligis Verfüh-

---

8 Robert Minder: Zu Mörikes „Schiffer- und Nixen-Märchen". In: *Neue Rundschau* 79 (1968), S. 410–420. Vgl. ferner: Benno von Wiese: *Eduard Mörike*. Tübingen/Stuttgart 1950, S. 122–125. Gerhard Storz: *Eduard Mörike*. Stuttgart 1967, S. 279–281.

rung zu demonstrieren. Nicht mehr von gelehrter Lehre, nicht mehr von harmlosen Kindermärchen, nicht mehr von bloßem Singen, sondern von Zaubertönen ist die Rede.

Also sang in Zaubertönen
Süß der Magier Drakone
Zu der lieblichen Prinzessin;
Und zuweilen, im Gesange,
Neiget er der Lippen Milde
Zu dem feuchten Rosenmunde,
Zu den hyazintheblauen,
Schon in Schlaf gesenkten Augen
Der betörten Jungfrau hin.

Liligi, im betörten, törichten Glauben, der Magier verfolge sie noch immer mit der Lehre „von der Erde, von dem Himmel", verlangt schlaftrunken nach Fortsetzung des Kindermärchens, dessen katastrophale Wendung sie offenbar nicht wahrgenommen hat. Denn wenn nun (V. 61) das Binnenmärchen wieder aufgegriffen wird, sitzt der Königssohn schon mit seinem Schiff auf dem Meeresgrund und läßt sich von den sieben Schönheiten zu ihrer „korallnen Pforte" verlocken, die er freilich nicht lebend verläßt, was immer die Sieben dort mit ihm angestellt haben mögen – „nach wenig Stunden" jedenfalls treibt er als Leichnam „mit sieben roten Wunden" am Meeresstrand.

Selbst über dem Liebestod des „Nixenbräutigams" ist jedenfalls Prinzessin Liligi nicht aufgewacht, Zaubertöne und Küsse des Magiers haben sie in so tiefes Begehren versetzt, daß sie von diesem „lieben Mann" nur „immer wieder ... ein Kindermärchen" verlangt. Der Rahmen schließt mit einer überraschenden Wendung: Drakone erzählt weiter, aber „das letzte Märchen,/ Und er küßt die letzten Küsse", denn Liligi erwacht nicht mehr. Schließlich hat Drakone, wie wir jetzt erfahren, sich schon drei Wochen Zeit genommen, die Prinzessin durch einen „falschen Dienst" zu verführen. „Wohlberechnet, wohlbereitet" hat er ihr Ende herbeigeführt, er schwingt sich mit der toten Prinzessin auf seinen Zaubermantel und gliedert sie damit als „willkommene Genossin" in seinen Sieben-Nixen-Chor hinter der korallenen Pforte ein.

Die auf ihren vierfüßigen Trochäen anscheinend so harmlos daherkommende Geschichte hat damit einen recht komplizierten Aufbau:

Rahmen	Binnengeschichte
V. 1 - 24	
	V. 25 - 40
V. 41 - 60	
	V. 61 - 76
V. 77 - 88	
V. 89 - 107	

Aufgrund der zunächst gleichmäßig scheinenden Verteilung der beiden Teile wäre zu erwarten, daß nach Vers 88 die Geschichte auf der Binnenebene weiterge-

führt wird, aber gerade darin besteht die Überraschung, daß nun Rahmen- und Binnengeschichte als gleichsam tödliche Schlinge zusammengezogen werden. Fast läge es nahe, bei diesem Aufbau an das Vorbild der musikalischen Rondoform zu denken, als ABABA mit Coda, in der die beiden Themenbereiche ineinander verschränkt werden. Das Irritierende ist ja gerade, daß Liligi das Opfer einer zunächst nur gehörten Geschichte wird, daß also ihr immerhin dreimal bekundetes Gelüsten nach Kindermärchen sie in den Tod treibt, indem sich der Rahmen nicht mehr als Rahmen schließt, sondern gleichsam als Wirbel in den Abgrund der Binnengeschichte und des Meeres führt. Dabei hatte Liligi wohl nur eine kleine Chance, dieser Umgarnung der Zaubertöne zu umgehen. Der zielsicheren Intrige des Magiers war sie nicht gewachsen, der durch die vermeintliche Lehre gerade ihre Wachsamkeit eingeschläfert hat. Aber dem Leser jedenfalls fallen die Parallelen ins Auge, die Binnengeschichte und Rahmen in Form eines Warnspiegels verbinden, geht es doch beide Male um Königskinder, die von einer außermenschlichen Macht betört werden und aufgrund einer erotischen Faszination den Tod finden. Bei beiden ist von Betörung die Rede (V. 49 und 70). Da Liligi aber Teil der Rahmengeschichte ist, kann sie die Distanz nicht wahrnehmen und geht an den listig berechneten Zaubertönen eines Kindermärchens zugrunde.

