

## **Das blaue Wunder: Biedermeierliche Geschlechterverhältnisse in Eduard Mörikes *Historie von der schönen Lau***

In meinem Buch *Meerjungfrauen: Geschichten einer unmöglichen Liebe* (Kraß 2010) habe ich sechs Typen von Wasserfrauen unterschieden, die jeweils ein eigenes historisches und thematisches Gepräge tragen: Sirene, Melusine, Donauweibchen, Loreley, Undine und Meerjungfrau. Auf Eduard Mörikes *Historie von der schönen Lau* bin ich nicht eingegangen, obwohl auch sie nähere Betrachtung verdient. Die schöne Lau repräsentiert den biedermeierlichen Typus der Wasserfrau. In manchen Zügen erinnert sie an die *Kleine Meerjungfrau* Hans Christian Andersens, mit dessen Lebenszeit sich Mörikes Lebenszeit weitgehend deckt. Im ersten Schritt meines Beitrags gehe ich auf Mörikes Verhältnis zur Gattung des Märchens ein. Im zweiten Schritt rekonstruiere ich die vielfältigen Bezüge der schönen Lau zu ihren literarischen Vorbildern. Im dritten Schritt untersuche ich Komposition und Zeichenstruktur des Textes, um die Interpretation des Märchens vorzubereiten, die im vierten Schritt erfolgt. Im fünften Schritt skizziere ich die biedermeierlichen Geschlechterverhältnisse, die Mörike in seinem Märchen verhandelt.

### **1. Mörike und die Gattung des Märchens**

Als die Brüder Grimm am 20. Dezember 1812 den ersten Band ihrer Kinder- und Hausmärchen veröffentlichten, war Eduard Mörike acht Jahre alt, also im besten Alter, um Märchen zu lesen oder sich vorlesen zu lassen. Im Jahr 1815 erschien der zweite Band, 1819 die einflussreiche Auflage beider Bände. Es folgten weitere sechs Auflagen, bis 1857 die Ausgabe letzter Hand erschien. Grimms Märchen begleiteten somit Mörikes gesamte Schaffenszeit. Im Jahr 1826 verfasste er für eine Puppentheateraufführung von Ludwig Tiecks Tragödie vom *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* zwei Reden, die er Rotkäppchen und dem reuigen Wolf in den Mund legte (Mayer 2001, S. 354). Drei Jahre später verfasste er die *Wald-Idylle*, eine Dichtung in antikem Versmaß (Distichen), in der das lyrische Ich im Wald einem Nachbarsmädchen das Märchen von Schneewittchen erzählt (vgl. Mayer 1998, S. 46-48). Im Jahr 1842 schrieb er seinem Bruder Karl:

Vielleicht verschmähen die verehrten Deinigen die Grimm'schen Volksmärchen nicht; ich gestehe, daß ich sie, als einen goldnen Schatz wahrhafter Poesie, zu meinen Lieblingsspeisen zähle. (Mayer 2001, S. 354)

Mörrike komponierte zahlreiche Märchen in epischer und lyrischer Form. Drei Erzählungen bezeichnete er ausdrücklich als Märchen: *Der Bauer und sein Sohn* (1839), *Die Hand der Jezerte* (1853) und *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* (1853). Letzteres enthält die *Historie von der schönen Lau*. Aus seinem lyrischen Werk ist der in den Jahren 1828 bis 1838 entstandene Zyklus der *Schiffer- und Nixenmärchen* hervorzuheben, der vier Gedichte umfasst, darunter die Gedichte *Vom Sieben-Nixen-Chor* und *Nixe Binsefuß*. Ferner ist das in Hexametern gestaltete *Märchen vom sichern Mann* (1837/38) zu nennen, eine homerische Göttersage mit schwäbischem Lokalkolorit.

Nicht alle Schriftstellerkollegen waren damit einverstanden, dass sich Mörrike auf die Gattung des Märchens einließ. Seinen Kritikern antwortete er mit einem Vierzeiler mit folgender Adresse: „An einen kritischen Freund, der unzufrieden war, da der Verfasser neue Märchen schreiben wollte“. Die 1841 entstandenen Verse lauten:

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. (Mayer 2011, S. 354)

Mörrike vergleicht die Gattung des Märchens mit Spielzeug, das sich einmal im Jahr auf dem Weihnachtsmarkt häuft, dann aber auch wieder für ein Jahr verschwindet. Märchen sind demnach Gelegenheitsdichtungen, die keine Rückschlüsse auf die gesamte literarische Tätigkeit des Dichters erlauben.

Im Vorwort zu seinem berühmtesten Märchen, dem *Stuttgarter Hutzelmännchen*, äußert sich Mörrike näher zur gewählten Gattung:

Indem dieß Märchen ganz den schwäbischen Charakter tragen, und dieser seinen Ausdruck so viel möglich auch in der Sprache finden sollte, kam dem Verfasser der Umstand zu gute, daß ihm von einem frühern, mehrjährigen Verkehr mit unserem Volke viele Eigenthümlichkeiten derselben, einzelne Wörter und Redensarten vollkommen gegenwärtig geblieben waren. Manches floß ihm auf anderm Wege zu, vornehmlich aus einer genauern Bekanntschaft mit Joh. Chr. v. Schmid's schwäbischem Wörterbuch, einer in Schwaben viel zu wenig verbreiteten, unschätzbaren Arbeit. Die Worterklärungen und was dazu gehört, im Anhang der Erzählung, sind, mit wenigen Ausnahmen, dem eben genannten Werke entnommen. (Mörrike 2004, S. 129)

Mit dieser Erklärung stellt sich Mörrike insofern in die Tradition der Grimmschen Hausmärchen, als er sich ausdrücklich auf den „Verkehr mit unserem Volke“ beruft, aus dem sich die Sprache seiner Märchen speise. Diese Ei-

nordnung zielt freilich nur auf die Sprache, nicht auf den Inhalt des Märchens. Die erzählte Geschichte stammt von Mörike selbst. Seinem Kunstmärchen geht keine mündliche Tradition voraus – von einigen Versen und Redensarten abgesehen, die er zum Teil zeitgenössischen Publikationen entnahm. Dies gilt für den berühmten Zungenbrecher „’s leit<sup>a</sup> Klötzle Blei glei bei Blaubeur<sup>a</sup>, / glei bei Blaubeur<sup>a</sup> leit<sup>a</sup> Klötzle Blei“ (Mörike 2004, S. 156), der Mörike als Nukleus des Märchens vom *Stuttgarter Hutzelmännlein* und der darin enthaltenen Geschichte von der schönen Lau diene. Mörike ist den Herkunftsnachweis des Sprichworts nicht schuldig geblieben. In seinen Worterklärungen zum *Hutzelmännchen* teilt er mit: „Diese Zeilen finden sich ebenso in E. Meiers Kinderreimen“ (Mörike 2004, S. 233). Im Nachwort rechtfertigt er sich vor seiner Leserschaft dafür, schon wieder ein Märchen publiziert zu haben. Die Erklärung erinnert an jenen Vierzeiler, den er zwölf Jahre zuvor geschrieben hatte:

