

Eduard Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag*

Mathias Mayer

Eduard Mörike ist kein Kandidat für die große Literatur. Auch wenn heute, im Jahr seines 200. Geburtstages, vor allem der Südwesten Deutschlands ihm außerordentliche Würdigung zuteil werden lässt, kann man nicht erwarten, Mörike künftig unter die ganz Großen gerechnet zu sehen. Das heißt freilich auch nicht, dass man sich auf Georg Lukács und sein gehässiges Urteil zurückbeziehen müsste, wonach Mörike nichts anderes als ein ‚niedlicher Zwerg‘ sei, den es etwa neben Heine oder Büchner kaum ernstzunehmen gelte. Heine selbst hatte gespottet, Mörike ‚besinge nicht bloß Maykäfer, sondern sogar Lerchen und Wachteln, was gewiß sehr löblich ist‘ (Heine 10: 1993, 270). Auch Mörikes philosophische Freunde warfen ihm vor, sich mit romantischen Märchen abzugeben statt ein großes zeitgenössisches Thema zu bearbeiten. Zwar ist inzwischen längst deutlich geworden, dass man Mörike nicht mehr auf den idyllischen Rückzug in biedermeierliche Sicherheiten festlegen kann, – dazu sind seine Texte zu raffiniert, zu doppelbödig, zu psychologisch. Aber selbst mit einer solchermaßen wohl etwas gerechteren Einschätzung lässt er sich nicht unter die ‚Großen‘ puschen.

Vielleicht könnte man statt dessen so ansetzen: Mörike als einen Autor bewusster, durchschauter, ja kalkulierter Kleinheiten wahrzunehmen, die nicht gegenüber dem Großen nur unterlegen sein müssen, sondern die ihr eigenes Gewicht haben. Kleinheit also nicht als schiere Unfähigkeit zur Größe, sondern als quasi minimalistisches Prinzip, das um seine eigene Begrenztheit ebenso weiß wie um die generelle Fragwürdigkeit von Größe. Ein solches Relativitätsprinzip von Kleinheit und Größe kann man zeitgenössisch aus der berühmten Vorrede zu den *Bunten Steinen* von Adalbert Stifter beglaubigen, wo es heißt:

Weil wir aber schon einmal von dem Großen und Kleinen reden, so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler anderer Menschen abweichen. Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor, und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. (Stifter 2,2: 1982, 10)

Das listige Plädoyer für eine ‚kleine Literatur‘ kann man bei dem Mörike-Leser Franz Kafka wiederfinden, der wohl gerade durch die Kunst des Kleinen zu einem der Größten wurde. Und Theodor W. Adorno war es dann, der in seiner Rede über Lyrik und Gesellschaft Mörike den ‚geschichtsphilosophischen Takt‘ bescheinigte, nämlich das präzise zum Ausdruck zu bringen, ‚was zu seinem Augenblick wahrhaft sich füllen ließ‘. Damit ist bezeichnet, wie Mörike gerade aus der Bewusstheit

der selbst wahrgenommenen Grenze seine unverwechselbare Authentizität gewinnen konnte. Sie ist immer wieder wahrgenommen worden, unter den Zeitgenossen u.a. von Theodor Storm und Gottfried Keller.

I Ein Jubiläumstext – zwischen den Künsten

Mörikes Mozart-Novelle ist vielleicht mehr ein kleines Werk der großen Literatur – ein großes Werk der Literatur ist sie, wenn man sich auf die verkleinerten Maßstäbe einer solchen Erzählung einzulassen bereit ist. Dass sie hier vorgestellt werden soll, geschieht nicht ohne Seitenblick auf das Jubiläum ihres Autors, der vor 200 Jahren geboren wurde – ein Anlass, der, zugegeben, seine Beliebigkeit hat, denn Mörike ist auch im nächsten und übernächsten Jahr nicht weniger gut als im Jubiläumsjahr; und doch hat sich der Autor auf dieses Spiel mit den Jahreszahlen selbst eingelassen, denn 1856, als die Novelle im Buchhandel erschien, beging man gerade den 100. Geburtstag Mozarts. Mörike hatte also selbst ein solches Datum vor Augen, als er an seinem Werk schrieb. Daraus könnte man eine gewisse Berechtigung ableiten, den Text der Novelle als Bestandteil einer kulturellen Erinnerungsarbeit zu verstehen, womit schon eine grundsätzliche Möglichkeit angesprochen wäre, zu überlegen, was große Werke der Literatur oder zumindest kleine Werke der großen Literatur auszeichnet: Es ist dies die Aufgabe, Literatur als kulturelles Gedächtnis zu lesen, d.h. den literarischen Text in seinem Charakter als Erbe wie auch als Speicher ernstzunehmen, ihn also als Medium der Zeitüberbrückung zu respektieren. Mörikes Mozart-Novelle, das kann man schon sagen, ist keine Eintagsfliege, sondern ein Beitrag geschichtlicher Selbstverständigung von Kunst.

Ein weiterer Zug dieser Novelle liegt in seiner nicht nur historischen, sondern auch medialen, intermedialen Brückenfunktion: Ein literarischer Text, der einem Genius der Musik Ausdruck verleiht und dabei auch Bildimaginationen evoziert, die im Falle Mörikes auch konkrete Gestalt angenommen haben.

