
Yûji Nawata

Von der Traumgestalt zum Ding

Eduard Mörikes Literatur im Zeitalter der Photographie¹

Die Literatur Eduard Mörikes hat häufig mit optischen Medien zu tun. Als Dichter, der zugleich Maler war, interessierte sich Mörike sehr für optische Techniken wie die Phantasmagorie, auch *Laterna magica* oder Zauberlaterne genannt, oder eben für die Photographie. Malerei, Phantasmagorie, Photographie – alle diese Techniken werden in Mörikes Schriften thematisch. Außerdem versuchte Mörike, in seinen Texten selbst, genauer: durch die Schriftzeichen, eine gewisse Bildlichkeit zu erzeugen. Somit wird die Bildlichkeit bei Mörike ein wichtiges Thema. Dieses soll im Folgenden untersucht werden und zwar, wie bislang selten unternommen, im Kontext der Mediengeschichte. Analysiert werden sollen hier drei Textbeispiele: Das erste Beispiel ist der erstmals 1832 erschienene Roman *Maler Nolten*, der ein von Mörike so genanntes »phantasmagorisches Zwischenspiel«² mit dem Titel *Der letzte König von Orplid*³ enthält. Als zweites wird sein in der Forschung kaum beachtetes Gedicht aus dem Jahr 1853 *Der Frau Generalin v. Varnbüler, Vorsteherin des Katharinenstifts* aufgegriffen, ein Gelegenheitsgedicht über Gruppenphotos. Das dritte Beispiel schließlich ist *Die schöne Buche*, ein Gedicht von 1842, das manchmal auch als Dinggedicht bezeichnet wird.⁴ Die Analyse dieser Werke wird zur Erhellung der folgenden Frage führen: Was veranlasste Mörike zum Schreiben der Dinggedichte, oder wie wurde das Genre Dinggedicht durch ihn in die Geschichte der deutschen Literatur eingeführt?

Phantasmagorische Literatur: »Maler Nolten«. – Der Roman *Maler Nolten* mit dem gleichnamigen Protagonisten wurde 1832 publiziert.⁵ Das Werk entstand nicht nur, sondern spielt auch am Vorabend der Erfindung der Photographie durch Daguerre, oder der, wie es damals hieß, Daguerreotypie im Jahre 1839. Damals war eine Blütezeit solcher Geräte, die gemalte Bilder beleuchteten oder auf eine Fläche projizierten und die Zuschauer verzauberten. Das Diorama war ein solcher Apparat, und Daguerre hatte sich schon vor der Erfindung der Daguerreotypie einen Namen durch sein Diorama-Theater gemacht.

Die Phantasmagorie ist ein weiteres solches optisches Gerät, das in der Vorphase der Erfindung der Photographie weit verbreitet war. Gerade nun die Phantasmagorie nimmt eine besondere Stellung im Roman *Maler Nolten*

ein: Dort wird ein Phantasmagorie-Theater, das vom Maler Nolten und seinem Freund, dem Schauspieler Larkens, vorbereitet worden ist, aufgeführt, und der vollständige Text des Stücks ist in den Roman aufgenommen.

»Ein Schattenspiel!« riefen die Damen in die Hände klatschend, »ach, das ist ja ganz unvergleichlich! wirklich ein ordentliches, chinesisches werden wir sehen?«

»Allerdings«, sagte der Graf, »und zwar ein ganz neu eingerichtetes, wozu Herr Nolten die Bilder auf Glas gemalt, und dieser Herr, der als Dichter noch allzu wenig von sich hören ließ, den Text geliefert hat. [...]«

Indessen hatte Larkens den erforderlichen Apparat aus seinem Hause holen lassen; der Diener brachte ein braunes Kästchen, worin das Zaubergehörte verschlossen war; zugleich zog der Schauspieler ein Manuscript hervor, blätterte und sagte: »[...] Nun hab' ich nur noch Eine Bitte, den Vortrag des Dialogs betreffend. Ich werde zwar sämtliche männliche Personen aus meinem Munde mit abwechselnder Stimme unter sich sprechen lassen, für die weiblichen aber und für die Kinderkehlen sollte mir doch Eins und das andre der Fräulein zur Seite stehen und mit mir aus der Rolle lesen! [...]«

Nachdem Alles stille geworden, begann hinter der Gardine eine einleitende Symphonie auf dem Klavier von einem Mitgliede der Gesellschaft gespielt und von Larkens mit dem Violoncello begleitet. Unter den letzten Akkorden erschien an der breitesten, völlig freien Wandseite des Saales in bedeutender Größe die Ansicht einer fremdartigen Stadt und Burg, im Mondschein, vom See bespült, links im Vordergrund drei sitzende Personen und der Dialog nahm seinen Anfang.⁶