Und nun, mein Leser, liebe Leserin, leb’ wohl! Däucht Dir etwa, Du habest jetzt genug auf eine Weile an Märchen, wohl, ich verspreche, dergleichen sobald nicht wieder zu Markte zu bringen; gefiel Dir aber dieser Scherz, will ich es gleichwohl also halten. Es gelte, wie geschrieben steht zum Schluß des andern Buchs der Maccabäer: allezeit Wein oder Wasser trinken ist nicht lustig; sondern zuweilen Wein, zuweilen Wasser trinken, das ist lustig; also ist es auch lustig, so man Mancherlei lieset. Das sey das Ende. (Mörike 2004, S. 227)

Mörike misst seinem Märchen den Rang eines Scherzes zu. Freilich ist dies eine apologetische Haltung, die über die tatsächliche Wertschätzung, die er seiner Erzählung entgegenbringt, nichts aussagt. Diese ist so kunstvoll und tief sinnig, dass sie sich durchaus über die einfache Form des Märchens erhebt und eher nach süßem Wein als klarem Wasser schmeckt.

Mörike bezeichnet die Geschichte von der schönen Lau in der Überschrift nicht als Märchen, sondern als „Historie“. Damit bezieht er sich auf eine frühneuzeitliche Gattung, der auch Prosaromane mit märchenhaften Zügen wie der *Fortunatus*, die *Melusine* und die *Historia von D. Johann Fausten* angehören. In den Worterklärungen betont er, dass jener See in Blaubeuren, der im Mittelpunkt seiner Erzählung steht, ein „feierliches, geheimnißvolles Ansehn“ habe, dass er „in alten Zeiten als heilig betrachtet“ worden sei und „das Volk noch jetzt mit abenteuerlichen Vorstellungen davon sich trägt“ (Mörike 2004, S. 228). Mörike setzt die physikalische Vermessung des Sees dagegen, räumt aber ein, dass gegen diesen Befund „besonders von Seiten des Volks, das sich die Unergründlichkeit nicht nehmen lassen wollte, mancherlei Einwendungen gemacht wurden“ (Mörike 2004, S. 228). Die Geste ist ähnlich wie die des Vorworts: Mörike bezieht sich zwar auf das Volk, grenzt sich aber von dessen Aberglauben ab.

## 2. Literarische Vorbilder der Schönen Lau

In ihrer Bindung an eine geographisch bestimmte, aber mythisch überformte Region steht Mörikes Erzählung den *Rheinmärchen* Clemens Brentanos näher als den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Mit den *Rheinmärchen* verbindet das *Stuttgarter Hutzelmännchen* die Figur der Nixe, die Mörike wie folgt beschreibt:

Zu unterst auf dem Grund saß ehemals eine Wasserfrau mit langen fließenden Haaren. Ihr Leib war allenthalben wie eines schönen, natürlichen Weibs, dieß Eine ausgenommen, daß sie zwischen den Fingern und Zehen eine Schwimmhaut hatte, blühweiß und zärter als ein Blatt vom Mohn. [Im Nonnenhof] hing vor sechszig Jahren noch ein Bildniß von dem Wasserweib, trotz Rauch und Alter noch wohl kenntlich in den Farben. Da hatte sie die Hände kreuzweis auf die Brust gelegt, ihr Angesicht sah weiblich, das Haupthaar schwarz, die Augen aber, welche sehr groß waren, blau. [...] [Es geschah nicht selten], daß sie am lichten Tag mit halbem Leib herauf kam und zuhorchte; dabei trug sie zuweilen einen Kranz von breiten Blättern auf dem Kopf und auch dergleichen um den Hals.

(Mörike 2004, S. 137 f.)

Die Lau, deren Augen so groß und blau sind wie der See bei Blaubeuren, den sie bewohnt, ist ein zwiespältiges Wesen. Sie hat den Körper einer schönen Frau, aber Schwimmhäute zwischen den Fingern und Zehen. Ihre Augen sind blau, aber ihre Haare schwarz. „Beim Volk hieß sie die arge Lau im Topf, auch wohl die schöne Lau“, denn „[g]egen die Menschen erzeugte sie sich bald böse, bald gut“ (Mörike 2004, S. 138). Den naturwissenschaftlichen Hintergrund dieser Vorstellung bieten die Wetterverhältnisse. Tritt aufgrund eines Sturms das Wasser des Sees über die Ufer, so macht der Aberglaube der Anwohner den Zorn des Wasserweibs dafür verantwortlich. In dieser Hinsicht teilt die schöne Lau die gefährlichen Züge der romantischen Wasserfrauen. Der Loreley, einer Erfindung Clemens Brentanos, steht sie besonders nahe. Darauf verweist auch die klangliche Verwandtschaft der Namen Lay und Lau. Wie Loreley erscheint sie als schöne Frau mit langen Haaren, wie diese bringt sie den Menschen den Tod. Zu Beginn wird ein Beispiel für ihre Unberechenbarkeit erzählt. Einen Hirtenknaben, der sie einmal als Laubfrosch beleidigte, zog sie tief ins Wasser herab, „wo sie den ohnmächtig gewordenen jämmerlich verschmachten und verfaulen lassen wollte“ (Mörike 2004, S. 138). Dies ist ein deutlicher Anklang an die homerischen Sirenen, die ihre Opfer ebenfalls verfaulen lassen (*Odyssee* XII,46), aber auch eine Anspielung auf beide Versionen von Brentanos Loreley: auf die ‚Lore Lay‘ der gleichnamigen Ballade, die die Schiffer des Rheins zugrunderichtet, und auf die ‚Frau Lureley‘ der *Rheinmärchen*, die den Müller Radlauf und seine Gefährten, die mit einem Boot über den Starenberger See

fahren, in ihr Unterwasserreich hinab zieht, wo sie mit ihren Jungfrauen einen kristallinen Palast bewohnt. Auch die schöne Lau bewohnt ein Schloss mit vielen Kammern, die der fliehende Hirtenknabe durchheilt, um sich an die Oberfläche zu retten.