So gibt es von der Hand Mörikes, der sich auch gerne mit dem Zeichenstift betätigt hat, eine Porträtzeichnung Mozarts, die einen nicht eben schönen, aber auffallend introvertierten Künstler zeigt, der ausdrücklich als der *junge* Mozart charakterisiert ist. Mag man diese kleine Zeichnung von gerade 8 × 9 cm aus dem Mergentheimer Hausbuch auch nicht für die beste von der Hand Mörikes halten, so zeigt sie doch *seinen* Blick auf Mozart: Es ist ein Blick ins Innere, Innerliche, es ist nicht der ins Platte verkitschte heitere Mozart, auch nicht so sehr der dämonische, sondern ein verhaltener, melancholischer Künstler (vgl. Mörike: 2004, 9). Ferner gibt es eine Zeichnung einer Rokokokutsche ähnlich der, in der Mörike das Ehepaar Mozart auf der Reise nach Prag fahren lässt (vgl. Pörnbacher: 1985, 5).

Wollte man diese Brücken zwischen Text, Musik und Bild als Kennzeichen dieses Werkes großer Literatur in Anspruch nehmen, so könnte man auch weniger freundlich sagen, dass man es dieser Erzählung wünscht, dass sie von einer Verfilmung verschont bleibe (vgl. Panagl: 1991). Wie leicht müsste man sich vorstellen können, dass sich hier Landschafts- und Schlossszenen mit mozartscher Musik untermalt aneinanderreihen lassen, dass Mörikes Erzähltechnik wechselnder Sprecherinstanzen als Vorwegnahme filmischer Schnitttechniken erkannt werden

könnte ... Indessen scheint gerade der Wert dieses Textes in seiner literarischen Vermittlung dieser Aspekte zu liegen, d.h. als zweite Definitionsmöglichkeit großer Literatur könnte man überlegen, ob nicht der literarische Text eine intermediale Vermittlung zu übernehmen hat, zwischen Bildlichkeit und musikalischer Akustik, die als Rhythmik den mündlichen oder schriftlichen Text prägt.

Um was geht es in dieser Erzählung, der letzten großen Arbeit, die Mörike fertiggestellt hat? Der Autor war gerade einmal über fünfzig Jahre alt, aber schon seit mehr als 10 Jahren im Ruhestand. Zwar blieben ihm bis zu seinem Tod 1875 noch fast zwanzig Jahre, aber ein ähnlich umfangreiches Werk brachte er nicht mehr heraus. Dabei ist die Mozart-Novelle von durchaus harmlosem Umfang, ein Text von 60 bis 80 Druckseiten.

II Inhalt und Entstehung

Eine nur im Kern historische Episode aus Mozarts Leben bildet den Angelpunkt dieser Erzählung: Die Uraufführung des *Don Giovanni* fand Ende Oktober 1787 im Prager Ständetheater statt, aber der Aufenthalt des Komponisten mit seiner Frau auf dem böhmischen Schloss ist Mörikes eigene Erfindung. Bei einer Rast in einem Dorf begeht Mozart im Garten des gräflichen Schlosses unbeabsichtigt einen Frevel, denn während er einer musikalischen Erinnerung nachhängt, pflückt er von einem dort aufgestellten Pomeranzenbaum eine Frucht ab und zerstört damit das Festgeschenk für die im Schloss schon lange vorbereitete Verlobungsfeier. Da die Braut aber eine Verehrerin seiner Musik ist, liegt dem Grafen alles daran, Mozart und seine Frau in die Festgesellschaft aufzunehmen. Viele humorvolle, geistreiche und bald auch sehr ernsthafte Gesprächsszenen sind die Folge, in denen Mozart sogar Teile aus der neuen Oper vorspielt. Am anderen Morgen erhält er vom Grafen eine eigene Reisekutsche geschenkt. Einzig die feinfühlige junge Braut hat inzwischen in Mozart den tragischen Zug einer sich selbst verzehrenden Frühvollendung wahrgenommen.

Erst im Jahr 1852 lassen sich konkretere Spuren von Mörikes Arbeit an einer Mozartnovelle in den Zeugnissen nachweisen – doch zieht er damit die Bilanz aus einer eigentlichen lebenslangen Affinität zu Mozart. Denn schon Mörikes Lieblingsbruder August, der 1824 vermutlich freiwillig aus dem Leben geschieden war, hatte eine besondere Vorliebe für die Musik Mozarts entwickelt, und Mörike blieb der gemeinsame Besuch einer *Don Giovanni*-Aufführung in Stuttgart im August 1824 deshalb besonders in Erinnerung, weil er nur wenige Tage vor dem Tod des Bruders stattfand und überdies in jenen besonders unruhigen Sommer fiel, in dem Mörike seine Distanzierung von Maria Meyer zu bewältigen versuchte, die er später in die »Peregrina« seiner Lyrik und in die Zigeunerin Elisabeth im *Maler Nolten* verwandelte (vgl. Mayer: 2004). Zeitlebens blieb Mörike die Erinnerung an diese *Don Giovanni*-Aufführung im Gedächtnis, noch 1843 berichtet er davon, dass er sich vor einer »angekündigten vollständigen Aufführung« fürchte, weil sie ihn zu sehr an die noch immer traumatisch präsente Vergangenheit von 1824 erinnere (Mörike 14: 1994, 96). Wann Mörike den Plan gefasst hat, sich dichterisch mit Mozart auseinanderzusetzen, ist nicht bekannt, wir wissen nur über seinen Freund