Die Verschränkung von Rahmen- und Binnengeschichte macht auf der strukturellen Ebene deutlich, worin die gefährliche Macht des Magiers besteht: So wie er die vermeintliche Lehre „von der Erde, von dem Himmel" mit der bodenlosen Märchenerzählung „von des Meeres Lustrevier" verbindet, so verkörpert er auch selbst die unheilvolle Verbindung zwischen der Macht des Wortes – als Lehrer und Erzähler – und der Macht der erotischen Verführung. Drakone ist ein Meister des Erzählens, indem er virtuos zwischen Pseudowissenschaft mit ihren „Wunderdingen" und dem Märchen selbst wechseln kann – womit er in eine prekäre Nähe zum traditionellen Bild des Dichters gerät, zumal er offensichtlich seine Kunst in einer erotischen Beziehung einsetzt. Daß die Dichterfigur als Liebhaber erscheint, wäre kaum der Rede wert; literarisch und beunruhigend zugleich wird diese Liaison dadurch, daß sie von vornherein in „falschem Dienst" unternommen wurde und kein anderes Ziel verfolgt, als das betörte Mädchen zu töten und dann dem Sieben-Nixen-Chor zu integrieren. So gesehen stellt Drakone die märchenhafte Negativform des Dichters dar, indem er dessen legitimen erotischen Anspruch ins Mörderische und dessen legitimen Fiktionscharakter ins bewußt Falsche verzerrt.

Die Unheimlichkeit dieser Dichtergestalt besteht um so eher, als Drakone von den drei Stimmen des Textes – außer dem Erzähler und Liligi – die musikalisch reinste Form vertritt. Während der Erzähler in der Anfangsstrophe (mit ihren ungewöhnlichen neun Versen), in der Mitte und am Ende in reimlosen Versen spricht, ebenso wie Liligi, sind die Strophen Drakones sowohl im Dialog mit Liligi wie in der Binnenerzählung vierzeilig mit Kreuzreim durchgehalten. Vor dem Ergebnis, daß er wohlberechnet einen falschen Dienst ausführt, erweist sich diese

betonte Musikalität als besonders verfänglich. Noch problematischer wirkt dann der Umstand, daß Drakone zweimal mit Gedichttiteln Mörikes in Verbindung gebracht wird. Drakone, ein satanisches Zerrbild des Dichters Mörike?

Daß Drakones falscher Dienst eine bösartige und dennoch wieder faszinierende Version desjenigen frommen Betrugs ist, den Mörike als Kennzeichen von Dichtung verstanden hat, zeigt sich auch daran, daß Drakone Rahmen- und Binnentext ineinanderführt, – er hebt die Unterscheidungsmöglichkeit auf, so daß sich im Rückblick sowohl die Rahmensituation der Lehre wie das Kindermärchen nur als Maskeraden herausstellen, die zu einem für die Königstochter letalen Ende führen. Damit erweist sich Drakone aber keineswegs als von außen importierter Fremdkörper – etwa aus Heine, wie dies Maync und noch deutlicher Storz suggerieren –, sondern als gerissener Halbbruder des zerrissenen Schauspielers Larkens im *Maler Nolten*. Dieser ist einerseits vielfach als Vertreter des Autors eingesetzt, indem aus seiner Hand Noltens Jugendgeschichte, das Orplid-Spiel sowie die beiden Gedichtzyklen stammen („Peregrina" und „An L."), andererseits beschwört er aber durch den frommen Betrug seiner „Maskenkorrespondenz" mit Noltens früherer Geliebter die Katastrophe herauf. Auch Drakone kann als Virtuose derjenigen Duplizität gelten, die man zunächst Mörikes Roman vorgeworfen hat, im naiven Sinne einer Unvereinbarkeit zweier Traditionen, – in Wirklichkeit reicht diese Duplizität sehr viel tiefer, nämlich bis in die jeder Dichtung anhaftende Zweideutigkeit: Der schöne Magier hat es auf den Tod der armen Liligi abgesehen, im Gewand des harmlosen Märchens erzählt er sie um ihren Kopf und Kragen.

