

HEINZ RÖLLEKE

## »Wem zitterten nicht Herz und Nieren vor Lust und Angst zugleich?«

### Eduard Mörikes ›Mozart‹-Novelle: Entstehung und Wirkung genialer Kunst

Eduard Mörike versucht in der ganz im Bann seiner biographischen und künstlerischen Begegnungen mit Mozarts Oper ›Don Giovanni‹<sup>1</sup> stehenden Künstlernovelle ›Mozart auf der Reise nach Prag‹ (erschieden zum einhundertsten Geburtstag des vom Dichter hochverehrten Komponisten im Jahr 1856) die schier inkommensurable Musik des Genies poetisch zu erfassen:<sup>2</sup> ein scheinbar aussichtsloses Unterfangen, das dem Versuch gleicht, auf diesem Feld doch noch die Quadratur des Kreises zu finden, denn die Erklärung oder Bewusstseinsinserhellung von Musik bleibt für den Dichter immer ein schwieriges Unterfangen – beinahe ein Rätselraten ohne festen Punkt.

- 1 Der Besuch des neunzehnjährigen Mörike einer Stuttgarter Aufführung der Oper am 15. August 1824 wirkte in ihm lebenslänglich ungewöhnlich stark nach; das Thema des Wesens und der Folgen erotischer Libertinage beschäftigte den Tübinger Stiftler seinerzeit existentiell, wie sein Zusammenbruch nach der Trennung von Maria Meyer erweist. Der (zuweilen als Selbstmord gedeutete) Tod seines jüngeren Bruders August am 19. August 1824, fast unmittelbar nach dem gemeinsamen ›Don Giovanni‹-Erlebnis, hinterließ ebenfalls tiefe und zeitlebens unauslöschliche Spuren.
- 2 Die Zuschrift eines zeitgenössischen Lesers an Mörike sieht den Versuch als gelungen an: »Eine solche Vereinigung der Musik und der Poesie wie in Ihrem Mozart traf ich noch nie, oder richtiger: traf mich noch nie. Noch weiß ich nicht, ob ich eine Dichtung im Worte gehört oder ob ich die Wellen der höchsten göttlichsten Musik im Geiste vernommen.« (Alexander von Wussow am 3. Februar 1859 an Mörike; Theodor Storm – Eduard Mörike – Margarethe Mörike, Briefwechsel. Kritische Ausgabe, hrsg. von Hildburg und Werner Kohlschmidt, Berlin 1978, S. 68) – Zu dieser Problematik allgemein vgl. Christoph Vratz, Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romanistik und Gegenwart, Würzburg 2002 (= Epistemata Literaturwissenschaft 371).

Man kann wohl unschwer vier Szenen der Novelle für dieses Thema besonders in Anspruch nehmen, die, vereinfacht gesprochen, drei Epochen der Musikgeschichte andeuten und darüber hinaus eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Entstehungsbedingungen künstlerischen Komponierens bieten.

Die erste musikalische Darbietung in der Idylle des böhmischen Schlosses ist der Vortrag der berühmten Gartenarie Susannas aus dem vierten Akt (Szene 14) der erst jüngst uraufgeführten Mozart-Oper ›Figaros Hochzeit‹ durch Eugenie im Beisein des Komponisten mit dem sehnsuchtsvollen Schlussvers »Ti vo' la fronte incoronar di rose«:

Eines hatte den Flügel geöffnet, Figaros Hochzeit lag aufgeschlagen, und das Fräulein schickte sich an, [...] die Arie Susannes in jener Gartenszene zu singen, wo wir den Geist der süßen Leidenschaft stromweise, wie die gewürzte sommerliche Abendluft einathmen. [...] Mozart war offenbar überrascht. Als sie geendigt hatte, trat er zu ihr und fing mit seinem ungezierten Herzensausdruck an: »Was soll man sagen, liebes Kind, hier wo es ist wie mit der lieben Sonne, die sich am besten selbst lobt,<sup>3</sup> indem es gleich jedermann wohl in ihr wird! [...] unser einem in Wien begegnet es nicht jeden Tag, daß er so lauter, ungeschminkt und warm, ja so complet sich selber zu hören bekommt.«<sup>4</sup>

- 3 Anscheinend eine seit langem gebräuchliche Redensart; vgl. Albrecht von Eyb in seinem ›Ehebüchlein‹ von 1470: »wann die tugende vnd was gut ist, loben sich selbs« (Deutsche Schriften, hrsg. und eingeleitet von Max Herrmann, Bd. 1, Berlin 1890, S. 13). Mörike scheint auf eine Formulierung Wielands zurückzugreifen: »Die Schönheit lobt sich selbst, sie braucht sich nur zu zeigen« (Christoph Martin Wieland, Das Urtheil des Paris, in: ders., Werke, hrsg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 4: Gedichte und Verserzählungen 1, München 1965, S. 95). Die Anregung durch die Wendung in Wielands kleiner ›Comischer Erzählung‹ gewinnt auch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass sich Mörikes Formulierung im Gedicht ›Auf eine Lampe‹ (»Wie reizend alles!«) dort ebenfalls vorformuliert findet: »Wie reizend alles ist!« (vgl. ebd., S. 88).
- 4 Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag, in: ders., Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 6. Erzählungen, 1. Teil: Text, hrsg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2005, S. 221–285, hier: S. 245. Alle weiteren Zitate aus diesem Band im laufenden Text mit bloßer Angabe der Seitenzahl. – Der hilfreiche und unverzichtbare Sachkommentar zu diesem Band bietet alle Hintergrundinformationen in wünschenswerter Vollständigkeit (Mörike, Werke und Briefe, Bd. 6. Erzählungen, 2. Teil: Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Mathias Mayer, 2008).

Mörikes Mozart klassifiziert seine eigene Musik und deren Vortrag, vereinfacht gesagt, als ›gefällig‹: ein Signum der Kunst des Rokoko, das für Mozarts konventionelle musikalische Herkunft steht.

Bleibt diese erste Charakterisierung der Mozart'schen Musik noch ein wenig im Belanglosen, so gelingt der zweite Versuch poetischer Erfassung dieser Musik besser und angemessener. Hier geht Mörike vom Pianisten Mozart aus, um die von ihm selbst vorgetragene Klavier-sonate ganz einmalig und durchaus stimmig zu charakterisieren:

Mozart setzte sich an den Flügel. Er spielte einen Theil eines Concerts [...].<sup>5</sup> Es war eines jener glänzenden Stücke, worin die reine Schönheit sich einmal, wie aus Laune, freiwillig in den Dienst der Eleganz begibt, so aber, daß sie gleichsam nur verhüllt in diese mehr willkürlich spielenden Formen [...] versteckt, doch in jeder Bewegung ihren eigensten Adel verräth und ein herrliches Pathos verschwenderisch ausgießt. (S. 246)<sup>6</sup>

Die »reine Schönheit« – sie muss bei Mörike wie bei Mozart immer dem Elementarischen und Chaotischen abgewonnen werden: Hier ist einmal die freundliche Wendung dieses Elementarischen zum Menschlichen<sup>7</sup> gestaltet. Im Bereich des Humanum können Mörike wie Mozart alle Erfahrungen vom Leichtesten bis zum Schauervollsten mit verbindlicher Anmut vortragen. Die »Schönheit« kann ihren Adel und das ihr eigene Pathos nie ganz verleugnen, aber sie kann sich eben auch – scheinbar nur spielerisch – hinter makelloser »Eleganz« verbergen.

Hier ist also Mozarts Musik in ihrer klassischen Vollendung dargestellt.

5 Ob Mörike hier auf ein bestimmtes, und wenn ja, auf welches der an die dreißig Klavierkonzerte Mozarts anspielt, bleibt ungewiss.

6 Im Blick auf die klassische Komposition eines Baustils heißt es in Mörikes nachgelassener Erzählung ›Der Kupferschmied von Rotenburg. Geschichten von der silbernen Kugel‹ ganz ähnlich: »[...] eine Schöpfung [...] derselben edlen Bauart [...], die das Erhabene der großen Massen durch Zierlichkeit u. Mannigfaltigkeit der Theile zu mildern u. zu erheitern weiß« (Mörike, Werke und Briefe, Bd. 6, 1, S. 339–361, hier: S. 346).

7 Im Gegensatz etwa zu den frühen Balladen ›Der Feuerreiter‹ oder ›Die schlimme Greth und der Königssohn‹, wo das Elementarische sich gegenüber dem Menschen als zerstörerisch und feindlich erweist.

Im Blick auf die Musikgeschichte wie auf Mozarts musikalischen Werdegang folgt darauf das Romantische in seinem dämonischen Charakter:<sup>8</sup> Dies behält Mörike dem Schluss der Novelle vor, wenn Mozart das Finale aus seiner noch unveröffentlichten »Don Giovanni«-Musik vorstellt.

Ehe dies hier thematisiert wird, soll erst – Mörikes Aufbau der Novelle folgend – der dichterische Versuch gedeutet werden, die Erfindung einer Melodie im besonderen und jedes Kunstwerks im allgemeinen nachvollziehbar zu machen.