Der Vergleich zwischen Mörike und Brentano bestätigt, dass es sich bei der *Historie von der schönen Lau* keineswegs um ein Volksmärchen handelt, sondern um ein Kunstmärchen, das mit Motiven der romantischen Dichtung spielt. Als Mörike seine Geschichte verfasste, lag bereits eine stattliche Anzahl einschlägiger Nixensagen vor. Neben Brentanos Ballade, die 1800 als Teil des Romans *Godwi* erschien, und den 1810 bis 1812 entstandenen, aber erst 1846 veröffentlichten Rheinmärchen sind dies vor allem Tiecks *Sehr wunderbare Historie von der Melusina* (1800), Fouqués *Undine* (1811), Goethes *Neue Melusine* (1817) und Andersens *Kleine Meerjungfrau* (1836). Mit jeder dieser Geschichten teilt Mörikes Märchen charakteristische Züge.

Die schöne Lau ist mütterlicherseits „halbmenschlichen Geblüts“ (Mörike 2004, S. 139), väterlicherseits stammt sie von einem Wasserfürsten ab. Sie wird mit „einem alten Donau-Nix am schwarzen Meer“ (Mörike 2004, S. 139) verheiratet. Aufgrund ihrer Melancholie bringt sie nur tote Kinder zur Welt. Der alte Nix verbannet seine junge Frau in jenen See bei Blaubeuren, der Blautopf genannt wird. Weil die Schwiegermutter prophezeit hat, dass die schöne Lau erst dann lebendige Kinder gebären werde, wenn sie fünfmal gelacht habe, gibt ihr der alte Gatte Dienerinnen und einen Zwerg mit, die sie vergeblich aufzuheitern versuchen. Jährlich wird eine Gesandtschaft geschickt, die feststellen soll, ob die Therapie gewirkt habe. Die hoffnungslose Lage wendet sich erst, als eine Wirtin namens Betha auftritt, die in der Nähe des Sees ein Gasthaus führt. Betha bepflanzt einen öden Schutthügel mit Kürbissen, die den Sommer hindurch reiche Blüte und Frucht tragen. Die Wasserfrau dankt ihr die gute Tat mit einem Zauberkreisel, der der Wirtin ein florierendes Geschäft einbringt. Nach zahlreichen Besuchen, bei denen die schöne Lau im Kellerbrunnen des Gasthofs auftaucht, lädt die Wirtin sie ein, sich in ihrem Haus umzusehen und ihre Familie kennenzulernen. Die Wasserfrau verlässt den Brunnen, wird in die Gewänder von Bethas Tochter Jutta eingekleidet und durchs Haus geführt, wo sie nach und nach die Familienmitglieder kennenlernt. Bei diesen Begegnungen kommt es immer wieder zu Situationen, in denen die schöne Lau herzlich lachen muss, bis sie schließlich von ihrem Fluch erlöst ist und der alte Nix seine gesundete Gattin heimführt.

Wie bereits bemerkt, spielt Mörike mit zahlreichen Motiven auf Brentanos Loreley-Gestalten an. Von Tiecks *Melusina* übernimmt er die Gattungsbezeichnung „Historie“ und das Motiv des häuslichen Brunnens, in dem die Nixe auftaucht. Das Motiv des Blätterkranzes, den sie auf dem Haupt trägt, findet sich nicht bei Tieck, wohl aber in romantischen Gemälden, die

Melusine im Brunnen zeigen, so bei Julius Hübner in einer Darstellung von 1844. Auch zu Fouqués *Undine* gibt es Parallelen. Der Ort, an dem das Geschehen angesiedelt ist, liegt an der Donau; der Name der Wirtin, Betha, spielt auf den Namen von Undines Gegenspielerin, Bertalda, an; auch das Motiv des Kusses, mit dem Undine am Ende ihren treulosen Gatten tötet, kehrt bei Mörike wieder, wenngleich in anderer Weise. Der Bezug zu Goethes *Neuer Melusine* ist über die Glücksgabe gegeben, die die Nymphe freundlichen Menschen verleiht. Bei Goethe ist dies, im Rückgriff auf den *Fortunatus*, ein Geldbeutel, der sich niemals leert, bei Mörike hingegen jener Zauberkreisel, der Betha Kundschaft und Einkommen bringt. Besonders aufschlussreich ist der Vergleich mit Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, das siebzehn Jahre vor Mörikes Märchen erschien. Bei aller Verschiedenheit der Handlung sind doch einige Entsprechungen hervorzuheben, die die Geschlechterverhältnisse betreffen. Beide Märchen stehen im Zeichen der Verschwisterung. Andersens Wasserfrau geht schließlich von der Gemeinschaft ihrer Schwestern in die Gemeinschaft der Töchter der Luft über; Mörikes Wasserfrau, der im See die Zofen Gesellschaft leisten, wird in den Kreis von Bethas Töchtern und Nachbarinnen aufgenommen. In beiden Hinsichten geht es um den Entwurf eines Gegenmodells zum Patriarchat. Mörike nimmt auch die „liebe Leserin“ in die schwesterliche Gemeinschaft auf, indem er ihr den Eindruck vermittelt, als „wärest Du dabei gewesen“ (Mörike 2004, S. 140). Beide Dichter, Andersen und Mörike, wechseln im Vergleich zu den früheren Erzählungen die Perspektive. Im Mittelpunkt steht nicht der männliche, sondern der weibliche Blick. Die Wasserfrau ist eher Subjekt als Objekt der Geschichte.

Mörikes Fassung des Mythos von der Wasserfrau unterscheidet sich von den romantischen Versionen vor allem in der Hinsicht, dass seine Geschichte mit einer scheinbar glücklichen Ehe endet. Melusine wird von ihrem Mann verraten, Undine von ihrem Mann um einer anderen Frau willen verlassen, und die kleine Meerjungfrau muss mit ansehen, wie eine andere Frau ihren Prinzen heiratet. Mörikes schöne Lau hingegen wird nach einer vorübergehenden Phase der Entfremdung von ihrem Ehemann, der seinerseits dem Nixengeschlecht angehört, wiederaufgenommen. Die Rolle der Menschen besteht im Dienst an der Nixe. Sie kurieren die Melancholie der schönen Lau und verhelfen ihr zum Heil einer glücklichen Ehe.

### 3. Komposition der Erzählung

Mörike entwirft differenzierte Familienbeziehungen auf Seiten der Menschen und der Nixen. Die schöne Lau ist Tochter einer Menschenfrau und eines Wasserfürsten. Dies erklärt, dass sie zwar dem Geschlecht der Nixen angehört, aber die Nähe der Menschen sucht. Der alte Nix, der sie heiratet, hat eine Mutter und eine Schwester, die jeweils Einfluss auf die schöne Lau

nehmen: die Mutter, indem sie weissagt, dass die schöne Lau fünfmal lachen müsse, bevor sie gesunde Kinder zur Welt bringen könne; die Schwester, indem sie die schöne Lau während ihrer Verbannung in Obhut nimmt. Somit ist die schöne Lau ihrer Herkunftsfamilie ebenso entzogen wie der menschlichen Gesellschaft, der sie zur Hälfte angehört. Ihr Leben wird vom alten Nix und seinen weiblichen Verwandten beherrscht, und so erscheint es fast als Befreiung, wenn sie vorübergehend Anschluss an die Familie der braven Wirtin findet.

