

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DIE ZAUBER FLOTE



»
DIE STRAHLEN
DER SONNE
VERTREIBEN
DIE NACHT,
ZERNICHTEN
DER HEUCHLER
ERSCHLICHENE
MACHT.
«

DIE ZAUBERFLÖTE

GROSSE OPER IN ZWEI AUFZÜGEN

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

TEXT VON Emanuel Schikaneder

URAUFFÜHRUNG 30. September 1791

K. K. FREIHAUSTHEATER AUF DER WIEDEN, WIEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 12. Mai 1794

KÖNIGLICHES NATIONALTHEATER AM GENDARMENMARKT

ERSTE AUFFÜHRUNG IN DEN DEKORATIONEN

VON KARL FRIEDRICH SCHINKEL 18. Januar 1816

BERLINER HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG IN DEN DEKORATIONEN

NACH DEN SCHINKELSCHEN VORLAGEN 14. Dezember 1994

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



Wolfgang Amadeus Mozart
Silberstiftzeichnung von Dorothea Stock, April 1789

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	8
BRÜHL, SCHINKEL UND »DIE ZAUBERFLÖTE«	
Gespräch mit August Everding, Fred Berndt und Dorothee Uhrmacher	11
BÜHNENBILDER ZUR »ERHOLUNG«. Karl Friedrich Schinkel	
entwarf die Dekorationen für »Die Zauberflöte« von Manfred Haedler	23
DIE FEUER- UND WASSERPROBE aus der »Geschichte	
des ägyptischen Königs Sethos« von Jean Terrasson.	61
ÄGYPTEN-MODE UND FREIMAUEREREI	
von Volker Braunbehrens	69
DREI RETTERINNEN	
von Ivan Nagel.	79
»ICH FINDE HALT, DASS IN DER MUSICK	
DER HANSWURST NOCH NICHT	
AUSGEROTTET IST«. Papageno und seine Vor- und Nachfahren	
von Walter Rösler.	83
EMANUEL SCHIKANEDER ODER	
DAS ALTE THEATER AUF DER WIEDEN	
von Ignaz Franz Castelli	93

HANDLUNG

6 **VORGESCHICHTE** In mythischer Vorzeit herrschten ein König und eine Königin vereint über ein Reich von Tag und Nacht. Beider Tochter war Pamina. Als der König starb, übergab er seine Macht, symbolisiert durch den mächtigen Sonnenkreis, nicht an die Königin, sondern an den Orden der Eingeweihten und deren Oberhaupt Sarastro. Damit war das Reich von Licht und Schatten getrennt. Die Frau des verstorbenen Königs aber versuchte, ihre verloren gegangene Herrschaft als Königin der Nacht zurückzuerobern. Um Pamina dem negativen Einfluss ihrer Mutter zu entziehen, ließ Sarastro sie entführen.

ERSTER AUFZUG Der junge Prinz Tamino wird auf einer Jagd in den Machtbereich der Königin der Nacht gelockt und von einem Ungeheuer bedroht. In höchster Todesfurcht verliert er das Bewusstsein. Drei Damen der Königin der Nacht streiten sich um den bewusstlosen Jüngling. Der Vogelfänger Papageno klärt den wieder erwachten Prinzen darüber auf, wo er sich befindet. Im Auftrag der Königin überreichen die drei Damen Tamino ein Bild der Königstochter Pamina, in die er sich sogleich unsterblich verliebt. Die Königin versucht, diese Liebe zu benutzen, um Pamina und mit ihr den mächtigen Sonnenkreis von Sarastro zurückzuerlangen. Tamino ist entschlossen, Pamina aus Sarastros Gewalt zu erretten. Papageno wird ihm als Begleiter bestimmt. Beide werden mit Zauberinstrumenten ausgerüstet, einer Flöte und einem Glockenspiel. Drei Knaben sollen sie als gute Geister auf ihrem Weg geleiten.

Unterdessen versucht Pamina, Sarastros Herrschaftsbereich zu entfliehen, weil der Sklavenaufseher Monostatos ihr Gewalt antun will. Doch Papageno, der bei seiner Suche auf sie stößt, erzählt Pamina von Taminos Liebe. Sie

fliehen gemeinsam. Tamino beginnt bei einer Begegnung mit dem Sprecher der Eingeweihten an den Tempelpforten an Sarastros bösen Absichten zu zweifeln. In seiner Verunsicherung wendet er sich an die unsichtbaren höheren Mächte und erfährt zum ersten Mal die Zauberkraft seiner Flöte. Paminas und Papagenos Flucht wird durch Sarastros Ankunft vereitelt. Doch Pamina entschließt sich, Sarastro die Wahrheit zu sagen. Sie und Tamino begegnen sich. Sarastro bestimmt, Tamino und Papageno in den Prüfungstempel zu bringen. Pamina bleibt als Frau ausgeschlossen.

