Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 55 (1975-1976)
Heft: 11

Artikel: Eduard Mörikes "Bilder aus Bebenhausen" : die Architektur-Idyllen "Kapitelsaal" und "Sommer-Refektorium"

Autor: Burger, Hermann

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163115

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HERMANN BURGER

Eduard Mörikes «Bilder aus Bebenhausen»

Die Architektur-Idyllen «Kapitelsaal» und «Sommer-Refektorium»

Der 11 Gedichte umfassende Zyklus «Bilder aus Bebenhausen», aus dem die beiden ausgewählten Stücke stammen, die der Dichter in einem Brief an Hartlaub als «Hauptsachen» bezeichnete und an denen er am längsten gefeilt zu haben scheint, entstand im Herbst 1863. Eduard Mörike, 59jährig, wohnte auf Einladung seines Freundes Karl Wolff zusammen mit seiner Schwester Klara und seiner älteren Tochter Fanny für ein paar Wochen im sogenannten «Gasthaus» der ehemaligen Zisterzienser-Abtei Bebenhausen. Der Ferienaufenthalt in der Waldeinsamkeit des Schönbuchs war eine willkommene Flucht aus den häuslichen Zwistigkeiten, dem ungünstigen Klima und dem für Mörikes Empfinden geradezu hektischen Betrieb in Stuttgart, den sein später Ruhm mit sich brachte. Hier fand er noch einmal, wie in Cleversulzbach in der Geborgenheit der Mutter, des kleinen Kreises, jene Schutzzone, die er zeitlebens zu errichten versucht hatte, freilich ohne das Glück seines alten Turmhahns, den er vom Knauf auf den dahinwärmelnden Ofen versetzte. In zweifacher Weise wirkt der «genius loci» Bebenhausens auf Mörike: einmal ist es die für den Zisterzienser-Orden typische Lage des Klosters in einem abseitigen Waldtal, die seiner Imagination entgegenkommt; dann vor allem die Korrespondenz von Kunst und Natur, aufgegriffen im Eingangsgedicht des Zyklus. In der Elegie «*Die schöne Buche*» heisst es noch: «*Kunstlos schuf die Natur selber dies liebliche Rund.*» Hier ist es die Architektur, welche die Landschaft zu einem geweihten Bezirk macht. Wie stark ihn dieser Zauber gefangen nimmt, geht aus einem Brief an Hartlaub vom 19. September 1863 hervor. Mörike erklärt, weshalb er so lange nichts von sich hören liess:

«*Daran ist aber lediglich nur meine ungewohnte Lage und die wunderbar gemischte Stimmung schuld, in welcher ich, zumal die erste Zeit, als wie in einer halb durchsichtigen Wolke eingewickelt stand.*»

Weiter schreibt er, er sei in dieser Abgeschiedenheit und im täglichen, unmittelbaren Anblick «*solchen Altertums*» so schwer und einsilbig geworden, «*dass Klara sagte, sie habe mich nie so verpelzt und verduselt gesehn*». Diese Stelle ist eine der ganz spärlichen Äusserungen Mörikes über die Inspi-

