



Martina Todesko

## Der Dramatiker Eduard Mörike

Martina Todesko

## **Der Dramatiker Eduard Mörike**



Martina Todesko

# **Der Dramatiker Eduard Mörike**

Tectum Verlag

Martina Todesko

Der Dramatiker Eduard Mörike.

© Tectum Verlag Marburg, 2016

Zugl. Diss. Univ. Universität Augsburg 2015

ISBN: 978-3-8288-6616-4

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter  
der ISBN 978-3-8288-3869-7 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: shutterstock.com © Marzolino

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

Danksagung .....	7
Zur Einleitung.....	9
I. Dramatische Gattungen.....	17
1. Die Gattung Drama - Eine Begriffsverortung.....	17
2. Dramatische Sonderformen im Werk Eduard Mörikes .....	25
2.1 Laterna-magica-Projektion.....	26
2.2 Festspiel.....	30
2.3 Die Librettistik und das Libretto .....	34
II. Der Kontext der dramatischen Werke Eduard Mörikes .....	49
1. Die Bedeutung des Dramas in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts .....	51
1.1 Dramentheorien zwischen 1800 und 1848 .....	51
a) Die (Weimarer) Klassik.....	53
b) Die Entwicklungen der Dramentheorie im Anschluss an die Weimarer Klassik bis 1848 im Überblick.....	72
c) Die Dramentheorie der Gebrüder Schlegel.....	80
d) Hegel und Vischer .....	88
e) Das >Scheitern< der Dramatiker.....	104
1.2 Das Theater zu Beginn des 19. Jahrhunderts.....	107
a) Der Theaterboom: Trivialisierung, Kommerzialisierung, Popularisierung und Professionalisierung.....	109
b) Theaterarchitektur und Bühnentechnik .....	129
c) Schauspiellehre um 1800 .....	138
d) Die Spielplangestaltung und Rezeption neuer musikdramatischer Gattungen .....	153
e) Das Theater in Stuttgart.....	166
f) Das Verhältnis von Drama, Dramentheorie und Theater.....	183

2.	Eduard Mörikes Verhältnis zur Bühne und zum Drama .....	186
2.1	Die Künstlerfamilie Mörike.....	187
2.2	Eduard Mörikes vielseitige Begabungen.....	189
2.3	Der Freundeskreis Mörikes: Quelle der Inspiration und Konfrontation.....	197
2.4	Die Anziehungskraft von Imagination und Klang – Mörikes Theaterleidenschaft .....	223
2.5	Eduard Mörike als Berater und Leser.....	235
III.	Mörikes dramatische Werke .....	254
1.	Fragmente und Entwürfe .....	254
2.	<i>Der letzte König von Orplid</i> (1832/1839).....	292
3.	<i>Die Regenbrüder</i> – Ein Opernlibretto (1839).....	322
4.	<i>Das Fest im Gebirge</i> (1841).....	372
IV.	Mörike als Dramatiker – Rückblick und Ausblick.....	386
	Bibliographie:.....	400

## Danksagung

Die vorliegende Studie ist eine Überarbeitung der im August 2014 an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg eingereichten Dissertation >Der Dramatiker Eduard Mörike<. Herrn Prof. Dr. Mathias Mayer (Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft) sei für die Anregung zur Auseinandersetzung mit Eduard Mörike und seinen dramatischen Werken sowie für die Betreuung der vorliegenden Arbeit herzlich gedankt. Herrn Prof. Dr. Franz Körndle (Professur für Musikwissenschaft) danke ich für die Erstellung des Zweitgutachtens. Herrn Prof. Dr. Klaus Wolf (Lehrprofessur für Deutsche Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit mit dem Schwerpunkt Bayern) bin ich für die Impulse, welche die Arbeit durch ihn erhielt, zu großem Dank verpflichtet.

Die Deutsche Schillergesellschaft hat das Projekt durch ein Marbach Stipendium (Graduiertenstipendium) im Jahr 2009 unterstützt und mir damit den Zugang zu Quellenmaterial und älteren Forschungsarbeiten ermöglicht. Im Rahmen des einmonatigen Aufenthaltes in Marbach konnte ich auch Einsicht in die Bilddateien der Partitur der *Regenbrüder* nehmen. Für diese Unterstützung und die Betreuung während des Archivaufenthaltes sei herzlichst gedankt.

Ein großer Dank geht auch an Ulrike Schwarz, Katja Schneider, Martina Deschler und Tobias Krüger, die mit ihrer kollegialen Bereitschaft zu Diskussionen – auch zwischen Tür und Angel – zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. Danke euch für die freundschaftliche Bürogemeinschaft.

Zuletzt, aber umso mehr, sei meinen Freunden für die Verbundenheit in den letzten Jahren und alles Durchtragen, vor allem während den Erschütterungen 2010/2011, gedankt.

Martina (Matty) Todesko



## Zur Einleitung

Warum eine Arbeit über den >Dramatiker< Eduard Mörike schreiben? Was ist von einer solchen Untersuchung zu erwarten? Seine dramatischen Werke sind lediglich einigen wenigen Mörike-Experten bekannt und werden nur selten in der Forschung erwähnt. Wenn überhaupt, werden sie als „literarisch minderwertig“<sup>1</sup> beurteilt, das Desiderat damit legitimiert und ihre Berücksichtigung innerhalb einer Studie über den Dichter Eduard Mörike und dessen Werk als ein nicht fruchtbringender Aspekt ausgegrenzt. Mathias Mayer erklärt das Unbehagen der Literaturwissenschaft gegenüber Mörikes dramatischen Werken mit der >undramatischen und unhistorischen Herangehensweise< Eduard Mörikes und der damit einhergehenden phantastisch-märchenhaften Perspektive, „die auf logisch-kausale Begründungen leicht verzichten kann und einem Philosophen wie Vischer daher als >romantisch< erscheint, wie in Orplid [...]“<sup>2</sup> In den Worten Karl Fischers klingt dies wie folgt:

Nicht das war es, nicht sein außerordentlich entwickelter geschichtlicher Sinn, nicht seine tiefere Kenntnis von Geschichte, zumal Kulturgeschichte waren es, die ihm die dramatische Gestaltung eines geschichtlichen Stoffes so erschwerten, vielmehr war es seine stets thätige schöpferische Phantasie, die der straffen Fassung, dem geschlossenen Fortgang und dem festgefügteten Aufbau des Dramas widerstrebte; kurz, seine besondere dichterische Anlage war nicht dramatisch.<sup>3</sup>

Verwunderung über Eduard Mörikes Auseinandersetzung mit der Gattung Drama drückt ebenso Rudolf Krauß aus:

So hat [...] Eduard Mörike von den einzelnen Gedichten, deren Summe ihn zu einem der ersten Poeten unserer Nation erhoben hat, nur wenig Aufhebens gemacht, und während er eines um das andere seiner wunderherrlichen Lieder erklingen ließ, mühte er

---

<sup>1</sup> So zum Beispiel C. L. HART NIBBRIG: *Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike*, Bonn 1973, S.252. Auch die positivere Äußerung Birgit Mayers bewertet die Missachtung der dramatischen Werke als nachvollziehbar und berechtigt. Siehe dazu B. MAYER: *Eduard Mörike (SM 237)*, Stuttgart 1987, S.96.