7 **ZWEITER AUFZUG** Sarastro bittet die Eingeweihten um ihre Zustimmung, Tamino in den Tempel aufzunehmen, und verkündet gleichzeitig seinen Plan, ihn mit Pamina zu vermählen. Als erste Prüfung wird Tamino und Papageno ein absolutes Sprechverbot auferlegt, was für Papageno schier unmöglich ist. Die Königin der Nacht sieht, dass ihre Pläne von Sarastro durchkreuzt werden. Sie dringt in den Tempel ein und fordert Pamina auf, Sarastro zu töten. Sarastro aber setzt Menschlichkeit und Vergebung gegen die Rachsucht der Königin. Die drei Knaben bringen Tamino und Papageno die Zauberinstrumente zurück, die ihnen vor der Einweisung in den Tempel abgenommen worden waren. Pamina vermag Taminos Schweigen nicht zu begreifen und zweifelt an seiner Liebe. Sie beschließt, sich zu töten, und wird im letzten Moment von den drei Knaben daran gehindert. Die entscheidende Prüfung im Feuer- und Wasser-Tempel bestehen die Liebenden schließlich gemeinsam. Unterdessen will auch Papageno sich umbringen, weil seine endlich gefundene Papagena ihm wieder entrissen wurde. Auch hier treten die drei Knaben als Retter auf. Monostatos verbündet sich mit der Königin der Nacht. Doch ihr Anschlag wird vereitelt. Die Sonne vertreibt das Dunkel. Sarastro kann zusammen mit der Königin der Nacht den mächtigen Sonnenkreis an das neue Herrscherpaar Tamino und Pamina übergeben.

SYNOPSIS

8 BACKGROUND In a mythical past, a king and queen ruled together over a kingdom of day and night. Their daughter was called Pamina. When the king died, he gave his power – symbolized by the mighty circle of the sun – not to the queen, but to the Brotherhood headed by Sarastro, thereby dividing the realm of light and shadow in two. After the king's death, however, his wife attempted to win back the power she had lost as the Queen of the Night. In order to remove Pamina from her mother's negative influence, Sarastro has had her kidnapped.

ACT I While hunting, the young prince Tamino is lured into the realm controlled by the Queen of the Night and threatened by a monster. Fearing for his life, he loses consciousness. The Three Ladies who attend the Queen of the Night quarrel over the unconscious young man. When the prince awakes, the bird catcher Papageno tells him where he is. On the queen's orders, the Three Ladies give Tamino a portrait of the princess Pamina, and he falls instantly and deeply in love. The queen attempts to use this love to recover Pamina and, with her, the powerful circle of the sun from Sarastro. Tamino is determined to free Pamina from Sarastro. Papageno is told to accompany him, and both are equipped with magic instruments, a flute and a set of bells. Three Boys are to guide them as good spirits.

In the meantime, Pamina attempts to flee Sarastro's control in order to escape the cruel slave overseer Monostatos. Papageno, however, finds her and tells her that Tamino loves her, and they flee together. When Tamino meets the Speaker of the Brotherhood at the gates of the temple, he begins to doubt what he has heard of Sarastro's evil intentions. In his uncertainty, he turns to the invisible higher powers and, for

the first time, discovers his flute's magic powers. Pamina and Papageno's attempt to flee is thwarted by the arrival of Sarastro, but Pamina decides to tell Sarastro the truth. She and Tamino meet. Sarastro has Tamino and Papageno brought to the Temple of Wisdom. As a woman, Pamina cannot accompany them.

9 ACT II Sarastro asks the members of the Order to let Tamino face the trials that will initiate him into the Brotherhood and, at the same time, announces that he intends for Pamina and Tamino to wed. As their first trial, Tamino and Papageno are forbidden to speak, an utter impossibility for Papageno. The Queen of the Night sees that her plans are being foiled by Sarastro. She forces her way into the temple and calls on Pamina to kill Sarastro. Sarastro, however, uses humanity and forgiveness to fight the queen's desire for vengeance. The Three Boys return to Tamino and Papageno the magic instruments that were taken from them before their admission to the temple. Pamina cannot understand Tamino's silence and doubts his love. She decides to kill herself and is stopped by the Three Boys at the last moment. In the end, the two lovers pass the final, decisive test in the temple of fire and water together. In the meantime, Papageno, too, decides to kill himself because the Papagena he had found at last has been taken from him. Here, too, the Three Boys arrive to save him. Monostatos allies himself with the Queen of the Night, but their attack is thwarted and the sun banishes the darkness. Together with the Queen of the Night, Sarastro is able to turn over the mighty circle of the sun to the new king and queen, Tamino and Pamina.