ration, wie er sie erfährt: als totale Abkapselung von der Aussenwelt, als Verpuppung und Umnebelung, vorweggenommen und grossartig gestaltet bereits im Jugendgedicht «*An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang*»: «*O flaumenleichte Zeit der dunklen Frühe!*» Wenn man bedenkt, dass sich Mörikes dichterische Produktion seit der 1855 publizierten Novelle «*Mozart auf der Reise nach Prag*» zunehmend in Gelegenheitsversen und Musterkärtchen verzettelte – das Gedicht «*Erinna an Sappho*» natürlich ausgenommen –, begreift man erst recht, weshalb er in Bebenhausen so benommen ist von der Rückkehr der lyrischen Inspiration. Doch weiss der alte Dichter, der sich selber überlebt hat wie sein König Ulmon im szenischen Spiel «*Der letzte König von Orplid*», dass er nur noch zu Gast ist in diesem Schutzbezirk. Dies wird deutlich, wenn wir den tagebuchartigen Briefbericht an seine Frau Margarethe lesen. Mörike malt seiner Tochter und seiner Schwester in Bebenhausen aus, wie es nun wäre, wenn sie als fremde Reisende unten im «Waldhorn» abgestiegen wären und kaum eine Stunde zur Besichtigung des Klosters Zeit hätten, oder, noch charakteristischer für die Gemütsverfassung: was geschehen könnte, wenn sie sich ohne Wissen und Erlaubnis der Eigentümer eingenistet hätten und stündlich in der Sorge leben müssten, «*dass Wolffs heraufkämen*». Dieses fiktive Aufs-Spiel-Setzen des Refugiums ist mehr als nur eine Fabulierlaune des Verstellungskünstlers Mörike. Er sagt gewissermassen zum Augenblick: Entfliehe einmal kurz, damit wir merken, wie schön du bist! Er muss sich aus der Gegenwart wegdenken, um sich an sie er-innern zu können. Und dieses für den spätromantischen Geist so typische Daseinsgefühl erklärt erst, weshalb es in den auf den ersten Blick so problemlos anmutenden «*Bildern aus Bebenhausen*» zu einer idyllenhaften Spannung kommt. Das Kunst- und Naturerlebnis muss in der poetischen Vergegenwärtigung abgegrenzt werden, abgesondert vom Alltag, in dem das Schöne keine organische Funktion mehr hat. Obwohl Mörike in seinen Briefen und Notizen keineswegs beiläufig das frische Brunnenwasser, die kuhwarme Milch und den westfälischen Schinken erwähnt, ist Bebenhausen für ihn keine arkadische, sondern eine ästhetische Gegenwelt, ein ausgesparter Kunst-Raum wie das vergessene Lustgemach im Gedicht «*Auf eine Lampe*».

Er durchstreift in diesen unbeschwerten Herbsttagen die Landschaft und studiert die Klosteranlage, vertieft sich in Karl Klunzingers «*Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser-Abtei Bebenhausen*» und in die Skizzen und Aufzeichnungen Wolffs. Die zum Teil epigrammatisch kurzen Bilder entstehen primär aus dem Wunsch, geliebte Orte und Räume auszuzeichnen: die Brunnen-Kapelle am Kreuzgang, den Flur des Dorments, die Wiese und den See-Damm am Kirnberg, ein Ruheplätzchen unter Tannen. Wie Inschriften oder Aufschriften lesen sich deshalb die Titel.

Ich greife die beiden Gedichte «*Kapitelsaal*» und «*Sommer-Refektorium*» heraus, weil es mich speziell interessiert, wie Mörike zwei innenarchitektonische Bauwerke aus zwei verschiedenen Stilperioden des Klosters gestaltet. Die Umkehrung der zyklischen Reihenfolge in der knappen Gegenüberstellung hat interpretationstechnische Gründe.

5. Sommer-Refektorium

Sommerlich hell empfängt dich ein Saal; man glaubt sich in einem
Dom; doch ein heiterer Geist spricht im Erhabnen dich an.
Ha, wie entzückt aufsteiget das Aug' im Flug mit den schlanken
Pfeilern! Der Palme vergleicht fast sich ihr luftiger Bau.
Denn vielstrahlig umher aus dem Büschel verlaufen die Rippen
Oben und knüpfen, geschweift, jenes unendliche Netz,
Dessen Felder phantastisch mit grünenden Ranken der Maler
Leicht ausfüllte; da lebt, was nur im Walde sich nährt:
Frei in der Luft ein springender Eber, der Hirsch und das Eichhorn;
Habicht und Kauz und Fasan schaukeln sich auf dem Gezweig.
Wenn von der Jagd herkommend als Gast hier speiste der Pfalzgraf,
Sah er beim Becher mit Lust über sich sein Paradies.