Hinter dem deutschen Ausdruck »chinesisches Schattenspiel« verbirgt sich der französische Begriff »ombres chinoises« im Sinne einer *Laterna magica* mit exotischer Wirkung.⁷ Dieses im Roman so genannte »phantasmagorische Zwischenspiel« bildet einen zentralen Punkt des Textes, nicht nur, weil dieses Stück, wie es hier heißt, »nachher in den Gang unserer Geschichte l.d.h. des Romans einschlägt und die wichtigsten Folgen hat«,⁸ sondern auch eine Extremisierung des Prinzips dieses Romans, ja der damaligen Literatur darstellt: Es gibt Schriftzeichen, die im Bewusstsein des Autors und des Lesers in Stimmen und phantastische Bilder aufgehen, und die Materialität der Schriftzeichen selbst tritt in den Hintergrund – um es mit einer zentralen These von Friedrich Kittlers *Aufschreibesysteme 1800/1900* zu sagen, besteht darin eines der Prinzipien der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.⁹ Normalerweise stellt sich der Leser, und auch der Leser des Romans *Maler Nolten*, die Bilder und Stimmen für sich selbst lebendig vor. In einem idealen Fall jedoch kann die Literatur gemeinsam mit Phantasmagorie und lauter Lesung genossen werden. Das Zwischenspiel nimmt auch deshalb eine besondere, in gewissem Sinne zentrale Stellung im Werk ein, weil hier das, was der Leser des Romans imaginär macht, im Roman selbst in Szene gesetzt wird: das Auflösen der Schriftzeichen in Stimme und phantastische Bilder.

Diese Phantasmagorie mit dem Titel *Der letzte König von Orplid*¹⁰ handelt von einer fiktiven Insel mit dem Namen Orplid, die zwischen Neuseeland und Südamerika liegt. Auf ihr soll einst ein Königreich erblüht und dann vor etwa tausend Jahren untergegangen sein. In neuerer Zeit ist die Insel durch Zufall von einer Gruppe von Europäern entdeckt worden, die sich dann darauf angesiedelt haben. Ein heiliges Buch aus der Zeit des Königreichs, das in einer seltenen Schrift auf die breiten Blätter einer göttlichen Pflanze geschrieben wurde, wird vom letzten König des alten Reichs gesucht, der nicht sterben kann und leidend weiter lebt. Das Buch gerät zuerst in die Hände zweier »schmutzigen, unwissenden Burschen«¹¹ aus dem gegenwärtigen Deutschland, die es auf die Insel verschlagen hat, eines Buchdruckers und eines angeblichen Professors, der »manche Erfindungen der gebildeten Europa« wie Buchdruckerkunst, Schießpulver oder Nautik auf der »armen Insel einzuführen« gedenkt.¹² Das Buch gelangt schließlich jedoch in die Hände des Königs und befreit ihn endlich von seinem Erdendasein – so sieht die Handlung dieses Laterna-magica-Stücks aus.

Im Gegensatz zur Handschrift des heiligen Buchs aus der alten Zeit der Insel Orplid scheint Mörike die gutenbergsche Drucktechnik für die massenhafte Reproduktion der Buchstaben und Bücher hier mit einer negativen Konnotation zu versehen. Aber mit eben dieser Drucktechnik wurde auch das Buch *Maler Nolten* hergestellt – Schriftzeichen als solche sind dabei nicht heilig oder wichtig, sondern werden gerne in Bilder und Stimmen aufgelöst.

Man vergisst die Medien und sieht Szenen sowie Gestalten mit dem inneren Auge – dieses Paradigma wird auch an anderen Stellen des Romans expliziert. Der Onkel Noltens, der ebenso wie Nolten Maler ist, schreibt in seinem Tagebuch über die Begegnung mit einer im Roman so genannten »Zigeunerin« namens Loskine und deren bleibendes Nachbild:

Bei dieser allgemeinen Bewegung, indem der Regen unter heftigen Donnerschlägen stromweise niedergoß und eines der seitwärts stehenden Pferde scheu wurde, war mir mein Portefeuille entfallen. Ich suchte es in der dicksten Finsterniß am Boden und hatte es so eben glücklich aufgehoben, als ich plötzlich beim jähen Licht eines starken Blitzes hart an meiner Seite ein weibliches Gesicht erblickte, das freilich derselbe Moment, welcher es mir gezeigt, wieder in die vorige Nacht verschlang. Aber noch stand ich geblendet wie in einem Meere von Feuer und vor meinem innern Sinne blieb jenes Gesicht mit bestimmter Zeichnung wie eine feste Maske hingebannt, in grünflammer Umgebung des nassen glänzenden Gezweigs. Nichts in meinem Leben hat einen solchen Eindruck auf mich gemacht, als die Erscheinung dieses Nu. [...] Loskine - wie soll ich sie beschreiben? Sind doch seit jener Nacht vier volle Tage hingegangen, in denen ich dieß Gebilde der eigensten Schönheit stündlich Aug in Auge vor mir hatte, ohne daß dem Maler in mir eingefallen wäre, sich ihrer durch das elende Medium von Linien und Strichen zu bemächtigen!¹³