Die Wirtin selbst ist als Schwankfigur markiert. Sie ist brav und dick, wie der Erzähler unverblümt bemerkt, und trägt den seltsamen Namen Betha Seysolffin. Der Vorname erinnert an die Gegenspielerinnen der romantischen Wasserfrauen: Bertha im *Donauweibchen*, Bertalda in der *Undine*. Der Unterschied besteht darin, dass Betha nicht als Rivalin, sondern als mütterliche Helferin der Wasserfrau agiert. Der Nachname klingt nach einer spätmittelalterlichen Schwankfigur; er erinnert an jene Gestalten, die in Neidharts Liedern, Fastnachtspielen und Heinrich Wittenwilers *Ring* auftreten. Betha ist Witwe, über ihren verstorbenen Ehemann weiß der Erzähler nichts zu berichten. Sie hat vier Kinder, von denen drei noch unverheiratet sind. Die älteste Tochter heißt Jutta, sie ist diejenige, die der Nixe ihre Kleider leiht. Die jüngere Tochter bleibt namenlos. Der ältere Sohn Stephan ist verheiratet; er hat mir seiner Frau, die als „Söhnerin“, d.h. als Schwiegertochter bezeichnet wird, einen Sohn, Bethas Enkel Hans. Der jüngere Sohn Xaver arbeitet als Koch im nahen Kloster. Als unverheirateter junger Mann ist er strukturell prädestiniert, die Rolle des Partners der schönen Lau einzunehmen. So betrachtet, unterscheidet sich Mörikes Märchen von den romantischen Vorläufern in der Weise, dass nicht ein Mann zwischen zwei Frauen, sondern eine Frau zwischen zwei Männern steht. Die Konkurrenz hat sich verlagert. Nicht Betha, sondern Xaver spielt die Rolle des Rivalen. Freilich wird diese Rivalität nur angedeutet. Xaver stiehlt der schönen Lau einen Kuss (eine Umdeutung des tödlichen Kusses der Undine), bevor er sie zu ihrem Ehemann zurückführt. Während Betha eine mütterliche Rolle zukommt, nimmt der alte Nix, der doch eigentlich Gatte der schönen Lau ist, eine väterliche Rolle ein. Er ist der Patriarch, der Zugang zu jungen Frauen hat. Hier klingt eine ödipale Situation an, die aber auf das Begehren des Vaters zentriert ist. Nicht die Tochter begehrt den Vater und rivalisiert mit der Mutter, sondern der Vater begehrt die Tochter. Die Mutter leistet dabei Hilfsdienste. Ohne Bethas Zutun wäre die Rückkehr der schönen Lau an die Seite des alten Nix nicht möglich.

Nähere Betrachtung verdient der Name der weiblichen Hauptfigur. Wie schon bemerkt, spielt er auf die Loreley an, deren Namen in der ursprünglichen Fassung der Ballade getrennt geschrieben wird. Lau korrespondiert mit

Ley. Mörrike äußert sich in seinen Anmerkungen näher zu diesem Namen. Er entwirft folgende Etymologie:

*Lau*, von La, Wasser, welches in lo, lau, b'lau übergang, daher nach Schmid der Name des Fließchens Blau (und Blautopf) abzuleiten wäre. (Mörrike 2004, S. 228)

Wie stimmig diese Herleitung ist, mag die Sprachwissenschaft befinden. Entscheidend ist hier allein der Sachverhalt, dass Mörrike eine Zeichenkette entwirft, die den Namen der Nixe mit dem Element des Wassers, der Farbe Blau und dem geographischen Raum, in dem die Geschichte angesiedelt ist, verknüpft: der schwäbischen Stadt namens Blaubeuren und der dort gelegenen Quelle namens Blautopf. Um den angeblichen Übergang von Lau zu Blau graphisch hervorzuheben, schreibt Mörrike das Farbwort mit einem Apostroph, der den ersten Buchstaben vom Rest des Wortes abtrennt: „b'lau“. Der Buchstabe b findet sich im Namen der braven Wirtin wieder, die Betha heißt. Wie wir sahen, spielt dieser Name auf Bertha und Bertalda an. Es fehlt also der Buchstabe R. Betha ist weniger ein geläufiger Frauenname als vielmehr das Wort, das den griechischen Buchstaben β bezeichnet.<sup>1</sup> Auf diese Weise markiert Mörrike die symbiotische Beziehung zwischen Betha und Lau. Sie wird durch eine weitere Namensgebung bekräftigt. Als die schöne Lau Juttas Kleider trägt, erhält sie von Betha einen scherzhaften Menschennamen, der in seiner karnevalesken Komik an den Namen der Wirtin gemahnt: Susann Preisnestel.

Die Erzählung teilt sich in drei Phasen. In der ersten hält sich die schöne Lau in ihrem See auf. In der zweiten taucht sie im Kellerbrunnen des Gasthofs auf und erkundet das Haus und seine Bewohner. In der dritten kehrt sie zunächst in den Blautopf und dann mit ihrem Gatten ins Schwarze Meer zurück. Die zweite Phase, die den größten Teil der Geschichte bildet, ist durch die Serie des mehrfachen Lachens der Lau gegliedert. Die geforderte Fünfzahl wird überboten, die Wasserfrau lacht insgesamt sechsmal. Betha streitet die Gültigkeit des ersten und dritten Lachens ab, im Falle des ersten mit besseren Gründen als im Falle des dritten. Jedes Lachen ist auf ein Familienmitglied der Wirtin bezogen. Das erste Lachen ereignet sich, als die Tochter Jutta die Wasserfrau, die zum ersten Mal den Brunnen verlässt, mit einem Handtuch abtrocknet und dabei ihre Füße kitzelt. Das zweite Lachen wird durch den Anblick des Enkels Hans ausgelöst, der auf einem Töpfchen sein Geschäft verrichtet. Das dritte Lachen erfolgt im Traum. Die schöne Lau träumt, wie der Abt und die Wirtin, die sich ihrerseits in eine Wasserfrau verwandelt hat, sich in den Armen liegen und küssen. Dies erheitert die

<sup>1</sup> Auch der Name der ältesten Tochter verweist auf einen griechischen Buchstaben: Jutta auf Jota wie Betha auf Beta.