Wilhelm Hartlaub, dass Mörike «ein Fragment Dichtung aus seinem Leben [...] einmal im Sinn» hatte (Pönbacher: 1985, 61). 1847 hat Hartlaub den Freund auf die soeben auf deutsch erschienene Mozart-Biographie von Alexander Oulibicheff hingewiesen, mit der Mörike sich dann ausführlich beschäftigte (vgl. Mayer: 1985, 244f.). Im Sommer 1852 ist Mörike schon konkret mit der Stelle über die «silbernen Posaunen» in der Kirchhof-Szene des *Don Giovanni* befasst, doch verzögert sich die Ausarbeitung der Novelle durch die Arbeit am *Stuttgarter Hutzelmännlein*, das 1853 erscheint. In diesem Jahr fördert Mörike auch die Mozartnovelle beträchtlich, er bietet sie bereits dem Verleger an, aber auch hier ist Mörike ein Mann der letzten Minute, denn noch wenige Wochen vor der – natürlich wieder einmal längst verzögerten Manuskriptabgabe – behauptet er, seine Aufgabe sei es gewesen,

ein kleines Charaktergemälde Mozarts (das erste seiner Art so viel ich weiß) aufzustellen, wobei, mit Zugrundlegung frei erfundener Situationen vorzüglich die heitere Seite zu lebendiger concentrirter Anschauung gebracht werden sollte. Vielleicht daß ich später in einem Pendant auch die andern, hier nur angedeuteten Elemente seines Wesens und seine letzten Lebenstage darzustellen versuche. (Mörike 16: 2000, 205f.)

Sowohl die Charakterisierung des Textes wie auch der weitere Plan passen gar nicht mehr zu der Novelle, wie wir sie vorliegen haben, denn nun ist Mozart keineswegs von der heiteren Seite gesehen, vielmehr liegt bereits der Schatten des Todes über ihm, ohne dass dazu die Beschäftigung mit seinen letzten Lebenstagen erforderlich wäre. Erst in den letzten Wochen der Arbeit, im Mai und Juni 1855, muss Mörike die Novelle also in die endgültige Gestalt gebracht haben.

Erschienen ist die Novelle zunächst einmal als Fortsetzungswerk, in vier Abteilungen im Juli und August 1855 im *Morgenblatt für gebildete Leser*, wobei Mörike jede dieser vier Gruppen mit einem eigenen Motto überschrieben hat, die er später wieder aus dem Text herausnahm. Ende des Jahres erschien dann die Buchfassung im Verlag Cotta, mit den Standorten Stuttgart und Augsburg. Das Erscheinungsjahr wurde dabei auf 1856 vordatiert, um damit den Jubiläumscharakter auf Mozarts hundertsten Todestag hin sichtbarer zu machen. Kurz danach kommt es zu einer zweiten Auflage, ein für Mörike ungewöhnlicher Erfolg, und Paul Heyse nahm schließlich die Novelle noch in seinen *Deutschen Novellenschatz* auf. So wurde dieses Werk früh schon neben den Gedichten der bekannteste Text des Autors.

III Großes im Kleinen

Zu den Besonderheiten dieser Erzählung gehört ihr virtuoser Umgang mit der Zeit. Schon der Titel stellt die Bewegung durch den Raum in den Mittelpunkt der Erwartung, Mozart ist «auf der Reise», unterwegs, und diese Bewegung nimmt Zeit in Anspruch. Gleichwohl fängt die Erzählung diese Bewegung wie in einer Art Standbild ein, sie hält die Reise und die Zeit an, die erzählte Zeit der Novelle umfasst nicht mehr als 24 Stunden. Aber dieser anscheinend beliebig aus dem Leben des Protagonisten herausgeschnittene Tag wird auf eine raffinierte Art und Weise gestreckt, denn indem Mörike Mozart in einen Dialog mit der – gräflichen – Gesellschaft treten lässt, bietet er die Gelegenheit, diesen Zeitpunkt in einer extremen Weise zu deh-

nen. Nicht nur Episoden aus Mozarts Leben, aus seiner Kindheit, werden im Text gesprächsweise oder als Erinnerung vorgestellt, auch Mozarts künftiges Schicksal, sein früher Tod, schon vier Jahre nach der Handlungszeit der Novelle, ist in indirekten Spiegelungen im Text präsent, denn »den Einen traurigen Gedanken, zu sterbenverfolgt Mozart wie eine endlose Schraube«, heißt es im Text (Mörike 6/1: 2005, 233). Auch über Mozarts Tod hinaus reicht die Imagination der Zeit, indem er vor falschen Propheten warnt, die sechzig oder siebzig Jahre nach seinem Tod auftreten würden – womit Mörike listig genug den Text in die eigene Zeit von 1850 verlängert, so dass von einigen nachgedacht wurde, ob diese Wendung an die Adresse Richard Wagners gerichtet sein könnte. Aber auch die Lebensepoche Mozarts wird in einen größeren Kontext gestellt, indem etwa die Geschichte des Orangenbäumchens, von dem er unerlaubterweise eine Frucht gepflückt hat, schließlich bis in die Generation Ludwigs XIV. zurückverfolgt wird und Mörike es auch an Anspielungen auf die bevorstehende Französische Revolution nicht fehlen lässt. Der Orangenfrevl ist als metaphorischer Spiegel der revolutionären Gewalt gelesen worden, der Gärtner dann als Vertreter des Volkes und »Don Giovanni« selbst, der so genannte »Höllensband«, als Symptom dieses radikalen Umbruchs (vgl. Perraudin: 1989; Benn: 1972). Der eine Tag der Novelle umspannt daher einen Rahmen von gut 150 Jahren. Diese Schichtung unterschiedlicher Zeitaspekte bleibt allerdings nicht nur künstlerische Virtuosität, sondern sie ist einem Bewusstsein von der Relativität der Zeit geschuldet, ein Phänomen, das nicht zuletzt für die Modernität dieser Novelle bürgt, wird doch erst im modernen Erzählen des 20. Jahrhunderts die Zeit zum Hauptthema und -medium.