Das Spiel mit der Wahrheit gehört einerseits zum spezifisch Mörikeschen Humor, etwa wenn er das Gedicht „Um Mitternacht" in einem Brief an den Freund Mährlen zunächst als Shakespeare-Übersetzung ausgibt,[9] wenn er „Die Schwestern" als Volkslied vortäuscht[10] oder in eine Übersetzungsanthologie einen von ihm geschriebenen, also eigenen, nicht übersetzten Text beisteuert, mit dem überdies ironischen Titel „Jedem das Seine" (Maync I, 55). Dichtung als „frommen Betrug" mit katastrophaler Konsequenz hat Mörike im *Maler Nolten* vorgeführt. Andererseits steht dem sein permanent schlechtes Gewissen entgegen, bis zur Frage auf dem Totenbett, seine Gedichte enthielten doch nichts Frivoles. Von hier aus wird auch seine Ablehnung Heinrich Heines deutlich, wie er sie Theodor Storm gesprächsweise mitgeteilt hat: Mörike konnte die Qualität von Heines Lyrik natürlich nicht verkennen, „aber nit' eine Viertelstund' könnt' ich mit ihm leben wegen der Lüge seines ganzen Wesens", soll Mörike gesagt haben: Mörikes prekäres Spiel mit der Authentizität der Fiktion, mit der Illusion und

---

[9] Eduard. *Werke und Briefe* (wie Anm. 5). Bd. 10. S. 185. ferner ebd. S. 190.

[10] Mörike an Wilhelm Hartlaub. 7. November 1837. In: Ebd., Bd. 12. S. 138f.

Phantasie weiß sich dem Verdacht des Betrugs ausgesetzt, reflektiert ihn und weist ihn energisch zurück.[11]

Schon Harry Maync hat als Anregungen für diesen Text auf Heines „Donna Clara" und „Bimini", auf die Wassermann-Sage der Brüder Grimm und Brentanos *Rheinmärchen* hingewiesen, Robert Minder spricht von Liligi als einer Postfiguration Liliths und sieht eine Nähe zu Frau Lurley. Drakone allerdings ist nicht nur der märchenhafte „uralte Drachen und Mädchenräuber",[12] sondern auch eine Blaubartfigur: Zwar ist Liligi nicht für die Neugierde anfällig, sondern für das Kindermärchen, sie übertritt damit auch kein Verbot. Wenn sie am Ende dennoch dem Sieben-Nixen-Chor einverleibt wird, teilt sie das Schicksal der Blaubartfrauen, die im siebten, dem verbotenen Zimmer zu Tode gebracht werden.

„Kein Wunder geschieht": So sehr Mörike im „Sieben-Nixen-Chor" die Nähe zum Märchen sucht, er hält sich doch an die in der „Wald-Idylle" thematisierte Distanz. Nicht eine romantische Märchengläubigkeit wird propagiert, sondern eine Märchenreflexion, indem das Erzählen von Märchen als lustvoll-betörende, aber auch dämonisch-verführerische Kraft erscheint, hinter der Mörikes ambivalentes, von schlechtem Gewissen verfolgtes Verhältnis zur Dichtung aufscheint – jene Unsicherheit und Zweideutigkeit, die ihn bei der höchsten formalen Souveränität nie losgelassen hat.[13]

Mörike weiß ohne Zweifel die Töne des Märchens virtuos zu bedienen, doch kommt es nicht darauf an, sie in ihrer „Reinheit" zu erhalten, vielmehr werden sie mit Spuren anderer, mehr oder weniger verwandter Formen gekreuzt. So sehr damit Märchenhaftes evoziert wird, so ambivalent nimmt es sich aus, indem es zugleich als ein Verhaftetsein in der Dämonie des Märchens erscheint, Märchenhaftes wird zur Märchenhaft. Das zeigt sich nicht zuletzt an der Gewichtung, die diese vier Texte vornehmen, indem sie mit Elementen der direkten Rede und damit einer Gattungsmischung arbeiten. Indem in allen Texten einzelne Sprecherstimmen auftreten, spaltet sich die Erzählfunktion dieser Märchen zumindest zwischen dem Erzähler und einer weiteren Stimme auf, womit die Problematik des Erzählens, letztlich die Zuverlässigkeit der einzelnen Stimmen thematisiert wird. Dieses Phänomen ist bislang eher an den Prosatexten Mörikes aufgewiesen und thematisiert worden, es gilt aber mit erheblichen Konsequenzen auch im Bereich der Erzählgedichte. *Der Schatz* etwa zitiert vielfältige Muster romantischer Kunstmärchen, doch kommt es Mörike nicht auf die Restauration des Wunderbaren an, sondern vielmehr auf die Einbettung des Märchenerzählens in einen sozialen, geselligen Kontext, d.h. nicht so sehr das phantastische Element als seine

---

[11] Zitiert nach: Theodor Storm: Meine Erinnerungen an Eduard Mörike. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hg. v. Karl E. Laage und Dieter Lohmeier. Bd. 4: *Märchen. Kleine Prosa*. Frankfurt/M. 1988, s. 470-487, hier S. 481.

