

音楽の諧調

—エドゥアルト・メーリケ

『プラハへの旅の途上のモーツァルト』に見る音楽の世界—

Das Maß der Musik — Die Darstellung des Musiklebens
in Eduard Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“

富田恵美子・ドロテア
Emiko Dorothea Tomita

[要旨] 本稿は、ドイツの詩人エドゥアルト・メーリケ（1804 - 1875）の書いた中編『プラハへの旅の途上のモーツァルト』を対象にして、メーリケが音楽をどのように理解したか、また音楽を通して芸術の役割と意義についてどのように考えていたかを追及する。メーリケの言葉そのものにも、ある種の音楽性が認められるものの、作中の様々な場面に登場する「音楽」は、作品全体を理解するうえで最も重要なモチーフである。本稿は、作家が描写を通して表現した音楽の役割と、音楽に付与されている意義という二つの章から構成されている。音楽の役割について分析する章では、メーリケが音楽を人格の視点からとらえたこと、更に、実生活の中で息づいている音楽を描こうとしたこと、そして、宮廷の文化が作り上げた空間の中で事物の観照と記憶の統合によってモーツァルトが新しい音楽を生み出すプロセスに注目したことを中心に論じる。また、音楽の意義について分析する章では、自他を尊重した人間同士の調和の中で音楽が育まれるということ、モーツァルトの世界を音楽と愛の相互作用という視点から描いたこと、牧歌的な音楽と悲劇的な音楽は表裏一体であること、壊れた人間という土の器に神の手が臨むところに音楽の力が最大限に働くということを中心に論じた。

メーリケの中編は、古典的な戯曲の手法にのっとり、場所と時間と出来事の一貫性を保ちながらも、劇的な展開がほとんど存在しないストーリーを、多様な登場人物の声が交差する形で描くことによって、音楽の空間を「語り合う空間」として形成した。メーリケは、あるボヘミアの邸宅で執り行われる婚約祝いという「良き機会」に音楽がいかに鑑賞され、語られ、新たに生まれ奏でられるかを繊細に描き出し、そこに集う人々が共有する文化を、音楽が生まれる素地として描いている。それは、南ドイツ・シュヴァーベン地方の穏やかな精神を土台にイタリアの舞台芸術とフランスのサロン文化を解釈し直すことでもあり、キリスト教と享楽主義を統合した精神世界を基調に近代への過渡期にある貴族の私的な生活空間の中で愛と音楽に興じる人々の危うい調和を描き出している。

sapias, vina liques et spatio brevi spem longam reseces
(Horatius)

1. Musik als Text

Die Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, erstmals erschienen im Jahre 1855 in Cottas Morgenblatt für gebildete Stände¹⁾, ist eine Komposition aus historischen Tatsachen und poetischer Imagination zu einem Lebensbild des Musikers Mozart und seiner Zeit. Es schildert, vor dem Hintergrund einer Epoche im Umbruch, eine wenig dramatische Begebenheit nach der Aufführung des „Figaro“ und vor der Aufführung des „Don Giovanni“. Mozart genießt das Glück, wegen einer kleinen Verfehlung in den Genuss der Gastfreundlichkeit eines ihm gewogenen Adelshauses zu geraten, das gerade im Begriff ist, eine Verlobung zu feiern. Der Grundtenor dieses Tages ist festlich gehoben, ausgelassen, heiter beschwingt und voll von spritzigen Unterhaltungen musikliebender Menschen. Die meisten Thematisierungen der Musik sind bestimmt von fröhlich-burlesken Tönen, aber es gibt durchaus auch sparsam eingeflochtene dramatische Zuspitzungen, ohne allerdings in romantische Phantastik oder naturalistische Vulgarismen abzugleiten.

Aufgrund dieser zentralen Bedeutung der Musik in Mörikes Werk könnte man dem Novellentext als solchem eine im übertragenen Sinne musikalische Struktur zuschreiben. Beispielsweise wäre eine solche Musikalität zu begreifen als Stilelement, das den Text gewissermaßen als Musik in Worten ausgestaltet. Für detaillierte Analysen geeignet wären etwa phonologische, syntaktische oder auch diskursanalytische Ansätze. Die Musikalität seiner Sprache zeigt sich z.B. bereits im Titel der Novelle: Man könnte ihn lesen als antikisierenden Rhythmus, bestehend aus einem Spondeus, der den schillernden Namen der Hauptfigur fanfarenartig verkündet, und aus zwei Anapästten, die kleinteiliger und leiser, dafür aber leichtfüßiger und vitaler die Bewegung auf das Ziel hin beschleunigen.

Desgleichen könnte man etwa in semantischer Hinsicht dem Sprachgebrauch des Sinnfeldes „Musik“ und seiner benachbarten Ränder nachgehen. Musik fungiert so zum einen als Oberbegriff, unter den zahlreiche Wörter wie „Musiker“, „Orchester“, „Fortepiano“, „Komponist“, „Sextett“, „Arien“²⁾ usw. subsumiert werden können. Das Wort „Musik“ allein deckt in der Novelle bereits ein weites semantisches Feld mit unterschiedlichen Konnotationen ab. In der Wortkette „Carossen, Staatsdegen, Roben und Fächern, Musik und allem Spektakel der Welt“³⁾ etwa geht es um eine reichlich geräuschvolle musikalische Untermalung der Freilichtbühne, während beispielsweise in der Phrase „unter Mitwirkung der Musik, die auf dem Uferdamm aufgestellt war“⁴⁾ natürlich die Musikanten gemeint sind. Oder beim „Grauen der Musik“⁵⁾ wird der Leser vom Kontext her schwerlich etwas anderes verstehen können als eine in den Musikhörenden ausgelöste und nachhaltend wirkende Seelenlage.

Was mit diesen wenigen Beispielen deutlich wird, ist der breit gefächerte Gebrauch von Musik, woraus unschwer gefolgert werden kann, dass es im Mozart nicht um eine atomistische Zergliederung der Musik geht, sondern um die Musik in allen ihren diversen Aspekten.

Eine andere Möglichkeit, den Novellentext unter dem Aspekt der Musikalität zu analysieren, wäre

eine nähere Untersuchung der Erzählperspektive im Hinblick auf eine Gestaltung der Stimmenführung. Von einem musikalisch orientierten Gesichtspunkt aus könnte man in Mozart und seiner Frau zwei Hauptstimmen erblicken, die von weiteren neun Stimmen flankiert werden. Weitere längere Passagen von eingeflochtenen Zitaten und Rückblenden wären dann als eine Komposition von Stimmen, von Reihungen, Engführungen und Verschränkungen verschiedener Stimmlagen nachzuvollziehen, die gegen Ende hin langsam entworfen werden und schließlich wie ein natürlich auslaufender Kanon in einer einzigen Stimme enden.

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit jedoch um einen literaturwissenschaftlichen Ansatz handelt, verstehen wir hier Musik nicht im stilistischen Sinne, denn dies würde den begrenzten Umfang eines Aufsatzes sprengen. Es soll aber durchaus eine gewisse Musikalität im Sinne einer den semantischen Gehalt unterstützenden sachlich-klanglichen Gestalt nachgespürt werden. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich darum auf die Musik als textkonstituierendes Motiv und semantisch tragende Bedeutungsebene zum Zweck der Aufschließung des Textes insgesamt. Es wird demzufolge sowohl um die Bedeutung der Musik als solche gehen, d.h. um den Wert, der ihr vom Erzähler und den auftretenden Personen zugeschrieben wird, als auch um ihre Funktion, d.h. ihre erzähltechnische Rolle im Rahmen der ganzen Novellenstruktur. Zu beachten ist dabei vor allem, dass es sich bei diesem semantisch ausgerichteten Ansatz keineswegs um eine Musik handeln kann, die abgehoben von dem Lebensraum der Menschen in einem luftleeren Raum schwebt, sondern dass sie immer an konkrete Situationen in der Novelle gebunden ist.