Vergleichen wir Mörikes Distichen auf das um 1335 unter Abt Konrad von Lustnau erbaute spätgotische Sommer-Refektorium mit Karl Klunzingers wissenschaftlicher Beschreibung, die sich immerhin auch «artistisch» nennt, wird die dichterische Leistung offensichtlich. Bei Klunzinger heisst es: «*Diesen geräumigen Saal überdeckt ein Sterngewölbe, das mit Verzierungen reich bemalt ist und auf drei sehr schlanken, nur 1½ Fuss dicken achteckigen Pfeilern ruht, von welchen aus sich die Rippen fächerartig emportragen, und hier ist es, wo sich die dem germanischen Styl eigenthümliche aufwärts strebende Bewegung, die den Geist und die Sinne des Beschauers mit hinaufzuziehen bestimmt ist, glänzend offenbart.*» Was Klunzinger etwas umständlich umschreibt, nämlich die gotische Vertikaltendenz, gestaltet Mörike mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln. Im Unterschied zu seinem Kunst-Führer, der beim Sterngewölbe beginnt und bei den Pfeilern endet, baut er den Raum konsequent von unten nach oben auf. Dazu dient zunächst der Vergleich mit dem Dom, der den lichten Saal überhöht. Bei Klunzinger «ruht» das Gewölbe auf den Pfeilern, und die erstaunlichen 1½ Fuss können nicht verhindern, dass die statische Beziehung von Tragen und Lasten hervorgehoben wird. Mörike lässt das Auge «im Flug» mit den Schäften emporschiessen, nennt ihren Bau «luftig», verwendet die archaische Verbalbildung

«aufsteiget» und führt die Metapher der «Palme» ein. Ein anekdotischer Einschub in einem Brief an Karl Wolff zeigt, dass er lange nach dem bestmöglichen Ausdruck für die Pfeiler gesucht hat. Das Töchterchen fragt: «*Was ist denn Sommer-Refektorium?*» Der Vater antwortet: «... *der grosse Saal ists, wo die hohen – (hier hielt ich einen Augenblick inne, weil mir die beste Bezeichnung der Säulen nicht gleich einfiel), die Fanny, ihrer Sache ganz gewiss, ergänzte kurzweg meinen Satz: ‹Die hohen Priester speisten.›*» Mörike ist, was die stilkundlichen Termini betrifft, unpräziser als der Kunsthistoriker, «Netz» anstelle von Sterngewölbe, wobei ich festgestellt habe, dass Eduard Paulus in seiner Monographie von 1886 nicht weniger als sieben Ausdrücke aus dem Gedicht in wenigen Zeilen verwendet. Doch wie intuitiv genau er die gotische Raum-Idee erfasst, geht daraus hervor, dass er nicht von Gewölbekappen spricht, sondern das Netz aus den Rippen knüpft und die Felder, die nur in genitivischer Abhängigkeit genannt werden, auflöst in grünende Ranken und schaukelnde Tiere. Die Dynamisierung der Deckenmalereien («springender Eber» usw.) nimmt dem sternförmigen Fächer den Charakter des Festgemauerten, wozu auch das Enjambement der Verse beiträgt. Bis und mit Zeile 8 stehen lauter «Vertikal»-Wörter am Anfang des Pentameters: «Dom», «Pfeiler», «Oben», «Leicht». Ein einziger Satz spannt sich über drei Distichen, so wie sich das Sterngewölbe über drei Pfeilern erhebt, und diese Koinzidenz ist bei einem Form-Virtuosen wie Mörike kein Zufall, denn der Satz umfasst genau die sechs Verse, welche der Decke gewidmet sind (5–10). Von besonderer Originalität zeugt der Einfall, den Pfalzgrafen am Schluss einzuführen, Götz von Tübingen, der im 14. Jahrhundert Burg und Stadt an die Grafen von Wirtenberg verkaufen musste und nur das Jagdrevier im Schönbuch behalten durfte. Auch der «Letzte Pfalzgraf», wie ihn Ludwig Uhland in seinem Lied besungen hat, wird mit Blick nach oben gezeigt, sogar als Sitzender, wodurch sich die Vertikaltendenz noch verstärkt. Für Mörike ist aber nicht die Sage von Bedeutung, sondern, wie wir von der ersten Zeile an merken, der Bezug zur Natur. Im ersten Gedicht des Zyklus, «*Kunst und Natur*», spricht er davon. Er entdeckt im Tal den verödeten Grund, in dem der Keupersandstein für den Klosterbau gebrochen wurde, und nennt ihn «*Mutterschoss drüben am felsigen Hang*». Ihm verdankt der filigrane Spitzhelm des Dachreiters seinen Zierat. «*Ganz ein Gebild des fühlenden Geistes*», verleugnet er seinen natürlichen Ursprung nicht und ahmt «*spielend*» die Formen der Kristalle, Pflanzen und Tiere nach. Im «*Sommer-Refektorium*» wird die Natur in den Raum hereingeholt, mit der sommerlichen Helle des Lichtes, mit den botanischen Metaphern der «Palme» und des «Büschels», mit dem Jagdparadies des Pfalzgrafen. «... *da lebt, was nur im Walde sich nährt*» gilt im übertragenen Sinn auch für die Architekturornamente und die Deckenmalereien.