<sup>2</sup> M. MAYER: *Eduard Mörike (Reclam 17611)*, Stuttgart 1998, S.142.

<sup>3</sup> K. FISCHER: *Eduard Mörikes Leben und Werke*, Berlin 1901, S.78.

sich gleichzeitig um einen Ruhmestitel, der ihm nicht beschieden war, um den des Dramatikers.<sup>4</sup>

Die dramatischen Fragmente und Werke werden nur selten in das Textkorpus von Untersuchungen zu Eduard Mörike aufgenommen. Birgit Mayer stellt in ihrem Einführungsband zu Eduard Mörikes literarischem Werk folgende These auf: „Mehr als das Ergebnis zählt die Bemühung. Nicht zuletzt deshalb, weil es anderen Formen seiner Dichtung, zum Beispiel Balladen und Romanzen, zugute kam.“<sup>5</sup> Eine Untersuchung dieser Hypothese sowie einen Beleg dafür kann sie jedoch nicht anführen, und eine entsprechende Studie fehlt bis heute. Bei Mathias Mayer findet sich eine gegenläufige Vermutung: Die Schwierigkeit Mörikes mit dem Drama als Gattung der Gegenwartigkeit könne auch seine Distanz gegenüber der Ballade erklären helfen.<sup>6</sup> Beide Forschungsmeinungen zeugen nicht nur von unterschiedlichen Auffassungen der Balladen Mörikes und dessen, was die Gattung Ballade als >Ur-Ei< an >Dramatischem< enthält, sie werten auch die Problematik der Gattung Drama für Eduard Mörike deutlich unterschiedlich. Für Birgit Mayer übt die Auseinandersetzung mit der dramatischen Gattung einen positiven Einfluss auf andere literarische Projekte aus; Mathias Mayer sieht im Scheitern ein Symptom, welches sich auch im Umgang mit den Gattungen äußert, die – wie die Ballade – dramatische Elemente besitzen.

Neben der Negierung der literarischen Qualität von Mörikes Dramen und der Diskussion über deren Bewertung für das Œuvre scheint der zögerliche Umgang der Forschung auch damit zusammenzuhängen, dass das Textkorpus vor allem aus Fragmenten besteht und sich zum Teil nur noch Titel oder Ideenentwürfe in Briefen finden lassen. Vollenendet wurde dagegen das Dramolett *Der letzte König von Orplid*, das durch seine Einbettung in den *Maler Nolten* in der Mörikeforschung nach 1980 vermehrt Berücksichtigung fand. Zugleich wirft die Einbindung in diesen Roman aber auch die Frage auf, inwieweit es sich hierbei um ein Drama – ein für die Bühne gedachtes oder ein als Lesedrama die Gesetze der Bühne berücksichtigendes Werk – handelt und ob Mörike sich damit als Dramatiker Verdienste erwarb.

---

<sup>4</sup> R. KRAUSS: Eduard Mörike in seinem Verhältnis zur Schaubühne. In: *Bühne und Welt* 6 (1903/04), S.61-71, hier S.61.

<sup>5</sup> B. MAYER: Eduard Mörike, S.96f.

<sup>6</sup> Vgl. M. MAYER: Eduard Mörike, S.49.

Das Festspiel *Fest im Gebirge* war bis 2009 auf Wunsch des Urhebers unveröffentlicht geblieben. Erst mit dem siebten Band der historisch-kritischen Ausgabe (*Idylle vom Bodensee. Dramatische Schriften. Vermischte Schriften*) wurde eine textkritische Fassung veröffentlicht.<sup>7</sup> Als Festspiel unterliegt das Werk nicht nur den Gesetzen der Bühne, sondern muss auch unter dem Aspekt einer Einbettung in ein staatspolitisch-höfisches Zeremoniell sowie unter den Bedingungen von Casualdichtung betrachtet werden. Schließlich gehört das dritte vollendete dramatische Werk einem Randgebiet der Literaturwissenschaft an. Das Opernlibretto *Die Regenbrüder* fällt in jenen zwischen der Literatur- und Musikwissenschaft verorteten Bereich der Librettistik.

Eine Arbeit, die sich mit dem Dramatiker Eduard Mörike auseinandersetzt, hat daher die Hürde zu nehmen, über Texte zu sprechen, die nicht abgeschlossen wurden oder Gattungen angehören, die sich am Rande der Literaturwissenschaft befinden. Um einen ersten Ansatz zu bieten, diese Leerstelle der Mörikeforschung zu schließen, wurde für die vorliegende Untersuchung ein interdisziplinärer Bezugsrahmen gewählt. Wie der knappe Umriss der Gattung Drama zu Beginn der Studie zeigt, gibt es unterschiedliche Paradigmen zur Abgrenzung und Beschreibung der Gattung. Begrifflichkeiten wie >Drama< und >dramatisch< umfassen dadurch ebenfalls über eine geräumige Bandbreite. Dabei nehmen sowohl Entwicklungen innerhalb der Ästhetik, der Gattungstheorie wie auch der Theatergeschichte und Aufführungspraxis Einfluss auf die Begrifflichkeiten. Der Umgang mit dem liminalen Charakter der Gattung wird nicht nur zum prägenden Merkmal der fachspezifischen Lesarten, sondern auch zum gattungsspezifischen Merkmal selbst. Dem Bereich der Librettistik ist innerhalb dieses ersten Abschnittes ein eigenes Kapitel gewidmet, um auf die zusätzlichen Besonderheiten dieser musikdramatischen Gattung eingehen zu können. Im Verlauf der Untersuchung der dramatischen Werke Eduard Mörikes und seiner Einstellung zur Bühne wird auf einzelne Perspektiven dieser Begriffsverortungen verwiesen werden.