Ähnliche Dehnung, die gesprächsweise erfolgt und damit unaufdringlich wirkt, kann auch für die Raumgestaltung behauptet werden. Das Mährische Gebirge, das die Reisenden gerade hinter sich gelassen haben, ist nicht zuletzt ein symbolischer Ort, denn die gleich anfangs angesprochene »Tannendunkelheit« des böhmischen Waldes korrespondiert mit dem »Tännlein«, das im abschließenden Gedicht der Novelle dann als ein memento mori, als Grabpflanze vorgestellt wird.

Ein Tännlein grünet wo,
 Wer weiß, im Walde;
 Ein Rosenstrauch, wer sagt,
 In welchem Garten?
 Sie sind erlesen schon,
 Denk es, o Seele,
 Auf deinem Grab zu wurzeln
 Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden
 Auf der Wiese,
 Sie kehren heim zur Stadt
 In muntern Sprüngen,
 Sie werden schrittweis gehn
 Mit deiner Leiche;
 Vielleicht, vielleicht noch eh'
 An ihren Hufen
 Das Eisen los wird,
 Das ich blitzen sehe! (Mörike 6/1: 2005, 285)

Dieses Gedicht wird aber als böhmisches Volkslied ausgegeben, obwohl es natürlich von Mörike stammt. Anfang und Ende des Textes sind somit markiert, Böhmisches fungiert dabei als Zeichen des Todes und der Dunkelheit. Wien und Prag signalisieren als Ausgangs- und Zielorte der Reise selbstverständlich den Rahmen dieser Reise, aber daneben werden in den Gesprächen auch andere Zentren des damaligen Europa aufgerufen: Die Welt Ludwigs XIV. ist auf Paris zentriert, im Gespräch mit seiner Frau stellt sich Mozart eine alternative Existenz am Hof des preußischen Königs in Berlin vor, und seine eigene Jugenderinnerung, die ihm angesichts der Pomeranzen einfiel, versetzt ihn noch einmal nach Neapel. Die Landkarte des Textes umfasst damit aber wesentliche Teile des kulturellen Europa.

IV Künstlernovelle – Ästhetik der Geselligkeit

Diese Novelle ist nicht nur im biographisch-historischen Sinne eine Künstlernovelle über den Komponisten Mozart, sie ist zugleich ein Text über Kunst, über die Voraussetzungen und Bedingungen künstlerischer Produktivität. Denn nicht als Konkurrenz mit schon damals vorliegenden Mozart-Biographien ist die Novelle angelegt, sondern als literarischer Text, der sich einerseits die Freiheit nimmt, von der historischen Wahrheit abzuweichen – denn diesen Aufenthalt Mozarts auf dem Schloss gab es so nicht –, der sich andererseits aber auch die Verpflichtung auferlegt, über eben diese Freiheit Rechenschaft abzulegen. »Außerhalb der Fiktion der Erzählung existiert ein gemeinsames Wissen bei Erzähler und Leser, das, ohne expressis verbis formuliert zu sein, in die Erzählung verarbeitet ist« (Steinmetz: 1969, 103). Es ist also vor allem kein einfacher, sondern ein komplex geschichteter Text, der nicht nur etwas erzählt, sondern der auch dieses Erzählen selbst thematisiert, reflektiert und legitimiert. Das heißt, im Erzählen wird auch über das Erzählen nachgedacht – eine Qualität, die man auch für die Modernität Mörikes in Anspruch nehmen könnte.

Es sind vorwiegend zwei Aspekte, die dabei in Betracht kommen: Eine erzähltechnische und eine ästhetische Komponente. Die erzähltechnische Perspektive lässt sich so beschreiben, dass diese Novelle von ihrem Aufbau her eine Fülle unterschiedlicher Perspektiven versammelt, die nur durch die Regie eines übergeordneten Erzählers zusammengehalten werden, dass dabei aber dieser Erzähler nur als *primus inter pares* erscheint (vgl. Hart Nibbrig: 1973, 360). Das Erzählverfahren kann daher als ein quasi-demokratisches bezeichnet werden, es herrscht nicht die aristokratische Dominanz einer einzelnen Erzählerfigur vor, sondern sie delegiert ihre narrative Macht an verschiedene Binnenerzähler, die sich in ihrer subjektiven und zeitlichen Perspektivierung ebenso relativieren wie auch ergänzen. Das heißt, auch die von der Schloss-Gesellschaft wie dem Leser natürlich mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte Ich-Erzählung Mozarts gewinnt nach der erzähltechnischen Ökonomie des Textes keineswegs die Oberhand; ihr ist zwar eine besondere, allerdings fiktiv vermittelte Authentizität zu eigen, weil man gleichsam im Originalton den Meister selbst zu hören vermeint, sie wird aber im Gesprächsduktus der Novelle auch wieder in ihrem Anspruch ausgeglichen, etwa durch die deutlich unkünstlerische, bürgerlichere Perspektive von Constanze, die ebenfalls einen Teil

der Wahrheit vertritt. Dieses Gesprächskonzept unterschiedlicher Binnenerzähler erlaubt auch sogar Zonen gleichsam unökonomischer Verschwendung, also Bereiche, die nicht direkt dem Erzählverfahren zuzuordnen sind, sondern sich ihm gegenüber verselbständigen, so etwa der Brief, der gleich zu Beginn zitiert wird, der Brief einer fiktiven Baronessa, die selbst im Rahmen dieser Novelle überhaupt nicht mehr in Erscheinung tritt. Dennoch wird hier einer weiteren Perspektive Stimme verliehen, wodurch der Text seine vielfach gebrochene Farbigkeit und Lebendigkeit gewinnt. – Dieses Arrangement diverser Erzählkomponenten erlaubt nicht nur eine Feinabstimmung subjektiver Wahrheiten, sondern auch subjektiver Erinnerungsspuren, so dass der Zeitfeldcharakter des Textes wesentlich mit der Aufspaltung der Erzählfunktion auf verschiedene Protagonisten zusammenhängt. Darin unterscheidet sich auch der spätere Mörike von seinen früheren Werken, besonders von der Tragik des *Maler Nolten*-Romans, wo eben die verschiedenen Erinnerungsschichten der Protagonisten in einen Abgrund der Vergangenheit zurückgeführt haben, der letztlich bodenlos blieb und damit die Figuren zerstören musste (vgl. dazu Bruch: 1992; Nuber: 1997, Schüpfer: 1996).