schöne Lau so sehr, dass sie im Schlaf auflacht. Das vierte Lachen geht auf das Konto des Sohnes Xaver. Als die Wasserfrau einmal in Zorn gerät und der Blautopf infolgedessen über die Ufer zu treten und die Stadt zu überschwemmen droht, versucht Xaver sie aufzuheitern, indem er mit einer Bett-schere (einer Vorrichtung, die man zwischen Matratze und Rahmen zu klemmen pflegte) auf den Quell zuläuft und sich gebärdet, also wolle er verhindern, dass die schöne Lau aus ihrem Bett fällt. Die Rechnung geht auf: Die schöne Lau lacht und das Unglück bleibt aus. Das fünfte Lachen geht von der Gemeinschaft der Frauen aus. Als sie miteinander am Spinnrad sitzen und lustige Geschichten zum Besten geben, kommt die Sprache auf einen Zungenbrecher, dessen Aussprache der schönen Lau misslingt und allgemeines Gelächter hervorruft. Das sechste Lachen schließlich weist auf das dritte und vierte zurück. Wieder löst Xaver es aus, und wieder vollzieht sich das Lachen im Schlaf. Xaver trägt die ohnmächtige Wasserfrau zu ihrem Quell zurück, als sich der alte Donaunix ankündigt. Er küsst die Ohnmächtige, die sich dabei unbewusst des Bildes des küssenden Abts erinnert und zum fünften Mal gültig lacht. So wird die schöne Lau just in jenem Moment, als der Nix ankommt, von ihrer Melancholie geheilt.

Dem vielfachen Lachen der schönen Lau entspricht übrigens auch das semantische Spektrum des Leitmotivs, das Mörike für sein Märchen gewählt hat, nämlich des Topfes. Sechs Bedeutungen lassen sich unterscheiden. Erstens verweist das Motiv auf den Blautopf, den Namen des Quellsees, den die schöne Lau bewohnt. Topf heißt der See wegen seiner Form, Blautopf wegen seiner Farbe. Das Motiv wiederholt sich zweitens im Kellerbrunnen, der in unterirdischer Verbindung mit dem Blautopf zu denken ist. Als dritte Bedeutung kommt der Zauberkreisel hinzu, den die schöne Lau der Wirtin schenkt und der explizit als „Topf“ (Mörike 2004, S. 143) bezeichnet wird. Die vierte Bedeutung betrifft das Küchengerät; die Rede ist von Kannen, Gläsern und Kesseln. Die fünfte Bedeutung ist das Töpfchen, auf dem der kleine Hans sein Geschäft verrichtet. Als sechste Bedeutung kommt der Geldtopf hinzu, denn bei ihrem Abschied schenkt die schöne Lau der Wirtin einen „steinernen Krug voll guter Silber Groschen“ (Mörike 2004, S. 161). So sind die zentralen Motiv- und Themenkreise des Märchens miteinander verknüpft. Auf der einen Seite steht die Welt der Wasserfrau (Blautopf), auf der anderen Seite die Welt der Wirtin (Töpfchen des Kindes, Küchengerät). Als Schwelle dient der Brunnen, und auch die gewinnbringenden Gaben der Wasserfrau an die Wirtin sind einbezogen (Kreisel, Krug). Immer geht es um Fülle, Mehrung und Gewinn.

#### 4. Therapie der schönen Lau

Reduziert man das Märchen auf seinen Handlungskern, so erzählt es die Geschichte einer Frau, die von ihrem Mann verstoßen wurde, weil sie aufgrund ihrer Melancholie nur tote Kinder zur Welt brachte. Es wird eine bestimmte Therapie über sie verhängt und regelmäßig kontrolliert, ob sie schon angeschlagen hat. Rettung kommt nicht von den beauftragten Zofen und Possenreißern, sondern von einer Menschenfamilie, die sie in ihre Gemeinschaft aufnimmt. Sie schenkt der Frau das Lachen zurück und trägt dazu bei, dass sie an die Seite ihres Gatten zurückkehrt. Es handelt sich um eine pathologische Fallgeschichte, die in das Gewand eines Märchens gekleidet ist. Die Fragen, die sich bei der Lektüre stellen, zielen auf die Diagnose und Therapie der Krankheit. Warum leidet die schöne Lau an Melancholie? Welche Mittel führen sie zurück in die Fröhlichkeit? Anders gefragt: Was ist der Grund ihrer Unfruchtbarkeit und was verhilft ihr zur Fruchtbarkeit? Eine explizite Diagnose findet nicht statt. Die Melancholie wird nur konstatiert, nicht erklärt: „Das aber kam, weil sie stets traurig war, ohn’ einige besondere Ursach“ (Mörrike 2004, S. 139). Dass der Erzähler den Grund nicht kennt, heißt freilich nicht, dass es keinen gäbe. Er ist vielmehr durch einen Deutungsakt, für den Mörrike selbst die Fährten legt, zu erschließen.

Die über die Wasserfrau verhängte Therapie besteht darin, dass sie fünfmal lachen soll, das letzte Mal aber ohne sich dessen bewusst zu sein. Das hat ihre Schwiegermutter so prophezeit. Diese Therapie entspricht dem vormodernen Wissen über die Melancholie.<sup>2</sup> Als Ursache galt Einsamkeit und übermäßige Beschäftigung mit sich selbst; als Heilungsmethode wurden daher Unterhaltung, Gesellschaft und Ablenkung empfohlen. Zu diesem Zweck werden der verbannten Wasserfrau Zofen und Zwerge geschickt, die sie erheitern sollen. Doch schlägt die Therapie fehl. Der Heilungsprozess wird vielmehr dadurch ausgelöst, dass die Wasserfrau in Kontakt mit einer menschlichen Familie kommt, für die Heiterkeit und Fruchtbarkeit kein Problem sind. Wie bereits dargelegt, sind die Wirtin und ihre Familie als Schwankfiguren ausgewiesen. Auch Xaver, der Sohn, bedient als lustiger Klosterkoch ein karnevaleskes Rollenfach. Die Wasserfrau wird in diese Welt hineingezogen, wenn sie die Kleider der Tochter Jutta und den scherzhaften Namen Susann Preisnestel erhält. Auf der einen Seite steht somit die strenge Welt des dämonischen Fürsten, auf der anderen Seite die lustige Welt der wohlwollenden Wirtin. Offenbar muss die Wasserfrau eine Entwicklungsphase durchlaufen, in der sie den Menschen ähnlich wird, um die Bedingungen für die Rückkehr in die Welt des Wasserfürsten zu erfüllen.

---

<sup>2</sup> Vgl. Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2006 (stw 1010).