Nach dieser einführenden Darstellung wird geklärt werden, welche Vorstellungen den Dichter Mörike dazu veranlassten, sich immer wieder

---

<sup>7</sup> Ein erster Druck der Quelle H2 findet sich in M. LUSERKE-JAQUI: Eduard Mörike. Ein Kommentar (UTB 2530), Tübingen/Basel 2004, S.144-178. Siehe dazu auch Kapitel III.4.

mit jener Gattung auseinanderzusetzen, die ihm so schwer zu fallen schien. Der genaue Kontext von Mörikes Dramen wird nicht nur aus der Perspektive der Literaturgeschichte und der Dramentheorie, sondern auch der Theatergeschichte erörtert werden. Um ein möglichst vielschichtiges Bild der Situation des Theaters und der Bedeutung des Dramas in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu skizzieren, werden hierfür Studien der Theater-, Musik- und Literaturwissenschaft herangezogen. Den Versuch, eine Entwicklungsgeschichte des Dramas zwischen 1800 und 1848 zu beschreiben, erschweren vor allem die Lücken innerhalb des literaturwissenschaftlichen Kanons und daher auch der meisten Forschungsarbeiten zum Drama des beginnenden 19. Jahrhunderts. Auf der Bühne feierten vor allem Kotzebue, Birch-Pfeiffer und Iffland große Erfolge, deren Werke jedoch dem Bereich des Trivialen beziehungsweise der Unterhaltung zugeordnet werden. Hierzu finden sich jedoch kaum Reflektionen innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung. Vereinzelt Forschungsprojekte haben in den letzten Jahren versucht, diese Lücke zu schließen. So zum Beispiel *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne*, herausgegeben von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter.<sup>8</sup> Der Gattung Volksstück haben sich ebenfalls einige Arbeiten zugewandt.<sup>9</sup> Diese Studien können als Versuch gewertet werden, die Bestseller der Bühne in ihrer historischen Bedeutung wahrzunehmen und neue Ansätze zu erproben, um die Grenzgebiete einzelner Forschungsschwerpunkte zu erschließen. Zahlreiche Forschungsbeiträge blenden jedoch weiterhin die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts aus, springen von der deutschen Klassik direkt in die Revolutionsjahre. Der Perspektive der Theaterwissenschaft, welche diesbezüglich eine weit weniger große Leerstelle vorweist, wird hier vor allem durch Berücksichtigung der Arbeit von Manfred Brauneck (*Die Welt als Bühne* und dem *Handbuch Drama*, herausgegeben von Peter W. Marx) Raum gegeben. Die musikgeschichtlichen Entwicklungen werden dagegen nur am Rande beleuchtet, und zwar insofern sie den Bereich des Dramas und der Theaterinszenierung betreffen. Die Untersuchung

---

<sup>8</sup> J. BIRGFELD/C. D. CONTER (Hrsg.): *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne* (Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart 1), Hannover 2007.

<sup>9</sup> T. SCHMITZ: *Das Volksstück* (SM 257), Stuttgart 1990 sowie H. AUST/P. HAIDA/J. HEIN: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989.

des Librettos *Die Regenbrüder* erfordert durchaus eine erweiterte Perspektive.

Die Illustration der Bedeutung des Dramas in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird in zwei Bereiche unterteilt: den Entwicklungen innerhalb der Dramentheorien sowie der Bühnenpraxis des Theaters. Im Verlauf der Untersuchung wird, dem regionalen Lebensraum Mörikes entsprechend, der Fokus immer mehr auf die Situation und Entwicklung in Württemberg gerichtet werden. Nachdem auf diese Art und Weise die Bedeutung des Theaters und des Dramas für das beginnende 19. Jahrhundert erörtert wurde, wird Eduard Mörikes Verhältnis zur Bühne und zur Gattung des Dramas aufgezeigt werden. Hierbei kann trotz der Flut von Neuerscheinungen zu Mörikes 200. Geburtstag im Jahr 2004 auf nur wenige Untersuchungen zurückgegriffen werden. Eine frühe Arbeit zu Mörikes Theaterbegeisterung ist Rudolf Krauß' Aufsatz *Eduard Mörike in seinem Verhältnis zur Schaubühne*, erschienen 1903. Ausführlich widmet sich erst wieder der von Ulrich Simon und Regina Cerfontaine erarbeitete Katalog zur Ausstellung *Mörike und die Künste* aus dem Jahr 2004 dieser Fragestellung. Erleichtert wird die Bearbeitung der Fragestellung durch die Briefbände der historisch-kritischen Ausgabe. Jedoch ist die Fülle an Informationen in den Schriften Mörikes hinsichtlich der von ihm gelesenen Dramen, Theaterbesuche und Besprechungen literarischer Werke deutlich umfassender als im Zuge dieser Arbeit ausgewertet werden konnte. Nur punktuell werden daher diesbezügliche Beobachtungen aufgegriffen und problematisiert. Um die Arbeit mit älteren Forschungsarbeiten zu erleichtern, werden bei den einzelnen Briefen sowohl der Verfasser als auch der Empfänger genannt – außerdem wird neben der Bandnummer der historisch-kritischen Ausgabe das Entstehungsdatum aufgeführt.

Das Hauptaugenmerk der Mörike-Forschung liegt weiterhin auf der Lyrik und auf werkübergreifenden thematischen Untersuchungen. Moritz Rainer geht in seiner Rezension der zum 200. Geburtstag erschienen Monographien sogar so weit zu diagnostizieren, dass es nur wenige Arbeiten aus diesem Jahr gäbe, die wirklich etwas Neues zu bieten hätten und nicht in bereits veralteten Tönen über Eduard Mörike und sein

Werk sprächen.<sup>10</sup> Daher versucht die Darstellung der dramatischen Werke Eduard Mörikes (Kapitel III) sich von vorgegebenen Mörikebildern zu lösen, ohne dabei die Forschung völlig unberücksichtigt zu lassen. Wo deutliche Bezüge zu Lyrik und Erzählungen Mörikes zu erkennen sind, werden diese herausgearbeitet oder auf entsprechende Forschungsarbeiten verwiesen. Die Darstellung des *Lezten Königs von Orplid* sieht sich vor allem der Schwierigkeit ausgesetzt, die bisherigen Thesen der Forschung dahingehen zu beurteilen, inwiefern die Ergebnisse für eine vom Roman isolierte Betrachtung gewertet werden können. Aufgrund der Verflechtung des Dramoletts mit dem *Maler Nolten* gilt es zu differenzieren, welche Aspekte im hierbei bedeutungstragende Funktionen erhalten und Mörikes Arbeit als Dramatiker auszeichnen. Daher wurde der Ansatz gewählt, die Lesart als Schattenspiel an den Ausgangspunkt der Analyse zu stellen und die besondere Darbietungsform einer Laterna-magica-Präsentation aufzugreifen. Diese Herangehensweise korrespondiert mit dem interdisziplinären Ansatz, der für die Beleuchtung des Kontextes für Mörikes Dramenproduktion gewählt wurde. Dabei soll sowohl die Performativität der Gattung Drama als auch die Textualität berücksichtigt werden. Dem folgt auch die Analyse des jüngsten Dramas: *Das Fest im Gebirge* wird in seiner Funktion als Festspiel betrachtet werden. Die Analyse des Opernlibrettos *Die Regenbrüder* erfolgt im Sinne der Librettistik nicht nur mit Bezug auf die Textgestaltung, sondern auch unter Berücksichtigung des Verhältnisses von Musik und Text, wenn auch das Fehlen einer frei zugänglichen Partitur dieses Vorhaben deutlich einschränkt. Den Abschluss bietet ein Rückblick auf die Arbeit und auf die zu Beginn gestellte Frage, inwiefern eine Untersuchung der dramatischen Werke Eduard Mörikes von Interesse für die Mörikeforschung sein kann. Die vorliegende Arbeit versteht sich nicht als Abschluss einer Untersuchung des Dramatikers Eduard Mörike, sondern als Anreiz, sich auch den bisher vernachlässigten Seiten des Dichters zuzuwenden. Literatur-, musik- und theaterwissenschaftliche Forschungsansätze sollen gewinnbringend miteinander verknüpft werden, um Eduard Mörike als einen jener Vertreter des 19. Jahrhunderts näher zu beleuchten, welche >am Drama scheiterten< (siehe Kapitel II.1.e).