2. Die Einbettung der Musik in die Dramaturgie eines Tages

2.1. Personalisierung

Mörrike zeichnet den Musiker Mozart als eine Person, die ungebeten das Vorrecht wahrnimmt, mit Leichtigkeit die Grenzen des Erlaubten zu sprengen. Sein an frivolen Spieltrieb grenzender Übermut wird beflügelt von einer geradezu kindlichen List, seine ernsten und heiteren Seiten, mitsamt den unausgegorenen, dem geneigten Publikum in unterhaltsamer Weise darzubieten. Denn in dem großzügigen Ambiente der noch intakten höfischen Kultur ist es dem Künstler immer noch vergönnt, ein gerütteltes Maß Lebensfreude zu genießen und, umschlungen vom Band der Liebe, Kunst aus klaren und mitunter trüben Quellen seines Geistes zu formen.

Mörrike zeichnet sein Bild von der Musik vornehmlich unter dem Aspekt personalen Ergriffenseins. Zwar finden sich in seiner „Mozart“-Novelle auch zahlreiche Spuren seines Musikwissens, doch im Vordergrund seines Interesses steht eindeutig der Aspekt des Erlebens von Musik. Unter diesem Vorzeichen wird Musik in Analogie zu Erfahrungen einschneidender Naturphänomene verstanden als Berührung mit kosmischen Kräften, die starke Emotionen hervorrufen und gleichsam eruptiv neue Energien freisetzen. Mörrikes imaginierte Seelenverwandtschaft mit Mozart mag wohl herrühren von seiner hochgemuten Selbstgewißheit, dass er, wie auch Mozart, zu einem Künstler von Rang berufen sei und ähnlich dem Geiste Mozarts geneigt sei, die destruktiven Elemente der Kunst nicht zu negieren,

sondern sie in freundlichere Kunstformen einzuschmelzen. Solche Affinitäten zwischen dem Dichter Mörike und dem Tonkünstler Mozart sind wohl als Hauptursache dafür anzusehen, dass Mörike in seiner Novelle die Selbstwahrnehmungen der Figur Mozarts auf ein Minimum beschränkt, während er den Charakterisierungen Mozarts in der Brechung durch die Fremdwahrnehmungen der ihn umringenden Figuren viel Platz einräumt.

Durch die Fokussierung auf das schöpferische Moment der Kunst gelingt es Mörike außerdem, die Figur Mozarts in der untrennbaren Personalunion eines schaffenden und zugleich ausübenden Musikus, eines Liebenden und von vielen Geliebten herauszuarbeiten. Ein solcher Umweg über die Fremdwahrnehmung folgt dem Ausbruch des schöpferischen Potentials bis an die Abgründe des Genius, ohne gänzlich in sie zu versinken. Denn in Mörikes Novelle geschieht die Entfesselung der künstlerischen Kräfte in der Gegenwart der Liebenden. Mag auch das Maß der Liebe unter den neun Hauptfiguren unterschiedlich verteilt sein, so bildet doch bei Mörike der Raum der Liebe das unverzichtbare Fluidum, in dem die harmonische Einheit von Kunst und Liebe in der Figur Mozarts kulminiert. Alle Versuche der auftretenden Figuren, die Kunst gegen die Liebe auszuspielen, werden in die Zonen des Ungebildeten gerückt. Das Hauptaugenmerk Mörikes gilt der Person des wahren Künstlers, freilich nicht im Sinne einer biographisch erschöpfenden Anhäufung von Material, sondern im Sinne einer blitzlichtartigen Erhellung der künstlerischen Existenz, die schon in einem Zeitraum von wenigen Stunden ihr unverwechselbares Profil offenbart.

Mörike beschreibt den Tonkünstler Mozart als Person, die sich selbst und anderen das größte Rätsel ist und dennoch sich selbst und anderen der ureigenen Handschrift und des künftigen Ruhmes gewiß ist⁶⁾. Wie intensiv sich der Dichter Mörike in solchen Dimensionen gespiegelt hat, zeigt ein Brief Mörikes vom 5. Juni 1832 an Mährlen über sein Erlebnis eines starken Gewitters: „Der alte Mozart muß in diesen Augenblicken mit dem Kapellmeister-Stäbchen unsichtbar in meinem Rücken gestanden und mir die Schulter berührt haben, denn wie der Teufel fuhr die Ouvertüre zum Titus in meiner Seele los, so unaufhaltsam, so prächtig, so durchdringend mit jenem oft wiederholten ehernen Schrei der römischen Tuba, daß sich mir beide Fäuste vor Entzücken ballten.“⁷⁾

Wenn man neben dieser verinnerlichten, ja nahezu mystischen Bezugnahme Mörikes auf Mozart bedenkt, dass seine Novelle über ein „Charaktergemälde“⁸⁾ hinaus nach v. Wiese „der Spiegel seiner schönsten Möglichkeiten und verborgensten Gefahren, aber auch ein erhöhtes Wunschbild seiner selbst“⁹⁾ ist, dann nimmt es nicht wunder festzustellen, dass auch die gespielte und rezipierte Musik in allen Stücken auf die Person Mozarts bezogen ist. Beispielsweise verweist Eugenie's Charakterisierung der Erzählung Mozarts als „gemalte Symphonie“¹⁰⁾ nicht nur darauf, dass sich Wort und Ton gegenseitig auslegen. Vielmehr bezeugt dieser sprechende Kommentar Eugenie's, dass die mit Leichtigkeit und Bravour erzählte Reminiszenz Mozarts dem Bedürfnis der Tonkunst ebenso wie dem der Bildkunst Genüge leistet und vor allem als Wortereignis, das in dieser Einmaligkeit des Ortes und der Zeit stattfindet, die alle Sinne korrelierende Kraft der Kunst in der Person Mozarts bündelt. Das bedeutet ferner, dass die Tragweite des optisch-musikalischen Geschehens erst in Verbindung mit dem „Mozartschen Geist selbst“¹¹⁾ zu ermessen ist. Dem Genius ist es also vergönnt, zu guter Stunde aus dem weit zurückliegenden, mitunter zweifelhaften Konglomerat von Eindrücken zu schöpfen und auf die Höhe der Kunst zu heben.

Die Novelle beleuchtet in zahlreichen Episoden, die sich um die Entstehung und Wirkung von Musik ranken, eindrucklich, wie die Person des Künstlers und sein unverwechselbares Profil in einseitigen bzw. gegenseitigen Annäherungen seine Kraft entfaltet. Noch bei der Kostprobe aus dem „Don-Juan“-Finale fragt die Gräfin nicht nach der Musik, sondern nach den Gefühlen der Person Mozarts, und zwar damals, als er eine Komposition abgeschlossen hatte. Und selbst nach seinem Weggang betrifft in dem Kreis der Zurückgebliebenen „das Gespräch natürlich zunächst nur Mozart“⁽¹²⁾. Durch Aussagen über die Musik Mozarts wird hier eine Charakterisierung seiner Person geliefert, so dass der Leser auch noch dem „böhmischen Volksliedchen“⁽¹³⁾ am Ende der Novelle mühelos letzte Hinweise auf den Mozartschen Charakter entnehmen kann. Als Erklärung für diese Erscheinung würde es wohl kaum ausreichen, aus einem biographisch-psychologischen Ansatz heraus durch weitere Äußerungen Mörikes zur Musik seine Position in der Tradition der Mozart-Verehrer zu bestimmen. Die Akzentuierung der Person wird vielmehr dadurch begreiflich, dass man sie in allgemeinere, d.h. direkt aus dem Text ableitbare Erscheinungen einordnet.