Andererseits lässt sich diese erzähltechnische Anordnung auch poetologisch, bzw. ästhetisch als Aussage über die Produktion von Kunst lesen: Indem der Künstler hier nicht als monomanische Ausnahme, sondern in seinem prekären Verhältnis zur Gesellschaft gezeigt wird, verliert er die romantische Zentralperspektive, gewinnt aber an geselliger Legitimation. Das Erzählverfahren der geteilten Verantwortung wäre daher auch als Antwort Mörikes auf die Frage zu lesen, wie sich künstlerisches Verfahren in der Gesellschaft legitimieren kann – nämlich nicht mehr im Sinne romantischer Ausschließlichkeit und Alleinvertretung, sondern im Bewusstsein seiner Begrenztheit und Teilhabe am gesellschaftlichen Prozess. Mörikes Ästhetik der Geselligkeit (vgl. Braungart/Simon: 2004), das, was Adorno mit bemerkenswerter Sensibilität als den geschichtsphilosophischen Takt gerühmt hatte, ist Zeichen einer Bewusstheit dafür, dass Kunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr mit dem Alleinvertretungsanspruch der Kunstperiode auftreten kann, sondern dass sie sich als Teil des Ganzen allenfalls noch legitimieren kann, als Teil, der in seiner Unverwechselbarkeit allerdings unverzichtbar ist. Insofern gewinnt diese Künstlernovelle auch den Anspruch ästhetischer Standortbestimmung. Große Literatur, so könnte man wiederum zu folgern versuchen, zeichnet sich aus durch die Bewusstheit ihrer Position im gesamtgesellschaftlichen Gefüge.

V Kunst – zwischen Erinnerung und Wiederholung

Die Mozartfigur ist bei Mörike in höchst lebendiger Spannweite präsentiert – als liebenswürdiges, beschränktes menschliches Mittelmaß, wenn die bürgerliche Perspektive der Ökonomie vorherrscht, dann aber auch als gefährdete Randfigur, wenn Melancholie und Todesahnung zum Durchbruch kommen (vgl. Braungart: 1990), oder aber als dämonische Übergestalt in der Konzeption des *Don Giovanni*. Die Künstlerfigur Mozart erscheint deshalb in diesem Werk unter doppeltem Augenmerk, in zwei Szenen künstlerischer Produktivität, die auf extreme Grenzzustände menschlicher Existenz hindeuten, auf Liebe und Tod. Innerhalb der Novelle wer-

den wir anscheinend Augen- und Ohrenzeugen von zwei Kompositionsszenen, in denen wesentliche Teile der Opernpartitur bei ihrer Entstehung abgebildet werden: Da ist zunächst die Szene im Schlossgarten, der Frevel mit dem Orangenbaum und die daraus hervorgehende musikalische Reminiszenz, deren neapolitanischer Hintergrund aus Mozarts Jugend erst im Nachhinein eingeblendet wird; Thema dieser Inspiration ist das Hochzeitslied von Zerlina und Masetto. Könnte man hier von einer Erfindung sexueller Ekstase sprechen, denn die Deutung als »lustiger Volkstanz« greift wohl zu kurz (Immerwahr: 1975, 417), so korrespondiert ihr auf der anderen Seite, am Ende der Novelle, die Ekstase des Todes mit der Komposition der Kirchhof-Szene des *Don Giovanni*.

a) Mozart als anderer Adam – die Szene im Garten

Während Madame Mozart im Gasthof einen Mittagsschlaf hält, streunt ihr Mann durch die nähere Umgebung und stößt im Garten des Schlosses auf eine von Lorbeer und Oleander umstellte Orangerie mit einem Brunnen.

Das Ohr behaglich dem Geplätscher des Wassers hingegeben, das Aug auf einen Pomeranzenbaum von mittlerer Größe geheftet, der außerhalb der Reihe, einzeln, ganz dicht an seiner Seite auf dem Boden stand und voll der schönsten Früchte hing, ward unser Freund durch diese Anschauung des Südens alsbald auf eine liebliche Erinnerung aus seiner Knabenzeit geführt. Nachdenklich lächelnd reicht er hinüber nach der nächsten Frucht, als wie um ihre herrliche Ründe, ihre saftige Kühle in hohler Hand zu fühlen. Ganz im Zusammenhang mit jener Jugendszene aber, die wieder vor ihm aufgetaucht, stand eine längst verwischte musikalische Reminiszenz, auf deren unbestimmter Spur er sich ein Weilchen träumerisch erging. Jetzt glänzen seine Blicke, sie irren da und dort umher, er ist von einem Gedanken ergriffen, den er sogleich eifrig verfolgt. Zerstreut hat er zum zweitenmal die Pomeranze angefaßt, sie geht vom Zweige los und bleibt ihm in der Hand. Er sieht und sieht es nicht; ja so weit geht die künstlerische Geistabwesenheit, daß er, die duftige Frucht beständig unter der Nase hin und her wirbelnd und bald den Anfang, bald die Mitte einer Weise unhörbar zwischen den Lippen bewegend, zuletzt instinktmäßig ein emailirtes Etui aus der Seitentasche des Rocks hervorbringt, ein kleines Messer mit silbernem Heft daraus nimmt und die gelbe kugelige Masse von oben nach unten langsam durchschneidet. Es mochte ihn dabei entfernt ein dunkles Durstgefühl geleitet haben, jedoch begnügten sich die angeregten Sinne mit Einathmung des köstlichen Geruchs. Er starrt minutenlang die beiden innern Flächen an, fügt sie sachte wieder zusammen, ganz sachte, trennt und vereinigt sie wieder. (Mörke 6/1: 2005, 239f.)