Königin der Nacht in der Berliner Inszenierung von 1816,
kolorierter Stich von Carl Thiele nach der Zeichnung
von Johann Heinrich Stürmer

BRÜHL, SCHINKEL UND »DIE ZAUBERFLÖTE«

AUGUST EVERDING, FRED BERNDT UND
DOROTHÉE UHRMACHER IM GESPRÄCH
MIT BERNWARD KONERMANN

11

KONERMANN: Herr Everding, Sie haben »Die Zauberflöte« schon unzählige Male inszeniert. Was reizt Sie denn immer noch an diesem Werk?

EVERDING: Um die »Zauberflöte« wirklich kennenzulernen, müsste ich sie mindestens noch doppelt so oft inszenieren. Ich kenne sie immer noch nicht genug. Die Beschäftigung mit dem Werk führt oft zu dem Trugschluss, es handle sich hier um ein Ideendrama, ein Weihespiel, eine Einführung in die Freimaurerei oder in den Humanismus. Das Werk geht aber viel weiter, es ist viel komplexer und auch irdischer. Es ist ein sehr menschliches Stück. Der Mensch besteht doch aus einem denkenden und phantasierenden Kopf, aus einem liebenden und enttäuschten Herzen, aus einem hungrigen und satten Magen, aus einem zielgerichteten und ziellosen Geschlechtstrieb. Andere wollen die »Zauberflöte« deshalb eher als derbes Volksstück sehen, verweisen auf Papagenos Späße und sein dem Unmittelbar-Vitalen zugeordnetes Potential. Doch in Wirklichkeit geht es um die Überwindung des großen Dualismus in unserer Welt, vertreten durch die Königin der Nacht und durch Sarastro, eine Überwindung durch die Kunst und die Liebe, wofür die Zauberflöte das Symbol wird. Und diese Zauberflöte reicht vom lustigen Ton

des Papageno-Pfeifchens bis zum Klang der Flöte aus den Eichenwurzeln in der Feuer-Wasser-Probe.

KONERMANN: Soll die jetzige Inszenierung denn eine Wiederaufnahme der Brühl-Schinkelschen »Zauberflöte« von 1816 sein?

12

EVERDING: Ja und nein. Denn selbst wenn wir es wollten, könnten wir es nicht. Wer weiß denn, wie in den Schinkelschen Bühnenbildern gespielt worden ist, wer kennt den genauen Gestus und die Mimik und die Konventionen der damaligen Zeit? Es macht keinen Sinn, etwas zu beschwören, das lange vorbei ist. Doch wir sind hier im Zentrum Berlins umgeben von eindrucksvollen Zeugnissen des Schinkelschen Schaffens. Und da mag nicht die Kopie, sondern die Auseinandersetzung mit seiner Kunst – und die Brühlschen Kostümfigurinen gehören auch in diesen Zusammenhang – ein neues Licht auf Mozarts und Schikaneders Werk werfen.

BERNDT: Für einen Rekonstruktionsversuch allein der Bühne wäre auch die historische Quellsituation viel zu unsicher. Außer den Bühnenentwürfen von Schinkel und ein paar handkolorierten Aquatinta-Drucken, die im nachhinein als Schmuckblatt für Liebhaber hergestellt worden sind, ist nicht mehr sehr viel da. Immerhin besitzen wir für alle zwölf Dekorationen Vorlagen aus Schinkels Hand.

KONERMANN: Aber die Umsetzung in einen dreidimensionalen Bühnenraum musste neu erfunden werden ...

BERNDT: Erst einmal mussten durch architektonische Staffelung szenische Räume aus diesen flächigen Vorlagen geschaffen werden, dazu die Frage, was macht man plastisch, was nicht, wie werden die Dinge im Raum angeordnet – oder

entscheidet man sich für trompe-l'œil-Malerei und arbeitet dann mit Licht, so dass sie wie plastisch aussehen; schließlich die ganz wichtige Frage des Rahmens, der in Schinkels Bildern nicht immer so offensichtlich vorgegeben ist, vor allem nicht im Ablauf der zwölf verschiedenen Dekorationen, die sich ja zum Teil auch wiederholen. So habe ich mich also für eine sehr bewegliche Gassenbühne entschieden, die mit Versatzstücken und beweglichen Prospekten arbeitet, die schnell hinaus- und hereingefahren werden können.

13

EVERDING: Jede Umbaupause wäre tödlich. Das Stück fließt. Die Szenen folgen sich attacca. Es gibt nur eine Pause in der Mitte. Die ständigen Verwandlungen der Bühne und der Räume sind ja gleichzeitig auch Zauberei, gehören zum Phantastischen des Werkes.