2.2. Vergegenwärtigung

Bekanntlich ist die Episode von dem Hochzeitsliedchen, das Mozart aus dem Stegreif für das Brautpaar komponiert, reine Fiktion und entbehrt jeder historischen Fundierung. Warum Mörike solcherlei verschlungene Wege in seine Novelle eingeflochten hat, läßt sich vielmehr von seiner Intention her verstehen, die Entstehung von Kunst im Kontext der Einmaligkeit des Ortes, der Zeit und der involvierten Personen darzustellen. So ist das Hochzeitsliedchen nur vordergründig der Akt einer Wiedergutmachung des Pomeranzenfrevls, weitaus hintergründiger aber der Hinweis auf die Entstehung der Kunst als einer Synthese aus geschenkter Zeit und geschenkten Ideen. Es ist zugleich ein Hinweis darauf, dass, wo Tonkunst gelingen soll, ein angemessenes Vorverständnis ebenso unabdingbar ist wie gegenseitiges Einverständnis und Einklang. Eine solche Charakterisierung der Musik als Ausdruck gegenseitiger Wertschätzung tritt am intensivsten in Erscheinung als Schenkung von Mensch zu Mensch. Diese Schenkung geschieht in Freiheit, jenseits von tagespolitischen Maximen und sozialen Zwängen.

Beispielsweise dienen die Kompositionen und die Kostproben seines Schaffens, der Gesang seiner Frau Konstanze und auch seine Darbietungen höchst persönlich, der Gesang Eugenies aus „Figaros Hochzeit“ sowie die gemeinsam zusammengedrechselten und gemeinsam angestimmten Verse auf der Oberfläche der Erzählung vornehmlich der Erheiterung der ohnehin fröhlichen Runde. In der Tiefenstruktur der Novelle aber konstituieren sie ein festes Band gesunden Kunstverständes zwischen dem Künstler Mozart und der kunstbegeisterten Braut Eugenie, das getragen ist vom stillen und bewußten Einvernehmen zweier Menschen, die in der Musik zuhause sind. Nicht sich selbst, wohl aber einander in überschwenglicher Hochschätzung preisend, verbalisieren die Figuren sparsam, aber intensiv die Ausstrahlung von Musik. Mörike hat diese Kommentare mit dem Schleier kurzweiliger Konversationen einer höfischen Gesellschaft sorgsam eingehüllt und in schwäbischer Raffinesse dem Gastgeber der illustren Tafelrunde die Maxime in den Mund gelegt: „Jedem das Seine!“⁽¹⁴⁾

Auch wenn Mörrike das Aufnahmevermögen musikalischen Geschehens unter den Feiernden recht unterschiedlich verteilt hat¹⁵⁾, so ist doch gleichzeitig unverkennbar, dass sein optimistischer Realismus alle Feiernden in den Stand der Kunstgenießenden gehoben und sie mit einem lebendigen Resonanzraum ausgestattet hat. In der Konzentration auf die Musik Mozarts und die alle Anwesenden in den Schatten stellende leibhaftige Gegenwart des Künstlers veranschaulicht Mörrike, dass hier die Kunst lebt und lebt. Beispielsweise lautet der Kommentar des Erzählers nach dem ersten Vorspiel Mozarts vor der Schlossgesellschaft: „Die Wirkung eines solchen Vortrags in einem kleinen Kreis wie der gegenwärtige unterscheidet sich natürlicherweise von jedem ähnlichen an einem öffentlichen Orte durch die unendliche Befriedigung, die in der unmittelbaren Berührung mit der Person des Künstlers und seinem Genius innerhalb der häuslichen bekannten Wände liegt.“¹⁶⁾ Aus solch einer deutlichen Perspektivierung der Musik wird ersichtlich, wie sehr Mörrike Musik unter dem Zeichen eines ursprünglichen, leibhaftigen, sinnlichen und sinnenfreudigen Geschehens jenseits von Fachidiotie, Perfektionismus und Dilettantismus verstanden hat. Indem Mörrike auf die Darstellung von beschränkten Lebensverhältnissen, von gescheiterten Aufführungen in der Öffentlichkeit verzichtet, ganz zu schweigen von langen Zeiten des Suchens und Ausbrütens, des Einübens, Einprägens und Experimentierens, und stattdessen das Wirken Mozarts inmitten der Anforderungen eines nicht unbedeutenden, aber kaum beachteten Tages beschreibt, vermag er ein umso schärferes Profil von der lebendigen Geistesgegenwart des Künstlers und seiner Kunst zu zeichnen.

Von dieser Nahsicht aus wird deutlich, dass die Kunst den Hausfrieden sowohl beunruhigt als auch bereichert. Mörrikes generöser und schelmischer Blick ist zugleich unverfälscht und nüchtern. Denn sein Anliegen ist es, Licht auf das wahre Gesicht Mozarts zu werfen und den Quellen seiner Genialität nachzuspüren. Mörrike schiebt darum die idyllischen Seiten seiner Musik in den Vordergrund der Erzählung, läßt aber durchaus auch am fernen Horizont das Herannahen des Grauens anklingen. Optisch gestützt wird dieses Leitthema eines Idylls auf tragischem Grund von zahlreichen Metaphern wie dem musikalischen „Kleinod aus der Laube des Tiberius“¹⁷⁾, dem neapolitanischen Schauspiel angesichts eines drohenden Vulkanausbruchs¹⁸⁾ oder dem verschütteten Riechfläschchen im rollenden Wagen¹⁹⁾.

Dieser realidealistische Ansatz nimmt, literaturgeschichtlich gesehen, bereits Tendenzen des späteren Realismus vorweg, ohne sich der Sozialkritik als einer alleinseligmachenden Funktion der Literatur zu verschreiben. Denn das Hauptgewicht des Interesses gilt der leibhaftigen Gegenwart des Künstlers und der ihm zugeneigten Menschen. Eingerahmt von den großen Pfeilern des „Figaro“ und des „Don Giovanni“, tummeln sich im Idyll „ein ganzes Quodlibet, auf Guirlandenart leicht aneinander gehängt“²⁰⁾, ein „ganzer Rosenkranz von fröhlichen Melodien“²¹⁾, ein „zufällig entstandenes Terzett“²²⁾, „Crethi und Plethi, eines immer das andre ablösend“²³⁾. Das alles ist gefällig plaziert um das Hochzeitsliedchen im Zentrum, das gewissermaßen als Miniatur der Tagesthematik sowie des Mozartschen Geistes fungiert und einen großen Bogen von den Liebesphantasien der Kindheit bis zum hastigen Ende mit Schrecken spannt.