Mozart hat seine Oper während der Anreise zur Uraufführung nach Prag nach damaligen Usancen noch nicht ganz vollendet; so hat sich zum Beispiel bisher noch keine Melodie zu dem Brautlied für Zerlina (»Giovinette, che fate all'amore«; 1. Akt, Szene 6) finden lassen. Ohne direkt darüber nachzudenken, hatte sich der Komponist gedankenverloren auf seinem ziellosen Nachmittagsspaziergang unversehens einem »offenen Gartenthor« genähert, das er ohne weiteres passierte, um dann zu einem »Schloß [...] von italienischer Bauart« zu gelangen (S. 238). Er ging weiter »dem lebhaften Rauschen eines Springbrunnens nach« (S. 239). Als er das »ovale Bassin« erreicht hat, setzt er sich auf eine »Bank, ein kleiner Tisch« steht vor ihm:

Das Ohr behaglich dem Geplätscher des Wassers hingegeben, das Aug auf einen Pomeranzenbaum von mittlerer Größe geheftet, der [...] voll der schönsten Früchte hing, ward unser Freund durch diese Anschauung des Südens<sup>9</sup> 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 Reminiscenz, 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 zwei-

8 An dem dann auch die gewaltigsten zerstörerischen elementarischen Kräfte ungemildert ihren Anteil haben.

9 Bereits durch die beiläufige Erwähnung der italienischen Bauart des Schlosses vorbereitet.

tenmal 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 emaillirtes 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 [...]. Da hört er Tritte in der Nähe, er erschrickt, und das Bewußtseyn, wo er ist, was er gethan, stellt sich urplötzlich bei ihm ein. Schon im Begriff, die Pomeranze zu verbergen, hält er doch gleich damit inne [...]. (S. 239 f.)

Ein ziellos und völlig unabgelenkter nachmittäglicher Bummel<sup>10</sup> führt in einen umgrenzten, geradezu paradiesischen Garten.<sup>11</sup> Die hier dem merkwürdigen Zustand des Komponisten zugeordneten Adverbien – alle über dem Grundton einer »musikalischen Reminiszenz« einer »lieblichen Erinnerung« an ein italienisches Kunsterlebnis aus seiner Knabenzeit – sprechen eine eindeutige Sprache: »behaglich [...] hingeeben, nachdenklich lächelnd, träumerisch, zerstreut«; sie kulminieren in der Erkenntnis, dass hier »die künstlerische Geistabwesenheit« umschrieben ist.<sup>12</sup>

Diese Gestimmtheit eines unbewussten Zustandes ist sozusagen die Basis, auf der eine besondere Affizierung aller fünf Sinne statthaben kann. In der markant durch Ludwig Klages festgelegten Terminologie sind es zunächst die beiden ›Fernsinne‹, das Hören und das Sehen, die

10 Also in der Zeit der südländischen Siesta, zu der des Komponisten Erinnerungen ebenso stimmen wie der italienische Baustil des Schlosses oder die Südfrüchte des Pomeranzenbaums.

11 »Hier sitze ich Unseliger in Ihrem Paradiese, wie weiland Adam«, schreibt Mozart wenig später, nach seinem ›Sündenfall‹ in diesem Garten (siehe dazu weiter unten) an die Gräfin (S. 241).

12 Identisch, wenn auch allgemeiner und kürzer gefasst, war diese Umschreibung des gleichsam ›bewusstlosen‹ künstlerischen Verfahrens bereits in der die Novelle einleitenden auktorialen Skizzierung des genialischen Schaffens Mozarts angesprochen, wo von »den geheimnißvollen Wegen, auf welchen das Genie sein Spiel bewußtlos treibt«, die Rede ist (S. 230).

aktiv werden:<sup>13</sup> »Das Ohr dem Geplätscher des Wassers hingegeben, das Aug auf einen Pomeranzenbaum [...] geheftet«. Sodann erwachen die ›Nahsinne‹, das Fühlen und das Schmecken, und der ›Halbsinn‹, das Riechen: Seine Hand wird geradezu »nach der nächsten Frucht« gezogen, »um ihre herrliche Ründe [...] zu fühlen; die duftige Frucht beständig unter der Nase hin und her wirbelnd; es mochte ihn [...] ein dunkles Durstgefühl geleitet haben«. <sup>14</sup> Damit sind die Voraussetzungen für die künstlerische Intuition erfüllt, denn in eins mit dieser Komplettierung der Sinneseindrücke drängt sich schon in der unbewusst auftauchenden Erinnerung an das siebzehn Jahre zurückliegende italienische Kunsterlebnis eine unhörbare musikalische »Weise« auf Mozarts Lippen, die sich alsbald zur Melodie des Brautliedes für Zerlina entfalten wird.

Die Lokalisierung dieser Szene in einem paradiesisch anmutenden Garten (siehe Anm. 11) hat Symbolcharakter. Mozart selbst bringt die biblische Szene des Sündenfalls im Paradiesgarten zur Sprache, wenn er in seinem Entschuldigungsschreiben an die Gräfin vom »Paradiese«, vom »Apfel«, den »Adam [...] gekostet«, von seiner »Schuld« und seinem »Frevel« spricht und schließlich noch seine Frau als zweite »gute Eva« beruft (S. 249).

Die Spur zu einer zweiten Anspielungsebene ist mit dem Auftritt des gräflichen Gärtners gegeben, der den ›Gartenfrevel‹ entdeckt und geahndet sehen möchte. Wie der Gärtner Antonio in Mozarts Oper ›Figaros Hochzeit‹ meldet auch er die Freveltat im gräflichen Schloss (2. Akt, Szene 4). Beide Gärtner kennen die Täter entweder gar nicht (in der Oper) oder nicht ihrer Bedeutsamkeit nach (in der Novelle). Die Hörer und Leser wissen indes, dass es sich um den umtriebigen Cherubino respektive um den großen Mozart handelt. Damit rückt Mörrike seinen Mozart in die Nähe des ›Frevlers‹ Cherubino, der sich seiner selbst nicht recht bewusst ist. Von hier aus gesehen, tun sich weitere Parallelen zwi-

13 Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bd. 3,1: Die Lehre von der Wirklichkeit der Bilder, Leipzig 1932, S. 937.

14 Die »Fernsinne« sind immer nur affiziert, sie müssen nicht aktiviert werden; dementsprechend beruft sie der Erzähler durch ›statische‹ Substantive (›Ohr«, ›Aug«). Die ›Nah- und ›Halbsinne‹ sind bewusst (oder auch wie hier: unbewusst) steuerbar, sie sind daher durch die Verben ›fühlen‹, ›leiten‹ und ›wirbeln‹ evoziert (zu ›fühlen‹, ›geleitet‹ und ›wirbelnd‹).

schen der ›Mozart‹-Novelle und der ›Figaro‹-Oper auf. So treten zum Beispiel in beiden Werken elf Figuren auf, je sechs männliche und fünf weibliche; Orte der Handlung sind in beiden Werken das Schloss und der Garten eines Grafen, und die Hochzeitsvorbereitungen (Eugenie – Max, Susanne – Figaro) bestimmen Teile der jeweiligen Handlungsgänge.<sup>15</sup>

Mörike kommt in der Novelle auf die Gartenszene, in der er seinen Versuch lokalisiert, die Entstehung und Entfaltung eines musikalischen Einfalls – man kann wohl verallgemeinernd sagen: einer künstlerischen Idee<sup>16</sup> – in Worte und Bilder zu fassen, noch zweimal zurück. Es ist unübersehbar, welch hohe Bedeutung er seinem Versuch zumäß. Beide Rekapitulationen bestreitet Mozart selbst. Zuerst fasst er in einer Art Auftakt die erst kurz zurück liegenden Geschehnisse wie in einem Sündenbekenntnis<sup>17</sup> zusammen:

»Ich will in Gottes Namen beichten« [...]. Ausführlich nun beschrieb er erst, [...] was wir schon wissen, gab er alles mit größter Treueherzigkeit und zum höchsten Ergötzen der Zuhörer preis. (S. 248)

Unmittelbar anschließend folgt Mozarts Schilderung einer Kindheits-erinnerung. Die detaillierte Wiedergabe einer neapolitanischen »Comödie« (S. 252) wirkt im Rahmen einer Novelle scheinbar unproportioniert breit<sup>18</sup> – letztlich jedenfalls auch ein Zeichen dafür, dass Mörike ihr große Bedeutung beimaß.

15 Man könnte ›Figaros Hochzeit‹ wohl unschwer noch weiter als Subtext zu Mörikes ›Mozart‹-Novelle interpretieren, müsste dann aber jedenfalls auch ›Don Giovanni‹ in Erwägung ziehen: Wie der amouröse Frevler Don Giovanni vorübergehend die frisch mit Masetto verlobte Zerlina in Versuchung und Verwirrung stürzt, so irritiert Mozart ungewollt und ihm selbst unvermerkt die mit Max verlobte Eugenie, was vor allem im Finale der Novelle unübersehbar ist; der Graf erinnert an Mozarts Komtur, seine Tochter Eugenie an Donna Anna, ihr etwas konturloser, aber liebenswürdiger Verlobter Max an den blässlichen, aber ehrenwerten Verlobten Don Ottavio.

16 Das dies intendiert ist, zeigen die Mozarts Erzählung resümierenden Worte Eugenes, in denen Dichtung, Malerei und Musik geradezu eine Einheit bilden: »wir haben hier eine gemalte Symphonie von Anfang bis zu Ende gehabt« (S. 252).

17 Auch am Beginn aller Beichtformulare wird stets ›Gottes Namen‹ berufen.

18 Die Szene hat Theodor Storm missfallen: Er nennt Mörikes ›Mozart‹ zwar eine »Meister-Dichtung«, schränkt aber ein, dass ihm die »Partie, die mit den Wasserspielen, weder damals noch später hat lebendig werden wollen« (Meine Erinnerungen an Eduard Mörike, in: Briefwechsel Storm – Mörike, S. 142–155, hier: S. 151 f.).