Im »Blitzlicht« wird das Bild der Schönen nicht etwa auf die Platte eines Photoapparats, sondern ins Innere des Malers eingeschrieben, dem sein Portefeuille mit den Medien fürs Malen und Zeichnen abhanden gekommen war, und aus diesem Inneren entsteht das Bild lebendig, ohne dass der Maler »das elende Medium von Linien und Strichen« benutzen würde. An einer entscheidenden Szene gegen Ende des Romans, in der Nolten stirbt, wird das Prinzip des phantastischen Sehens auf die Spitze getrieben: Ein Blinder, der »etwa seit seinem fünften Jahre blind ist« und deshalb »sich Farben und Gestalten vorstellen« kann,¹⁴ sieht Nolten – oder behauptet zumindest, diesen in der Tat gesehen zu haben.¹⁵

Von der Phantasmagorie zur Photographie: das Gedicht »Der Frau Generalin v. Varnbüler«. – Einige Jahre nach der Veröffentlichung des Romans *Maler Nolten* erfand der Pariser Schausteller Daguerre die Photographie. Mörike wohnte damals in dem Dorf Cleversulzbach bei Heilbronn. Noch im selben Jahr 1839 gelang es dem Dichter, eine Probe der Daguerreotypiebilder in die Hand zu bekommen. In einem Brief schreibt er: »Man hat mir kürzlich auf mein dringendes Verlangen eine Probe der DAGUERRESCHEN Lichtbilder vom Optikus Geiger in Stuttgart zur Ansicht verschafft. Eine Ansicht der Hintergebäude seines Hauses, Hof, Stallung &c nicht größer als die Hälfte eines Kartenblatts. Es ist nur einer seiner ersten Versuche. Aber ich sage Dir man kann nichts Zierlichs u. Wunderbarers sehen. Man preißt sich glücklich, so eine Erfindung in seiner Zeit zu erleben. Sobald der Stuttgarter die Sachen zum Verkauf anzeigt, beeile Dich ja, eins oder das andere Ex. zu bestellen.«¹⁶

Es gab wohl keinen ernst zu nehmenden deutschen Schriftsteller, der auf diese Erfindung so schnell und mit so großem Interesse reagiert hätte. 1865 besaß Mörike sogar ein so genanntes Stereoskop, mit dem man zwei von leicht verschiedenen Blickwinkeln gemachte Photos eines Gegenstandes, dem Eindruck nach aber *ein* dreidimensionales Bild desselben Dings sieht.¹⁷ In der 1867 publizierten vierten Auflage seiner Gedichte ließ er ein Photo von sich als Frontispiz drucken.¹⁸ Auf dem Titelblatt¹⁹ steht: »Mit einer Photographie des Verfassers«. Zu diesem Buch gehören unsere beiden lyrischen Beispiele: *Der Frau Generalin v. Varnbüler* und *Die schöne Buche*.

In *Der Frau Generalin v. Varnbüler* wird das Medium selbst thematisiert. Es handelt sich hier um ein Gelegenheitsgedicht über Gruppenphotos.

DER FRAU GENERALIN V. VARNBÜLER ,
Vorsteherin des Katharinenstifts

Nach ihrer Rückkehr von der Kaltwasser-Heilanstalt zu Herrenalb,
bei Überreichung der Photographien sämtlicher Pensionärinnen gesprochen
von einer derselben

Stuttgart 1853

[...]

Dieselbe, ja du bist es, theure Mutter!
Nur trägt dein Antlitz, o wie hell, die Spur
Der Heiligen, die dich berührt! Umsonst
Nicht fleht man ihr; sie wirft dem Wagenden
Aus eisiger Nacht die thauende Rose zu.

Wir waren oft bei dir, du glaubst es kaum,
Leibhaftig eben nicht; doch wenn du pflegtest,
Im Tannenschatten auf das Moos gebettet,
Balsamische Luft zu athmen, zweimal täglich,
Elise dir zur Seite mit viel Andern,
Da kamen wir, zu leichten Traumgestalten
Verkleinert, schlüpfen durch die hohen Äste
Mit jenen runden Lichtern leis herab,
Die deines Kleides Saum und Hand und Schultern
Zudringlich küßten. Kanntest du sie nicht?
- Wenn nun die ganze Schar in einen Rahmen
Gefangen, Eins am Andern, dicht gedrängt,
Sich wieder zeigte - ob du sie wohl kennst?²⁰

Mit der »Heiligen«, die Frau Varnbüler berührt und eine helle Spur hinterlassen hat, ist wohl die Sonne gemeint. Und die Spur wird der Sonnenbrand sein. Diese Sonne erscheint in den folgenden Versen wieder in den »runden Lichtern«, die durch die hohen Äste der Bäume in der Heilanstalt auf die Vorsteherin des Katharinenstifts fielen.