Mörrike beschreibt das Verhältnis Mozarts zu seinen Kindern, zum einfachen Volk und zur Natur als willentlich gesuchte, aber nicht wirklich eingelöste Nähe. Vielmehr zeichnet er das Leben des Künstlers Mozarts als über alle Maßen besetzt von den Turbulenzen rastloser Produktivität, vom Durst nach Leben, von atemloser Liebe und Leidenschaft. Unfähig zum Haushalten mit seinen eigenen Kräften, duldet die

Realität des Tonkünstlers weder eine Flucht in die ungewisse Zukunft noch in das tradierte Gut. Vielmehr lebt seine Musik ganz im Hier und Jetzt des an Ideen überfließenden Augenblicks, in der Gegenwart, wo man dieser Kunst lebt.

Hier offenbaren sich unüberhörbare Parallelen zwischen Eugenie, der Edlen, und Leuconoe, der Verständigen: Was Horaz in weise Ratschläge gekleidet hat²⁴⁾, gestaltet Mörike als Anschauung: sich zu begnügen mit den dunklen Ahnungen vom schnellen Ende eines überreichen Lebens, im Wissen darum, dass es nicht statthaft sei, den Parzen über die Schulter zu schauen.

2.3. Vergegenständlichung

In schwäbischer Betulichkeit hat Mörike die Novelle mit einem dichten Netz von Anspielungen auf die mediterrane Landschaft, auf deutsche Dichter der Anacreontik und griechische Mythologeme überzogen. Diese Sinnbezüge hat Mörike auch in die Bildlichkeit des Pomeranzenbaumes eingeschrieben, der als Hauptgeschenk des Grafen an die Braut nicht nur das Interesse aller auf sich zieht, sondern auch, verkoppelt mit dem symbolischen Sündenfall Mozarts, den locus amoenus in die Mitte der Feiernden stellt. Der wiederbelebte Pomeranzenbaum ist Anschauungsobjekt der gedeihlichen Liebe und Kunst ineins. Er versetzt Mörikes Traum von Arkadien, seine Utopie von Orplid, in die häuslichen Wände der höfischen Gesellschaft. Ganz im Sinne der epikuräischen Tradition, den Tag zu pflücken und sich nicht in Traumgebilden einer rosigen Zukunft zu wiegen, zeichnet Mörike Mozart als Epikuräer, den in der spätsommerlichen Hitze ein „dunkles Durstgefühl“²⁵⁾ treibt, nach der Kultur der Liebe ebenso die Hand auszustrecken wie auch nach der musikalischen Inspiration. D.h., in der symbolischen Eroberung der Pomeranze legen sich Musik und Liebe gegenseitig aus und in der Rückblende, den Gelegenheitsversen und Unterhaltungen der Versammelten entfaltet Mörike ein breites Spektrum von Szenerien, die davon zeugen, dass die Zeit reif ist für die Musik und die Liebe.

Das glückliche Zusammentreffen von elf Personen unterschiedlicher Provenienz ist geprägt von größter Harmonie und Eintracht. Die geistreichen Späße der Feiernden geben den Liebeswünschen und –sorgen einzelner genügend Raum, ohne den fröhlich dahinsprudelnden Diskurs ernstlich zu gefährden. Die Situation einer Verlobungs-Nachfeier im Hause des Pflegevaters der Braut schafft eine einigermaßen stabile, aber noch reichlich entwicklungsfähige Personenkonstellation, wo die Gleichzeitigkeit von Vorhergesehenem und Unvorhergesehenem, die Gleichzeitigkeit von übermütiger und ernster Liebe, die Gleichzeitigkeit von erinnerter und neu entflammender Liebe die Stimmung der Feiernden erhöht. Auf diese Weise spiegelt Mörikes Wortkunst das Wechselspiel der Stimmen wider im Zeichen der Prozesshaftigkeit, des Wachstums und der Reifung gegenseitigen Vertrauens²⁶⁾.

Allen diesen Szenerien gemeinsam ist die allseits durchgehaltene Tendenz, die im Spiel der Liebe auftretenden Konflikte jeweils schnellen Auflösungen zuzuführen. Beipielsweise werden die amüsant erzählten Tumulte um den neapolitanischen Brautraub, der lüsterne Griff Mozarts nach fremdem Eigentum, die amourensen Phantasien Mozarts unter dem Deckmantel des Apollon oder auch die kecken Kommentare Franziskas stets einer eiligen Lösung zur Zufriedenheit aller zugeführt. So entsteht eine Textur, die im

beschwingten Auf und Ab dahingleitend, ohne allzu hohe Gipfel zu erstürmen, dennoch den Prozess des Reifens nachzuzeichnen vermag.

Den größten Wachstumsschub am Ende des rauschenden Festes wird der aufmerksame Leser mühelos bei Eugenie, der Edlen, verbuchen. Dazu verhelfen ihm neben den verbalen Reaktionen Eugenies auch ihre Gemütsregungen und Gebärden. Die „heißen Thränen“²⁷⁾ Eugenies sind Zeichen des dankbaren Erinnerns, der schmerzlichen Trauer und der Aussichtslosigkeit einer Wiederkehr des Vergangenen. Sie bekräftigen am Ende der Erzählung den Aspekt der Einmaligkeit dieses und aller Geschehnisse und potenzieren in der Erkenntnis des Unwiederbringlichen die Qualität des Erlebten. Mörike lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass ein solches Erleben starker Gerührtheit vorzugsweise einem kunstbewegten Geist vorbehalten ist, wie er es augenfällig werden lässt in einer begnadeten und aufgeschlossenen Mädchenseele. Wenn in der Schlusszene Eugenie alleine zurückbleibt und sich in tiefes Schweigen hüllt, das Klavier verschlossen und das Lied ungesungen bleibt, so läßt sich dieses Schlussbild lesen als subtile Geste Mörikes an den Leser, nun jenes Zauberwort im Eichendorffschen Sinne zu treffen und das in allen Dingen schlummernde Lied zum Klingen zu bringen.

3. Das Ausmaß der Musik eines Tages

3.1. Geselligkeit

Die fröhliche Runde der begnadeten elf Feiernden jenseits allen Kalküls lebt von einer unentwegten Folge glücklicher Wendungen, von Regungen natürlich-unverstellter Spontaneität und Gelegenheiten, die Geistes- und Herzensbildung der Versammelten unter Beweis zu stellen. Bekanntlicherweise hat Mörike selbst eine Fülle von Gelegenheitsgedichten auf Personen und Objekte seiner Umgebung verfasst. Den glücklichen Moment zu preisen bedeutet im Sinne Mörikes nicht allein, den Augenblick festzuhalten, wo „die reine Schönheit sich einmal, wie aus Laune, freiwillig in den Dienst der Eleganz begibt“²⁸⁾. Es geht ihm auch um die Entdeckung der Schönheit mitten im Lebensvollzug, um die erhebende Kraft der Kunst inmitten der Unebenheiten menschlicher Unreife und Schwächen.