Die teilweise einigermaßen verfänglichen Szenen dieser Schilderung sind in der Novelle zwar nicht verharmlost, aber mehrfach verhüllt. Erstens: Mozart referiert vor dem gräflichen, gesellschaftlich und künstlerisch durchaus konservativen Publikum sein Erlebnis im Park, heißt es, also »ungefähr« das, was die Leser gemäß einer Bemerkung des auktorialen Erzählers »schon wissen« (S. 248). Dezent ist angedeutet, dass Mozart doch wohl einiges verschwiegen hat. Zweitens: Mozart berichtet von seiner Erinnerung an ein siebzehn Jahre zurückliegendes Kindheitserlebnis in Italien. Wie sehr es dem Erzähler darauf ankommt, das Erlebte aus einer kindlichen Perspektive mit einem gänzlich harmlosen Anstrich wiederzugeben, verrät sich unter anderem in der kleinen Korrektur der Mozart'schen Biographie: Der historische Mozart war auf der hier angesprochenen Italien-Reise, die ihn Mitte Mai 1770 nach Neapel führte, bereits vierzehn Jahre alt und kein »dreizehnjähriges Bürschchen« (S. 248): Nicht nur durch die betont unauffällig eingebrachte, nicht ganz korrekte Altersangabe, sondern auch durch die Diminutivform soll die Unbefangenheit des kindlichen Künstlers betont werden.<sup>19</sup>

In erster Linie dient die Erinnerung des Komponisten an die neapolitanische Szene zunächst der Ergänzung seiner noch nicht ganz vollendeten ›Don Giovanni‹-Partitur. Das Brautlied für Zerlina in der siebten Szene des ersten Aktes, dessen Melodie unmittelbar aus der neapolitanischen Erinnerung hervorgegangen war,<sup>20</sup> wird wegen seiner im Gegensatz zur herkömmlichen deutschen Übersetzung doch recht deutlichen erotischen Anspielungen von Mozart in aller Harmlosigkeit im italienischen Original der Schlossgesellschaft vorgetragen:

Hier trällerte Mozart lustig den Anfang des Liedchens:  
*Giovinette che fate all'amore [...].* (S. 254)

Dass gerade diese Textpassage nicht wie sonst durchweg üblich in deutscher Sprache zitiert wird, dient zum einen der weiteren Verhüllung verfänglicher Anspielungen, ist zum andern aber auch der aktuellen

19 Es bleibt zu fragen, ob diese Tendenzen vom Erzähler der Novelle eingebracht sind, oder ob sie einer weiteren Charakterisierung Mozarts selbst dienen, der es ja immer wieder versteht, seine Hörer ein wenig hinters Licht zu führen.

20 In der Gartenszene zuvor hatte sich bei Mozart »eine längst verwischte musikalische Reminiscenz« eingestellt, so dass er unbewusst »bald den Anfang, bald die Mitte einer Weise unhörbar zwischen den Lippen« bewegte (S. 239).



Situation im Schloss geschuldet: Wie Zerlina in der Oper, so steht auch Eugenie vor ihrer Verlobung mit dem etwas farblosen Baron, und wie der Verführer Don Giovanni den tumben Verlobten Masetto alsbald überstrahlt,<sup>21</sup> so stiehlt sich auch Mozart in aller Unschuld und für alle Beteiligten fast gänzlich unbewusst ins Herz der gräflichen Braut.

Insgesamt dient die ganze Szene im abendlichen Schloss der Vorbereitung des Finales mit seinem alle mitreißenden Crescendo, in dem die musikalischen Darbietungen ihren einsamen Höhepunkt und zugleich ihr einigermaßen dramatisches Ende finden.

Mozarts Erzählung seines neapolitanischen Kindheitserlebnisses erscheint in der Novelle mehrfach gefiltert: Der Komponist erinnert sich an die kurz vorher geschilderte Gartenszene und dabei auch an die musikalische Reminiszenz, die direkt aus der Imagination seiner Kindheitseindrücke hervorging; ob er all diese Erlebnisse nun in Worte fassen kann oder will, steht dahin. Die künstlerischen Darbietungen im südlichen Italien könnte der erwachsene Mozart natürlich anders durchschauen und deuten als das 13- oder 14-jährige Kind – erzählt wird davon gar nichts. Die kindliche Perspektive, mittels derer der Knabe tatsächlich oder angeblich gar nichts Verfängliches in diesen lockeren Wasserspielszenen hat erkennen können oder wollen, bleibt uneingeschränkt beibehalten.

Diese mehrfache Verschachtelung des italienischen Abenteuers dient auch der Verschleierung der erotischen oder gar obszönen Anspielungen, die ja offenbar noch nach fast zwanzig Jahren nicht wenig zur endlichen Findung des leicht verfänglichen Brautlieds für Zerlina beigetragen haben. Die neapolitanischen Darbietungen waren ja bereits ihrerseits durch Lokalisierung im Mythos der Antike eindeutig verfänglich: Die Truppe nannte sich »*figlj di Nettuno*« (S. 249) und spielt auf die so zahlreich wie unkonventionell erzeugten Töchter und Söhne des Meergottes Neptun/Poseidon an, die sich ihrerseits in ›ihrem‹ Element, dem Wasser, traditionell recht freizügig gaben.

21 Dass es in der Oper bei der auf das Chorlied folgenden überrumpelnden Annäherung des adeligen Verführers Don Giovanni an die ihm nicht abgeneigte Braut des Bauern Masetto kommt, scheint eine Parallele in einem Detail des neapolitanischen Spiels zu haben: »Der nobelste der Burschen, wie ein Mercur gewachsen, flog mit freudestrahlendem Gesicht auf die schönste zu, umfaßte, küßte sie, die, weit entfernt in das Geschrei der andern einzustimmen, ihre Arme gleichfalls um den [...] Jüngling schlang.« (S. 251)

Mozart versucht glauben zu machen, dass er als Kind die laszive Darstellung ebenso naiv und unnachdenklich wie die unbewusste Aufnahme einer dazu gehörten Melodie aufgenommen habe. So erzählt er von dem »zwischen den Beinen« der fast unbedeckten, um die handfeste Gunst der Schönen kämpfenden Jünglinge als eindeutiges Phallus-Symbol auftauchenden Fisch ebenso unbefangen wie von der die Geburt der Venus nachstellenden Szene, wie ihn etwa der – allerdings erst 1877 ausgegrabene<sup>22</sup> – römische Trono Ludovisi als heute berühmtester Vertreter dieses antiken Bildtypus darstellt:

Eine darunter, welche mitten auf dem Verdecke saß [...], zeichnete sich durch Wuchs und Schönheit, sowie durch ihren Putz vor allen übrigen aus. Diese dienten ihr willig, spannten gegen die Sonne ein Tuch [...]. Eine Flötenspielerin saß zu ihren Füßen [...]. (S. 249)

In Mozarts lebhafter, durch alle fünf Sinne affizierte Imagination des Südens, vielleicht schon in der damaligen Wahrnehmung des Knaben, jedenfalls aber in seinem klug disponierten Vortrag im Schloss sind eindeutig zu erkennende erotische und musikalische Doppelspiele wachgerufen: Das antik-sinnliche Fluidum im Neapel des Jahres 1770 erweckt musikalische Einfälle und vermischt sich ununterscheidbar mit ihnen. Dies sei nur an einem Detail aus Mozarts Erzählung (»stets mit allen Einzelheiten frisch im Gedächtniß eingepägt«; S. 249) zu erläutern versucht:

Zwei zierliche Barken bewegten sich aufeinander zu; auf der einen sind »fünf Jünglinge [...] dem Anschein nach nackt«; sie ergötzen sich »mit einer gleichen Anzahl artiger Mädchen, ihren Geliebten« (S. 249). Als sich die zweite Barke, besetzt mit »bloß männlicher Jugend«, nähert, winken diese den Mädchen zu, »worauf von drüben allerseits mit unzweideutigen Gebärden geantwortet wurde« (S. 250). Darauf reagieren die Mädchen ihrerseits gestisch, indem sie den armen verlangenden Jungen »etwas für den Hunger und Durst« zuwerfen.