KONERMANN: Sind die Brühlschen und Schinkelschen Vorgaben denn nicht auch zu edel und zu erhaben, um die Unbeschwertheit und Sorglosigkeit zum Beispiel Papagenos darstellen zu können?

EVERDING: Diese Sorge hatte ich schon, als ich die ersten Bühnenbilder und die etwas altmodischen Kostümfigurinen sah. Denn der Papageno führt ein ganz anderes Leben, eines mit Speis und Trank und Mädchen oder Weibchen, – etwas ganz anderes als diese ägyptischen Säulen. Doch hier haben Fred Berndt und Dorothee Uhrmacher Lösungen gefunden, die die Vorgaben nicht verletzen, aber neue Spielmöglichkeiten eröffnen.

KONERMANN: Welchen Weg sind Sie gegangen, Frau Uhrmacher?

UHRMACHER: Im Grunde haben wir keine sichere Handhabe. Wir wissen nicht genau, welche Kostüme tatsächlich im

Schinkelschen Bühnenbild zu sehen waren. Was uns überliefert ist, sind die Stiche von Carl Friedrich Thiele, die nach den Zeichnungen des Malers Johann Heinrich Stürmer angefertigt wurden. Diese Zeichnungen wiederum wurden nach den genauen Anweisungen des Grafen Brühl hergestellt. Denn Brühl hat sich um alle Details der Kostüme selbst gekümmert, Materialien, Schnitt, Farbauswahl usw. Diese Figurinen wurden – wie die Schinkelschen Bühnenbilder – der Öffentlichkeit als Stiche in Broschüren zugänglich gemacht. Während seiner Intendantenzeit hat Brühl 23 von diesen Broschüren, die er auch noch mit Kommentaren versehen hat, veröffentlicht.

KONERMANN: War sein Ehrgeiz die Grundlegung einer neuen Kostümkunde?

UHRMACHER: Brühl sah sich gemeinsam mit Schinkel als Theaterreformer. Er war der erste, der in dieser Deutlichkeit das historische, das »echte«, das geographisch korrekte Kostüm verlangte.

KONERMANN: Aber die »Zauberflöte« ist ein Märchen. Was haben dort historische Echtheit oder geographische Korrektheit zu suchen?

UHRMACHER: Brühl schreibt in seinen Kommentaren zur »Zauberflöte«: »In der Oper ›Die Zauberflöte‹ führt alles sehr natürlich auf die Idee, dass die Scene nach Egypten verlegt werden müsse, da von Einweihungen, von Feuer- und Wasserproben, von Pyramiden usw. die Rede ist. Man hat diesem Winke folgen zu dürfen geglaubt, und da Kleidung, Architektur, Naturerscheinungen und Pflanzenreich in jenem wunderbaren Lande dem Künstler ein weites Feld lassen, und fremdartige Formen auf der Bühne zuweilen sehr wohlthuend wirken; so wurde das egyptische Wesen mit ganzer Genauig-

keit nachzuahmen beschlossen.« In diesem wie auch in anderen Fällen betrieb Brühl die Durchführung seines Konzeptes dann aber äußerst pedantisch. Und dieser starre Formalismus ist schon zu Lebzeiten auf heftige Kritik gestoßen, vor allem bei Tieck. Aber auch Goethe, der ja von Mozarts »Zauberflöte« so begeistert war, dass er sich daranmachte, eine Fortsetzung zu schreiben, empfiehlt Brühl 1820 in einem Brief, bezüglich seiner Kostümreform bei der strengen Befolgung seiner Maximen eine gewisse Liberalität walten zu lassen. Für uns bleibt die Frage, die eben auch schon damals offenbar auftauchte: Dient das Historisch-Echte tatsächlich der Dramaturgie einer Figur?

EVERDING: Man muss natürlich auch sehen, dass Brühl sozusagen der erste war, der sich daranmachte, das Kostümwesen zu reformieren, und dass er natürlich nicht all die Quellen hatte, über die wir heute verfügen. Bis dahin sorgte jeder Darsteller mehr oder weniger selbst für sein Kostüm, nach seinem eigenen und persönlichen Geschmack. Man kann sich vorstellen, was für ein Jahrmarkt der Eitelkeiten da auf die Bühne kam, dass das selten zusammenpasste und mit dem Stück sowieso wenig zu tun hatte. Damit hatte Brühl lange und intensiv zu kämpfen.

KONERMANN: Für Tieck, den entschiedensten Gegner der Kostümreform, war sie ein Wichtigen von Unwesentlichem, ein Spiel mit dem Spiel, in dem das Eigentliche, die Darstellung, nicht mehr zum Tragen kam.