Mozarts Musik als Abglanz der von Liebe und Kabale bestimmten höfischen Welt vermag darum auch in Mörikes Novelle das Klima freundschaftlicher Verbundenheit aufzufangen und zu reflektieren. Die im doppelbödigen Sinne zuweilen auch ‚ausschweifende‘²⁹⁾ Musik auf dem gräflichen Schloss ist wie geschaffen für einen ‚trefflichen Spaß‘³⁰⁾, für Ausgelassenheit und Freizügigkeit. Zur Vertiefung dieser geselligen Freuden und zum Lustgewinn auf hohem Niveau trägt ein breitgefächerter Bildungskanon bei, der auch aus dem reichen Fundus benachbarter Kulturen schöpft-von englischem Bildungswissen³¹⁾ über französische Salonkultur³²⁾ bis hin zu italienischer Architektur und Bühnenkunst³³⁾ sowie griechischer Poesie und Weisheit³⁴⁾. Der erfüllte Augenblick, die ‚gute Stunde‘³⁵⁾, die gehobenen Ansprüchen Genüge leistet, lullt den Adel in süße Melodien ein, so dass die Zeichen drohenden Unheils ins Abseits geraten. Mörike hat solche Schwächen des Menschlichen auch in die Figur Mozart behutsam eingezeichnet. Sie grundieren einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Existenz. Wie Mozart stets aufgelegt ist zu

leichtfüßigen Scherzen im Angesicht der drohenden Katastrophe, zeigt etwa folgende Rede, die im Grunde genommen ein Akt der Abbitte ist, in kindlicher Gewißheit, mehr zu ernten, als man gesät hat: „Ein Ausbruch des Vesuvio, wenn er in Wirklichkeit damals an dem göttlichen Abend am Meer Zuschauer und Acteurs, die ganze Herrlichkeit Parthenope's mit einem schwarzen Aschenregen urplötzlich verschüttet und zugedeckt hätte, bei Gott, die Katastrophe wäre mir nicht unerwarteter und schrecklicher gewesen. Der Satan der! [...] einigermaßen dem grausamen römischen Kaiser Tiberius ähnlich! [...] Jedoch, die Wahrheit zu gestehn, ich rechnete schon ziemlich auf den Schutz der Damen, und das nicht ohne Grund.“³⁶⁾

Der Erzähler bricht darüber nicht philisterhaft moralisierend den Stab, sein Ethos ist verhalten, nicht fordernd, und kommt auf denkbar leisen Sohlen daher. Denn der Musik Mozarts wird das je eigene Recht ihrer tausend Gestalten nicht abgesprochen, sei sie verschwenderisch ausgegossen oder zündend und erhebend, erschütternd oder wandelnd. Stets gilt es, das zubemessene Maß im Hier und Jetzt voll auszuschöpfen und die zugeteilte Spanne Lebens auszukosten, ohne vor dem nahenden Übel zu kapitulieren. Das Medium der Musikproduktion und –rezeption sowie der Diskurs über Musik bilden das Lebenselement des künstlerischen Impetus: Lass das Sorgen! Pflücke die Frucht! Wuchere mit deinen Gaben! Freue dich dieses Tages! – Oder, wie Mozart trällernd intoniert:

Giovinette, che fatte all' amore, che fatte all' amore,
Non lasciate, che passi l' età, che passi l' età!³⁷⁾

Die Novelle stellt die Musik unter einen weiten Horizont von Wirkungsweisen, die, in Analogie zu der Landschaft, in der sie erklingt, im Kern von Freude geprägt, sich ausdehnt bis an die Randzonen des Lebens. Die Gegenwart der Musik wird, auch bildlich einprägsam, da verortet, wo „sich die Straße jetzt nach einer kurzen Strecke ebenen Wegs allmählig abwärts senkte, wo eine lachende Gegend sich bis an die entfernteren Berge verlor“³⁸⁾. Mörike hat seine Überzeugung, dass wahre Musik als Lebensfreude pur jenseits von Kontrollierbarkeit und Machbarkeit sich nach ihren eigenen Gesetzen ausbreite und die Herzen aufnahmebereiter Menschen erhelle, einfließen lassen in die holden Worte Mozarts an Eugenie: „wo es ist wie mit der lieben Sonne, die sich am besten selber lobt, indem es gleich jedermann wohl in ihr wird! Bei solchem Gesang ist der Seele zumut wie dem Kindchen im Bad: es lacht und wundert sich und weiß sich in der Welt nichts Besseres.“³⁹⁾

3.2. Der Preis des Schönen

Vielfältige Umschreibungen wie „eines jener glänzenden Stücke“, „herrliches Pathos“, „feierliche Stille während eines bezaubernden Spiels“, „schön über alle Beschreibung“⁴⁰⁾, um nur einige zu nennen, verweisen immer wieder auf die Musik als Ausdruck der Schönheit schlechthin. Die Bedingung der Schönheit aber ist, wie v. Heydebrand treffend deutet, nach Mörikes Kunstauffassung das „harmonische Zusammenstimmen“⁴¹⁾, das sich durch ausgewogene Proportionen, das rechte Maß und eine wohlthuende Übereinstimmung der einzelnen Teile auszeichnet, in der Novelle versinnbildlicht z.B. durch die „herrliche

Ründe ⁴⁴²⁾ und die „kugelige Masse“ ⁴⁴³⁾ der Pomeranze.

Mörrike beschreibt den Augenblick künstlerischen Schaffens als ausgesprochen gemüthafte Offenheit, in der das Kunstwerk gleichsam ‚von selbst‘ zu entstehen scheint. Dies hängt eng zusammen mit einem Gefühlsüberschwang des Künstlers, dessen Geist in trunkener Ergriffenheit außer sich zu sein scheint und doch über die Maßen aktiv arbeitet. In der Gartenszene finden wir eine ganze Reihe solcher Anzeichen für eine schöpferische Entrückung der Sinne: „Jetzt glänzen seine Blicke“, „Er sieht und sieht es nicht“ „träumerisch“, künstlerische Geistesabwesenheit“, „instinktmäßig“ ⁴⁴⁴⁾ u.a. untermauern die im Bild der Pomeranze sich verdichtende Farbensymbolik der Verklärung. Bis zum Gebrauch des Tempus wirkt sich dieser Rausch aus: Er ist abgehoben aus dem regulären Zeitstrom und geschieht ganz im Jetzt der Erzählung.

Neben dem Tanzliedchen als Idee und der Pomeranze als Anschauung ist dabei der entscheidende Auslöser der Schaffung eines neuen Kunstwerks die „musikalische Reminiscenz“ ⁴⁴⁵⁾. Wo Idee und Anschauung zu einer Synthese zusammenfließen, führt die Tonkunst, allein durch die Evokation des Erinnerten, zu eigenem und eigenständigem musikalischem Schaffen. Oder anders ausgedrückt: Kunst stimuliert zu neuer Kunst, d.h. Kunst ist fruchtbar, was ja offenkundig durch die ausufernde Symbolik des Pomeranzenbäumchens zu den Motivfeldern Wachstum, Verlobung und Fruchtbarkeit allerorten unterstrichen wird. Der Künstler selbst ist dabei als Person solcherart hineingenommen in den Schaffensvorgang, dass er sich allem Anschein nach passiv verhält: „Weil man nun im Geringsten nichts erzwingen soll, und weil dergleichen Kleinigkeiten sich oft gelegentlich von selber machen [...]“ ⁴⁴⁶⁾.

Ein anderer Aspekt der Stimulierung durch die Musik, der nur an einer Stelle flüchtig berührt wird, ist die Hinführung zum Tanz als dem „Gipfel geselliger Lust, wo die Musik an und für sich nicht weiter in Betracht mehr kommt“ ⁴⁴⁷⁾. Die Musik als Ausdruck von Bewegung im Raum führt im Tanz zu einer Potenzierung des Bewegungsgefühls, zu einem Höchstmaß an „sublimierter Sinnlichkeit“ ⁴⁴⁸⁾.