---

<sup>10</sup> Vgl. M. RAINER: Am Pfahl gebunden – Eduard Mörike, entstaubt. In: Schweizer Monatshefte 84 Nr. 5 (2004), S.49-50.

Die innerhalb dieser Arbeit verwendete Literatur findet sich in der anschließenden Bibliographie aufgeführt, wobei auf die Nennung von Forschungsliteratur, die in den Anmerkungen lediglich als weiterführende Literatur genannt wird, verzichtet wurde. Die in den Fußnoten verwendeten Abbreviationen sind am Anfang der Bibliographie aufgelistet und orientieren sich an der historisch-kritischen Werkausgabe.



# I. Dramatische Gattungen

## 1. Die Gattung Drama – Eine Begriffsverortung

Das Drama als Gattung zeichnet sich dadurch aus, dass es aus mindestens drei formalen Elementen – mythos (Handlung), lexis (Rede, Sprache) und opsis (Schau, Szene/sinnliche Darstellung) – besteht, welche innerhalb der Theoriegeschichte unterschiedlich gewichtet werden.<sup>11</sup> Alle drei Elemente werden gattungsspezifisch von den Figuren getragen. Figur, Handlung und Dialog bilden damit die Bausteine dramatischer Texte.<sup>12</sup> „Diese drei Elemente kommen in den meisten Definitionen von Drama vor, doch weit wichtiger ist, dass sie sich in nahezu jedem Drama direkt finden lassen oder ihr Fehlen als programmatisches Spiel mit den Konventionen deutlich markiert ist.“<sup>13</sup> Diese Grundelemente werden durch Aspekte wie Charakter, Wirkung, Rollenspiel und Musik ergänzt.

Das Drama kann als Sprechakt mindestens eines redenden Subjekts in einer szenischen Einrichtung als Rollenspiel definiert werden; der eigentliche Zweck des Textes ist es, inszeniert, das heißt zur Aufführung gebracht zu werden.<sup>14</sup> Die Gattung Drama bewegt sich damit im Spannungsfeld zwischen Textualität und Performativität. Textualität bedeutet hierbei: „die Verfasstheit in einem >Speichermedium< sowie die Lesbarkeit, die auf spezifischer Organisation und semantischer Kohärenz ba-

---

<sup>11</sup> Vgl. B. ASMUTH: Einführung in die Dramenanalyse (SM 188), 6. aktualisierte Auflage, Stuttgart 2004, S.3f.

<sup>12</sup> Vgl. N. KRETZ: Grundelemente (1) Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog). In: P. W. Marx (Hrsg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart 2012, S.105-121.

<sup>13</sup> N. KRETZ: Grundelemente, S.105.

<sup>14</sup> Vgl. B. ASMUTH: Einführung in die Dramenanalyse, S.4-14; M. OTT: Drama. In: D. Burdorf/C. Fasbender/B. Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S.167-169.

Prägnant formuliert dies auch die didaktische Einführung von Gabriele Sander, die sich durch die gute Untermauerung der Darstellung im Fußnotenapparat von anderen didaktischen Einführungen abhebt und daher im Folgenden trotz ihres Einführungscharakters gelegentlich als Forschungsquelle herangezogen wird. Siehe G. SANDER: Dramatik (Szenisch-dramatische Texte). In: S. Becker/C. Hummel/G. Sander (Hrsg.): Grundkurs Literaturwissenschaft (Reclam 17662), Stuttgart 2006, S.148-192, hier S.148-150.

siert.“<sup>15</sup> Unter Performativität wird der tatsächlich situative (Sprach-) Handlungsvollzug verstanden.<sup>16</sup> Im Drama begegnen wir also nicht nur dem Medium Text, sondern auch Elementen der sinnlichen Darstellung. Die Verortung von dramatischen Texten zwischen Textualität und Performativität verweist zugleich auf die spezifische Kommunikationssituation des Dramas. Die Handlung wird als sich aktuell auf einer begrenzten Bühnenplattform vollziehendes Geschehen präsentiert, eine vermittelnde Instanz fehlt.

Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt gleichzeitig den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption.<sup>17</sup>

Der Text kann daher als Basis eines virtuellen Kunstwerkes verstanden werden, das sich erst auf der Bühne realisiert.<sup>18</sup> Figurencharakterisierung und die Vermittlung von Handlung in einem Drama tragen dem performativen Grundanspruch an dramatische Texte Rechnung. „Die Figuren können entweder *auktorial* charakterisiert werden, wenn der Autor dem Rezipienten direkt Informationen über eine Figur vermittelt, oder *figural*, wenn die Information von der Figur bzw. dem Wechselspiel der Figuren ausgeht.“<sup>19</sup> Beide Techniken können explizit wie auch implizit eingesetzt werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich eine Figur auch bei einer explizit-figuralen Charakterisierungstechnik implizit charakterisiert, und zwar durch die Art und Weise, wie sie über sich selbst spricht. Dies gilt auch, wenn eine Figur über eine andere Figur spricht.<sup>20</sup> Der Dialog zwischen den Figuren findet unmittelbar statt und wird ohne Zwischeninstanz vom Publikum/Leser wahrgenommen. Die Handlung selbst dagegen kann unmittelbar stattfinden oder repräsentativ in szenischer oder narrativer Darstellung vermittelt werden,<sup>21</sup> aber auch bei Letzterer findet die Aufführung im Hier und Jetzt statt; eine performati-

---

<sup>15</sup> P. W. MARX: Dramentheorie, S.1.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> M. PFISTER: Das Drama (UTB 580), München 2001, S.23.

<sup>18</sup> Vgl. B. ASMUTH: Einführung in die Dramenanalyse, S.10.

<sup>19</sup> N. KRETZ: Grundelemente, S.109 (Hervorhebung durch N.K.).