EVERDING: Vielleicht hat Brühl sich zu sehr mit bestimmten Details befasst und Nebensächlichkeiten zu wichtig genommen, aber anhand der Vorlagen sehen wir auch, dass er sich entwickelt und mit seiner Reform wichtige Dinge angestoßen hat. Und er bemühte sich um Authentizität und exakte Quel-

lenforschung. Tragisch ist, dass er letztlich an finanziellen Dingen gescheitert ist, denn er bekam von Wittgenstein, dem Finanzminister, ein Kuratorium nach dem anderen vor die Nase gesetzt, Kuratorien, die ihm alles wegekürzten, was schließlich in eine regelrechte Feindschaft ausartete.

UHRMACHER: Die Beschäftigung mit diesem Reformprogramm und der darauf folgenden Kritik erlaubt mir eine distanziertere Betrachtung der Vorlagen, die in der Realisation der einzelnen Kostüme zu einer gewissen Vereinfachung über Materialauswahl und Farbdramaturgie führt.

BERNDT: Durch den schwarzen spiegelnden Boden, den wir eingeführt haben, lassen wir die klassizistische Architektur und die Figuren gleichsam schweben – oder in den Abgrund stürzen, wie man will. Diese optische Verdopplung nach unten hat ja auch etwas mit dem Thema des Zaubers zu tun. Und mit Wiedererkennbarkeit. Mit Zitat im Zitat. Denn mit der Brühl-Schinkelschen Vorlage setzen wir uns bereits mit einer Auseinandersetzung auseinander. Wir befinden uns sozusagen auf einer Meta-Meta-Ebene.

UHRMACHER: Denn entgegen seiner erklärten Absicht unterläuft es Brühl ja doch, dass er die zeitgenössische Mode in seine Entwürfe mit aufnimmt. Er sieht sein historisches Ägypten gleichsam mit Empire-Augen. Da ist also ein Widerspruch, denn sein Programm verbot ja jeden modischen Einfluss auf der Bühne. Doch im Kontext des Bühnenbildes erfahren wir heute also auch etwas über die Schinkel-Zeit-Silhouette.

EVERDING: Brühl hat das Theater vielleicht zu sehr als ein didaktisches Unternehmen angesehen, ganz programmatisch als einen Ort zur wissenschaftlichen Belehrung des Publikums. Bei Schinkel ist das ähnlich, und das ist das Problem und gleichzeitig die Herausforderung für uns Theaterleute.

BERNDT: Wie kann ich zum Beispiel eine Figur wie Papageno zeigen, die sich aus dem Hanswurst entwickelt hat und mit ihren ganzen vitalen Bedürfnissen die Identifikationsfigur des Publikums war. Wie ist das mit dem Bedürfnis nach Dingen, die nichts mit Erhabenheit zu tun haben, oder mit unseren ganz normalen Schwächen in diesem Bühnenbild?

EVERDING: Herr Berndt hat durch eine ganz bestimmte Gestaltung der Vorbühne den für Papageno so wichtigen Rampendialog möglich gemacht, in dem er mit seinen ganzen nichterhabenen Bedürfnissen mit dem Publikum kokettiert, was ja in den Dialogen vorgegeben ist.

BERNDT: Eine andere Frage, wo erhängt sich zum Beispiel Papageno, wenn es nur eine ganz dünne Palmenstaude bei Schinkel gibt, und die ist auch nur gemalt. Und wie löst man die Prüfung von Feuer und Wasser, oder das Schlangenmotiv zu Anfang. Hier haben wir uns mehr für barocke Spielelemente entschieden. Wir müssen eben einen Weg zurück zum Theater finden. Schikaneder wusste genau, was er tat, als er das Libretto schrieb. Bei ihm hat das Stück auch einen großen Unterhaltungswert, den die beiden Theaterreformer Brühl und Schinkel etwas herauskürzen wollten.

KONERMANN: Ihnen ging es mehr um Bildung und Vernunft.

BERNDT: Wie Frau Uhrmacher ja schon sagte, ist die Brühl-Schinkelsche »Zauberflöte« auch ein Kind des Empires. Sarastro bekommt für mich daher immer auch Seiten von Napoleon, der den code civil nach Europa herein getragen hat ...

EVERDING: Eigentlich geht es darum, den bereits erwähnten Dualismus zu verstärken und zum Spielen zu bringen, das

Hell-Dunkel-Motiv, die Zuordnung der Auftritte und Bäume zu den verschiedenen Welten.

KONERMANN: Bei Schikaneder steht, dass Sarastro von der Jagd kommt in einem großen Prunkwagen von Löwen gezogen. Der Auftritt eines Mannes mit großen Machtsymbolen. Ein pompöser Auftritt.