Schon der erste Auftritt des Ehepaars Mozart zeigt die beiden in überscharfer Kontrastierung des sorglosen, zerstreuten Wolfgang mit der häuslicherisch besorgten Ehefrau Konstanze. Das im Wagen versehentlich verschüttete Flakon „ächte[!] Rosée d'Aurore“ ⁴⁴⁹⁾ ist nicht nur ein phonologisches Zeugnis des waschechten Schwaben Mörrike, es ist auch ein Sinnbild der Musik Mozarts, absichtslos, arglos und in verschwenderischer Fülle in der Liebe badend. Mag sich dessen unwiderstehlichem und nachhaltigem Duft keiner entziehen, so lässt die Novelle doch bezeichnenderweise den Künstler Mozart sozusagen zur Wiedergutmachung seines kleinen Versehens selber am eloquentesten das Lob dieses wohlthuend erfrischenden und neu belebenden Aroms anstimmen und ihn gleichzeitig mit einer diffusen Unruhe beschatten: „Die Erde ist wahrhaft schön und keinem zu verdenken, wenn er so lang wie möglich darauf bleiben will.“ ⁴⁵⁰⁾

Noch bevor die glücklichen Wendungen der Dinge ins Rollen geraten, brauen sich die Hingabe an das Schöne und das unruhige Getriebensein zu einer explosiven Mischung zusammen. Mozarts flüchtiger und schweifender Blick in die Natur offenbart diese plötzlich aufflammenden vagen Gedankensplitter am eindrücklichsten: „Allmittelst geht und rennt und saust das Leben hin – Herr Gott! Bedenkt man's recht, es möcht' einem der Angstschweiß ausbrechen!“ ⁴⁵¹⁾ Mörrike zeichnet Mozarts Leben und Musik auf der

Basis einer Seinsweise, die angesiedelt ist im Spannungsfeld zwischen dem, was „nur schlechterdings gar nicht“ geht, und dem, was sich „sonderbar fügt“⁵²⁾. Im permanenten Pendeln zwischen Lebensfreude und Todesernst, zwischen Pflichterfüllung und Jagen nach Einfällen, zwischen Lebensgier und Reue, streckt sich seine Musik und auch sein Leben danach aus, „den glücklichen Moment bis auf die Neige auszuschöpfen“⁵³⁾. Mozarts Musik, der es vergönnt ist, auf brechendem Eis noch anmutig zu gleiten, ist getragen von der unzertrennlichen Einheit von ‚Krachen‘ und ‚Klingen‘: „Wenn erst das Eis einmal an einer Uferstelle bricht, gleich kracht der ganze See und klingt bis an den entferntesten Winkel hinunter.“⁵⁴⁾

Darum ist also Mozarts Musik schön, weil sie „erhaben tragisch“⁵⁵⁾ ist und auch in dieser Paradoxie empfunden wird als „süße Bangigkeit“ oder „Schauer der ewigen Schönheit“⁵⁶⁾. Musik ist nicht nur das heitere Hochzeitsliedchen, sondern auch der „furchtbare Choral“⁵⁷⁾, in der Nacht komponiert und in der Nacht erklingend. Musik vermag darum auch in der Darstellung der „Selbstvernichtung“⁵⁸⁾ Don Giovannis, der sich wie Mozart „in seiner eigenen Glut“⁵⁹⁾ verzehrt, noch Euphorie zu wecken. Der springende Punkt ist, dass Kunst bzw. Musik selbst noch als Ausdruck der Selbstzerstörung beides auslöst, nämlich „Lust und Angst zugleich“⁶⁰⁾. Die einverwandelnde Kraft der Musik ermöglicht es, „alle Qual und alle Seligkeit der Menschenbrust“⁶¹⁾ zu einer Ganzheit zu integrieren. Hier sind Trennen und Zusammenfügen absolut komplementäre Handlungen, auch dort, wo die erste Trennung selbst verschuldet ist.

Mörrike ermöglicht es, über die Fokussierung auf die Person Mozarts die Liebe zur Kunst und die Liebe zum Menschen als einander ergänzende Regungen des Menschlichen zu verstehen. Kunst und Liebe schließen einander nicht aus, vielmehr interpretieren sie sich gegenseitig und reifen in Menschen von Adel zu der Einsicht, dass beide dem Menschen dienen. Auch wo die Hybris trennt, was zusammengehört, eröffnet doch die Liebe und auch die Musik Spielräume, das selbstverschuldet Getrennte wiederum zusammenzufügen und ein Neues zu schaffen.

3.3. Der Einbruch der Transzendenz

Über die Darstellung menschlicher Regungen hinaus hat Mozarts Musik Anteil an dem „Bereich des Metaphysischen und Dämonischen“⁶²⁾. Musik erschöpft sich nicht in einer selbstgezimmernten „finzione di poeti“⁶³⁾. Sie bereichert und hinterfragt den Künstler ebenso wie den Liebhaber mit einer Wucht, die die Kapazität des Normalen sprengen. Beispielsweise hat Immerwahr an der dramatisch zugespitzten Beschreibung des „Don Giovanni“-Finales überzeugend herausgearbeitet, dass die „Posaunen“⁶⁴⁾ das jüngste Gericht heraufbeschwören, die silberne Farbe auf die magische Kraft der Musik hinweist, die Farbe Blau intensivierend wirkt und die Wendung der „Mark und Seele durchschneidenden“ Klänge auf das Gefühl religiösen Versagens hindeutet.⁶⁵⁾ Besonders dort fällt Licht auf die Offenheit der Musik gegenüber der Transzendenz, wo sie im jähren Einbruch göttlicher Gerechtigkeit eine Klangsprache annimmt, vor der es kein Entweichen gibt. In der Tat häufen sich biblische Reminiszenzen vor allem gegen Ende der Erzählung. Man denke z.B. an folgende Worte aus dem ersten Brief an die Korinther: „[...] es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.“⁶⁶⁾

Bei Mörrike verbindet sich der Begriff der Transzendenz allerdings nicht wie in der Romantik mit

einer „Tendenz zur Aufhebung von Beschränkungen und zur Grenzüberschreitung [..., mit] evasorischen Tendenzen in Form von sich sehndem Geist, von Aufschwung der Seele“⁶⁷⁾. Vielmehr wird in der Musik eine Transzendenz erfahren, die den Menschen ungebeten und unangekündigt überfällt und unmissverständlich ihren Anspruch geltend macht, über ihn zu urteilen, ja ihn gegebenenfalls zu verurteilen: „[...] wenn nun Don Juan, im ungeheuren Eigenwillen den ewigen Ordnungen trotzend, unter dem wachsenden Andrang der höllischen Mächte rathlos ringt, sich sträubt und windet, und endlich untergeht“⁶⁸⁾. Hier wird offenbar, wie durch die Musik die „ewigen Ordnungen“⁶⁹⁾ den Menschen in seine vorgegebenen Schranken verweisen und ihn seiner Begrenztheit bewusst machen. Die „Verherrlichung der Musik darf nicht mehr als eine subjektive romantische Kunstreligion verstanden werden, bei der die Musik alle Bewegungen des Gemüts geheimnisvoll ausspricht: Musik ist hier vielmehr eine ins Übermenschliche reichende Ordnung, die ein Eigendasein führt, deren Kunstgesetz nicht aus der phantastischen Stimmung der eigenen Seele, sondern nur in der Hingabe an die Wirklichkeit, die uns hier anredet, verstanden werden kann“⁷⁰⁾. Und was ist wirklicher als die Wirklichkeit des Todes?