[12] Minder, *Zu Mörikes* (wie Anm. 8), S. 414.

[13] Dies liegt als Grundthese meiner Gesamtdarstellung zugrunde, vgl. Vf.: *Eduard Mörike*. Stuttgart 1998.

erzählerische Vermittlung steht im Blick. Durch das Erzählen selbst können diejenigen Krisen gelöst werden, von denen in den diversen Binnengeschichten erzählt wird.

„Nixe Binsefuß" ist die vielleicht harmloseste Geschichte des Zyklus, doch selbst sie ist im unsicheren Grenzbereich angesiedelt, oberhalb und unterhalb des Wassers, im Kontrast zwischen dem Fischer und seiner Tochter auf der einen und der Nixenwelt samt Wassermann auf der anderen Seite. Zu mitternächtlicher Stunde – dem bei Mörike immer wiederkehrenden Moment unsicherer Identität zwischen „Tag und Nacht" (vgl. „Um Mitternacht" oder den *Maler Nolten*) – tanzt die Nixe, die Tochter des Wassermanns, auf dem gefrorenen Teich, gleichsam auf brüchigem Boden und singt lachend „sonder Scheu" dem ihr feindlich gesonnenen, vermutlich schlafenden Fischer ihre Pläne vor. Damit ist es nicht auf ein irgendwie märchenhaftes Geschehen, auf eine Veränderung der Situation unter Einwirkung märchenhafter Kräfte angelegt, sondern das Gedicht ist eine ins Unwirkliche – der Nixenwelt – verschobene Willenserklärung, bei der eine gewisse Zweideutigkeit, nämlich die Mischung von Schadenfreude gegenüber dem Fischer selbst und wirklicher Mitfreude mit seiner Tochter, vorherrscht. Nixe Binsefuß verteidigt ihre Fische gegen die Arbeit des Fischer-Matz, jenes alten Tropfes, der sie ihr wohl wegangeln möchte, aber durch das winterliche Eis daran gehindert wird. Die Nixe wiegt sich in der Freude, daß er ihren Fischen nichts anhaben kann, während sie ihm gerne seine Netze zerfetzen will. Die magischen Kräfte der Nixe kommen dadurch zum Vorschein, daß sie dem „fromm und gut[en]" Töchterchen des Fischers ein wunderbares Hochzeitsgeschenk machen möchte – wobei das „schilfen Kränzlein" Zeichen der Nixe Binsefuß selbst ist, denn Binsen und Schilf sind die Gewächse am Übergang zwischen Wasser und Land. Überdies will sie – wie später das Stuttgarter Hutzelmännlein – die Braut mit einem Glücksbringer ausstatten, einem „Hecht, von Silber schwer,/ Er stammt von König Artus her,/ Ein Zwergen-Goldschmieds-Meisterstück,/ Wer's hat, dem bringt es eitel Glück." Hier werden Märchenelemente bedient, deren Zuverlässigkeit indessen nicht ganz gewiß ist, denn schon im folgenden Text wird vom Widerruf magischer Geschenke gesprochen. Nixe Binsefuß verschwindet wie ein Gespenst beim ersten Schrei des „Morgenhahns".

„Zwei Liebchen", wie die „Nixe Binsefuß" in Paarreimen geschrieben und diesmal sogar in zweizeiligen Strophen, ist die Geschichte von der bereuten Großzügigkeit der personifizierten Donau. „Ein Schifflein auf der Donau schwamm,/ Drin saßen Braut und Bräutigam". Als eine andere Eva sucht die Braut ihrem Geliebten ein „Angebinde" zu schenken, für das sie in das Wasser greift, Frau Done um Hilfe bittend. Tatsächlich fischt sie ein schönes Schwert, nachher noch einen Helm aus dem Wasser, während der Bräutigam ihr ein weißes Perlenband schenken kann und dann einen goldenen Kamm. Als die Frau zum drittenmal ins Wasser greift, stürzt sie in den Fluß, er sucht sie zu retten, Frau Done reißt sie beide weg, und beim Mondschein treiben die Leichen ans Ufer. Der magische Glücksspender erweist sich als unzuverlässiger Partner, die