Weshalb dieses «Hereinholen» für den alten Dichter so wichtig ist, werde ich am Schluss anzudeuten versuchen.

Nun das Gedicht «*Kapitelsaal*»:

4. Kapitelsaal

Wieder und wieder bestaun' ich die Pracht der romanischen Halle,
Herrliche Bogen, auf kurzstämmige Säulen gestellt.
Rauh von Korn ist der Stein, doch nahm er willig die Zierde
Auch zu der Grossheit auf, welche die Massen beseelt.
Nur ein düsteres Halblicht sendet der Tag durch die schmalen
Fenster herein und streift dort ein vergessenes Grab.
Rudolf dem Stifter und ihr, Mechthildis, der frommen, vergönnte
Dankbar das Kloster, im Port seiner Geweihten zu ruhn.

Mit demselben Versmass, Hexameter/Pentameter, wird nun ein ganz anderer Raumeindruck festgehalten. Sehen wir genauer hin, bemerken wir die artistische Feinheit. Mörike verzichtet hier auf das Enjambement. Er beschliesst jedes Distichon mit einem Punkt und hebt es somit markant vom nächsten ab. Wiederum dürfte es kein Zufall sein, dass die Halle mit den vier gedrungenen Säulen just in vier Zeilenpaaren geschildert wird. Im Gegensatz zum «Sommer-Refektorium» werden hier die Bauteile einzeln, fast baukastenmässig genannt. Die Bogen sind auf die Säulen «gestellt», die statischen Gesetze werden nicht überspielt. Vom rauhen Korn des Steins ist die Rede. Hingegen fällt auf, dass Mörike von den massiven polygonalen Knospenkapitellen, welche die Rippen und die Gurten mit den dicken Doppelwulstprofilen tragen, nur in einer vagen Umschreibung («Zierde») spricht. Klunzinger verweist in seiner Darstellung auf das «Suchen nach neuen Formen», den «Übergang des romanischen Styls». Vielleicht hat Mörike der sich in den konsolenartigen Kapitellen abzeichnende Stilwandel verunsichert, so dass er sich an das Adjektiv «romanisch» in der ersten Zeile klammert, während er beim Sommer-Refektorium den Epochen-Stempel vermeidet. Die Knospen-Ornamente, in denen man eine Vorwegnahme der gotischen Dienste sehen kann, lässt er weg, dafür verherrlicht er die Bogen, also gerade jenes Element, mit dem sich die Zisterzienser in der Gewölbekonstruktion als konservativ erweisen. Wenn man sehr weit gehen will, kann man sagen, Mörike habe dadurch, dass er den Raum epochengeschichtlich älter macht, als es die Kapitelle wahrhaben wollen, intuitiv den retardierenden Zug in der zisterziensischen Baukunst herausgespürt, die spezifisch deutsche Freude an der Wucht und Körperhaftigkeit, mit der in Bebenhausen, wo es ja keine