Die sechs Szenen, in denen die schöne Lau zum Lachen gebracht wird, sind implizit auf das Thema der Erotik, Sexualität und Reproduktion bezogen:

(1) Zum ersten Mal lacht die Wasserfrau, als sie nackt dem Brunnen entsteigt und von Jutta in ein Tuch gehüllt und abgetrocknet wird:

Allda ließ sie sich trocken machen und saß auf einem Stuhl, indem ihr Jutta die Füße abrieb. Wie diese ihr nun an die Sohle kam, fuhr sie zurück und kicherte. (Mörike 2004, S. 145)

In dieser Szene kommt die Wasserfrau erstmals mit Menschen in Berührung. Das Reiben des nackten Körpers und das Kitzeln des nackten Fußes haben eine erotisch-sinnliche Dimension. Es ist eine Szene weiblicher Intimität, die den Weg der Wasserfrau in die Fruchtbarkeit bahnt.

(2) Das zweite Lachen hat erneut mit einer Erfahrung der Nacktheit zu tun. Als die Wasserfrau das Haus der Wirtin erkundet, sieht sie deren Enkelsohn mit einem Apfel in der Hand, sein Geschäft verrichtend, auf einem Töpfchen sitzen. Als die Wasserfrau näher hinschaut, rümpft sie die Nase, entdeckt den anrühigen Inhalt des Töpfchens und stimmt in das Gelächter der anwesenden Frauen ein:

und da die drei Frauen sich wandten zu lachen, vermerkte sie etwas und fing auch hell zu lachen an, und hielt sich die ehrliche Wirtin den Bauch, indem sie sprach: dießmal führwahr hat es gegolten, und Gott schenk' Euch so einen frischen Buben, als mein Hans da ist! (Mörike 2004, S. 146)

Der Zusammenhang von Nacktheit, Sexualität und Reproduktion wird hier auf das Kind projiziert. Der Apfel ist Symbol der Verführung und Fruchtbarkeit, und der Segenswunsch der Wirtin verweist auf das Thema des Kinderkriegens.

(3) Die sexuelle Dimension tritt in der dritten Szene deutlicher hervor. Das Lachen vollzieht sich im Schlaf als Folge eines erotischen Traums. Inhalt ist eine Liebesszene zwischen der Wirtin, die sich in eine Wasserfrau verwandelt, und dem Abt des benachbarten Klosters. Die Szene ist nach dem Muster des biblischen Sündenfalls gestaltet. Der Abt gibt der Wirtin einen Kuss, der so laut widerhallt, dass ihm vor Schreck das Käppchen ins Wasser fällt. Da tritt der Herrgott auf und verlangt Rechenschaft: „Herr Abt, wie ward Euer Käpplein so naß?“ (Mörike 2004, S. 147) Der Abt aber redet sich auf ein Wildschwein heraus, vor dem er Reißaus genommen habe. Der ungestüme Abt, die nackte Bertha, der laute Kuss, das nasse Käpplein und das wilde Schwein verbinden sich zu einem anzüglichen Szenario, das symbolisch auf den sexuellen Traumgedanken weist. Mörike schildert das Erwachen der lachenden Wasserfrau wie folgt:

Dieß war der schönen Lau ihr Traum. Sie wußte aber bei'm Erwachen und spürte noch an ihrem Herzen, daß sie im Schlaf sehr lachte, und ihr hüpfte noch wachend die Brust, daß der Blautopf oben Ringlein schlug.  
(Mörrike 2004, S. 147)

Die Bewegung des Wassers verweist auf den Erregungszustand der schönen Lau. Betha will auch dieses Lachen nicht gelten lassen. Sie ist vom Inhalt des Traums peinlich berührt und schreibt ihn dem Teufel zu.

(4) Auch das vierte Lachen ist so unschuldig nicht. Wieder handelt es sich um eine Schwankszene. Als die Wasserfrau zornig wird, weil Betha ihr Lachen nicht gelten lassen will, versucht Xaver, der jüngere Sohn der Wirtin, sie aufzuheitern. Weil die Affekte der Wasserfrau sich als Bewegung des Wassers äußern, fürchtet man, dass der Blautopf über das Ufer treten werde. Xaver nimmt eine Bettschere und

steckte sie am Blautopf in den Rasen, wo das Wasser auszutreten pflögte, und stellte sich mit Worten und Gebärden als einen viel getreuen Diener an, der mächtig Ängsten hatte, daß seine Herrschaft aus dem Bette fallen und etwa Schaden nehmen möchte. Da sie nun sah das Holz so recht mit Fleiß gesteckt und über das Bächlein gespreizt, kam ihr in ihrem Zorn das Lachen an, und lachte überlaut, daß man's im Kloostergarten hörte.  
(Mörrike 2004, S. 148)

Die Szene ist ebenfalls sexuell konnotiert. Die Bildinterpretation, die Moritz von Schwind dafür gefunden hat, bestätigt diesen Eindruck. [Abb. 1] Xaver tritt ans Bett der schönen Lau und pflanzt das mitgebrachte Instrument an jener Stelle ein, „wo das Wasser auszutreten pflögte“. Dies ist einerseits der Ausfluss des Quells, kann aber auch als anatomischer Hinweis verstanden zu werden. Die dreiarmige Bettschere, die sich teils über den Bach spreizt und teils in die Pforte des Quells gesteckt wird, verweist symbolisch auf den Geschlechtsakt, den Xaver mit der schönen Lau vollzieht und der sie zu überlautem Lachen anreizt.



**Abb. 1:** Xavers Bettschere. Illustration von Moritz von Schwind (Mörrike 1974, S. 45)

(5) So geht es weiter. Das fünfte Lachen wird durch einen Zungenbrecher ausgelöst. Die Frauen sitzen beim Spinnen zusammen, und die schöne Lau leistet ihnen Gesellschaft. Man erzählt sich Geschichten, unter anderem von jenem Bleilot, das einst ein frecher Knabe aus ihrem Besitz gestohlen hatte. Auf Umwegen gelangt das Lot in den Besitz eines Dieners, der es benutzt, um die Tiefe des Blautopfs zu vermessen. Dass das Lot der schönen Lau gehört, die im Blautopf wohnt, ist ihm nicht bekannt. Er lässt es an einem Faden hinab, doch erreicht es nie den Grund, weil eine Zofe der Wasserfrau das Lot abschneidet und den Faden aufwickelt. Auf diese Szene bezieht sich der Zungenbrecher: „’s leit <sup>a</sup> Klötzle Blei glei bei Blaubeur<sup>a</sup>, / glei bei Blaubeur<sup>a</sup> leit <sup>a</sup> Klötzle Blei“ (Mörike 2004, S. 156). Die schöne Lau wird von den Frauen aufgefordert, den Spruch aufzusagen; doch als sie zu langsam spricht, schreitet Betha ein:

Die Wirthin rief ihr zu, so sey es keine Kunst, es müsse gehen wie geschmiert! Da nahm sie ihren Anlauf frisch hinweg, kam auch alsbald vom Pfad in’s Stoppelfeld, fuhr buntüberecks und wußte nimmer gicks noch gacks. Jetzt, wie man denken kann, gab es Gelächter einer Stuben voll, das hättet Ihr nur hören sollen, und mitten draus hervor der schönen Lau ihr Lachen, so hell wie ihre Zähne, die man alle sah! (Mörike 2004, S. 157)

Um was geht es hier eigentlich? Das im Blautopf versenkte Lot ist eine erneute Penetrationsmetapher, und der Zungenbrecher nimmt auf den Geschlechtsakt Bezug. Der zunehmende Kontrollverlust, die Formulierung, dass die schöne Lau „vom Pfad kam“, sowie das orgiastische Gicks und Gacks sind Verheißung einer lustvoll-ekstatischen Begegnung, die nicht lange auf sich warten lässt.