Daraufhin stellt ihn der Gärtner zur Rede, der ihn gar des Mundraubs zeihen möchte, worauf Mozart launig reagiert »Zum Teufel, glaubt er denn, ich wollte stehlen und das Ding da fressen?« Als er erfährt, dass er einen Schaden an dem gehegten Festgeschenk angerichtet hat, schreibt Mozart einen Entschuldigungsbrief an die Gräfin, »Hier sitze ich Unseliger in Ihrem Paradiese, wie weiland Adam, nachdem er den Apfel gekostet.« (*ib.*, 241). Der Sündenfall wird hier aber nicht nur als ironische Anspielung zitiert, auch wenn die zugehörige Eva derweil »sich des unschuldigsten Schlafes erfreut«, sondern die mythologische Urszene hängt aufs engste mit der musikalischen Erinnerung zusammen, die den Frevel ausgelöst hat. Wie Mozart später beim Abendessen den Gästen des Verlobungsfestes erzählt, überkam ihn beim Anblick der Pomeranzen ein Bild aus seiner Jugend, von einem

Aufenthalt in Neapel. Es ist eine Szene, die den damals Dreizehnjährigen tief beeindruckt hat, erlebt er doch in spielerischer Dezenz eine Art sexuelle Initiation, denn die Vorführung im Golf von Neapel zeigt den Kampf der Geschlechter. Schöne, verlockende Mädchen auf einem Schiff werden von zwei Gruppen idealischer, fast-nackter Jünglinge umworben, wobei die gegenseitige Eroberung vorwiegend als Austausch von Orangen zwischen den verschiedenen Schiffen ausgeführt wird. Zwischen den Mädchen und ihren Werbern gehen Dutzende von Orangen hin und her, »ein förmliches Kreuzfeuer«, »es war, als stürzten sie von selbst durch eine Kraft der Anziehung in die geöffneten Finger« (*ib.*, 250). Dieses Spiel zwischen den Geschlechtern lenkt aber von der Eroberung des Mädchenschiffes ab, wobei »ein großer, blau, grün und gold schimmernder Fisch« eine entscheidende Rolle spielt, denn die beiden männlichen miteinander konkurrierenden Parteien sind auf seine Eroberung fixiert, der, »bald da, bald dort, dem einen zwischen den Beinen, dem andern zwischen Brust und Kinn herauf wieder zum Vorschein kam«, leicht als ein phallisches Symbol identifiziert werden kann, zumal am Ende einer der Jünglinge als silberner Amor erscheint (vgl. dazu Brandstetter/Neumann: 1991; Kaiser: 1977; Kreuzer: 1994). Im Licht antiker Mythologie – die Jünglinge heißen Söhne des Neptun, einer davon erinnert besonders an Merkur, schließlich die Amorfigur – wird hier der Sündenfall zwischen den Geschlechtern nachgespielt, eine Szene, die die Phantasie des heranwachsenden Mozart beschäftigt hat und nun beim Anblick des Orangenbaumes fruchtbar wird; Mozart fehlte noch, so berichtet er weiter, die Melodie für die ländliche Hochzeit zwischen Zerlina und Masetto, die ihn nun im sinnlichen Umgang mit der Pomeranze überfällt, indem er sie aufschneidet und ihren Duft einatmet. Er »frisst« sie eben nicht, es ist keine Wiederholung des biblischen Essaktes von Eva und Adam, sondern eine sublimierte Duftwahrnehmung, die sich nun als künstlerischer Einfall manifestiert. Mörike hat auf deutsch und italienisch die zugehörige Passage in den Text aufgenommen.

Die schon zitierte Inspirationsszene – Mozart »startt minutenlang die beiden innern Flächen an, fügt sie sachte wieder zusammen, ganz sachte, trennt und vereinigt sie wieder« – ist dabei wie der Nukleus von Mörikes schöpferischer Phantasie, die auf verschiedenen Ebenen von der Erfahrung, vom Trauma der Trennung ausgeht, erscheint sie nun als Tod, Abschied oder Verrat, die er aber dann immer wieder versucht, dichterisch zu heilen, als Phantasie einer Wiedervereinigung. Verwundung und Heilung, Isolation und Verbindung, Einmaliges und Wiederholtes treffen hier beispielhaft aufeinander.

b) *Don Giovanni* und die Verschwendung – der Tod

Die andere große Inspirationsszene wird erst zu später Stunde auf dem gräflichen Schloss erzählt, Mozart hat Teile der Oper vorgespielt und kommt nun zu jener höchst unheimlichen Szene auf dem Kirchhof, wo Don Giovanni die Grabstatue des von ihm getöteten Komturs verlacht. Zu Beginn der Oper hatte er ja ins Haus der Donna Anna eindringen wollen und war auf den Widerstand ihres Vaters gestoßen, den er dann im Duell tötet. Auf dem Friedhof nun lädt Don Giovanni in seinem Überschwang die Statue zum Abendessen ein, nicht ahnend, dass dieser steinerne Gast die Einladung tatsächlich annehmen und den Gastgeber zur Strafe in die Hölle führen wird. Diese Schlüsselpassage hat Mörike folgendermaßen inszeniert:

Mozart löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus, und jener furchtbare Choral *Dein Lachen endet vor der Morgenröthe* erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht. (Mörrike 6/1: 2005, 279)

Aber das Licht in dieser dunklen Nacht fällt nicht nur auf den mehr oder weniger verdienten Bühnentod des Protagonisten, auch wenn sein Untergang in einer Mischung von Lust und Angst eine dämonische Faszination auf den Komponisten ausübt. Ist er doch in mehr als einer Beziehung mit Don Giovanni verwandt (vgl. Braungart: 2004). Dessen erotischer Verschwendung – lebhaftester Ausdruck des Prinzips »1003« ist die sogenannte Champagnerarie – entspricht bei Mozart eine ökonomische Verschwendung, die Unfähigkeit, den eigenen Vorteil zu wahren und das Geld einzuteilen. Für die Zeitschriftenfassung hatte Mörrike noch ein umfangreiches Zitat aus seiner Hauptquelle vorgeschaltet, in dem er auf diesen Zusammenhang eingeht. Das Kunstwerk verdankt sich geradezu dem Verschwenden, das letztlich zum Verschwinden, zur Verausgabung, zum Tod führt:

Wenn Mozart, statt stets für seine Freunde offene Tafel und Börse zu haben, sich eine wohlverschlossene Sparsbüchse gehalten hätte, wenn er mit seinen Vertrauten im Tone eines Predigers auf der Kanzel gesprochen, wenn er nur Wasser getrunken und keiner Frau außer der seinigen den Hof gemacht hätte, so würde er sich besser befunden haben und die Seinigen ebenfalls. Wer zweifelt daran? Allein von diesem Philister hätte man wohl keinen »Don Juan« erwarten dürfen, ein so vortrefflicher Familienvater er auch gewesen wäre. (*Morgenblatt für gebildete Stände*, Juli und August 1855, Nr. 30–33)

Das Verzehrende in der Liebesglut des Opernhelden führt genauso zum Tod wie die melancholische Selbstunterhöhlung des Komponisten, die von allen Figuren der Novelle einzig die sensible Eugenie wahrzunehmen vermag:

Es ward ihr so gewiß, so ganz gewiß, daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Gluth verzehre, daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde seyn könne, weil sie den Überfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge. (Mörrike 6/1: 2005, S. 284)

Somit wird Don Giovannis Untergang, der nur im Sinne des Spießertums als gerecht gelten kann – Mörikes Mozart hat dagegen die größte Sympathie mit ihm –, auf Mozarts eigenen Tod hin geöffnet (vgl. Endres). Seine musikalische Verausgabung zeigt sich in der Exzessivität, mit der er auf Kosten seiner Gesundheit diese Schlusszene komponiert, sie gleichsam dem eigenen Tode abringt.

Ich hatte dieß verzweifelte Dibattimento, bis zu dem Chor der Geister, in Einer Hitze fort, beim offenen Fenster, zu Ende geschrieben, und stand nach einer kurzen Rast vom Stuhl auf, im Begriff, nach deinem Cabinet zu gehen, damit wir noch ein bischen plaudern und sich mein Blut ausgleiche. Da machte ein überquerer Gedanke mich mitten im Zimmer still stehen. (Hier sah er zwei Sekunden lang zu Boden, und sein Ton verrieth beim Folgenden eine kaum merkbare Bewegung.) Ich sagte zu mir selbst: »wenn du noch diese Nacht wegstürbest, und müßtest deine Partitur an diesem Punkt verlassen: ob dir's auch Ruh im Grabe ließ?« – Mein Auge hing am Docht des Lichts in meiner Hand und auf den Bergen von abgetropftem Wachs. (*ib.*, 280)

Mörike kommt hier – von einer ganz anderen Richtung her – auf das von Hegel viel lautstarker verkündete »Ende der Kunst« zu sprechen. Nicht allein der Reputationsverlust der Kunst, wie ihn Hegel bedacht hatte, wird in der Novelle abgebildet, so sinnfällig wie etwa durch die Verteilung der Erzählbeiträge, sondern noch gravierender leuchtet Mörike die Abgründe der Kunst aus, die sich im Falle Mozarts geradezu dem Tod, dem Ende des Lebens verdankt. Nur um den Preis einer solchen Lebensaufgabe, wie sie Mozart rückhaltlos verschwenderisch praktiziert, kann Kunst geschaffen werden. Liebe und Tod sind als anthropologische Rauschzustände der Verausgabung gleichsam schopenhauerische Zeugen solcher Exzessivität. Sie verschwinden sich indessen selbst und bringen sich zum Verschwinden. Hatte Mörike über die Reminiszenz der neapolitanischen Wasserspiele die Inspirationskraft der Libido dezent abgebildet, so tritt am Ende der Tod als nicht weniger inspirierendes Moment auf den Plan. Denn Mozart komponiert in der Nacht nicht nur die haarsträubende Szene einer Begegnung mit dem Untoten, was ein Skandalon für alle rationale Gewissheit ist, denn die Galionsfigur abendländischer Orientierung, kein Geringerer als Aristoteles, hatte in seinem Buch über die Seele behauptet, nur lebendige Körper hätten eine Stimme. Anders nun – und darin liegt das Grauen – beim steinernen Gast, von dem Mörike sagt: »Menschlichen Sprachen schon entfremdet, bequem sich das unsterbliche Organ des Abgeschiedenen, noch einmal zu reden« (*ib.*, 279). Mörike setzt seinen Mozart aber auf eine doppelte Weise dem Tod aus: Zum einen, indem Mozart dem Tod selbst und seinem letzten Gericht unheimliche Stimme verleiht. Zum andern, indem er diese Szene nur schreiben kann, weil er schon seinen eigenen Tod vor Augen hat. Der Horizont der eigenen Endlichkeit wird somit zum kreativen Potential, der Tod fordert zur Bewältigung durch das dauerhaftere Kunstwerk heraus, das somit der eigenen Lebendigkeit abgerungen wird. Dass die Musen einen quasi-vampyrisch aussaugen, davon hatte schon Schiller gewusst. Und Thomas Mann wird einmal davon sprechen, es würde schwerlich auf Erden gedichtet werden ohne den Tod. »Zum Leben«, sagt einmal Hans Castorp zu Madame Chauchat, »zum Leben gibt es zwei Wege: der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg.« (Mann 11: ²1974, 613) – Sie sehen schon, ich möchte vorschlagen, Mörike doch, mit einem zugegeben kleinen Werk, unter die Großen aufzunehmen. Das in seiner lebenverschwendenden Ökonomielosigkeit sich behauptende Kunstwerk ist somit dem Ende des Lebens geschuldet, aber es verschwindet nicht so ohne weiteres, um einen hohen Preis hat es Teil an einem Überleben, auch 200 Jahre nach der Geburt seines Autors.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Mörike, Eduard: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe.* Hg. v. Hubert Arbogast, Hans-Henrik Krummacher u.a., 26 Bde. Stuttgart 1967ff.