Das Nahen des unausweichlichen Endes ist das große, wenn auch nicht das einzige Einfallstor der Transzendenz, vor dem es kein Entrinnen gibt. Mörike hat aus eigenem Erleben die Musik Mozarts in den Kontext einer Infragestellung personaler Identität gestellt und dies auch in den literarischen Text eingelassen: „Der Mensch verlangt und scheut zugleich aus seinem gewöhnlichen Selbst vertrieben zu werden, er fühlt, das Unendliche wird ihn berühren, das seine Brust zusammenzieht, indem er sie ausdehnen und den Geist gewaltsam an sich reißen will. Die Ehrfurcht vor der vollendeten Kunst tritt hinzu; der Gedanke, ein göttliches Wunder genießen, es als ein Verwandtes in sich aufnehmen zu dürfen, zu können, führt eine Art von Rührung, ja von Stolz mit sich, vielleicht den glücklichsten und reinsten, dessen wir fähig sind.“⁷¹⁾

Im raschen Entgleiten der unbekümmerten Freude gegen Ende hin parallelisiert Mörike die Szene aus Don Giovannis Nachtmahl und den Auftritt des steinernen Gastes mit der nächtlichen Zusammenkunft der Schlossgesellschaft und lässt so die beiden Zeitebenen vor dem Hintergrund der Ewigkeit gezielt aufeinander zu konvergieren. Zwar fängt Mörike in seinem ausgeprägten Harmoniebedürfnis die Stimmung wieder etwas auf, indem er der schauererregenden Nacht einen herzlichen und hoffnungsfrohen Abschied am Morgen folgen lässt. Dadurch, dass er die vagen Ahnungen auf seiten Mozarts kontrastiert mit der Gewissheit auf seiten Eugenies, verstärkt er in der Brechung des Geschehens durch die Figuren den Blick auf die Vergänglichkeit des Glücks.

Der Tropfen Wermut macht das Glück Eugenies jedoch nicht zunichte, sondern veredelt ihren Adel. Die reinigenden Tränen, die von Rückständen befreien und überzogene Erwartungen auf ein realistisches Maß zurückschneiden⁷²⁾, verdeutlichen einfühlsam, dass die überquellende Phantasie Eugenies unangebracht, aber sympathisch, weil zutiefst menschlich ist. Das Schlussbild spricht in leisen Tönen davon, dass keine Einbildungskraft dazu befugt ist, sich der Zukunft zu bemächtigen und dass der Drang zum Orakeln verständlich, aber unstatthaft sei⁷³⁾.

Das ungetrübte Glück, für Mörike ein Leben in der reinen Gegenwart⁷⁴⁾, ist für ihn durchaus vorstellbar, aber letztlich unreal. Ebenso verhält es sich für Mörike bei der Musik: Das Vollkommene mag

dann und wann in der Musik aufleuchten, aber Musik ereignet sich doch immer im Spannungsfeld von Vollkommenheit und Unvollkommenheit, Gewißheit und Ungewißheit. Und gerade Musik als Medium des Göttlichen offenbart den fragmentarischen Charakter des Humanum.

4. Das herausgefallene Liedblatt

Es ist ein Leichtes, das Gedicht am Ende der Novelle zu missdeuten als lyrisches Anhängsel zum Zweck der Abrundung des Erzählten. Wie aus der Sekundärliteratur zur Genüge bekannt ist, handelt es sich bei diesem Bescheidenheitsgestus Mörikes, mit dem er das Terrain der Autorschaft scheinbar aus freien Stücken verlässt, um eine wohldosierte Selbstinszenierung mit anderen Mitteln. Hier wird der Leitgedanke der Novelle, dass der Mensch nicht das Maß aller Dinge sei und dass alle irdische Zeit zubemessene Zeit sei⁷⁵⁾, wie in einem Brennglas gebündelt, um die Vielstimmigkeit des Erzählten am Ende zu einer Stimme zu konzentrieren und mit dem ureigenen, sehr persönlich gefärbten Timbre des Dichters zu besiegeln. Diese Vollendung der Prosa in Form von Lyrik führt den Leser bis an jene Schwelle, wo die Welt der Klänge ganz in den Innenraum des Seelischen verlagert werden.

Die mit der Bezeichnung „böhmisches Volksliedchen“⁷⁶⁾ vom Dichter geweckten Konnotationen gehen völlig ein in die dichterische Gestalt: Mit natürlicher Schlichtheit in Wort und Ton und zugleich mit großer sprachlicher Dichte und poetischer Kraft erklingt in aller Kürze noch einmal rückblickend-wehmütig der ganze Zwiespalt der Freude am Leben und der Furcht vor dem Sterben. Im Element des Böhmischen nochmals den Ereignischarakter von Musik und seinen realen Ort unterstreichend, werden doch auch die Töne des Indefiniten und Rätselhaften angeschlagen.

Mit einem vollen Register von abweisendem Rückzug bis zu kindlicher Zutraulichkeit aufwartend, teilt Mörike bis zuletzt dem empfindsamen Leser die Schwingungen seiner Seele mit. In zwei kurzen Strophen zeichnet er die Vibrationen zwischen dem Doppelgesicht der einerseits „schwarzen“ und andererseits „munteren“ Rösslein, zwischen dem Doppelgesicht des grünenden Tännleins im Wald und auf dem Grab. Die Selbstprüfung im Mittelteil des Gedichts mit der markanten Akzentuierung des „Denk“ in sonst ziemlich gleichmäßig dahinfließenden Jamben knüpft noch einmal an die Nachtgedanken Mozarts und seiner Arbeit am Finale des „Don Giovanni“ an und verschärft sie zum Selbstgespräch des Dichters. In der Imagination des eigenen Grabes und des eigenen Leichenzuges zerstäubt alles Belanglose zu einem Nichts, und im blitzenden Eisen an den Hufen der Rosse verdichtet sich noch einmal die Intensität und Kürze eines Lebens zum Symbol. Mit diesem Gedicht besiegelt Mörike sein Zeugnis von der Kraft der Einfühlung und Einbildung und von der künstlerischen Existenz auf wankendem Grund. Mörikes Novelle ist nichts Geringeres als eine Meditation über den Tod und ein Lob der entschleunigenden und lindernden, der aufrüttelnden und überführenden Macht der Kunst im Spiegel der Musik.