EVERDING: Ja, doch selbst wenn man sechs Löwen hat, kann man den kosmischen Auftritt der Königin der Nacht nicht überbieten; das ist der größte Auftritt, der je für eine Diva erfunden wurde ...

KONERMANN: Sie wird ja auch als Göttin bezeichnet.

EVERDING: Eben, sie ist ja nicht nur die «Diva», weil sie die hohen Koloraturen singt. So haben wir uns dazu entschlossen, dass die Macht der Vernunft einen anderen Ausdruck braucht, einen eher schlichten. Da kommt eben einer zu Fuß und ohne Triumphwagen. Die Vernunft braucht keinen Pomp, sie ist leicht und benötigt kein Pathos.

BERNDT: Die Königin hat einen kosmischen Auftritt, Sarastro einen Gassenauftritt, obwohl er die Macht besitzt.

EVERDING: Nur Königin-der-Nacht- oder nur Sarastro-Welt wäre langweilig. Interessant ist eben der Gegensatz, und wie Tamino und Pamina und Papageno und Papagena sich darin bewähren.

KONERMANN: Herr Berndt, Sie erwähnten eben schon die Lichtführung. Schinkels Entwürfe und Bilder arbeiten sehr stark mit Schlagschatten und Gegenlichteffekten.

BERNDT: Schinkel hat sehr genaue Lichtführungsüberlegungen. Selbst wenn er Landschaften macht, sind sie auch wie Architektur aufgebaut. Man sieht ganz klare architektonische Prinzipien des Landschaftsaufbaus, weil er sie in einer romantisch-idealen Art anordnet. Da gibt es deshalb auch ganz bestimmte Lichtformationen, seitliches Morgenlicht tief liegend, oder etwas höheres Mittagslicht, manchmal gibt es auch eine Lichtaura. Schinkel benutzte damals offensichtlich schon transparente Prospekte mit Hinterleuchtung. Und dieses Spiel mit Licht, Gegenlicht oder auch transparenten Schleierprospekten ist auch für uns ein wichtiges dramaturgisches Mittel. – Dann spielt die Farbgebung eine große Rolle. Mich haben sehr die Gelb-Orange- und Rot-Töne für die Tag- und Morgenwelt interessiert und die Schwarz- und Blau-Töne für die Welt der Königin der Nacht. Für Bilder, die Sarastro betreffen, habe ich mich daher oft für eine größere Strahlkraft und leuchtendere Farben entschieden, als die Gouachen im Kupferstichkabinett, die etwas verblasst sind, heute noch zeigen. Die kolorierten Aquatinta-Drucke sind da deutlicher.

KONERMANN: Außer Licht und Farben haben Sie auch bestimmte architektonische Formen den beiden Welten zugeordnet.

BERNDT: Aus Schinkels Schlussbild entnommen einmal eine Art Lichtpyramide, also für die Sarastro-Welt das Dreieck und die Pyramidenform. Für die Welt der Königin der Nacht die Kuppel oder ptolemäische Sphäre, den Halbkreis, der in der Spiegelung zum Kreis, zum Kosmos wird. Diese Form kehrt zum Beispiel auch in der Anordnung des Orchestergrabens wieder.

EVERDING: Die Nacht ist etwas Gewaltiges und Furchtbares, unheimlich vielleicht und wie die Musik etwas, das einen in den Bann zieht.

KONERMANN: So haben wir also einmal das orphisch-romantische Element, die Musik, und dann das vernünftig-klassizistische, Licht und Architektur.

EVERDING: Es wäre ja falsch, in den Dualismus zu verfallen Nacht = schlecht und Tag = gut, aber diese Polarität und der Kampf dazwischen, das macht das Werk, wie gesagt, erst spannend. Es ist ja nicht ohne Grund das bekannteste, erfolgreichste und am meisten gespielte Werk der Welt.

KONERMANN: Die »Zauberflöte« ist also kein frauenfeindliches Stück?

EVERDING: Warum? Weil ganz bestimmte Zitate darin vorkommen? »Ein Weib tut wenig, plaudert viel / Ein Mann muss eure Herzen leiten / Bewahret Euch vor Weibertücken?« Deswegen kann ich doch nicht das ganze Stück desavouieren. Und die drei Damen sind ja wirklich keine Engel. Aber wie sieht denn die Männerwelt dagegen aus? Was ist denn mit Monostatos, oder auch mit Sarastro, der Pamina in seine Gewalt gebracht hat? Nein, im Gegenteil: »Mann und Weib und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an« – das ist letztlich die Botschaft und das Geheimnis der Zauberflöte. Doch bis dahin ist ein langer Weg. Und das ist die Geschichte.