<sup>20</sup> Vgl. M. PFISTER: Das Drama, S.250-264.

<sup>21</sup> Vgl. N. KRETZ: Grundelemente, S.113.

ve Handlung ist dafür notwendig, wenn sie auch nicht im Vordergrund steht.

Hinsichtlich der Wechselrede sei noch auf folgendes Kennzeichen dramatischer Sprache verwiesen: Die Wechselrede bildet zwei sich überlagernde Kommunikationssysteme. Die Figuren des Dramas stehen in einem *inneren Kommunikationssystem* zueinander. Dieses funktioniert analog zur Kommunikation im realen Alltag. Gleichzeitig bilden Autor, Regisseur, Theaterteam und Publikum ein *äußeres Kommunikationssystem*. Jede Replik des inneren Systems erhält so automatisch eine Funktion im Äußeren.<sup>22</sup>

Ebenso wichtig wie die konkret in Repliken enthaltene Information ist jene Informationsvermittlung, die über die Form der Repliken, also über die Sprachgestaltung erfolgt. Die Art und Weise wie eine Figur sich über eine Tatsache ausdrückt, sagt im Kontext des Dramas oft mehr aus, als die Tatsache selbst, weil dank der Figurenperspektive die Aussage immer auch zur Charakterisierung der Figur beiträgt.<sup>23</sup>

Die grundlegenden Elemente Figur, Handlung und Dialog beeinflussen sich im schriftlichen wie auch im inszenierten Drama wechselseitig. Eine grundsätzliche Hierarchie kann jedoch nicht fixiert werden. Die Wechselwirkung von Figur und Handlung ist in der Geschichte kontrovers diskutiert worden und bleibt eine vom jeweiligen Welt- und Menschenbild abhängige Variable.

Jenseits von dieser Dominanzfrage [Primat der Handlung oder der Figur] gilt es festzuhalten, dass die Elemente Figur und Handlung definitorisch bereits voneinander abhängen. Eine Handlung braucht [im Drama] stets ein ausführendes Subjekt. Eine Figur agiert immer auf eine Art und Weise, führt also eine Handlung aus.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S.115ff.

Pfister bezieht sich bei seiner Darstellung der unterschiedlichen Funktionen der dramatischen Sprache auf den Katalog der Sprachfunktionen von Roman Jakobson. Vgl. M. PFISTER: Das Drama, S.116f.

<sup>23</sup> N. KRETZ: Grundelemente, S.116.

<sup>24</sup> Ebd.

Die diversen Dramentheorien gewichten nicht nur das Verhältnis der drei Hauptelemente dramatischer Texte unterschiedlich, sondern nennen des Weiteren unterschiedlichste Bezugspunkte beziehungsweise Perspektiven auf das >Wesen< des Dramas. So lassen sich nach Peter W. Marx drei Linien innerhalb der Dramentheorien beschreiben: „(1) die literarisch-ästhetische Bestimmung, (2) die Bestimmung des Dramas durch den Bezug zum Theater, (3) die Bestimmung des Dramas als anthropologisches Modell.“<sup>25</sup> Entsprechend kann auch das Adjektiv *dramatisch* differenzierende Bezugsmomente implizieren. Begriffsgeschichtlich stehen dabei zwei Bedeutungsperspektiven im Vordergrund, zum einen als klassifizierende Bezeichnung eines der drei Gattungsbereiche, zum anderen als Einbindung von Formmerkmalen des Dramas in Erzähltexte. Letzteres beinhaltet sowohl die Dialogizität als auch die Konfliktgebundenheit. Viele Theorien verbinden die unterschiedlichen Perspektiven, die Unterscheidung der obigen drei Dimensionen muss daher als heuristisches Modell verstanden werden.<sup>26</sup>

Für eine literarisch-ästhetische Bestimmung des Dramas sind zwei Grenzziehungen innerhalb der europäischen Geschichte der Kunsttheorie bedeutsam, die sich im 18. und 19. Jahrhundert vollziehen. Die erste Veränderung erfolgt innerhalb der Betrachtung der Künste an sich. Gotthold Ephraim Lessing unterscheidet im *Laokoon* (1766) zwischen Raum- und Zeitkünsten und bildet damit den Startpunkt einer medientheoretischen Ausdifferenzierung, welche poetische und bildende Künste sowie die Musik voneinander scheidet.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> P. W. MARX: Dramentheorie, S.2.  
Siehe auch M. OTTMERS: Dramatisch. In: K. Weimar (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Band 1: A-G, Berlin/New York 1997, S.397-399.

<sup>26</sup> Vgl. P. W. MARX: Dramentheorie, S.2.  
Peter Langemeyer betont zudem die Problematik, dass sich der Terminus Dramentheorie erst im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Literaturwissenschaft durchzusetzen beginnt und ältere Bezeichnungen wie Dramenpoetik, Dramenästhetik und Dramaturgie sowohl in ihrer Durchlässigkeit als auch in deutlicher Abgrenzung voneinander zu betrachten sind. Siehe P. LANGE-MEYER: Einführung. In: Ders. (Hrsg.): Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart (Reclam 18899), Stuttgart 2011, S.13-42, hier S.14.

<sup>27</sup> Vgl. M. BACHMANN: Dramatik-Lyrik-Epik, S.52.

Die Grenzziehung zwischen Malerei und Poesie dient Lessing dazu, seine eigenen dramentheoretischen Positionen weiterzuentwickeln. Wie er die meisten Bildgattungen ausklammert, so denkt er auf dem Gebiet der Poesie fast ausschließlich vom Drama her. [...] ihm geht es vornehmlich um die imaginative Ebene, die (inneren) Vorstellungen, die >poetischen Phantasieen< voll Energie [...]. Zwei Aspekte stehen dabei im Vordergrund: die Erregung des Mitleids und die Konstruktion der Handlung.<sup>28</sup>

Mit der Frage nach dem >Wie< der Wirkung von Literatur, das heißt mit der Frage >Wie macht Literatur es, dass sie mit bloßen Zeichen solche Wirkung erzielt?<, steht Lessing am Beginn des klassizistisch-romantischen Gattungsdiskurses.<sup>29</sup> Dem dramatischen Werk – vor allem dem performativen Anteil – kommt dabei jedoch bei Lessing eine Stellung zwischen den poetischen und bildenden Künsten zu. Als Grundlage für eine Aufführung sei das Drama für die „lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt“<sup>30</sup> und damit den Gesetzen der Malerei unterworfen. In der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-1769) formuliert Lessing entsprechend: „Die Kunst des Schauspielers stehet hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne.“<sup>31</sup> Die Problematik einer Trennung der Künste in Raum- und Zeitkünste wird hier im Hinblick auf den Bezug von Textualität und Performativität, im Blick auf das Verhältnis von Theater und Drama deutlich.<sup>32</sup>

Die zweite Grenzziehung betrifft die Ausdifferenzierung der Poesie selbst in verschiedene Gattungen. Allein die Ordnung der Hauptgattungen schwankt um 1800 zwischen triadischen, tetradischen und pentadischen Systemen. Neben Drama und Epik spielen didaktische Poesie und beschreibende Dichtung eine Rolle in den Überlegungen zur Gliederung der Poesie in entsprechende Untergattungen. Lyrik tritt erst im Laufe des

---

<sup>28</sup> M. FICK: Handbuch Lessing. Leben – Werk – Wirkung, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2010, S.280.