Es stand ein Korb voll Orangen am Boden, wahrscheinlich waren es nur gelbe Bälle [...]. Und jetzt begann ein entzückendes Schauspiel unter Mitwirkung der Musik [...]. Eine der Jungfrauen machte den

22 Dieser Hinweis ist Dietmar Pravida zu verdanken.

Anfang und schickte für's erste ein paar Pomeranzen<sup>23</sup> aus leichter Hand hinüber, die dort mit gleicher Leichtigkeit aufgefangen, alsbald zurückkehrten; so ging es hin und her, und weil nach und nach immer mehr Mädchen zuhelfen, so flog's mit Pomeranzen bald dem Dutzend nach in immer schnellerem Tempo hin und wieder. [...] es waren gegen vierundzwanzig Bälle unaufhörlich in der Luft [...]. [...] oft stiegen sie und fielen in einem hohen Bogen [...]. So angenehm jedoch das Auge beschäftigt wurde, so lieblich gingen für's Gehör die Melodien nebenher [...]. (S. 250)

Die nur wenig verhüllt ausgestellte Erotik der neapolitanischen Spielgruppe, die sich in den folgenden Szenen noch mannigfach steigert, blieb bezeichnenderweise nicht ohne Wirkung auf den damals angeblich dreizehnjährigen Mozart:

Die jüngere Princeß, ein holdes unbefangenes<sup>24</sup> Geschöpf, etwa von meinem Alter, begleitete den Tact gar artig mit Kopfnicken; ihr Lächeln und die langen Wimpern ihrer Augen kann ich noch heute vor mir sehen. (S. 251)

Dass ein Thema der von Mozart so lebhaft erinnerten Wasserspiele Erotik im weitesten Sinn ist, die sich hier in Kostümen, Situationen, im Spiel von Werben, Versagen, Erobern, Hingeben zeigt, macht auch die verdeckte Zahlensymbolik deutlich. Mörike war mit der seit der Antike überlieferten Bedeutung der Zahl Fünf als Erotik- und Hochzeitszahl bestens vertraut<sup>25</sup> und spielt in seinem Werk immer wieder darauf an.<sup>26</sup>

23 Mozarts neapolitanische Erinnerungen im gräflichen Garten waren unter anderen durch einen »Pomeranzenbaum« angeregt worden; das Kind hatte seinerzeit auf den Barken »Orangen« zu sehen geglaubt; der Erzähler weiß inzwischen, dass es »nur gelbe Bälle« waren, und stellt das richtig; aber die Erinnerung vermischt sich doch wieder unkorrigiert mit der Gegenwart, wo nur noch von »Pomeranzen« die Rede ist (S. 239).

24 Die gleiche Unbefangenheit, die Mozart sich als Kind zuschreiben möchte, überträgt er so beiläufig wie selbstverständlich auch auf die vierzehnjährige neapolitanische Schönheit, die ihm immerhin zeitlebens so unvergesslich war wie die gesamte Szenerie, die ihm »stets [...] im Gedächtniß« geblieben ist (S. 249).

25 Vgl. Heinz Rölleke, Figaros Brautbett, in: Mozart-Studien 8 (1998), S. 149–151.

26 Vgl. Hartmut Kaiser, Betrachtungen zu den neapolitanischen Wasserspielen in Mörikes Mozartnovelle, in: Jahrb. FDH 1977, S. 364–400, hier: S. 377; Heinz Rölleke, Fünf: »meine holde Zahl«. Zur Bedeutung einer Zahl und ihres Vielfachen in Mörikes ›Mozart‹-Novelle und anderwärts, in: Euphorien 99 (2005), S. 545–553.

Dieses Spiel mit der Zahl Fünf und ihren erotischen Konnotationen bildet unvermerkt eine zweite Anspielungsebene, geht sozusagen direkt in diese über, so dass beide im Rückblick identisch werden. Dabei geht es erwartungsgemäß um Musikalisches.

Mozarts Schilderung des Ballspiels auf den neapolitanischen Barken präsentiert unverkennbar ein Notenbild: Die orangenförmigen Bälle fliegen zwischen den jungen Damen und Herren auf fünf Wurfbahnlagen hin und her, zeichnen für den Musiker die fünf Notengrundlinien<sup>27</sup> an den Himmel. Auf und zwischen diesen Linien bewegen sich die notenförmigen Bälle:<sup>28</sup> »Manchmal entstand ein förmliches Kreuzfeuer, oft stiegen sie und fielen in einem hohen Bogen [...]«. Dass Mozart in diesem Bild wirklich die Wechselformen von Musiknoten erblickte,<sup>29</sup> erweist seine verblüffende Behauptung: »es waren gegen vierundzwanzig Bälle unaufhörlich in der Luft« (S. 250). Das ist realistisch unmöglich, und es ist noch weniger wahrscheinlich, dass Mozart als Kind wirklich die genaue Anzahl der fliegenden Bälle wahrgenommen haben könnte. Also handelt es sich in Mozarts Erzählung um ein musiktheoretisches Faktum, und dem Autor Mörike geht es bei der Berufung gerade dieser Zahl um die poetische Verdeutlichung des Kompositionsvorgangs, denn die Zahl Vierundzwanzig<sup>30</sup> verweist auf die vierundzwanzig Tonarten (je zwölf in Dur und je zwölf in Moll)<sup>31</sup>, wie sie aus dem Quintenzirkel bekannt sind. Genau in dieser Vollständigkeit begegnet die Anzahl der Bälle vor Mozarts Augen (damals dem Kind sinnlich, jetzt nach siebzehn Jahren dem Komponisten angeblich genau erinnerlich).

27 In eins damit ist durch die Fünf eine Verbindung zu der für den Quintenzirkel konstitutiven Zahl gegeben.

28 Es ist vielleicht kein Zufall, dass Heinse ein musikalisches Duett in ein ähnliches Bild fasst: »[...] nachdem Lockmann einige Abende am Klavier ihn ergötzt, und ein leichtes rasches entzückendes Spiel wie mit Bällen zwischen der süßen fertigen Kehle seiner Tochter, und seiner rührenden Tenorstimme in himmlischen Melodien getrieben worden war.« (Wilhelm Heinse, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, 10 Bde., Leipzig 1903–1925, hier: Bd. 5: Hildegard von Hohenthal I–II, 1903, S. 19 f.)

29 Vgl. Kaiser, *Betrachtungen zu den neapolitanischen Wasserspielen in Mörikes Mozartnovelle* (Anm. 26), S. 369.

30 Dazu stimmt die Angabe, dass jeweils ein »Dutzend« Bälle hin- und herflogen.

31 Vgl. in Heinses Roman (*Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 59) eine indirekte Berufung der Vierundzwanzig mit anderem Akzent: »die zwölf Dur und zwölf Moll-Töne«.

All das erweckt den Anschein, als brauche Mozart (nachdem all seine fünf Sinne affiziert waren) sich nur von der Erinnerung an das Kindheitserlebnis und dessen erotisches Fluidum<sup>32</sup> sowie an die neapolitanischen Melodien einnehmen zu lassen, sich gleichzeitig das Bild der vor dem italienischen Himmel schwebenden vierundzwanzig Bälle auf fünf Linien lebhaft zu imaginieren, um dann gleichsam in einer Abschrift seiner Vision das musikalische Ergebnis aufs Papier zu bringen.

Die ausgeführte Komposition dieses Chorliedes wie überhaupt der ganzen ›Don Giovanni‹-Oper forderte einen doppelten Preis, den Mozart gedankenlos, aber letztlich geradezu rücksichtslos einsetzt, zum einen die symbolische Zerstörung der überkommenen Rokokowelt sowie die tatsächliche Ablösung bisheriger Musiktradition, zum andern den letztlich selbstvernichtenden Akt<sup>33</sup> eines neuen, sozusagen radikalen Komponierens auf dem Hintergrund eines revolutionären existentiellen Musik- und Kunstverständnisses.

Mozarts modernes Künstlertum trifft im böhmischen Schloss auf eindeutig zurückgebliebene musische Vorlieben und eine noch ungebrochene, wenn auch spärliche Tradition anderwärts vergangener oder überwundener musikalischer und gesellschaftlicher Formen. Ein herausgehobenes – wenn auch nach der für Mörike typischen Darstellungsart relativ klein gehaltenes – Symbol dafür ist der »Pomeranzenbaum von mittlerer Größe« im gräflichen Park (S. 239). Man wird über dessen Herkunft nicht zufällig relativ ausführlich unterrichtet. Der Großvater des derzeitigen Schlossbesitzers war mit »Renate Leonore« vermählt (S. 256). Diese lebte zeitweilig am Hof Ludwigs XIV.<sup>34</sup> und verkehrte dort unter anderen mit der »Frau von Sévigné«, von der sie

32 Dies entwickelt sich bezeichnenderweise zuletzt ganz unter dem Banner (im Bann!) des antiken Liebesgottes, der die Schlusszene der »Comödie« eindrucksvoll, zunächst spielerisch, dann machtvoll beherrscht: »nun entwickelte sich das [...] Segel: daraus ging ein rosiger Knabe hervor mit silbernen Schwingen, mit Bogen, Pfeil und Köcher [...]. [...] gewaltiger [...] schien die Gegenwart des Gottes« (S. 252).

33 Mozarts Schilderung seiner nächtlichen Komposition des ›Don Giovanni‹-Finales zeigt Parallelen zur »Selbstvernichtung« des Titelhelden seiner Oper (S. 280).

34 Die Charakterisierung ihres Lebens und Verhaltens in der Nähe des französischen Hofes (S. 256) ist eindeutig durch den gerade zu Mörikes Zeit berühmt gewordenen Briefwechsel der Elisabeth Charlotte von Orléans (genannt Liselotte von der Pfalz) angeregt. Der kurze Zeit vor Abfassung von Mörikes Novelle ge-

bei einem Feste zu Trianon, auf der Terrasse des Gartens den blühenden Orangenweig empfing, den sie sofort auf das Gerathewohl in einen Topf setzte und glücklich angewurzelt mit nach Deutschland nahm. (S. 257)

Die Marquise de Sévigné war und blieb (unbeschadet durch die Sottisen Liselottes) die Repräsentantin derjenigen »Richtung der franz. Literatur vor 1789, wodurch diese selbst sich von allen andern Literaturen unterscheidet, nämlich den Geist der Conversation und Gesellschaftlichkeit.«<sup>35</sup>

All diese Charakteristika der vorrevolutionären französischen Gesellschaft, feiner »Geist«, gepflegte »Konversation« und selbstverständlich alle Formen der seinerzeit königlich geförderten Rokokokunstausübungen, repräsentiert dieses im stilvollem Rahmen von Trianon vor mindestens einhundert Jahren – Madame de Sévigné starb 1696 – gemachte Geschenk<sup>36</sup> einer schöngestigen französischen hochadeligen Dame, das deren deutsche Freundin nun in ihre Heimat exportierte.