sukzessive, sondern nur eine stossweise Stilentwicklung gab, bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts an der Romanik festgehalten wurde. Mörike kümmerten aber nicht wissenschaftliche Fragen, er wollte die Stimmung der Halle erfassen, und diese trifft er meisterhaft, indem er das Licht erst in der Gedichtmitte einführt, als «düsteres Halblicht», das durch die schmalen Fenster dringt und ein «*vergessenes Grab*» streift. Ein raffiniertes Detail. Der Blick gleitet nicht mehr flugs nach oben, sondern senkt sich, als würde man von den Gurtbogen zum Einziehen des Kopfes gezwungen, auf den Boden. Die Einbildungskraft wird sogar noch unter die Grabplatten gelenkt durch die Erwähnung der Stifter-Gräber. Kein Wort von den Gewölbemalereien, welche Marterwerkzeuge zeigen, die das Leiden Christi symbolisieren und zur Bezeichnung «Geisselkammer» geführt haben. Der Blick bleibt, von den Jochen über die kurzstämmigen Säulen heruntergeholt, an den Boden geheftet. Beide Gedichte, dies ist neben der Form das Gemeinsame, enden mit einer Reminiszenz an die geschichtliche Vergangenheit des Klosters. Das eine Mal ist es aber ein Bild des Lebens, der zechende Pfalzgraf, das andere Mal ein Bild des Todes. Der letzte Vers klingt mit dem Wort «ruhn» aus, und im vorausgehenden Hexameter wird der Rhythmus durch die doppelte Apposition geschickt gestaut. Hier nun fehlt der Bezug zur Pflanzenwelt, der mit dem Motiv der Knospen-Kapitelle so leicht herzustellen gewesen wäre. Der Tag bleibt ausgesperrt, das Steinerne dominiert, nicht unbeseelt, aber doch erdrückend wie in einer Krypta. Im Sommer-Refektorium lässt sich Mörike vom «heiteren Geist» im Erhabenen ansprechen und beflügeln, im Kapitelsaal staunt er, und «staunen» bedeutet ursprünglich «starr sein». Es ist denn auch nicht verwunderlich, dass es Mörike am Tag seiner Ankunft bei einem ersten Streifzug nur kurz in der romanischen Halle aushält, während er «*begierige Blicke*» ins Sommer-Refektorium wirft.

Ich habe im Untertitel von «Architektur-Idyllen» gesprochen, was zum Schluss einer kurzen Erläuterung bedarf. Mörike nannte seine Bebenhäuser Distichen «Bilder», nicht Idyllen. Es ist freilich anzunehmen, dass er, dem Irrtum der Zeit folgend, das griechische «eidyllion» mit «Bildchen» übersetzte wie sein Freund Friedrich Theodor Vischer. Der Strophenform nach sind es am ehesten Epigramme, der Versform nach Elegien, weshalb Alfred Kelletat auf die Bezeichnung «*elegisch-idyllische Epigramme in klassischen Distichen*» gekommen ist. Eine salomonische Lösung, die der Eigenart des Spätlings, verschiedene Form- und Gattungselemente virtuos durcheinanderzumischen, gerecht wird. Indessen würde ich meinen, dass sich doch eine idyllenhafte (nicht idyllische) Dominanz ergebe, und zwar aus dem Spannungsverhältnis Mörikes zum Schönen. «*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst*» heisst es am Schluss des bereits zitierten Gedichtes «*Auf eine Lampe*». Es leuchtet ohne unser Dazutun und ohne

unsere Mitwisserschaft, vielleicht scheint es aber auch nur selig zu sein. Ähnlich verhält es sich mit den Kunstschätzen von Bebenhausen. Im Grunde genommen ist es fast überflüssig – oder zumindest reines Spiel –, das Gestaltete noch einmal zu gestalten. Die idyllenhafte Kunst- und Landschaftsinnigkeit im elften Gedicht «*Verzicht*» ist kaum mehr zu trennen von der Resignation des Beobachters, der sich absondert und in stiller Kennerschaft verharrt. Mörike, der nebenbei gesagt ein begabter Zeichner war, zieht aus mit Papier und Bleistift. Doch dann lässt er das Skizzieren bleiben. Nichts, so sagt er, «*verlieret die Kunst*». Die letzten sechs Verse lauten:

Hätt' ich auch endlich mein Blatt vom Gasthaus an und der Kirche
Bis zur Mühle herab fertig gekritzelt – was ist's?
Hinter den licht durchbrochenen Turm, wer malt mir dies süsse,
Schimmernde Blau und wer rundum das warme Gebirg? –
Nein! wo ich künftig auch sei, fürwahr mit geschlossenen Augen
Seh' ich dies Ganze vor mir, wie es kein Bildchen uns gibt.