Warum die Lichter, die durch dichtes Geäst auf den Boden fallen, rund sind, ist bekannt: Sie sind rund, weil die Sonne an sich rund ist. Die runde Gestalt auf dem Boden ist nichts anderes als die projizierte runde Gestalt der Sonne.²¹ Das Prinzip, nach dem die Sonne sich durch Blätter auf den Boden projiziert, und das Prinzip der Phantasmagorie lassen sich gut vergleichen. Die Lichtquelle

einer Zauberlaterne wird, wie es damals typisch war, durch einen runden Hohlspiegel widergespiegelt – durch eine virtuelle Sonne also, die ihre runde Gestalt durch ein Loch auf eine Fläche wirft. Nur ist dieses runde Bild gefärbt durch auf transparenten Stoff gemalte Bilder. Die Parallele zwischen beidem kann weiter gezogen werden: Um die Zuschauer der Phantasmagorie zu unterhalten, wurde vielfach versucht, die projizierten Bilder zu bewegen. Der Belgier Etienne Gaspar Robertson nannte um 1800 seine auf einem Rädergestell montierte Zauberlaterne »Phantascop«: Durch die Bewegung des Apparates konnten die Bilder auch Bewegungseffekte bekommen und um so phantastischer erscheinen.²² Dieses Phantascop wäre eine technische Entsprechung für die sich projizierende Sonne in Mörikes Gedicht. Nicht nur die Projektionswand, der Körper von Frau Varnbühler, sondern auch die lichtdurchlässigen Lücken zwischen den bewegten Zweigen mit ihrem Blattwerk bewegen sich. Dementsprechend heißen die runden Lichter hier »leichte Traumgestalten«.

Solch ein rundes Licht finden wir auch in *Maler Nolten* vor, und zwar in der Szene, die das phantasmagorische Zwischenspiel einleitet: »Nach kurzer Zeit ertönte sein [Larkens] Glöckchen, das die Gesellschaft hinüber lud in den verdunkelten Saal. Hinter einer spanischen Wand, die nach einer Seite offen war, befanden sich Larkens und seine Gehülfinnen neben der magischen Laterne, welche inzwischen nur einen runden hellen Schein an die Zimmerdecke warf.«²³ Ein zu projizierendes, gemaltes Bild ist hier noch nicht installiert, aber das Licht ist bereits angezündet und wird mit Hilfe eines runden Hohlspiegels an die Decke geworfen. Der Schein an der Decke ist rund, weil der Hohlspiegel rund ist und somit wie eine kleine Sonne aussieht und funktioniert.²⁴ Es ist dasselbe phantasmagorische runde Licht, das im Gedicht *Frau Generalin v. Varnbühler* wieder auftaucht.

Doch hier kommt es zu einer Wende, die die Pointe des kleinen Werks ausmacht. Aus den sich projizierenden lichten Traumgestalten der Pensionärinnen werden nämlich plötzlich Photographien derselben, die sich nicht bewegen. Diese Wende findet eine Entsprechung in der Technikgeschichte: Daran, dass Daguerre vor der Erfindung der Photographie ein Diorama-Theater betrieben hatte, sei hier nochmals erinnert. Von der Phantastik mit optischen Geräten zur Photographie: diesen Weg, den der Techniker Daguerre und auch die Mediengeschichte gingen, geht der Dichter Mörike in seinem Gedicht nach.

Die projizierte runde Gestalt der Sonne begegnet uns auch, und zwar als Nachbild, in Goethes *Farbenlehre* aus dem Jahr 1810:

In einem Zimmer, das möglichst verdunkelt worden, habe man im Laden eine runde Öffnung, etwa drei Zoll im Durchmesser, die man nach Belieben auf- und zudecken kann; durch selbige lasse man die Sonne auf ein weißes Papier scheinen und sehe in einiger Entfernung starr das erleuchtete Rund an; man schließe darauf die Öffnung und

blicke nach dem dunkelsten Orte des Zimmers; so wird man eine runde Erscheinung vor sich schweben sehen. Die Mitte des Kreises wird man hell, farblos, einigermaßen gelb sehen, der Rand aber wird sogleich purpurfarben erscheinen.

Es dauert eine Zeit lang, bis diese Purpurfarbe von außen herein den ganzen Kreis zudeckt, und endlich den hellen Mittelpunkt völlig vertreibt. Kaum erscheint aber das ganze Rund purpurfarben, so fängt der Rand an blau zu werden, das Blaue verdrängt nach und nach hereinwärts den Purpur. Ist die Erscheinung vollkommen blau, so wird der Rand dunkel und unfärbig. Es währet lange, bis der unfärbige Rand völlig das Blaue vertreibt und der ganze Raum unfärbig wird. Das Bild nimmt sodann nach und nach ab und zwar dergestalt, daß es zugleich schwächer und kleiner wird. Hier sehen wir abermals, wie sich die Netzhaut durch eine Sukzession von Schwingungen, gegen den gewaltsamen äußern Eindruck nach und nach wieder herstellt [...].²⁵

Goethe sieht in dieser Camera obscura, dem dunklen Zimmer, das eindringende Sonnenlicht. Das projizierte Rund auf dem Papier ist jedoch nicht so sehr deshalb rund, weil die Öffnung rund ist (wie Goethe zu meinen scheint), sondern vielmehr deshalb, weil die Sonne rund ist. Goethe schließt dann die Öffnung zu und sieht ein schwebendes Rund mit den seinem Auge entspringenden Farben. Goethe lässt das aufs Papier geworfene Bild der Sonne weiter auf seine Netzhaut wirken und genießt dann, nach Ausschluss des Lichts und Erlöschen des Bildes auf dem Papier, die seinem Körper entspringenden, sich im Laufe der Zeit verändernden phantastischen Farben (ähnlich, wie Noltens Onkel das seinem Inneren entspringende Nachbild Loskines wiederholt sah).