Wohl fünfundzwanzig Jahre wuchs das Bäumchen unter ihren Augen allmählich heran und wurde später von Kindern und Enkeln mit äußerster Sorgfalt gepflegt. (S. 257)

Trotzdem hatte das Bäumchen »im Frühling des vorigen Jahres« (S. 257)<sup>37</sup> begonnen, in einer geradezu menschlichen Regung »zu trauern«, so dass es »der Gärtner bald verloren« gab (S. 257).<sup>38</sup> Aber dem Grafen

gründete Litterarische Verein Stuttgart hatte 1843 (durch Wolfgang Menzel) als eine seiner ersten Editionen diesen Briefwechsel herausgebracht, in dem übrigens die Frau von Sévigné durch die Schreiberin stark verunglimpft wird. Dass Mörike auf die Hofdame durch die Lektüre dieser Briefe aufmerksam wurde, ist nicht auszuschließen.

35 Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon). Achte Originalauflage, 12 Bde., Leipzig 1833–1839, hier: Bd. 10, 1836, S. 180, zit. nach Mörike, Werke und Briefe, Bd. 6,2, S. 263.

36 »Es konnte nächst seinem persönlichen Werthe zugleich als lebendes Symbol der feingeistigen Reize eines beinahe vergötterten Zeitalters gelten [...]« (S. 257)

37 Das war also im Jahr 1786.

38 »obwohl er seiner natürlichen Ordnung nach leicht zwei und dreimal älter werden konnte«. Aus der Symbolsprache übersetzt, soll dieser Hinweis andeuten, dass das französisch geprägte Rokokozeitalter ohne die Umstürze der Revolution im Jahr 1789 wohl hätte noch weiter existieren können, denn genau in diesem

gelang es wider alles Erwarten, das Bäumchen »in einem abgesonderten Raume« gesund zu pflegen, so dass es zum Verlobungstag der Tochter Eugenie sogar neun prächtige Früchte trug.

Damit scheint die von Trianon ausgehende Tradition im abgelegenen Schloss tief in den Böhmischen Wäldern (schlechthin ›abgesondert‹) noch eine allerletzte Pflegestätte gefunden zu haben, aber anscheinend schon schwächlich und letztlich todgeweiht.

Das Bäumchen ist Symbol für eine ganze Epoche der Kulturgeschichte, die allenthalben schon länger ihrem Ende entgegen siecht, nun aber, unmittelbar vor Ausbruch der Französischen Revolution, auch in ihren letzten Rückzugswinkeln (wie hier im Böhmerland) nicht mehr überleben kann. Stil und Geschmack der gräflichen Familie zeigen bei aller Liebenswürdigkeit unübersehbar stark anachronistische Züge, und die musische Anlehnung des jungen Schwiegersohns an die inzwischen seit über zwei Jahrzehnten durch Klopstock, Lessing, Goethe und Schiller auch im deutschsprachigen Raum gründlich überwundenen entsprechenden dichterischen Gepflogenheiten<sup>39</sup> wirkt gänzlich unmodern.<sup>40</sup>

An all dem ›vergreift‹ sich Mozart unbewusst und ohne es eigentlich zu wollen. Dafür zeugt der Verlauf der hochsymbolischen Gartenszene.

Zunächst hatte Mozart eine der neun Pomeranzen umfasst und ihre »herrliche Rinde«, ihre »saftige Kühle« begeistert gefühlt (S. 239). Die Vokabeln bezeichnen die modernere Einschätzung der Charakteristika

Zusammenhang ist in der Novelle vorausschauend davon die Rede, dass dieses abgelebte Zeitalter »schon eine unheilvolle Zukunft in sich trug, deren welterschütternder Eintritt dem Zeitpunkt unserer harmlosen Erzählung bereits nicht ferne mehr lag« (S. 257).

39 »Er kannte die französische Literatur, und erwarb sich [...] eine nicht gemeine Leichtigkeit der persönlichen Form in der Muttersprache nach guten Mustern, wie er sie in Hagedorn, in Götz und andern fand« (S. 244). Friedrich von Hagedorns (1708–1754) Werke waren 1756 erschienen, die wichtigste Gedichtsammlung von Johann Nikolaus Götz (1731–1781) im Jahr 1745; später zeigt sich der junge Mann auch noch mit Ramlers ›unübertrefflichen‹ Horaz-Bearbeitungen von 1769 vertraut (S. 260). – Ein für Mörike typischer Scherz ist die Einfügung seiner eigenen, viel später entstandenen großartigen Horaz-Übersetzung an dieser Stelle, die in der Novelle Ramler zugeschrieben ist (vgl. die Erläuterung in: Mörike, Werke und Briefe, Bd. 6,2, S. 265).

40 Beredtes Zeugnis dafür ist die rührende Unbeholfenheit seiner Verse, die den »Nachkömmling des vielgepriesenen Baums der Hesperiden«, gleichgesetzt mit Art und Schicksal des Pomeranzenbäumchens, preisen (S. 258 f.).

einer zu Ende gehenden Kulturepoche. Die glatte Makellosigkeit ihrer Kunstwerke wirkt ›herrlich‹, lässt aber ›kühl‹: Sie vermögen zu erfreuen, sparen aber eigenwillige Genialität und eine gewisse Tiefe aus. So geht denn folgerichtig diese Frucht beim zweiten Zugriff des Komponisten einer ganz neuen Musik »vom Zweige los«: Er wollte einen tieferen Duft und Saft genießen und erleben, indem er sie sich ganz zu eigen machte, um zuletzt noch ihr Inneres, ihr tiefstes Wesen sozusagen, zu erkunden. Zu diesem Zweck zieht Mozart ein Etui aus einer Rocktasche hervor, und nachdem er so zerstreut wie bedachtsam ein kleines Messerchen mit silbernem Heft<sup>41</sup> daraus entnommen hat, »durchschneidet« er »langsam [...] die gelbe kugelige Masse von oben nach unten«, das heißt er zerstört unbewusst und ohne jegliches Aufheben symbolisch eine ganze Epoche der Kultur im allgemeinen und der Musikgeschichte im besonderen. Er spielt mit den zerstörten Details, wenn er die von ihm mit sanfter Gewalt getrennten Hälften wechselnd wieder vereint, auseinander nimmt und zuletzt scheinbar wieder vereinigt. Schließlich seine unbewusste Schuld dieses ›Baumfrevls‹ einsehend, versucht er zunächst die Tat und seine Rolle dabei wie Adam im Paradies zu verbergen, doch dann setzt er »die scheinbar unverletzte Pomeranze mit einer Art von trotzig couragirtem Nachdruck in die Mitte des Tisches« (S. 240). Die in der Pomeranze symbolisierte Kunstepoche ist nur scheinbar unbeschädigt; tatsächlich hat ihr Mozarts Auftreten unwiderruflich den Garaus gemacht.

Dass dieser Um- oder Einbruch zugleich auch die gesellschaftlichen Konventionen betrifft, wird zunächst durch das rokokohaft-poetische Spiel um den verletzten Musenbaum überdeckt, bricht aber am Ende unter dem Eindruck des von Mozart vorgestellten ›Don Giovanni‹-Finales um so krasser zu Tage:

Er 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 Todtenstille des Zimmers. (S. 279)

Verdunkelung des Raumes, ohne die gräflichen Gastgeber zu fragen, geschweige denn nur um Erlaubnis zu bitten, Erzeugen einer »Todten-

41 Wie fast immer in seinem Werk deutet Mörike auch hier Großes und Gewaltiges in kleinsten Zeichen und Requisiten an.



stille« inmitten einer heiter geselligen Runde, eine Kunst, die allen den Atem benimmt,<sup>42</sup> so dass sich das »allgemeine Schweigen« am Ende kaum überwinden lässt: Das alles sind natürlich geradewegs zerstörende Angriffe auf die alten Formen gepflegter Rokoko-Kultur.

Der Pomeranzenbaum avanciert über seine Symbolik für gesellschaftliche und kulturelle Befindlichkeiten hinaus von dem Moment an, in dem Mozart als zweiter Adam (wie er sich selbst nennt; S. 241) den Schlosspark betreten hat, zu einem Abbild eines wichtigen Requi-sits der frühen Menschheitsgeschichte. Er gleicht dem Baum des Paradieses, über den Gott zu Adam, dem ersten Menschen, sagte: »vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen! Denn sobald du davon isst, bist du dem Tode verfallen« (Genesis 2,17). Dafür steht das Geständnis des Komponisten nach seinem ›Baumfrevel‹<sup>43</sup> im Brief an die Schlossherrin:

Hier sitze ich Unseliger in Ihrem Paradiese, wie weiland Adam, nachdem er den Apfel gekostet. Das Unglück ist geschehen, und ich kann nicht einmal die Schuld auf eine gute Eva schieben [...]. (S. 241)<sup>44</sup>

Damit sind die Vorgänge um den Pomeranzenbaum auf eine höhere und allgemeinere Symbolebene gehoben: Der Bruch mit dem Altüberkommenen und bislang Tradierten ist – wenn auch auf seine Weise so folgerichtig wie Adams Streben nach Neuem, Höherem, nämlich einem gottgleichen Dasein – eine sich von selbst verstehende Notwendigkeit und ein gewaltsamer Frevel zugleich. Das eine lässt sich ohne das andere weder denken noch gar verwirklichen.