<sup>29</sup> Vgl. H. TAUSCH: Literatur um 1800, S.73f.

<sup>30</sup> G. E. LESSING: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden, Band 5/2: Werke 1766-1769, hrsg. v. W. Barner, Frankfurt a. Main 1990, S.11-321, hier S.36.

<sup>31</sup> G. E. LESSING: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden, Band 6: Werke 1767-1769, hrsg. v. K. Bohnen, Frankfurt a. Main 1985, S.181-713, hier S.210.

<sup>32</sup> Vgl. M. BACHMANN: Dramatik-Lyrik-Epik, S.53.

18. Jahrhunderts als singulärer Sammelbegriff innerhalb eines Gattungssystems auf.<sup>33</sup>

Neben der Differenzierung der unterschiedlichen Künste und den Versuchen, ein Gattungssystem der Poesie zu entwerfen, beeinflusst eine weitere Entwicklung die Dramentheorien des 18. und 19. Jahrhunderts. Kristallisationspunkt für diesen Prozess ist das Erscheinen von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790).<sup>34</sup> Gegenstand der Ästhetik wurden, maßgeblich beeinflusst durch Alexander Baumgartens Studien,<sup>35</sup> zunehmend die Künste an sich: Bildeten zunächst Fragestellungen einer frühen empirischen Psychologie den Schwerpunkt innerhalb der sich emanzipierenden Disziplin, wurde die Ausdifferenzierung des Kunst als selbstständiges System zum fast alleinigen Gegenstandsbereich der nachkantianischen Ästhetik.<sup>36</sup> Fragen nach einer sinnlichen Wahrnehmung, nach Assoziation oder auch dem Lachen wurden in den Bereich einer psychologischen Ästhetik und damit an den Rand des Blickfeldes gerückt.

Idealistische Systementwürfe griffen Überlegungen der Ästhetik auf und verbanden so geschichtsphilosophische und ästhetische Reflexionen miteinander. Bestimmten Phasen der Entwicklung des menschlichen Geistes und der Philosophie wurden Leitkünste zugeordnet, „sodass die eigene Gegenwart klar zwischen einem >Woher< und einem >Wohin< eingespannt wurde [...]“.<sup>37</sup> An der Spitze dieser Systeme steht oft, unter anderem bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel, das Drama. Fragestellungen nach dem Schönen, der Anmut oder Grazie wurden also in eine neue Disziplin integriert, ebenso die Frage nach der Stellung der Künste zueinander wie auch einer Gattungshierarchie innerhalb der Poesie.

---

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S.52f.

In Theorien des 20. Jahrhunderts, wie z.B. bei Käte Hamburger, gewinnt die Trennung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Formen der Poetik an Bedeutung. Hamburger wendet das Fiktionalitätskriterium gegen das triadische Gattungssystem und fasst Drama und Epik zu einer Gruppe von Texten zusammen, welche grundsätzlich >Nicht-Wirklichkeit< konstituieren. Vgl. K. HAMBURGER: *Die Logik der Dichtung* [1957], 4. Auflage Stuttgart 1994, hier vor allem S.227.

<sup>34</sup> Vgl. H. TAUSCH: *Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne*, Berlin 2011, S.89.

<sup>35</sup> Vgl. v. F. KUTSCHERA: *Ästhetik*, 2. Auflage Berlin/New York 1998, S.1.

<sup>36</sup> Vgl. H. TAUSCH: *Literatur um 1800*, S.89.

<sup>37</sup> Ebd., S.90.

Ästhetische Schriften liefern daher um 1800 Einblicke in poetologische wie auch gattungstheoretische Überlegungen, gleichzeitig stellt sich die Frage nach dem Verhältnis einer möglichen werkimmanenten Poetik und ästhetischen Theorie.<sup>38</sup> „Betrachtet man die Argumente der Forschung zum Stellenwert der Ästhetik [...] als ein Ganzes in ihrem Verhältnis zur literarischen Produktion, so muss man bemerken, dass das Spektrum extreme Positionen umgreift [...].“<sup>39</sup> Offene Fragen der Interpretation einzelner Werke sollten weder durch den unmittelbaren Bezug auf Aussagen der Ästhetiken zu lösen versucht werden, noch sollte die literaturhistorische Bedeutung außer Acht gelassen werden. Daher werden in der vorliegenden Arbeit sowohl Entwicklungen innerhalb der Dramentheorien im Umfeld von Eduard Mörikes Auseinandersetzung mit der Gattung als auch die Situation des Theaters und dessen Bedeutung zu Beginn des 19. Jahrhundert näher beleuchtet werden. Danach wird der Fokus auf Eduard Mörike gelenkt, wobei sein persönliches und soziales Umfeld im Blick auf Theater, Musiktheater und die Beschäftigung mit den an das Drama geknüpften Ansprüchen und ästhetischen Reflexionen beschrieben wird. Zunächst gilt es jedoch nochmals einen kurzen Blick auf die dramatischen Gattungen zu werfen, den Mörikes Werke zuzuordnen sind.

---

<sup>38</sup> Vgl. A. GEISENHANSLÜKE: Dramentheorie. In: D. Burdorf/C. Fasbender/B. Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S.170-171; H. TAUSCH: Literatur um 1800, S.92.

<sup>39</sup> Ebd., S.93.