(6) Just in diesem Moment taucht donnernd der Wasserfürst auf, als wenn er geahnt hätte, dass seine Frau nun endlich bereit sei, ein gesundes Kind zu empfangen. Die schöne Lau fällt vor Schreck in Ohnmacht, und Xaver trägt sie geschwind zurück in den See. Bevor er sich von der Bewusstlosen trennt, raubt er ihr einen Kuss. Damit etabliert er sich doch noch als Rivale des Wasserfürsten. Die Wasserfrau aber wird im Schlaf an ihren Traum von der Liebesbegegnung zwischen Wirtin und Abt erinnert und lacht auf:

Inwährend diesem argen Lärm nun hörte man die Fürstin in ihrem Ohnmachtsschlaf so innig lachen, wie sie damals im Traum gethan, wo sie den Abt sah springen. (Mörike 2004, S. 159)

Mit diesem letzten, unbewussten Lachen ist die Wasserfrau geheilt und der alte Fürst führt sie heim, nachdem sie sich von der Familie der Wirtin verabschiedet und sie mit einem Geldtopf beschenkt hat. Die Heimführung der

Wasserfrau und die Aussicht, dass nun auch gesunder Nachwuchs nicht länger auf sich warten lassen werde, werden als Happy End präsentiert.

## 5. Biedermeierliche Geschlechterverhältnisse

Wie Gerhard von Graevenitz feststellt, handelt es sich bei Mörikes Historie von der schönen Lau um ein „Erlösungsmärchen mit erotisch-sexuellem Thema“ (Graevenitz 1978, S. 238 f.). Die scheinbar unschuldigen Szenen, in denen die schöne Lau lacht, implizieren das „Erwecken der kalten Wasserfrau zur sexuellen Reife“ (Graevenitz 1978, S. 239). Dörte Fuchs und Andrea Günter beziehen die Heilungsgeschichte der schönen Lau auf die sexuellen Entwicklungsphasen des Kindes nach Sigmund Freud. Der Knabe auf dem Töpfchen verweise auf die orale und anale Phase, der Traum vom väterlichen Abt und der mütterlichen Betha auf die genitale und ödipale Phase. Xaver behindere in der Bettscheren-Szene die sexuelle Entfaltung der schönen Lau, trete aber in der Kusszene als Vergewaltiger auf, der ihre Ohnmacht missbrauche. Diese Analogien sind wohl etwas zu schematisch und achten zu wenig auf die Eigenlogik des Textes. Gleichwohl bietet Mörikes Märchen genügend Anhaltspunkte für eine erotische Lektüre.

Die betreffenden Szenen lassen sich als verdeckte Anspielungen auf die erwachende Sexualität einer jungen Frau lesen, die von ihrem Ehemann auf die Erfüllung des Reproduktionsauftrags verpflichtet wird. Die Zeit bei der Wirtin ist als wohlwollende Hinführung auf diese Rolle zu lesen, die der Wasserfrau zwar vorbestimmt, auf die sie aber noch nicht vorbereitet ist. Die Therapie besteht im vorübergehenden Aufenthalt in der heiteren Menschenwelt, die unterschwellig von Erfahrungen der Intimität und Sexualität geprägt ist. In diese Richtung weisen vier Motive: die intime Nähe der Wasserfrau zu anderen Frauen, die imaginäre Annäherung an die sexuelle Liebe in Form erotischer Träume, die Konfrontation der Wasserfrau mit symbolischen Handlungen, die auf das Thema der sexuellen Liebe verweisen (Bettschere) und die erotische Körpererfahrung in harmlosen Formen (Kitzel, Kuss). Der Aufenthalt bei der Familie der Wirtin ist somit als Schwellenphase zu deuten, die in die Welt des Wasserfürsten und der ehelichen Pflichten zurückführt. Sie wird von zahlreichen Motiven der Fruchtbarkeit begleitet, am eindrucklichsten vom Bild des Kürbisses, der gesät wird, Blüte und Frucht trägt und somit eine zeitliche Perspektive einbringt. Dieses Bild bietet eine sinnbildliche Inszenierung des Übergangs von der Unfruchtbarkeit (symbolisiert durch den öden Schutthügel) zur Empfängnis (symbolisiert durch die Aussaat der Kürbiskerne) und Schwangerschaft (symbolisiert durch die reifenden Kürbisse). In diesem Sinn wird man auch das erste Auftauchen der Wasserfrau im Kellerbrunnen als symbolische Geburt lesen können, an der die mütterliche Wirtin als Helferin beteiligt ist; und die mo-

natlichen Besuche der Wasserfrau lassen sich als Hinweis auf die einsetzende Menstruation verstehen.

Das Märchen erweist sich somit als eine Allegorie, die man erkennen oder verkennen kann. Es ist möglich, die Geschichte oberflächlich als lustiges Märchen zu lesen, das sich aus burlesken Episoden zusammensetzt. Es ist ebenso möglich, den zahlreichen symbolischen Anspielungen zu folgen und das Märchen als tiefgründige Parabel einer sexuellen Entwicklung zu begreifen. Wer das Märchen als Märchen liest, wird sich gut unterhalten fühlen; wer es als Allegorie liest, wird sich einige Fragen stellen.

Die zentrale Frage richtet sich auf die Melancholie der Wasserfrau. Dass der Erzähler eine Erklärung der Ursache verweigert, heißt nicht, dass es keine Ursache gäbe, sondern dass es den Leserinnen und Lesern obliegt, sie zu erschließen. Gewiss wird dabei der Sachverhalt eine Rolle spielen, dass die junge Frau mit einem alten Fürsten verheiratet wurde, dass er seine Wertschätzung für sie von ihrer Reproduktionsfähigkeit abhängig macht; dass er bereit ist, sie in die Verbannung zu schicken und die Erfolge ihrer Therapie zu kontrollieren. Er vertritt das Prinzip des Patriarchats, das der Frau eine widersprüchliche Doppelrolle zumutet: als begehrenswerte Jungfrau und als dem Begehren enthobene Mutter. In diese Doppelrolle wird die schöne Lau von der Wirtin Bertha und ihrer Familie eingeübt. Die Rückkehr zum Wasserfürsten wird als Triumph dargestellt, als glückliche Überwindung der Melancholie. Die Aussicht auf Kinderglück überstrahlt das vergangene Leid.