KONERMANN: Sie sprachen bereits 1984 von einer Reunion der verfeindeten Prinzipien ...

EVERDING: Sehen Sie, die Forderung der »Zauberflöte« ist doch viel absoluter, als man sie meistens so nimmt. Diese ganzen Initiationen und Prüfungen, Schweigen und das ganze Brimborium haben doch letztlich nur ein Ziel: die Wahrheit und nichts als die Wahrheit. Lassen Sie alles andere weg. Das sollen Tamino und Pamina lernen: die Wahrheit zu sagen und

nichts als die Wahrheit. – Und ist Pamina nicht die eigentliche Heldin des Stückes, die Mut und Souveränität beweist und Tamino an die Hand nimmt und sowohl die dunklen Rachegefühle der Mutter als auch die steife law-and-order-Politik des patriarchalen Männerbundes hinter sich lässt? Das Dialogische der Wahrheit in dieser männlich-weiblichen Polarität, das zeigt »Die Zauberflöte«. Und Pamina ist da wie Iphigenie. In der Stunde der Bedrängnis überantwortet sie sich niemand anderem als der Wahrheit.

KONERMANN: Also eine wirkliche Entwicklung, ein Kultursprung.

EVERDING: Auch die Königin der Nacht, auch Sarastro bewegen sich. Das ist unsere Hoffnung. Am Schluss des ersten Aktes bleibt Pamina, die junge Frau, als einzige ausgeschlossen vor dem Tempel stehen. Doch Sarastro, der Chef des Priesterbundes, dreht sich um und spürt die Spannung, den Anspruch und die Frage, die da in Gestalt einer Frau im Raume stehen bleibt. Am Ende des Stückes aber nach allen bestandenen Prüfungen stehen Tamino und Pamina im Tempel vereint und bekommen von Sarastro den mächtigen Sonnenkreis überreicht, das Symbol von Geist und Leben. Sarastro dankt ab. Und darum kann auch die Königin der Nacht von ihrem Anspruch und von ihrer Feindschaft lassen. Etwas völlig Neues beginnt. Tamino und Pamina aber sind durch diesen Konflikt hindurchgegangen. Mit der Zuordnung der Farben in der Feuer-Wasser-Probe wird das nochmals deutlich. Sie können das bestehen, weil sie die Zauberflöte haben. Sie bewähren und bewahrheiten sich, weil sie mit Hilfe der Zauberflöte durch Feuer und Wasser gehen können und auch dort ihren Mut behalten. Darum mutet uns »Die Zauberflöte« den Mut zu, das zu bestehen und durchzustehen.



Karl Friedrich Schinkel
Gemälde von Carl Schmid, 1851/52

»BÜHNENBILDER ZUR ERHOLUNG«

KARL FRIEDRICH SCHINKEL ENTWARF
DIE DEKORATIONEN FÜR »DIE ZAUBERFLÖTE«

TEXT VON Manfred Haedler

23

»Unter allen bedeutenden Männern, die Ruppín, Stadt wie Grafschaft, hervorgebracht, ist Karl Friedrich Schinkel der bedeutendste. Der ›alte Zieten‹ übertrifft ihn freilich an Popularität, aber die Popularität eines Mannes ist nicht immer ein Kriterium für seine Bedeutung. Diese resultiert vielmehr aus seiner reformatorischen Macht, aus dem Einfluss, den sein Leben für die Gesamtheit gewonnen hat, und diesen Maßstab angelegt, kann der ›Vater unserer Husaren‹ neben dem ›Schöpfer unserer Baukunst‹ nicht bestehen. Wäre Zieten nie geboren, so besäßen wir (was freilich nicht unterschätzt werden soll) eine volkstümliche Figur weniger; wäre Schinkel nie geboren, so gebräc es unserer immerhin eigenartigen künstlerischen Entwicklung an ihrem wesentlichsten Moment.«

Theodor Fontane singt dieses Hohelied auf Karl Friedrich Schinkel im Band »Die Grafschaft Ruppín« seiner »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«.