Diese ›schuldlose Schuld‹ des genialen Künstlers fordert auf die Dauer dessen Selbstopfer, und sie hebt vor allem die bisher geltenden

42 Selbst die wohl am wenigsten von dieser gewaltigen, verstörenden und letztlich eben auch zerstörerischen Kunst erschütterte Gräfin gerät ins Stottern, als sie »mit noch beklemmtem Athem« den so gründlich unterbrochenen Gesprächsfaden wieder aufzunehmen will: »Geben Sie uns, geben Sie uns, ich bitte Sie! [...].« (S. 280)

43 Nach Mozarts ›Attentat‹ wird der Baum tatsächlich wie ein Lebewesen »auf einer Bahre« hinweg transportiert (S. 241).

44 Gleichsam in Fortführung dieses Bildes nennt der erzürnte Graf das Abbrechen der Frucht vom ›Paradiesbaum‹ »höllenmäßig« (S. 242), als ob auch hier ein verführender Teufel (siehe Genesis 3,4–6) seine Hand im Spiel gehabt hätte.

moralischen Schranken und ästhetischen Gesetze auf, um für ganz neue künstlerische und existentielle Erfahrungen Gelegenheit zu bieten und Raum zu schaffen. Das ist in Mörikes Novelle Thema der beiden abschließenden Erzählstränge von Mozarts Schöpfertum und Ende sowie von der alles erschütternden Vorstellung seiner Komposition des ›Don Giovanni‹-Finales.

Mozart antwortet auf die etwas hilflose Frage der Gräfin nach seinen Gefühlen, als er nächtens die Komposition des Finales beendet hatte:

»Nun ja, mir schwankte wohl zuletzt der Kopf. Ich hatte dieß verzweifelte *Dibattimento*, bis zum Chor der Geister, in Einer Hitze fort, beim offenen Fenster, zu Ende geschrieben [...]. 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<sup>45</sup> ließ'? – Mein Auge hing am Docht des Lichts in meiner Hand und auf den Bergen von abgetropftem Wachs. Ein Schmerz bei dieser Vorstellung durchzückte mich einen Moment [...].« (S. 280)

Wenn kurz zuvor von Don Giovanni's »Selbstvernichtung« die Rede war, so klingt dieses Motiv auch bei Mozarts Komponieren an: Wie in der Oper die ungebändigten Naturelemente Feuer und Wasser zur Verbildlichung des grandiosen Untergangs berufen waren, so hier die ›Hitze‹ des künstlerischen Schaffens und die dabei durchs ›offene Fenster‹ einströmende nächtliche Kühle; die in ungewöhnlichen Dimensionen (»Berge von abgetropftem Wachs«) herab gebrannten Kerzen sind traditionell ein Bild für sich verzehrendes Leben und das Lebensende.<sup>46</sup>

45 Die Formulierung scheint an die berühmte Schlusszeile von Paminas verzweifelter Arie aus Mozarts ›Zauberflöte‹ (2. Aufzug, 18. Auftritt) angelehnt: »So wird Ruh im Tode sein«.

46 Man denke nur an das bekannte Schlussbild von den Lebenskerzen im Grimmschen Märchens ›Der Gevatter Tod‹. – Im Blick auf Mozart ist am Ende der Novelle davon die Rede, dass er »sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Gluth verzehre« (S. 283 f.).

Mozart lässt sich in diesen Szenen vom Gedanken an Sterben, Tod und Nachleben, die sonst einen Grundakkord in seinem noch jungen Leben bilden,<sup>47</sup> nur für »einen Moment« oder »zwei Sekunden lang« (nach Abschluss seiner Komposition und bei der Erinnerung an diesen Moment) ›durchzucken‹ – dann kehrt er jeweils übergangslos ins ›hell-ägige Leben‹<sup>48</sup> zurück, indem er über die zeitgenössischen welschen Komponisten lästert oder mit Madame Mozart schäkert.

Indes ist nun das Motiv eines frühen Todes nach einigen Präliminarien unüberhörbar angeschlagen und grundiert fortan das Finale der Novelle von der Vorstellung des unerwarteten Sterbens Don Giovannis über die doppelsinnigen Worte und Symbole beim morgendlichen Abschied aus dem Schloss bis hin zur Elegie Eugenies mit dem ersten Tränenopfer für das frühvollendete Genie.

Die Verse am Ende der Dichtung hatte Mörike zunächst ohne Bezug auf seine Novelle verfasst,<sup>49</sup> hat dann aber die einzelnen Stationen im Gang der Handlung, die man nun auch als Symbol der Lebensreise Mozarts sehen kann, mehr oder weniger an die drei Zentralmotive dieses Liedes angelehnt: »Ein Tännlein [...] im Walde« (»Sie stiegen [...] in das Tannendunkel hinein [...]: jetzt steht von ungefähr der Gimpel in einem ordinären Tannenwald an der böhmischen Grenze«; S. 227); »Ein Rosenstrauch, wer sagt, in welchem Garten« (Ausgangspunkt des Waldspaziergangs war die Verschüttung des Parfüms mit dem Namen »Rosée d’Aurore«,<sup>50</sup> wenig später schenkt Mozart im Schlossgarten der Mitte des »noch reichlich blühenden Blumenparterre« – im Sep-

47 »Seine Gesundheit wurde heimlich angegriffen, ein je und je wiederkehrender Zustand von Schwermuth wurde, wo nicht erzeugt, doch sicherlich genährt an eben diesem Punkt, und so die Ahnung eines frühzeitigen Todes, die ihn zuletzt auf Schritt und Tritt begleitete, unvermeidlich erfüllt.« (S. 231)

48 Siehe seine erste Reaktion nach dem ›Don Giovanni‹-Vortrag der Gräfin gegenüber: »Er blickte, wie aus einer stillen Träumerei ermuntert, helle zu ihr auf [...]« (S. 280)

49 »Entstanden spätestens 1852. Später an den Schluß des ›Mozart‹ gestellt und hier als ›böhmisches Liedchen‹ bezeichnet« (Mörikes Werke, hrsg. von Harry Maync, Bd. 1, Leipzig und Wien 1914, S. 427).

50 Der Markenname spielt zugleich auf die Worte des Komturs in der Oper ›Don Giovanni‹ (2. Akt, 15. Szene) an, mit denen er dem Protagonisten (und damit auch in einer Art Doppelgriff dem Komponisten) den baldigen Tod ankündigt: »Di rider finirai pria dell’aurora«.

tember doch zweifellos Rosen<sup>51</sup> – seine Aufmerksamkeit; S. 239); »Zwei schwarze Rößlein [...] werden schrittweis gehn mit deiner Leiche« (in der Schlusszene werden ausdrücklich »die Pferde« und ihr für Mozart bestimmtes »Fuhrwerk« genannt; S. 282). Mit diesem am deutlichsten auf den Tod anspielenden Motiv korrespondieren zuletzt gehäuft und prononciert die Hinweise auf das bevorstehende Ende der Lebensreise. Klang schon zu Beginn der Novelle mit der Bezeichnung »Schwager« für den Führer der Reisekutsche (S. 226) Goethes frühe Hymne ›An Schwager Chronos‹ mit ihrem Untertitel (»In der Postchaise«!) und ihrer Schlusstrophe (»Töne, Schwager, dein Horn, raßle den schallenden Trab«), die im Totenreich, im »Orkus«, ihr Ziel hat, deutlich an, so werden diese Andeutungen (auch mit dem Zitat des Begriffs »Trab«) ganz am Ende der Novelle schließlich eingeholt, denn Mozarts Reisewagen »fuhr im raschen Trab« davon (S. 283).<sup>52</sup> Die Antiklimax der den Zentralmotiven herkömmlich zugemessenen Lebensdauer, von den Jahrzehnten der »Tanne« über die Jahre der »Rose« hin zu den wenigen Monaten bis zum Hufeisenwechsels der Pferde, steht auch für Stationen auf Mozarts kurzer Lebensreise. Wenn die Gräfin ihrer Hoffnung Ausdruck gibt, Mozart nach seinem erwarteten Triumph in Prag ›bekränzt‹ auf der Rückreise von dort in ihrem Schloss noch einmal zu begegnen, so spricht sie unbewusst doppelsinnig auch von einem bevorstehenden Leichenzug,<sup>53</sup> nämlich Mozarts von Pferden gezogenen Wagen »wieder zu sehen [...] mit Kränzen um und um behangen« (S. 282).

Verdeckter, aber im Endeffekt noch deutlicher ist die tragische Ironie in Mozarts letztem Wort vor seiner Abreise nach Empfang des gräflichen Geschenks einer eigenen Kutsche: »Ich dünke mich so vornehm und so reich wie Ritter Gluck!« Dieser Vergleich mit dem berühmten Komponisten, am 15. September 1787 ausgesprochen, ist die ahnungs-

51 Vielleicht durch diesen Anblick angeregt, erinnert er sich wenig später so lebhaft einer bedeutsamen Szene unter den schönen Mädchen des neapolitanischen Schauspiels: »Die munterste hierauf nahm eine Rose vom Busen und hielt sie schelmisch in die Höhe [...].« (S. 250)

52 Der rasche Trab dieser Lebensreise hinab in den Orkus findet sein Pendant in Mozarts Seufzer: »Allmittelst geht und rennt und saust das Leben hin – Herr Gott! bedenkt man's recht, es möcht' einem der Angstschweiß ausbrechen!«

53 Oder wie es das Gedicht unverschleiert ausspricht: Die »Rößlein«, die Mozart jetzt noch »in muntern Sprüngen« nach Prag und später »heim zur Stadt« bringen, werden demnächst in seinem Leichenkondukt »schrittweis gehn«.

lose Vorahnung, dass Ritter Glucks Lebensreise in genau zwei Monaten am 15. November 1787 enden sollte.<sup>54</sup>

All diese Anspielungen und Anzeichen verdichten sich in der Schlussbemerkung, dass es sich hier um einen »letzten fröhlichen Auftritt« (S. 283) des jungen Komponisten gehandelt hat, den man niemals mehr wiedersehen sollte.