Heißt dies aber, dass das Märchen die Ideologie des Patriarchats reproduziert? Propagiert es die Zurichtung und Festlegung der Frau auf die Rolle der Mutter? Sind Bertha und die anderen Frauen ambivalente Figuren, weil sie, bei aller Gutmütigkeit, die Regeln der patriarchalischen Welt bestätigen und ihren Vollzug unterstützen? Dörte Fuchs und Andrea Günter üben derartige Kritik an Mörikes Märchen:

Erscheinen die Frauenräume bezüglich der Heilungsgeschichte [...] therapeutisch hilfreich, so sind sie im Sinne einer [...] feministisch-kritischen Perspektive [...] ohne subversive Kraft, denn sie reproduzieren [...] die Vergesellschaftung von Frauen in die patriarchale Welt.  
(Fuchs/Günter 1992, S. 140)

Die Kritik ist nicht ganz unberechtigt, und doch ist ihr zweierlei entgegenzuhalten. Wenn das Märchen auch auf einen reaktionären Schluss hinausläuft, so handelt es doch zum größten Teil von den Abgründen, die sich in den biedermeierlichen Geschlechterverhältnissen auf tun. Mörike legt zahlreiche Fahrten, die den Weg in diese Richtung weisen. Der den Leserinnen auferlegte Deutungsakt ist zugleich ein Erkenntnisakt, und das ist die gute Nachricht. Die Abgründe sind so tief wie der Blautopf, und wer, wie jener Diener,

ein Klötzle Blei hineinwirft, um seine Tiefe auszuloten, der muss damit rechnen, dass das Lot abgeschnitten und der Faden, an dem es hängt, aufgewickelt wird. Es kann auch sein, dass er am Ende, wie jener Diener, statt des Lots eine Zwiebel nach oben zieht oder eine Perlenkette oder beides.

Die subversive Pointe des Märchens liegt darin, dass es eine Ehebruchsgeschichte erzählt, die jungen Frauen, die mit alten Männern verheiratet sind, einen Ausweg weist. Am Ende stellt der Erzähler fest, „es sey nun Jegliches erfüllt zusamt dem Fünften, so der alte Nix und sie nicht wissen durfte“ (Mörrike 2004, S. 160). Was ist es, das der alte Nix nicht wissen *darf* und die schöne Lau nicht wissen *will*? Doch wohl, dass Xaver der leibliche Vater des gezeugten Kindes ist. Nach seinem Kuss „war ihr Gesicht von der Freude verschönt, und ihre Augen glänzten, wie man es nie an ihr gesehen“ (Mörrike 2004, S. 160). Der Klosterkoch verhält sich zur schönen Lau wie der Klosterabt zur alten Wirtin, und es ist nicht auszuschließen, dass sich hier nur wiederholt hat, was schon eine Generation zuvor geschah. Wer weiß, ob der Abt nicht Xavers heimlicher Vater ist? Ein Erzähler, der nicht klar bis fünf zählen will, ist unzuverlässig genug, um diese Option offen zu lassen. Wenn die schöne Lau bei ihrem Abschied verspricht, der Familie der Wirtin bald wieder einen Besuch abzustatten, so geht es wohl darum, dem Vater und der Großmutter das neugeborene Kind vorzustellen: „da bring’ ich mit auf diesen meinen Armen ein lebend Merkmal, daß die Lau bei euch gelacht“ (Mörrike 2004, S. 160). Xaver fängt dort an, wo der alte Nix aufhört – die Position des Buchstaben X in ihren Namen markiert dies deutlich genug.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, bietet Mörrike eine Kritik der romantischen Liebesee, die, wie Niklas Luhmann in seinem Buch *Liebe als Passion* schreibt, erstmals Liebe, Ehe und Sexualität zu vereinen suchte. Die Rechnung geht jedoch nicht auf. Es gibt – daran ändert die bürgerliche Ideologie der Romantik nichts – nur die Wahl zwischen Ehe ohne Liebe (Nix) und Liebe ohne Ehe (Xaver). Wer diesen Konflikt lösen will, muss die „Kunst der Sünde“ (Graevenitz 1978) beherrschen und ein Kind der Liebe in die Ehe schmuggeln.

## 6. Literaturverzeichnis

- Bennholdt-Thomsen, Anke/Guzzoni, Alfredo: Das Bild der Wasserfrau in Mörikes ‚Historie von der schönen Lau‘. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 139 (1987), S. 254-269.
- Fuchs, Dörte/Günter, Andrea: Lachend in die OhnMacht. Eduard Mörikes ‚Historie von der schönen Lau‘: Archäologie eines Textes. In: Roebing, Irmgard (Hrsg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler, Centaurus 1992 (Thetis. Literatur im Spiegel der Geschlechter; 1), S. 131-143.

- Graevenitz, Gerhart von: Eduard Mörike: Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individuums. Tübingen, Niemeyer 1978.
- Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt am Main, Fischer 2010 (Fischer Wissenschaft).
- Luckhardt, Ute: Undine lacht. Das Lachen der weiblichen Wasserwesen bei Friedrich de la Motte-Fouqué, Eduard Mörike und Ingeborg Bachmann. In: Beise, Arnd/Martin, Ariane/Roth, Udo (Hrsg.): LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld, Aisthesis 2004 (Kulturen des Komischen; 1), S. 251-265, bes. S. 257-260.
- Mayer, Mathias: Eduard Mörike. Stuttgart, Reclam 1998 (RUB 17611).
- Mayer, Mathias: Märchenhaft. Mörikes Schiffer- und Nixenmärchen. In: Bluhm, Lothar/Hölter, Achim (Hrsg.): „daß gepfleget werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag. Trier, WVT 2001, S. 353-363.
- Mörike, Eduard: Sämtliche Erzählungen. Hrsg. von Wolfgang Braungart unter Mitarbeit von Christian Oestersandfort. Nachwort von Wolfgang Braungart. Stuttgart, Reclam 2004 (RUB 18313).
- Mörike, Eduard: Die Historie von der schönen Lau. Mit Illustrationen von Moritz von Schwind und einem Nachwort von Traude Diemel. Frankfurt am Main/Leipzig, Insel 1974 (it 72).