Indessen konnte das auf eine Fläche projizierte Bild ab 1839 festgehalten werden. Diese Wende ist auch das Thema des Mörike-Gedichts: die phantastischen runden und bewegten Gestalten der Sonne sieht man plötzlich still gestellt vor sich.

»Die schöne Buche« als Dinggedicht über die Photo-Graphie. – Die Neigung zum so genannten Dinggedicht in der letzten Hälfte von Mörikes Werk ist bekannt. »Das stimmungshaft Offene und Fließende der frühen Gedichte weicht dem mehr Gegenständlichen, Festen«, so resümiert Ulrich Hötzer den Wandel, der seiner Ansicht nach etwa 1840 in Mörikes Literatur eintrat.²⁶ Dass diese Wende von der Erfindung der Photographie im Jahre 1839 und Mörikes Begegnung mit der Photographie, die im selben Jahr stattfand, inspiriert wurde, ist meines Erachtens sehr wahrscheinlich. Das zuerst 1842 niedergeschriebene Gedicht *Die schöne Buche* verdient es, im Horizont dieser These gelesen zu werden.

DIE SCHÖNE BUCHE

Ganz verborgen im Wald kenn' ich ein Plätzchen, da stehet
Eine Buche, man sieht schöner im Bilde sie nicht.
Rein und glatt, in gediegenem Wuchs erhebt sie sich einzeln,
Keiner der Nachbarn rührt ihr an den seidenen Schmuck.
Rings, soweit sein Gezweig der stattliche Baum ausbreitet,
Grünet der Rasen, das Aug' still zu erquicken, umher;
Gleich nach allen Seiten umzirkt er den Stamm in der Mitte;
Kunstlos schuf die Natur selber dieß liebliche Rund.
Zartes Gebüsch umkränzet es erst; hochstämmige Bäume,
Folgend in dichtem Gedräng', wehren dem himmlischen Blau.
Neben der dunkleren Fülle des Eichbaums wieget die Birke
Ihr jungfräuliches Haupt schüchtern im goldenen Licht.
Nur wo, verdeckt vom Felsen, der Fußsteig jäh sich hinabschlingt,
Läset die Hellung mich ahnen das offene Feld.
– Als ich unlängst einsam, von neuen Gestalten des Sommers
Ab dem Pfade gelockt, dort im Gebüsch mich verlor,
Führt' ein freundlicher Geist, des Hains auflauschende Gottheit,
Hier mich zum erstenmal, plötzlich, den Staunenden, ein.
Welch Entzücken! Es war um die hohe Stunde des Mittags,
Lautlos Alles, es schwieg selber der Vogel im Laub.
Und ich zauderte noch, auf den zierlichen Teppich zu treten;
Festlich empfing er den Fuß, leise beschritt ich ihn nur.
Jetzo, gelehnt an den Stamm (er trägt sein breites Gewölbe
Nicht zu hoch), ließ ich rundum die Augen ergehn,
Wo den beschatteten Kreis die feurig strahlende Sonne,
Fast gleich messend umher, säumte mit blendendem Rand.
Aber ich stand und rührte mich nicht; dämonischer Stille,
Unergründlicher Ruh' lauschte mein innerer Sinn.
Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber-
Gürtel, o Einsamkeit, fühlt' ich und dachte nur dich!²⁷

Wiederum geht es um eine runde Gestalt, die die Sonne erzeugt – hier jedoch, im Unterschied zu den schon vorgestellten Texten, um einen runden Schatten, den die reich beblätterte Buche auf die Erde wirft. In diesem Gedicht handelt es sich um eine optische Erscheinung, die die Malerei zu fassen nicht imstande ist: »Eine Buche, man sieht schöner im Bilde sie nicht.« Das optische Medium, dem die hier genau geschilderten Lichtverhältnisse entsprechen, ist nicht so sehr die Malerei als vielmehr die Photographie. Direkt unter den dichten Ästen und Blättern der Buche, wo der Sonnenschein kaum hinfällt, ist der Rasen; um

diesen herum, wo mehr Licht fällt, »zartes Gebüsch«; um dieses herum wiederum, wo noch mehr Licht fällt, »hochstämmige Bäume« - die Sonne »schreibt« drei konzentrische Kreise in die Erde, die sozusagen wie eine Daguerreotypieplatte funktioniert. In diesem Sinne ist es ein Gedicht über die Photo-Graphie.²⁸ »Die Natur selber« schuf den Kreis des Rasens »kunstlos«: Ohne Malerhand und über die Ästhetik der Malerei hinaus schrieb der »pencil of nature«, um es mit dem Titel des zeitgenössischen Photobandes des Engländers William Henry Talbot zu sagen, selber den Kreis.