注

- 1) Eduard Mörike: Sämtliche Erzählungen. Hrsg. v. Wolfgang Braungart. Stuttgart 2004 (Universal-Bibliothek Nr. 18313)
- 2) Ebd., S. 301f.
- 3) Ebd., S. 246.
- 4) Ebd., S. 272.
- 5) Ebd., S. 310.
- 6) Ebd., S. 307.
- 7) Eduard Mörike: Sämtliche Werke. Briefe. Hrsg. v. Gerhart Baumann. Stuttgart 1959. Bd. 3, S. 338.
- 8) Mörike, Briefe, a.a.O., S. 738 (Brief vom 6. Mai 1855).
- 9) Benno von Wiese: Eduard Mörike. Tübingen, Stuttgart 1950. – Vgl. die nahezu wortgetreue Übernahme dieser Formulierung u.a. in seine „Einführung“. In: Helga Unger: Mörike-Kommentar zu den Sämtlichen Werken, mit einer Einführung von Benno von Wiese, München 1970, S. 26.
- 10) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 274.
- 11) Ebd., S. 274.
- 12) Ebd., S. 310f.
- 13) Ebd., S. 311.
- 14) Ebd., S. 303.
- 15) Vgl. demgegenüber die Interpretation des Textes von der Warte moderner Dekomposition bei Mathias Mayer: Eduard Mörike. Stuttgart 1998, S. 126: „Was sich [...] wie die harmonische Demokratisierung des Erzählens ausnimmt und als Modell gesellschaftlicher Herrschaftsfreiheit gelesen werden kann, ist andererseits ein nicht unbedenklicher Schritt zur – freilich fiktiv gesteuerten – Selbstaufhebung der Kunst.“
- 16) Ebd., S. 267.
- 17) Ebd., S. 286.
- 18) Siehe ebd., S. 277.
- 19) Siehe ebd., S. 244f.
- 20) Ebd., S. 272.
- 21) Ebd., S. 275.
- 22) Ebd., S. 286.
- 23) Ebd., S. 275.
- 24) Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2006. S. 30: „Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi/ finem di dederint, Leuconoe [...]“(Carmina I, 11)
- 25) Ebd., S. 260.
- 26) Vgl. de Analyse des Novellentextes unter dem doppelten Aspekt von „Auslegung und Gespräch“ bei Wolfgang Braungart: Eduard Mörike: *Mozart auf der Reise nach Prag*, in: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts.. Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 133-202, hier: S. 178: „Die *Mozart*-Erzählung läßt ich geradezu als hermeneutische Demonstration begreifen, welche sich gegen die Ausschließlichkeit und Einsinnigkeit nur einer Deutung sperrt zugunsten einer lebendigen Pluralität von Deutungen, die einander nicht ausschließen, sondern ergänzen, welche die Gemeinschaft und Geselligkeit der sich in verschiedenen Deutungen versuchenden Menschen nicht stören, sondern sogar befördern.“
- 27) Ebd., S. 311.
- 28) Ebd., S. 267.
- 29) Ebd., S. 286.
- 30) Ebd., S. 277.
- 31) „Franziska, deren froher Mutterwitz schon zu verschiedenen Malen bald durch den Hauswirt, bald durch Mozart in Bewegung gesetzt worden war, lief jetzt geschwinde, wie von ungefähr an etwas erinnert, hinweg und kam zurück mit einem braunen englischen Kupferstich größten Formats, welcher wenig beachtet in einem ganz entfernten Kabinett unter Glas und Rahmen hing.“(Ebd., S. 282f.)
- 32) Siehe z.B. die Kontakte eine Ahnherrin des Hauses zu „einer der edelsten Damen jener Zeit, der Frau von Sévingé

- [...] Neben manchen mutwilligen Scherzen Chapelles an sie, vom Dichter eigenhändig auf Blätter mit silberblumigem Rande gekritzelt, fanden sich die liebevollsten Briefe der Marquisin und ihrer Tochter an die ehrliche Freundin aus Österreich nach ihrem Tod in einem Ebenholzschränkchen der Großmutter vor. “(Ebd., S. 279) Daß Mörike selbst beispielsweise im musikbewegten Salon der Sängerin Pauline Viardot-García, der Schwester von Maria Malibran, als willkommener Gast auftrat, erfahren wir aus der breit angelegten und informativen Mörike-Biographie der Musikologin Veronika Beci in ihrem Buch „Eduard Mörike. Die gestörte Idylle. Biographie. Düsseldorf /Zürich 2004, S. 313–315.
- Mörikes weitverzweigte Kontakte zu Musikern, Kritikern und Verlegern auf der Höhe seines eigenen Schaffens ist freilich auch eine Frucht seiner von Kindheit an im engsten Familienkreise gepflegten Hausmusik, s. Inge u. Reiner Wild (Hrsg.): Mörike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u. Weimar 2004, S. 51f.
- 33) Beispielsweise sind sowohl das gräfliche Anwesen mit Schloss und Garten sowie die Kulisse der sizilianischen Lustspiele ganz vom italienischen Stil bestimmt.
- 34) Siehe etwa das Geschenk des Veters an die Braut Eugenie: ein mit witzigen Anspielungen an griechische Weisheiten befrachtetes Gedicht vom Baum der Hesperiden.(Ebd., S. 281f.)
- 35) Ebd., S. 311. - Vgl. S. 285: „À la bonne heure! Ich bin dabei! “ rief Mozart und stieß sein Kelchglas kräftig an.“
- 36) Ebd., S. 277.
- 37) Ebd., S. 276.
- 38) Ebd., S. 246.
- 39) Ebd., S. 266.
- 40) Ebd., S. 267f.
- 41) Renate von Heydebrand: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung. Stuttgart 1972. S. 289.
- 42) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 259.
- 43) Ebd., S. 260.
- 44) Ebd., S. 259.
- 45) Ebd., S. 259.
- 46) Ebd., S. 275.
- 47) Ebd., S. 286.
- 48) Gerhart von Graevenitz: Don Juan oder Die Liebe zur Hausmusik. Wagner-Kritik in Eduard Mörikes Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag“. In: Neophilologus 65 (1981), S. 251.
- 49) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 244.
- 50) Ebd., S. 246.
- 51) Ebd., S. 248.
- 52) Ebd., S. 303.
- 53) Ebd., S. 249.
- 54) Ebd., S. 305.
- 55) Ebd., S. 301.
- 56) Ebd. — Vgl. demgegenüber die heiter—humoristische Variante in der Sicht Konstanzes: „[...] da sitzt er alsdann wie das Männchen in einer Montgolfiere, sechs Meilen hoch über dem Erdboden schwebend, wo man die Glocken nicht mehr schlagen hört.“(Ebd., S. 289)
- 57) Ebd., S. 305.
- 58) Ebd., S. 306.
- 59) Ebd., S. 310.
- 60) Ebd., S. 306.
- 61) Ebd., S. 250.
- 62) Joachim Müller: Mörikes Mozartdichtung. In: Zeitschrift für Deutschkunde 52 (1938), S. 10 — 16.
- 63) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 245.
- 64) Ebd., S. 305.
- 65) Raymond Immerwahr: Apokalyptische Posaunen: Die Entstehungsgeschichte von Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“. In: Victor G. Doerksen (Hrsg.): Eduard Mörike. Darmstadt 1975.(=Wege der Forschung, Bd.

- CCCCXLVI), S. 411 – 416. – Siehe auch seine biographische Interpretation dieser Passage im Sinne einer Verarbeitung von Glaubensproblemen wie „die dämonische Kraft erotischer Leidenschaft, das Gefühl [...] mangelnder Glaubensstärke, die bösen Vorahnungen eines Vergeltungstodes und Visionen apokalyptischer Verdammnis.“(Ebd., S. 409)
- 66) 1. Kor 15, 52 (zitiert nach der revidierten Luther–Übersetzung von 1956/1964). Vgl. außerdem Offb 8, 1–8 und 11, 15 – 19.
- 67) Winfried Börsch: Die Bedeutung der Musik in der Poetik Verlaines und die deutsche Romantik. In: Archiv 213 (1976), S. 9.
- 68) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 306.
- 69) Ebd.
- 70) Benno von Wiese, Eduard Mörike, S. 290.
- 71) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 301f.
- 72) Vgl. Horaz, a.a.O.: „[...]sapias, vina liques, et spatio brevi/ spem longam reseces, dum loquimur, fugerit invida/ aetas: carpe diem quam minimum credula postero.“
- 73) Ebd., S. 311: „In einer Stimmung wie die ihrige wird der natürlichste Zufall leicht zum Orakel“. Vgl. Horaz, a.a.O.: „[...]nec Babylonios/ temptaris numeros [...]“.
- 74) Vgl. ebd., S. 310.
- 75) Vgl. Horaz, a.a.O.: „[...] ut melius, quidquid erit, pati./seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,/quae nunc oppositis debilitat pumicius mare/Tyrrhenum [...]“
- 76) Mörike, Sämtliche Erzählungen, S. 311.