Entfaltet werden entsprechende Gedanken und Gefühle in der stummen Schluss-Coda der Novelle, die eigens durch einen Querstrich vom Vorhergehenden abgetrennt und ausschließlich der jungen Braut Eugenie vorbehalten ist, im Personenensemble der Novelle die wirkliche Kennerin der Mozart'schen Musik, deren schicksalhafte Begegnung mit dem Komponisten<sup>55</sup> ihr eine Ahnung von seinem Wesen und vor allem von der Bestimmung des Frühvollendeten zu einem unabwendbaren baldigen Tod zur Gewissheit werden lässt. Zu all dem war sie als einzige durch eine unverkennbare Neigung zu Mozart prädestiniert:

Allein am Abend schon [...] war sie von leiser Furcht für ihn, an dessen liebenswerthem Bild sie sich ergötzte, geheim beschlichen worden; diese Ahnung wirkte nachher, die ganze Zeit als Mozart spielte, hinter allem unsäglichen Reiz, durch alle das geheimnißvolle Grauen der Musik hindurch, im Grund ihres Bewußtseyns fort, und endlich überraschte, erschütterte sie das was er selbst in der nämlichen Richtung gelegenheitlich von sich erzählte. 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

54 Ob in Mozarts Jubelruf »Heiliger Sixtus und Calixtus« (S. 282) die Namen nur »humoristisch wegen ihres Gleichklangs gewählt sind« (so die Erläuterung in: Mörike, Werke und Briefe, Bd. 6,2, S. 276), steht dahin. Immerhin bietet Arnim in seinem Roman ›Die Kronenwächter‹ bereits die ›halbe‹ Anrufung: ›Beim heiligen Sixtus‹ (Sämtliche Romane und Erzählungen, hrsg. von Walther Migge, Bd. 1, München 1962, S. 883), und vor allem werden die beiden frühchristlichen Päpste Calixtus I. († 222) und Sixtus II. († 258) stets im engsten Zusammenhang mit der bedeutendsten christlichen Grablege im antiken Rom, den Calixtus-Katakomben, die Calixtus als Diakon betreut hatte und in der Sixtus enthauptet worden war, genannt (Sixtus II. war überdies einer der am meisten verehrten römischen Märtyrer und blieb auch wegen seiner Abbildung auf Raffaels Gemälde der Sixtini-schen Madonna bis heute bekannt).

55 »[...] weil sie das unschätzbare Erlebnis tiefer als alle ergriff« (S. 283).

Erde seyn könne, weil sie den Überfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge. (S. 283 f.)

Ganz zuletzt häufen sich die auf Mozarts frühes Ende deutenden Symbole: Eugenie schaute »wehmüthig« auf das von Mozart für immer verlassene Klavier, dann »drückte sie leise den Deckel zu und zog den Schlüssel ab«, weil er nie mehr darauf spielen wird; ein Notenblatt »fiel« wie zufällig auf den Boden, Eugenies »Stimmung« machte ihr die Worte »zum Orakel«, so dass sie dem früh Vollendeten ein erstes Totenopfer bringen musste, wie es die allerletzten Worte der Novelle andeuten: »heiße Thränen entfielen« ihr (S. 284).

Die sich zuletzt häufenden Todessymbole und die zuvor in scheinbarer Harmlosigkeit erzählten erotisch gefärbten Erinnerungen rahmen den dritten Musikvortrag im Schloss,<sup>56</sup> der ganz auf das plötzliche Ende des Erotomanen Don Giovanni konzentriert ist. Eros und Thanatos sind zuletzt die beherrschenden Kräfte, was die Opernfigur wie was deren Komponisten betrifft.<sup>57</sup> Beide Urkräfte bilden die Folie für die künstlerische Auseinandersetzung mit den seinerzeit neuen Formen wie vor allem mit dem Phänomen des ästhetischen Immoralismus, wie es Don Giovanni bewusst und Mozart unbewusst vertritt: beide jedenfalls alte Grenzen der Moral und der Kunst aufbrechend und damit ihr jeweiliges Publikum aufs Höchste verstörend.

Mörrike spricht in dieser Passage, die den Untergang Don Giovannis vorstellt, mit einer Exaltation, Mitgerissenheit, die man in seinem sonstigen Œuvre kaum einmal antrifft.<sup>58</sup> Er war gewillt, in dieser Szene wirklich das Äußerste zu geben, und dabei griff er zu einem Bild, dessen radikaler Immoralismus überwältigend, aber auch ganz erstaunlich wirkt:<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Siehe Anm. 8.

<sup>57</sup> Zu den künstlerischen und biographischen Gegebenheiten siehe Anm. 1.

<sup>58</sup> Auf einer halben Textseite begegnen nicht weniger als drei Superlativformen, denen Mörrike in der Regel abhold war; zugleich häufen sich hier verstörende, sonst von Mörrike weitgehende gemiedene Begriffe wie »furchtbar«, »Todtenstille«, »eiskalt«, »durchschneidend«, »ruchlos«, »dröhnend«, »kracht«, »entsetzenvoll«, »gerissen«, »hin und her geschleudert«.

<sup>59</sup> Vorüberlegungen bei Heinz Rölleke, Mörrikes Novelle ›Mozart auf der Reise nach Prag‹. Ein Vorklang des ›ästhetischen Immoralismus‹ und dessen mutmaßliche Quelle, in: *Wirkendes Wort* 36 (1986), S. 333–334.

Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht. [...] Nachdem diese dröhnenden Klänge bis auf die letzte Schwingung in der Luft verhallt waren, fuhr Mozart fort: »Jetzt gab es für mich begreiflicherweise kein Aufhören mehr. Wenn erst das Eis einmal an Einer Uferstelle bricht, gleich kracht der ganze See und klingt bis an den entferntesten Winkel hinunter. [...] Hören Sie an.« Es folgte nun der ganze lange, entsetzenvolle Dialog, durch welchen auch der Nüchternste bis an die Grenze menschlichen Vorstellens, ja über sie hinaus gerissen wird, wo wir das Übersinnliche schauen und hören, und innerhalb der eigenen Brust von einem Äußersten zum andern willenlos uns hin und her geschleudert fühlen. [...] Und 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, noch mit dem vollen Ausdruck der Erhabenheit in jeder Geberde – wem zitterten nicht Herz und Nieren vor Lust und Angst zugleich? Es ist ein Gefühl, ähnlich dem, womit man das prächtige Schauspiel einer unbändigen Naturkraft, den Brand eines herrlichen Schiffes anstaunt. Wir nehmen wider Willen gleichsam Partei für diese blinde Größe und theilen knirschend ihren Schmerz im reißenden Verlauf ihrer Selbstvernichtung. (S. 279 f.)

Mit Mozart stellt Mörike den aufwühlenden Dialog zwischen dem Steinernen Gast und Don Giovanni in höchste Zusammenhänge, unter das Gesetz der »ewigen Ordnungen«. Der Frevler geht unter, aber seine »blinde Größe« ruft die zwiespältigsten Gefühle hervor. Die »Selbstvernichtung« erfüllt mit Schrecken, die »Erhabenheit in jeder Geberde« mit Bewunderung. Die Spannung wird im neutralen Begriff der »unbändigen Naturkraft« aufgehoben, für die keine moralischen Kategorien gelten. Aber die unversöhnlichsten Gegensätze bleiben in der bildhaften Ebene bestehen: Feuer und Wasser sind die im Vergleich mit dem »Brand eines herrlichen Schiffes« angesprochenen Elemente (damit die anlässlich des Kompositionsvorgangs berufenen Motive<sup>60</sup> weiterfüh-

60 Dazu stimmen das Bild von der berstenden »Eisdecke« und die Wahrnehmung der niedergebrannten Kerzen. – Mörikes Wendung fasst das untrennbare Ineinander der Gefühlslagen in einem Chiasmus, denn es korrespondieren »Herz« mit »Angst« und »Nieren« mit »Lust«.

rend und steigernd: Mozart hatte »in Einer Hitze [...], beim offenen Fenster« fort gearbeitet). Das sprichwörtliche Gegeneinander von Feuer und Wasser steht wohl zugleich für die erbarmungswürdige Vereinzelung der Opernfiguren im Finale wie für die diese unübersehbar spiegelnde Situation im gräflichen Schloss nach dem alle Konventionen sprengenden musikalischen Vortrag: Don Giovanni und seine Kontrahenten stehen einander so fern wie der Künstler zuletzt der Rokoko-gesellschaft der gräflichen Familie.

Das stärkste und geradezu provozierende Bild findet Mörike in der Imagination der Empfindungen, denen man beim Erlebnis eines Unglücks mit grandiose Zügen halb widerwillig ausgeliefert ist. Dieses Bild nimmt eindeutig Tendenzen des ästhetischen Immoralismus, wie ihn besonders ausgeprägt die Dichter um Oscar Wilde vertreten sollten sowie der sogenannten *Décadence*-Literatur aus der Zeit der vorletzten Jahrhundertwende vorweg, und es erweist, dass die altüberkommene Vorstellung vom harmlosen Biedermeierpoeten Mörike unhaltbar ist. In der bildlich vorgestellten Gefühlsmischung aus der Nähe künftiger ästhetischer Libertinage und herkömmlicher ethischer Moralitätsvorstellungen sind weit vorgreifend psychoanalytische Erkenntnisse von bestürzender Modernität eingegangen.