Dem Gedicht liegt Mörikes Erlebnis im Mai 1838 zugrunde, über das er einige Wochen später an den Freund Wilhelm Hartlaub schreibt: »Ich machte nemlich, um recht still an Dich zu denken, des Nachmittags einen Spaziergang in den Wald. Die Sonne schien und ein Gewitter das uns drohte, war ohne einen Tropfen Regen vorübergezogen. Ich weiß nicht hab ich Dir jene offene Stelle im Walde gezeigt wo einst ein See gelegen war? Jezt wächst ein schönes Gras darauf, das man nur eben frisch abgemäht hatte. Der Platz ist ein längliches Viereck, ein ziemlich vertieftes doch ganz ebenes Bette. An der vordern schmalen Seite, wo man herkommt, ist ein dammartig aufgeworfener, mit dichtem Moos überzogener Hügel, worauf die schönste Buche steht. Da setzte ich mich nieder, hing meinen Träumereien nach, indeß die Amsel musicirte, und zog zuletzt ein Buch, welches wir ehemals beide gleichsehr liebten.«²⁹

Wie Barbara Wiedemann klar gemacht hat, ist die im Brief geschilderte Situation ein Gegenbild zu der im Gedicht geschilderten: Die Rede ist hier nicht von Kreisen, sondern von einem Viereck, es handelt sich nicht um einen Mittag, sondern um einen Nachmittag, und Mörike konzentriert sich nicht auf das optische Phänomen in der absoluten Stille, sondern er hört das Zwitschern der Amsel und liest ein Buch.³⁰ »Es war um die hohe Stunde des Mittags./ Lautlos Alles, es schwieg selber der Vogel im Laub.« Dies ist, wie die geometrisch schönen Kreise, eine von Mörike erfundene Situation, und sie ist eine photographische: Die Stille entspricht dem lautlosen optischen Medium Photographie, und der starke Sonnenstrahl des Mittags war in der Frühphase der Photographie ein technisches Erfordernis. Die Worte des Schriftstellers Max Dauthendey über seinen Vater, einen der ersten Photographen in Leipzig, zeigen, in welcher enger Verbindung die Daguerreotypie und die starke Sonne standen. Er schreibt über die Situation, in der die angeblich »ersten Daguerreotypbilder in Deutschland«³¹ entstanden: »Im Juni 1841, als die Tage am längsten waren und das Jahr seinen Lichtgipfel erklommen hatte, gelang es ihm [Dauthendey's Vater] an einem Sonntag, die ersten Bilder nach dem Verfahren Daguerres in jenem Garten an der Lindenauer Landstraße [bei Leipzig] herzustellen.«³² Der antike Topos des Pan³³ wurde im Gedicht Mörikes in den Kontext der kunstlosen Autoreferenz der Natur und des Lichts gesetzt, die Mörike durch die brandneue Erfindung der Photographie schon 1839, also noch vor der Anfertigung der ersten Daguer-

reotypiebilder durch Dauthendeys Vater, kennengelernt hatte. Das Einschreiben der Natur in sich selbst ist ebenfalls eine von Mörike erfundene Situation: Im Brief war das Gras »abgemäht«, während es sich im Gedicht um eine tief im Wald verborgene, »kunstlose« Naturszene handelt, in die kein Mensch eingegriffen hat. Obwohl es im Gedicht keine Zeile über die Photographie gibt, ist dieses Medium die Voraussetzung des Werks.

Für Barbara Wiedemann ist dieses Werk ein »Schwellengedicht«: Als solches bezeichne es den Beginn einer neuen Entwicklungsstufe in Mörikes literarischem Schaffen, die vor allem durch detailgenaue »Beschreibungen von recht begrenzten Ausschnitten einer wenn auch idealisierten Wirklichkeit« gekennzeichnet sei.³⁴ In der Tat ist die Beschreibung der Lichtverhältnisse in diesem Gedicht detailliert. Nur darf die Geschichtlichkeit der Wahrnehmung selbst nicht übersehen werden. Die Daguerreotypie überraschte die damaligen Betrachter genau mit ihrer detailgenauen Wiedergabe begrenzter Ausschnitte einer Wirklichkeit. Mörikes Begegnung mit der Photographie im Jahre 1839 fällt genau zwischen seinen Besuch der Buche sowie den Brief darüber und die Veröffentlichung des Gedichts *Die schöne Buche*. Man darf vermuten, dass das neue optische Medium Mörike zu einer neuen Schaffensperiode anreizte, in der er photographische Detailgenauigkeit und Gegenständlichkeit in der Literatur erzielen wollte.

Schlussbemerkung. – Von der Traumgestalt zum Ding, von der Phantasmagorie zur Photographie – so verlief die Entwicklung der optischen Medien in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mörikes Literatur hielt mit dieser Entwicklung Schritt. Nunmehr dürfte klar geworden sein, dass die Geburt der Gattung Dinggedicht in der deutschen Literaturgeschichte ein Effekt der technischen Erfindung der Photographie war.