## 2. Dramatische Sonderformen im Werk Eduard Mörikes

Wie in der Einleitung bereits geschildert, besteht das Textkorpus vor allem aus Fragmenten. Teilweise lassen sich nur noch Titel oder Ideenentwürfe durch Briefstellen belegen. Als Fragmente haben sich *Schicksal oder Vorsehung*, *Spillner* und *Die unworbene Musa* erhalten. Letztere setzen sich thematisch mit der 1826 geplanten Verlegung der Universität Tübingen nach Stuttgart auseinander, weshalb sie oftmals als Einheit betrachtet und als *Verlegungsposse* bezeichnet werden. Sie lassen sich in ihrer Anlage als Lustspiel und Posse klassifizieren. Durch ihren Bezug zum Tübinger Stift, dem aktuellen (bildungs-)politischen Hintergrund und dem Studenten Mörike als Autor verweisen die beiden Fragmente auf die Pflege eines studentischen Laienspiels am Tübinger Stift, das auf der Tradition des universitären Theaterspiels der frühen Neuzeit basieren könnte.<sup>40</sup> Der Pietismus, unter anderem auch in seiner württembergischen Ausprägung, hatte jedoch im 18. Jahrhundert eine negative Einstellung zum Theaterspiel hervorgerufen und diese Linie unterbrochen.<sup>41</sup> Sogar der Besuch von Theateraufführungen war zwischen 1767 und 1800 für Theologiestudenten untersagt, selbst wenn der Herzog persönlich dazu einlud.<sup>42</sup> Zu den erlaubten Freizeitbeschäftigungen gehörte Turnen, Wandern, Tanzen, Fechten und die Pflege von Musik.<sup>43</sup> Es findet sich kein Hinweis auf ein im Konzept des Stifts verankertes Theaterspiel der Studenten selbst. Dass es dennoch Theateraufführungen

---

<sup>40</sup> Vgl. K. WOLFE: Für eine neue Form der Kommentierung geistlicher Spiele. Die Frankfurter Spiele als Beispiel der Rekonstruktion von Aufführungswirklichkeit. In: Hans-Joachim Ziegeler (Hrsg.): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004, S.273-312, hier vor allem S.278-283.

<sup>41</sup> Vgl. J.-D. WAIDELICH: *Vom Stuttgarter Hoftheater zum Württembergischen Staatstheater. Ein monographischer Beitrag zur deutschen Theatergeschichte Band 1*, München 1956 (Maschinenschrift), S.81-83.

<sup>42</sup> Vgl. J. HAHN: >>...am wenigsten einer künstlichen Abrichtung zugänglich<< – Geschichte des Stiftlerseins. In: J. Hahn/H. Mayer (Hrsg.): *Das Evangelische Stift in Tübingen. Geschichte und Gegenwart, zwischen Weltgeist und Frömmigkeit*, Stuttgart 1985, S.161-225, hier S.192.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S.185-190; H. MAYER: >>...cum patria statque caditque sua<< – Das Evangelische Stift als württembergische – kirchliche Bildungseinrichtung. In: J. Hahn/H. Mayer (Hrsg.): *Das Evangelische Stift in Tübingen. Geschichte und Gegenwart, zwischen Weltgeist und Frömmigkeit*, Stuttgart 1985, S.11-102, hier S.51-58.

der Studierenden gab, belegen verschiedene Zeugnisse. Mörike selbst war als Darsteller an mindestens einer solchen Inszenierung beteiligt.<sup>44</sup> Vollständig erhalten liegen das Dramolett *Der letzte König von Orplid*, das Libretto *Die Regenbrüder* sowie das Festspiel *Das Fest im Gebirge* vor. Die Orplid-Mythe ist Teil des Romans *Malter Nolten*. Dadurch sind alle drei dramatischen Werke Eduard Mörikes als Sonderformen des Dramas zu klassifizieren: Opernlibretto, Festspiel und Drama in einem Roman, also im wahrsten Sinne ein Lesedrama. Zudem ist letzteres in seiner Performativität als Laterna-magica-Projektion konzipiert und nimmt dadurch eine weitere Sonderstellung ein, die im Folgenden näher beschrieben wird.

## 2.1 Laterna-magica-Projektion

Als lichtgestaltendes Medium wurde Ende des 18. Jahrhunderts vor allem die Laterna magica genutzt.<sup>45</sup> Das Projektionsverfahren der Laterna magica vereint in sich mehrere historische Stränge: Spiegelschreibkunst, Licht-Projektion in der >Dunklen Kammer< sowie die Gehäuse-Konfiguration der sogenannten Blendlaterne. Belege für die erste *magische Laterne* finden sich Mitte des 17. Jahrhunderts.<sup>46</sup> Zur maßgeblichen Entwicklung trug der Jesuit Athanasius Kircher (1601-1680) bei.<sup>47</sup> Unter einer Laterna magica versteht man eine Projektionsvorrichtung, die nach dem umgekehrten optischen Prinzip der Camera obscura Bilder auf eine Fläche projiziert. Sie besteht aus einem Kasten mit einer Öffnung, in dem sich eine Lichtquelle, beispielsweise eine Kerze, Öllampe oder ein Kalklichtbrenner, befindet. Mit Hilfe eines Hohlspiegels hinter der Lichtquelle wird die Strahlkraft der Lichtquelle vergrößert. Durch ein Linsensystem an der Vorderseite des Kastens dringt das Licht nach außen. Zwischen Kasten und Linsensystem befindet sich eine Vorrichtung, in wel-

---

<sup>44</sup> Vgl. dazu auch U. SIMON/R. CERFONTAINE: Mörike und die Künste (Marbacher Katalog 57), Marbach 2004, S.303f.

<sup>45</sup> Vgl. C. BALME: Die Bühne des 19. Jahrhunderts: Zur Entstehung eines Massenmediums. In: F. N. Mennemeier/B. Reitz (Hrsg.): Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006, S.11-27, hier S.21f.

<sup>46</sup> Vgl. U. HICK: Geschichte der optischen Medien, München 1999, S.115.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S.115-120.

che die zu projizierenden Bilder eingeschoben werden können. Seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde zudem Rauch eingesetzt, um schwebende Geistererscheinungen zu erzeugen. Entscheidende Weiterentwicklungen und die Kommerzialisierung des Genres sind eng mit dem Namen Gaspard Etienne Robertson (1763-1837) verknüpft. Im nachrevolutionären Paris des ausgehenden 18. Jahrhunderts war er berühmt für seine umfangreichen phantasmagorischen Spektakel und die mechanisch bewegten Bilder respektive die Projektion auf Rauch. Mit Hilfe eines fahrbaren Projektionsapparates (das sogenannte Fantaskop) sowie einer folgenreichen Blendentechnik erweiterte er die Wirkkraft und die Möglichkeiten der Laterna-magica-Projektionen.<sup>48</sup> Das Fantaskop konnte auf Rädern stehend von hinten auf die Projektionsfläche zu- beziehungsweise von ihr weggefahren werden,

[...] so dass sich die isoliert projizierten Figuren kontinuierlich vergrößern oder verkleinern. Die Zuschauer haben dies wohl als Annäherung oder Entfernung der Erscheinungen entlang ihrer Blickachse rezipiert. Die Umgebung der Figuren auf den Glasbildern ist dazu durch Einschwärzen vollständig opakisiert – bislang waren die Bildträger in der Geschichte der Laterna magica transparent; die möglichst gleichbleibende Helligkeit der projizierten Gestalt wird durch einen Blendenmechanismus erzielt, der parallel zur Fahrt des Apparates allmählich geöffnet bzw. geschlossen werden muß.<sup>49</sup>

So fügte Robertson den noch rudimentären Bewegungsdarstellungen eine im wahren Wortsinne neue Dimension der Beweglichkeit seiner Figuren hinzu, die auf den Zuschauer hin ausgerichtet war. Die Projektion konnte nun auch in die Raumentiefe hinein wirken. In Deutschland waren solche Projektionen ebenfalls bekannt und beliebt. Der Leipziger Professor Christlieb Benedikt hielt experimentalphysikalische Schauen ab, um das Treiben eines Kaffeehausbesitzers namens Schröpfer zu entlarven, der mit Hilfe von Laterna-magica-Projektionen Schabernack trieb, und publizierte ganz im Sinne der Aufklärung seine Untersu-

---

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S.145.