personifzierte Donau – deren Launenhaftigkeit auch schon Undine und Ritter Huldbrand in Fouqués Novellenmärchen zu spüren bekommen – straft das Paar für ihre eigene Großzügigkeit mit dem Tod, denn von einer Verschuldung der Liebenden kann eigentlich nicht gesprochen werden. „Ach, schöne Frau Done, geb' Sie mir/ Für meinen Schatz eine hübsche Zier!" – diesem Wunsch haftet nichts Hybrides, wenngleich genug Ungewöhnliches an. Vom jungen Mann erfahren wir, daß er „vor Freud' entsetzt sich schier", was weder auf schlechtes Gewissen noch auf Anmaßung schließen läßt. Vielmehr muß Frau Done selbst die Unverhältnismäßigkeit von Geschenk und Strafe bescheinigt werden, was auch durch den nahezu zynischen Reimschluß unterstrichen wird, indem die letzte Strophe den Zusatz zur ersten Strophe wieder aufgreift, „Er hüben und sie drüben", was beim ersten Mal die Sitzordnung im Schiff, beim zweiten Mal die Strandung der Leichen beschreibt. Die magischen, märchenhaften Kräfte erweisen sich damit als höchst unzuverlässig und doppeldeutig, als Erfahrungen jener Ambivalenz, die auch Mörikes Umgang mit der Dichtung selbst kennzeichnet. Die Märchenhaft ist eine Welt der Duplizität, der Undurchschaubarkeit, in der verlockende Geschenke und Erzählungen angeboten werden, die aber meist einen katastrophalen Ausgang herbeiführen.

Das bestätigt „Der Zauberleuchtturm", das letzte Gedicht des kleinen Zyklus: Die in Seenot geratenen Matrosen sehen in der Ferne ein Licht „als wie ein heller Morgenstern" und nehmen Kurs auf es zu. Es ist aber das täuschende Licht der Tochter des Zauberers, die in einem gläsernen Saal spinnt und „glockenhell" singt: Wie bei Drakone nun hier das verführerische Bild von vertrauenerweckender Klarheit – denn die Zauberertochter sitzt „beim hellen Kerzenschein", Drakone tritt als Lehrer und Garant der Wahrheit auf –, verknüpft mit der Beherrschung der Sprache. Die gläserne Zauberkugel übt eine magische Anziehung aus, einen Märchenbann, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann:

Aus allen Kräften steuert man
Jetzt nach dem teuren Licht hinan;
Das wächst und wächst und leuchtet fast
Wie einer Zaubersonne Glast,
Darin ein Mägdlein sitzt und spinnt,
Sich beuget ihr Gesang im Wind.

Die Matrosen verlieren das eigene Schiff aus dem Auge, es zerschellt am Riff, indes die Zauberin ihr sowieso nur trügerisches Licht löscht. Was Drakone als akustische Verführung im Erzählen von Kindermärchen ausgeübt hat, greift die Zauberin hier mit visueller Attraktion auf – beide Male steht am Ende der ‚Märchenhaft' der Tod der betörten Opfer – „in des Meeres Lustrevier".

Bedenkt man die Schlüsselrolle der Orplid-Mythe für Mörikes Phantasie, wobei das in den Roman eingelagerte Märchenspiel keinen Ausweg aus dessen Verstrickungen darstellt, sondern in Ulmon eine Parallelfigur der Identitätszerrüttung beruft, so zeigt sich das Märchen als ein von Mörike zwar besonders häufig, aber vorwiegend ambivalent eingesetzter Ton: In der „Wald-Idylle" ist das Märchen

als Zitat und Erinnerung, als Lektüre präsent, aber im Bewußtsein des Abstands, und in *Der Schatz* wird es in einen sozialen Kontext des Fabulierens eingebaut und damit in eine ‚moderne' Welt integriert. Als Spiel mit den diversen Erzählstimmen wird es in den *Schiffer- und Nixenmärchen* in Szene gesetzt und trifft sich mit dem „Märchen vom sichern Mann" in der Unzuverlässigkeit der erzählten Wahrheit. Nicht umsonst steckt Mörike dort die „lausigen Dichter" zusammen mit „trugsinnenden Krämern" und anderem Gesindel in ein zwielichtiges Milieu (Maync I, 71). Die märchenhaften Züge stehen in untergründiger Verbindung mit der dämonischen Fiktionalisierung der Wahrheit.