Dieses Schliessen der Augen ist eine Gebärde der totalen Verinnerlichung. Da ist nichts mehr zu spüren von einem Willen zur «ästhetischen Erziehung des Menschen». Wir dürfen von der Annahme ausgehen, dass der schlaue Fuchs beim ironischen Wort «Bildchen» nicht nur an die Zeichnung, sondern auch an seine Idyllen dachte. Die «Ruhe der Vollendung», die der klassische Dichter noch erstreben konnte, hat Mörike mühelos erreicht, und was man ohne Widerstand erreicht, gibt man auch leicht wieder preis. Der Ausdruck «Ruhe der Vollendung» stammt von Schiller, der in seinem Aufsatz «*Über naive und sentimentalische Dichtung*» vorausgesehen hat, dass die Aufhebung «*alles Gegensatzes der Wirklichkeit mit dem Ideale*» in der modernen Kunst-Idylle, welche den Leser nicht zurück nach Arkadien, sondern «*bis nach Elysium führt*», eine Statik zur Folge haben kann, die der poetischen Wirkung abträglich ist. Mörike hat dieses Gleichgewicht überschritten, und die sentimentalisch-idyllenhafte Spannung rührt bei ihm da her, dass er den Menschen – sofern er noch die Kraft dazu und den Glauben an einen Auftrag hätte – *zurück* nach Elysium führen würde, um beim Bild Schillers zu bleiben. Indessen konnte es ihm nicht entgangen sein, dass das Abbilden von Kunstwerken, die Umsetzung bereits geformter Welt in Kunst, auch wenn es sich um die Transposition in ein anderes Medium handelt, eine Verselbständigung des Künstlichen und damit eine Aushöhlung des Daseins signalisiert. Man kann diese Erstarrung wörtlich herauslesen aus den Versen:

Jetzo schattest du mir gleichgültig das steinerne Schmuckwerk
Ab am Boden, und längst füllt sich die Schale nicht mehr.

Von der Sonne gesagt im zweiten Gedicht «*Brunnen-Kapelle am Kreuzgang*».

Ich meine, dass der ganze Zyklus nur unter einem Doppelaspekt zu begreifen ist: höchste Perfektionierung der Mimesis einerseits; Zurücknahme, Relativierung dieser artistischen Leistung anderseits im Bewusstsein der epigonalen Situation. Ich brauche das Wort «Epigone» im ursprünglichen Sinn von «der Nachgeborene», der Erbe, der über die Inhalte verfügt und sich deshalb der formalen Perfektion zuwenden kann. Aus dieser Sicht wird noch besser verständlich, weshalb die Kunst im Eingangsgedicht im «Mutterschoss» der Natur verankert werden muss, weshalb im «*Sommer-Refektorium*» die organischen Metaphern eine so grosse Rolle spielen. Mörike, der genau weiss, dass er mit seiner Dichtung am Ende steht, am Ende seiner Schaffenskraft und einer längst historisch gewordenen Epoche, versucht, über den doppelten Umweg der Sprache und des Steins noch einmal zum Ursprung zurückzukehren, die Kunst, die für ihn zu einem Schutzbezirk geworden ist, im Grund zu beheimaten. Was er vom spätgotischen Glockenturm sagt, der für zisterziensische Verhältnisse das Äusserste an erlaubtem filigranem Dachreiter-Schmuckwerk darstellt, könnte auch für seine Dichtung gelten. Er bildet die Kreuzblumen und Krabben in Quader, die Quader in den Fels zurück, als ob sich durch diesen Rückbezug – symbolisch angedeutet – die Goethesche Naturvertrautheit wiedererlangen lasse, die der Romantiker nie besessen hat, auch Mörike nicht. Im Sommer-Refektorium, das sich für sein Empfinden vielleicht schon eine Spur zu kühn über «the nature of materials» hinwegsetzt, wie Frank Lloyd Wright sagen würde, muss die Naturverwandtschaft betont werden, im früheren, ursprünglicheren, grottennaheren Kapitelsaal nicht. Dass der Nachgeborene sich oben vom Geist der raffinierten Verästelungen angesprochen fühlt und nicht unten bei den dumpf beseelten Massen zu Hause ist, über die er nur staunen kann, versteht sich von selbst.

Die «Bilder aus Bebenhausen» als hochartistische Reproduktionen von Baukunst in Sprachkunst markieren den Schlussstein in Mörikes Lyrik, der den Bogen abschliesst und – für das Auge – mehr gestützt zu werden scheint als selber stützt. Ich hoffe, mit meiner kurzen Interpretation dieser optischen Täuschung nicht erlegen zu sein.