Forschungsliteratur:

Benn, M. B.: »Comments of an Advocatus diaboli in Mörike's *Mozart auf der Reise nach Prag*. In: *German Life and Letters* 25 (1972), S. 368–376.

Brandstetter, Gabriele u. **Gerhard Neumann:** »Biedermeier und Postmoderne. Zur Melancholie des schöpferischen Augenblicks: Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* und Shaffers *Amadeus*. In: *Zur Literatur des Frührealismus*. Hg. v. Gunter Blamberger u.a. Frankfurt/M. u.a. 1991, S. 306–337.

Braungart, Wolfgang u. **Ralf Simon** (Hgg.): *Eduard Mörike – Ästhetik und Geselligkeit*. Tübingen 2004.

Braungart, Wolfgang: »Eduard Mörike. *Mozart auf der Reise nach Prag*. Ökonomie, Melancholie, Auslegung und Gespräch«. In: *Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2. Stuttgart 1990, S. 133–202.

Braungart, Wolfgang: »Nachwort«. In: *Eduard Mörike. Sämtliche Erzählungen*. Hg. v. Wolfgang Braungart. Stuttgart 2004.

Bruch, Herbert: *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman »Maler Nolten«*. Stuttgart 1992.

Endres, Johannes: »Im Garten der Zeit. Zu einem Landschaftselement bei Mörike«. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 41 (2000), S. 125–144.

Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike*. Bonn 1973.

Heine, Heinrich: »Der Schwabenspiegel«. In: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 10: *Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften*. Bearbeitet v. Jan-Christoph Hauthschild. Hamburg 1993, S. 266–278.

Immerwahr, Raymond: »Apokalyptische Posaunen. Die Entstehungsgeschichte von Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag*. In: Victor G. Doerksen (Hg.): *Eduard Mörike. Wege der Forschung*. Darmstadt 1975, S. 399–425.

Kaiser, Hartmut: »Betrachtungen zu den neapolitanischen Wasserspielen in Mörikes Mozartnovelle«. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1977, S. 364–400.

Kreutzer, Hans Joachim: »Die Zeit und der Tod. Über Eduard Mörikes Mozart-Novelle«. In: Hans Joachim Kreutzer: *Obertöne. Literatur und Musik*. Würzburg 1994, S. 196–216.

Mann, Thomas: »Einführung in den *Zauberberg*. In: ders.: *Gesammelte Werke in 13 Bdn.*, Bd. 11. Frankfurt/M. 1974.

Mayer, Birgit: *Eduard Mörikes Prosaerzählungen*. Frankfurt/M. u.a. 1985, S. 244–276.

- Mayer, Mathias:** *Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe.* München 2004.
- Mörike, Eduard:** *Eine phantastische Sudelei. Ausgewählte Zeichnungen.* Hg. v. Alexander Reck. Stuttgart 2004.
- Nuber, Achim:** *Mehrstimmigkeit und Desintegration. Studien zu Narration und Geschichte in Mörikes Maler Nolten.* Frankfurt/Main u.a. 1997.
- Panagl, Oswald:** »Mozart aus dritter Hand. Mörikes Mozart-Novelle als Singpiel und Film«. In: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien.* Hg. v. Peter Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel u.a. Anif 1991, S. 275–292.
- Perraudin, Michael:** »Mozart auf der Reise nach Prag, the French Revolution and 1848«. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 81 (1989), S. 45–61.
- Pörnbacher, Karl:** *Erläuterungen und Dokumente. Eduard Mörike. »Mozart auf der Reise nach Prag«.* Stuttgart 1985.
- Schüpfer, Irene:** *Es war, als »könnte« man gar nicht reden. Die Kommunikation als Spiegel von Zeit- und Kulturgeschichte in Eduard Mörikes »Maler Nolten«.* Frankfurt/M. u.a. 1996.
- Steinmetz, Horst:** *Eduard Mörikes Erzählungen.* Stuttgart 1969.
- Stifter, Adalbert:** »Vorrede«. In: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe.* Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Bd. 2,2: *Bunte Steine. Buchfassungen.* Hg. v. Helmut Bergner. Stuttgart u.a. 1982, S. 9–16.