Die Mediengeschichte hatte schon in Mörikes Zeitalter eine globale Dimension. So ist es nicht verwunderlich, dass gleichzeitig mit den Dinggedichten Mörikes auch in Japan das Genre des Dinggedichts aufblühte. Optische Medien aus Europa wie Teleskop und Mikroskop wurden nämlich nicht nur nach Japan exportiert, sondern zeigten auch Dinge in dort bislang unbekanntem Bildlichkeit. Diese wurden durch japanische Dichter in ihren damals üblichen chinesischsprachigen Gedichten beschrieben und gaben so dem Genre des Dinggedichts neue Impulse: ein Phänomen, das der Entstehung des Dinggedichts aus der Photographie bei Mörike entspricht und insofern meine diesbezügliche These stützt.³⁵

Mit der Theorie der Mediengeschichte kann die Mörike-Forschung nicht nur für die Analyse der Bildlichkeit, sondern auch für komparatistische Ansätze geöffnet werden, die weit über das Studium der Einflussbeziehungen unter Literaten hinausgehen. Erst so kann die Reichweite des Phänomens Dinggedicht bei Mörike ausreichend erhellt werden.

Anmerkungen

- 1 Bearbeitete Fassung des am 27.06.2011 an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin gehaltenen Habilitationsvortrags. Diese Forschungsarbeit wurde durch die *Japan Society for the Promotion of Science* finanziell unterstützt (*kakenhi* Nr. 22520327).
- 2 Eduard Mörike, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von Hans-Henrik Krummacker u. a., Stuttgart 1967ff., Bd. 3, 99.
- 3 Ebd., Bd. 3, 99–148.
- 4 Die Zitate der Gedichte Mörikes erfolgen im Folgenden nach der historisch-kritischen Gesamtausgabe *Werke und Briefe*, hg. von Hans-Henrik Krummacker u. a., Stuttgart 1967ff., Bd. 1, Teil 1 (Text). Weil jedoch Teil 2 für den Kommentar noch nicht erschienen ist, wurde hier zur Angabe der Entstehungsjahre eine andere kommentierte Ausgabe herangezogen: Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, 2 Bde., Düsseldorf–Zürich 1996f., Bd. 1.
- 5 Wenn es hier und im Folgenden um diesen Roman geht, beziehen wir uns in erster Linie auf den Erstdruck. Die spätere Überarbeitung bzw. zweite Fassung wird nur am Rande berücksichtigt.
- 6 Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 3, 95–98. Die Erstausgabe des Romans aus dem Jahr 1832 hat eine Musikbeilage, die auch die Noten zu zwei Teilen dieses Zwischenspiels enthält (in: ebd., Bd. 5, 265–269). Eine Tonaufnahme des einen Teils, des *Elfenliedes*, mit einem historischen Klavier aus Mörikes Freundeskreis findet sich bei Margrit Öhm (Hg.), *Musikfreund Mörike. Eduard Mörike in Erstvertonungen durch seine Freunde Ernst Friedrich Kauffmann und Louis Hetsch mit einem Tafelklavier aus seinem Freundeskreis*, Audio-CD, Stuttgart 2001.
- 7 Zum Begriff »ombres chinoises« vgl. Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. The Lens within the Heart*, Cambridge–New York 1996, 107. Nachfolgend die dem Anfang des Zitats aus dem Erstdruck 1832 entsprechenden Sätze aus der Neufassung, an der Mörike in seinen späten Jahren arbeitete: »Ein Schattenspiel! charmant!« riefen die Damen aus einem Mund und klatschten vergnügt in die Hände. »DES OMBRES CHINOISES, nicht wahr?« / »O nein, wir sind auf bunte Schatten eingerichtet, und Nolten hat nach Herzenslust einmal in ganzen Farben auf gut Nürnbergisch hier gemalt.« (Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 4, 92). Der französische Begriff »ombres chinoises« wird hier zwar noch benutzt, aber nicht mehr im Sinne der Phantasmagorie, die durchaus bunt sein konnte, sondern im Sinne des Schattenspiels mit schwarzen Schatten.
- 8 Mörike (1967ff.), Bd. 3, 98.
- 9 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 3. Aufl., München 1995. Auch auf Kittlers Studien über die Phantasmagorie bei Schiller und E. T. A. Hoffmann sei hier hingewiesen: Kittler, *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*, in: *Athenäum*, 4. Jg. (1994), 219–237, und ders., *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002, 125–154.
- 10 Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 3, 99–148.
- 11 Ebd., 105.
- 12 Ebd., 131.
- 13 Ebd., 205f.
- 14 Ebd., 349.
- 15 Vgl. ebd., 410.
- 16 Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 13, 76. Zur Erwähnung der Photographie in Möri-