Die Berufung von »Herz und Nieren« geht letztlich auf einen Psalmvers des Alten Testaments zurück: »scrutans corda et renes, Deus« (›Gott, du prüfst Herzen und Nieren‹; Psalm 7,10). Dabei repräsentieren die Nieren die triebhaften Affekte, das Herz die kontrollierten Gemütsbewegungen. So sieht auch das Sprichwort die inneren Kräfte des Menschen verteilt und differenziert, wenn die Nieren mehr oder weniger deutlich als Sitz des menschlichen Sexualgefühls und -verlangens, das Herz für die sublimierteren Gefühle der Liebe gesehen werden: »Kommt die Liebe erst bis ans Herz, dann will sie auch bis in die Nieren«. <sup>61</sup>

Wenn Mozarts ›Don Giovanni‹-Musik beim Hörer ein gleichzeitiges Zittern von »Herz und Nieren« auslöst, so gelten die bewundernden und mitleidenden Affekte des Herzens (fast *wider* Willen) dem »ungeheuren Eigenwillen« des Protagonisten, dessen freie Entscheidung für die unbedingte ›Liberté‹ selbst angesichts von Tod und Hölle seine

61 Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk, hrsg. von Karl Friedrich Wilhelm Wander, Bd. 3, Leipzig 1867, Sp. 141.



»Erhabenheit« so unwiderstehlich wie grenzenlos sympathisch macht, während der in den Nieren lokalisierte, durch Vernunft ungezügelter Trieb sich einer rätselhaften, letztlich unmoralischen Lust an erhabenem Untergang und grandioser »Selbstvernichtung« unwiderstehlich hingeben muss. All das wird im Bild einer grauenhaften Tragödie verdichtet: Der Tod und Untergang vieler Menschen in Feuer und Wasser wird als schrecklich und faszinierend zugleich empfunden.

In früheren Kommentaren zu Mörikes Novelle hat man dieser Vorstellung vom »Brand eines herrlichen Schiffes« und den dadurch ausgelösten Affekten kaum Beachtung geschenkt.<sup>62</sup> In dem fundierten Kommentar der großen Mörike-Gesamtausgabe ist gerade dieses Bild ausgespart, wenn aus der Hauptquelle zur Novelle zitiert wird:

Dieses Gefühl tragischer Teilnahme am Verbrecher<sup>63</sup> ist bei Oulibicheff vorbereitet: »[...] Nie ist etwas Größeres auf der Bühne ausgesprochen worden. Und [...] so erreichen Mitleiden und Bewunderung den Gipfel, und es ist nicht einer unter den Zuhörern, der sich nicht versucht fühlte, zu rufen: Gnade! Gnade dem großartigen Verbrecher.«<sup>64</sup>

Es wurde bereits 1986 auf die wahrscheinliche Quelle für Mörikes Vorstellung eines brennenden Schiffes hingewiesen, die indirekt auf ein Wort Nikolaus Lenaus zurückgeht.<sup>65</sup>

62 Als Beispiel seien nur Helga Unger (Mörike-Kommentar zu sämtlichen Werken, München 1970, S. 14) oder Karl Pörnbacher (Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1976 [= Universal-Bibliothek 8135], S. 34) genannt, wo lediglich die Redensart »Herz und Nieren« nachgewiesen ist.

63 Die Dichothymie angesichts eines »großartigen Verbrechers« schildert schon Heinse in einem Aphorismus über die Laokoon-Figur: »Es leidet ein mächtiger Feind und Rebell der Gesellschaft und der Götter und man schaudert mit einem frohen Weh bey dem fürchterlichen Untergang des herrlichen Verbrechers« (Sämtliche Werke, Bd. 8,1: Aphorismen. Aus Düsseldorf, von der italienischen Reise, S. 283).

64 Mörike, Werke und Briefe, Bd. 6,2, S. 275, nach Alexander Oulibicheff, Mozart's Leben, nebst einer Übersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's. Für deutsche Leser bearbeitet von A[lb]ert Schraishuon, Bd. 3, Stuttgart 1847, S. 238.

65 Siehe Anm. 59.

Die Schriftstellerin Emma von Suckow (1807–1876) hatte 1853 unter dem Pseudonym Emma Niendorf ihr Lenau-Buch veröffentlicht. Die Autorin war nicht nur mit Lenau, Uhland und Kerner (bestens), sondern auch mit Mörike gut bekannt. Da diesen die in dem Lenau-Erinnerungsbuch vorgestellten Personen und Örtlichkeiten stark interessieren mussten, ist es so gut wie sicher, dass er das Buch gründlich studiert hat.

Unter dem Datum »Weinsberg, 5. August 1842« überliefert die Schriftstellerin folgende Reflexion Lenaus:

»In dem Menschen«, äußerte Lenau, »streiten sich zwei Gefühle: das moralische; und die Freude an Abenteuern, das poetische Interesse. So empfinde ich unwillkürlich immer nebenbei eine Regung von Bedauern, wenn ich höre, daß eine große Feuersbrunst gelöscht ist.«  
 »Es freut mich, daß Sie das aussprechen«, entgegnete ich; »ich habe nie den Muth dazu gehabt. Bei Wassernoth u. d. m. geht mir's leider auch so, daß ich Parthie für die Wogen ergreife, wie dort für die Flamme, trotz allem innerlichen Schämen.«<sup>66</sup>

»Lust und Angst zugleich«,<sup>67</sup> wie es in der Novelle heißt, das Gefühl »wider Willen«, die Feuer- und Wassermotivik, ja selbst das »Partei«-Nehmen (in der Quelle: »Parthie«-Ergreifen) sind hier so deutlich vorgebildet, in einen ganz ähnlichen Reflexionszusammenhang gebracht (»das poetische Interesse«!), dass die Übereinstimmungen keinesfalls zufällig sein dürften. Lenaus Worte und die bezeichnende Reaktion seiner Hörerin erhellen aber auf ihre Weise nochmals, wie schonungslos mutig der alsbald vom Wahnsinn überschattete Lyriker Lenau und der sich sonst vor solch exaltierten Erschütterungen ängstlich hütende Dichter Mörike in demselben Bild menschliche Rätsel und Grundbefindlichkeiten aufgezeigt haben – alle biedermeierlichen Idyllenselig-

66 Emma Niendorf, Lenau in Schwaben, Leipzig 1853, S. 138.

67 Die identische Wendung gebraucht Wieland bereits 1765; sie könnte die Formulierung Mörikes angeregt haben (siehe auch Anm. 3): »Ihm klopf sein Herz zugleich vor Angst und Lust« (Aurora und Cephalus, in: Werke, Bd. 4, S. 166). – Auch Gotthelf bietet eine mit Mörike vergleichbare Wendung; er spricht vom »Menschen, der eine wunderbare Lust empfindet an der Angst und dem Zittern« (Kurt von Koppingen, in: Jeremias Gotthelf, Kleinere Erzählungen, Bd. 1, hrsg. von Rudolf Hunziker, Erlenbach-Zürich u. a. [1925], S. 377).

keiten oder Harmonisierungsbestrebungen, die man ihnen zuweilen immer noch fälschlich zuschreibt, meilenweit hinter sich lassend.

Ob Mörike über die Lenau/Niendorf-Worte hinaus noch andere ähnliche Bilder und Reflexionen zur Kenntnis genommen hat, steht dahin; die Traditionen zeigen jedenfalls, dass hier ein belangvolles Thema angesprochen ist, das schon manchen beschäftigt hat.

Aus der Fülle der Belege sei nur ein frühes Bild angeführt, das der seinerzeit so viel gelesene Fouqué in seinem Roman ›Der Zauberring‹ (1812) bietet, wobei er allerdings nur auf die Schönheit, nicht aber auf den tragischen Untergang eines brennenden Schiffes rekurriert: »Leuchtete denn das Schiffelein nicht am schönsten, ebenda es am Verbrennen war?«<sup>68</sup>

Hellsichtig hat Theodor Fontane Mörikes überraschende Modernität bei seinem Umgang mit dem Elementarischen erkannt und in einem Dialog seines Novellenentwurfs ›Oceane von Parceval‹ (um 1880) in die geistesgeschichtliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts eingeordnet:

»Eine entzückende Seite in unserer modernen Kunst ist das Hervortreten des Elementaren. Das Geltendmachen seiner ewig sieggewissenen Macht über das Individuelle, das Menschliche, das Christliche [...]. In Wagner (den ich aus mehr als einen Grunde perhorresziere) haben wir's überall. Aber wir haben einen Vorläufer.« »Und der wäre?« »Mörike. Die Schwaben haben also auch das.« »Ja, man muß es ihnen lassen und dem Mörike. Es zieht sich durch seine ganze Dichtung.«<sup>69</sup>

68 Fouqués Werke, hrsg. von Walther Zieseemer, Teil 3, Berlin u. a. o. J., S. 335.

69 Theodor Fontane, Tuch und Locke. Erzählungen aus dem Nachlaß, hrsg. von Walter Keitel, Stuttgart 1960 (= Universal-Bibliothek 8435), S. 80 f.