1798 präsentiert Robertson seine erste sogenannte Phantasmagorie-Vorstellung im Pariser Pavillon de l'Echiquier. Siehe Ebd., S.146.

<sup>49</sup> Ebd., S.151.

chungsergebnisse. Diese Schrift löste eine Flut von weiteren Arbeiten im Diskurs um die *Laterna magica* aus.<sup>50</sup>

Die Neuentwicklung der *Laterna magica* erlangte zunehmend Bedeutung innerhalb erkenntnisphilosophischer Diskurse.<sup>51</sup>

Während die *Camera obscura* die Empfangstheorie des Sehens modelliert, nach der das Auge von den Gegenständen ausgehende Sehstrahlen empfängt, setzt die *Laterna magica* die sogenannte Sendetheorie um, dergemäß das Auge mittels eines ausgestrahlten Sehfeuers die Objekte des Sehens gewissermaßen abtastet.<sup>52</sup>

Den Zusammenhang von Sehen und Erkennen thematisieren zahlreiche Schriften der Aufklärung wie auch einige berühmt gewordenen Erzählungen um 1800. In ihnen wird die *Laterna magica* als metaphorischer Träger eines neuen Erkenntnismodells in den Handlungsverlauf integriert. Unter anderem wird hierbei das antike Höhlengleichnis in seiner erkenntnisphilosophischen Geltung hinterfragt.<sup>53</sup> Zu den bekanntesten literarischen Werken, welche den Diskurs aufgreifen, gehören Schillers *Der Geisterseher*, Klingemanns *Nachtwachen* und Werke E. T. A. Hoffmanns. Schmitz-Emans stellt in ihrer Arbeit ausführlich dar, auf welche Art und Weise die *Laterna magica* in ihrer metaphorischen Bedeutung die Erzählstrategie von Unschärfe und Illusion in diesen Erzählungen unterstützt.

Die *Laterna magica* bedingte eine weitere Neuerung: die völlige Abdunkelung des Zuschauerraums. Im Theater setzte sich diese erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch. Hick erläutert, basierend auf zeitgenössischen Erfahrungsberichten, wie der Sog der Illusion durch die Dunkelheit verstärkt wurde und den >aufgeklärten Zuschauer< von einer empirischen Wirklichkeitserfahrung abhielt.<sup>54</sup> Diese Veränderung bewirkte

---

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S.154f.

<sup>51</sup> Siehe M. SCHMITZ-EMANS: Die *Laterna magica* der Erzählung. Ein Bilderzeugungsverfahren als poetologische Metapher. In: Monatsheft für deutschsprachige Literatur und Kultur Heft 102 Nr. 3 (2012), S.300-325; Onlineausgabe [www.actalitterarum.de](http://www.actalitterarum.de) (letzter Abruf 6.1.2014).

<sup>52</sup> U. HICK: Geschichte der optischen Medien, S.126.

<sup>53</sup> Vgl. M. SCHMITZ-EMANS: Die *Laterna magica* der Erzählung. Ein Bilderzeugungsverfahren als poetologische Metapher. In: Monatsheft für deutschsprachige Literatur und Kultur Heft 102 Nr. 3 (2012), S.300-325; Onlineausgabe [www.actalitterarum.de](http://www.actalitterarum.de) (letzter Abruf 6.1.2014).

<sup>54</sup> Vgl. U. HICK: Geschichte der optischen Medien, S.115-155.

eine erhebliche Verunsicherung der Zuschauer und deren Wahrnehmung. Dies beeinflusste sowohl den Umgang mit dem Phänomen der *Laterna magica* auf philosophischer wie literarischer Ebene.

Als >dramatische Gattung< nimmt die *Laterna-magica*-Projektion eine Sonderstellung ein. An die Stelle der Gestik und Mimik des Schauspielenden tritt die Bildprojektion. Hierbei können zwar mit Hilfe des Fantaskops partiell räumliche Bewegungen nachgeahmt werden, Facetten der Mimik und Gestik einer schauspielenden Person können jedoch nicht imitiert werden. Das Kennzeichen des Rollenspiels wird damit reduziert, das Agieren zweier Personen miteinander kann nur verzerrt oder unter Zuhilfenahme mehrerer Apparaturen angedeutet werden. Gestik und Mimik sind nur noch über den Dialog der Figuren zu vermitteln (eine kommentierende Erzählerfigur steht als vermittelnde Instanz im Drama nicht zur Verfügung). In der dramaturgischen Ausgestaltung gewinnt dadurch die *lexis* eine erhebliche Vorrangstellung gegenüber den anderen dramatischen Kernelementen. Innere wie äußere Handlung können nur sprachlich vermittelt werden. Die Rede der Beobachterfiguren oder die eigene Beschreibung der handelnden Figur tritt an die Stelle der *opsis*. Der Zuschauer ist somit nicht nur durch die Dunkelheit der gewohnten Wirklichkeitserfahrung beraubt, sondern zusätzlich in der Wahrnehmung des Sichtbaren eingeschränkt und – trotz des projizierten Bildes – auf das gesprochene Wort zurückgeworfen.

1838 versuchte Mörike die Beliebtheit der *Laterna magica* für sich nutzbar zu machen. Sein Schuldenberg war auf über 16.000 Gulden angewachsen. Zusammen mit einem Esslinger Optiker plante er daher die Konstruktion und Serienanfertigung einer *Laterna magica*. „Er versprach sich davon einen Erlös von mindestens 800 Gulden. Aus dem Projekt ist jedoch nichts geworden.“<sup>55</sup> Mit der Wirkkraft der *Laterna magica* hatte er sich bereits im Rahmen des Orplid-Mythos, vor allem im Zuge der Integration des Dramas über König Ulmon in den *Maler Nolten*, auseinandergesetzt. Die Konzeption des Zwischenspiels als ein solches Schattenspiel wird in Kapitel III.2 näher beschrieben werden.

---

<sup>55</sup> E. KLUCKERT: Eduard Mörike. Sein Leben und Werk, Köln 2004, S.169.