- kes Briefen vgl. Rolf H. Krauss, *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern 2000, 156f.; Bernhard Zeller u. a. (Hg.), *Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975. Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Texte und Dokumente*, Marbach a. N. 1975, 417f. und *Eduard Mörikes Haushaltungsbuch*. Wermutshausen - Hall - Mergentheim. 16. Oktober 1843 - 27. April 1847. Faksimile der Handschrift erläutert und eingeführt von Hans-Ulrich Simon, Marbach am Neckar 1994, 297.
- 17 Vgl. Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 18, 98 und 466f.
 - 18 Photomechanisch wiedergedruckt in Mörike, ebd., Bd. 1, Teil 1, nach 365. Allerdings folgte der Autor der Bitte des Verlegers Cotta, sein Photo zu drucken, nicht gern. Vgl. Mörike, ebd., Bd. 18, 187f. und 190. Mörike zeigte nicht nur seine Begeisterung über die Photographie, sondern distanzierte sich auch oft von diesem Medium, gerade wenn es um Portraits ging, so auch in einem Brief aus dem Jahr 1855 (Mörike, ebd., Bd. 16, 221; vgl. dazu Krauss, *Photographie und Literatur*, 157 und Zeller u. a. (Hg.), *Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975*, 417f.), einem Brief aus dem Jahr 1867 (Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 18, 192) und in der Nachschrift zu einem Brief seiner Schwester Klara aus dem Jahr 1851: »Zum Besten des Zeichners, dem die Daguerreotypie sehr Abbruch thut in s. Geschäft, so daß er oft fast nicht zu arbeiten hat – schlug ich das Verslein vor:/ Und sähst du lieber dich vom Lichte selbst gemalt/ Als daß ein Künstleraus dich auf die Tafel strahlt?« (Mörike, ebd., Bd. 16, 89f.).
 - 19 Photomechanisch wiederabgedruckt in Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 1, Teil 1, nach 292.
 - 20 Mörike, ebd., Bd. 1, Teil 1, 315f.
 - 21 Vgl. David C. Lindberg, *The Theory of Pinhole Images from Antiquity to the Thirteenth Century*, in: *Archive for History of Exact Sciences*, 5(1968)2, 154–176, hier 155f., und Shigeru Tsuji, *Enkinhō no tanjō. Runesansu no geijutsuka to kagaku*, Tokio 1995, 73–75.
 - 22 Über die Laterna magica vgl. Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin 1956, 55–79, über Robertsons Phantascop ebd., 69f.
 - 23 Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 3, 98.
 - 24 Bilder solcher runden Hohlspiegel und projizierten runden Lichter findet man in Zglinicki, *Der Weg des Films*, Bildteil (unpaginiert).
 - 25 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde, hg. von Hendrik Birus u. a., 1. Abt., Bd. 23/1: Zur Farbenlehre, Frankfurt/Main 1991, 41f. Für eine Analyse dieser Stelle der Farbenlehre als Beispiel für das »subjektive Sehen« vgl. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden–Basel 1996, 75–83.
 - 26 Vgl. Ulrich Hötzer, *Mörikes heimliche Modernität*, hg. von Eva Bannmüller, Tübingen 1998, 127–129 und 158–164, hier 164.
 - 27 Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 1, Teil 1, 106.
 - 28 Vom Einschreiben der Sonne ist auch in einem der so genannten Dinggedichte *Der alte Thurmhahn* (ursprünglich 1840) die Rede, das wie folgt beginnt: »Zu Cleversulzbach im Unterland/ Hundert und dreizehn Jahr ich stand./ Auf dem Kirchenturn ein guter Hahn./ Als ein Zierath und Wetterfahn./ In Sturm und Wind und Regenacht/Hab' ich allzeit das Dorf bewacht./ Manch falber Blitz hat mich gestreift./ Der Frost mein' rothen Kamm bereift./ Auch manchen lieben Sommertag./ Da man gern

Schatten haben mag/ Hat mir die Sonne unverwandt/ Auf meinen goldigen Leib gebrannt/ So ward ich schwarz für Alter ganz./ Und weg ist aller Glitz und Glanz./ Da haben sie mich denn zuletzt/ Veracht't und schmäählich abgesetzt.« (Ebd., Bd. 1, Teil 1, 228). Mörike ließ diesen Turmhahn 1866 photographieren und schickte einigen Freunden das Photo. Vgl. Mörike, ebd., Bd. 18, 209, 212 und 669; Abbildung eines der gesandten Photos in: Hans Egon Holthusen, *Eduard Mörike mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 11. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2000, 102. Bei diesem Photo geht es um eine doppelte Einschreibung des Lichts: Das Sonnenlicht wurde auf die Metallfläche des Turmhahns eingebrannt, die dann photographiert wurde.

- 29 Mörike, *Werke und Briefe*, Bd. 12, 197.
- 30 Vgl. Barbara Wiedemann, »Ganz verborgen« - *Kunstvolle Kunstlosigkeit*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, 131-143, hier 132f.
- 31 Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert*, in: ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, München 1925, Bd. 1, 5-284, hier 57.
- 32 Dauthendey, ebd., 59 [kursiv von Nawatal. Es geschah 1855 und 1867, dass das trübe Wetter Mörike daran hinderte, sich photographieren zu lassen (vgl. Mörike [1967ff.], Bd. 16, 217 und Bd. 18, 187f).
- 33 Vgl. Wiedemann, »Ganz verborgen« - *Kunstvolle Kunstlosigkeit*, 137f.
- 34 Ebd., 142.
- 35 Zur synchronen Entwicklung der Gattung Dinggedicht in deutschsprachigen Gebieten und Japan vgl. meine Studie *Simultaneität der Kulturen im Prozess der Bildung der Weltgesellschaft*, in: *Simultaneität - Übersetzen*, hg. von Christine Ivanovic und Keiko Hamazaki, erscheint voraussichtlich 2012 im Stauffenburg Verlag in Tübingen.