Der spätere Schöpfer des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, des Alten Museums und der Neuen Wache, der rastlose Anreger auf nahezu allen Gebieten der Alltagskultur vom Möbel bis zur Straßenlaterne und bedeutendste Bühnenbildner des Berliner Theaters im 19. Jahrhundert wurde am 13. März 1781 in Neuruppín geboren. 1787 verlor er den Vater, Superintendent in Ruppín, »er starb infolge der

Anstrengungen, die er während des großen Feuers, das im Jahre 1787 die ganze Stadt verzehrte, durchzumachen hatte« (Fontane). 1795 mit der Mutter nach Berlin übergesiedelt, besuchte der junge Schinkel hier das Gymnasium des Grauen Klosters, ohne sich durch besonders brillante Leistungen hervorzutun. Frühzeitig entwickelte er seine Neigung zur bildenden Kunst, aber auch zu Musik und Theater. »Seine musikalische Begabung war groß«, vermittelt uns Fontane zeitgenössische Zeugnisse, »nachdem er eine Oper gehört hatte, spielte er sie fast von Anfang bis zum Ende auf dem Klavier nach. Theater war seine ganze Lust. Seine ältere Schwester schrieb die Stücke, er malte die Figuren und schnitt sie aus. Am Abend gab es dann Puppenspiel.«

Zum berufsentscheidenden Bildungserlebnis wurde für Schinkel der Besuch einer Akademieausstellung 1797 mit dem Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen von Friedrich Gilly. Schinkel verließ das Graue Kloster und wurde Schüler des hochbegabten Architekten. Nach dessen frühem Tod 1800 setzte Schinkel seine Ausbildung bei Friedrichs Vater David Gilly fort, der 1793 jene Bauschule gegründet hatte, die zum Vorläufer der Schinkelschen Bauakademie werden sollte.

Bereits 1797 entwarf Schinkel erste Bühnenbilder, u. a. wahrscheinlich ein Blatt zu Mozarts »Die Zauberflöte« (ein Teil der Kunstwissenschaftler hält die Zeichnung allerdings für die Innenansicht eines phantastischen gruftartigen Zentralbaus ohne genaue thematische Zuordnung), später folgten Entwürfe zu »Iphigenie in Aulis« von Euripides sowie zu Goethes »Iphigenie auf Tauris«.

Nach dieser ersten theoretisch-ästhetischen Begegnung mit der Antike folgte in den Jahren 1803 bis 1805 jene prägende Italienreise, die die klassische Kunstgesinnung Schinkels ausformte. In Wien und Italien besuchte er immer wieder Theater, interessierte sich besonders für deren architektonische Gestaltung, technische Einrichtung und für ihre

Akustik, wobei der angehende Baumeister Berlins sich als höchst kritischer Geist erwies. Unauslöschlich dagegen war der Eindruck, den das antike Theater von Taormina auf Sizilien auf den jungen Schinkel machte: »Der Abend kam, als wir das Gebirge von Taormina erreichten ... Wir verließen die Maulthiere und stiegen auf ein Vorgebirge ... Auf dem Gipfel ragen die Trümmer des alten Theaters von Taurominium hervor. Mächtiger als jemals ergriff mich der Eintritt in dies Theater: ich sah vor mir das Proscenium, über ihm und durch seine Öffnungen eine unendliche Ferne; ... im Hintergrund hebt sich der Aetna in seiner ganzen Majestät empor; ... das Meer beschließt den Horizont. Es ward uns schwer; den bezaubernden Ort zu verlassen; welchen Eindruck mußte das Schauspiel auf einem Theater mit solchen Decorationen machen«, schrieb Schinkel unter dem 16.–18. Mai 1804 in seinem Reisetagebuch. Viele seiner späteren Dekorationsentwürfe mit oft dunklem Vordergrund und dem Blick in eine malerische Ferne scheinen dieses Erlebnis des 22-jährigen in Taormina zu wiederholen. Aber auch sein hoher Anspruch an das Theater war vom Ethos der Antike geprägt. So schrieb er in einem Memorandum zur Reform des Berliner Nationaltheaters 1813: »Im griechischen Altertum war das Theater als ein religiöser Gegenstand ein reines Ideal, was unmöglich machte, daß es wie bei uns in manchem Zweige zum Ärmlichsten und Frivolsten des gemeinen Lebens herabsinken konnte.«

Doch als er 1807 nach Berlin zurückkehrte, war weder an beispielhafte Theaterdekorationen noch an attraktive Bauaufträge zu denken. Preußens Kassen waren durch die Napoleonischen Kriege leer, Knobelsdorffs Opernhaus geschlossen, das Nationaltheater am Gendarmenmarkt weitestgehend von den Franzosen okkupiert.

Schinkel schuf also vorerst für die traditionellen Weihnachtsausstellungen sowie für das Gropiussche Theater eine Fülle von Dioramen, »worin er fast aus allen Teilen der



Karl Friedrich Schinkels Vorzeichnungen zur II. Dekoration
(Feuer- und Wasser-Probe)

Welt das Schönste und Interessanteste vor den staunenden Augen seiner Landsleute entrollte: Ansichten von Konstantinopel, Nilgegenden, die Kapstadt, Palermo, Taormina mit dem Ätna, den Vesuv, die Peterskirche, die Engelsburg und das Capitol in Rom, den Mailänder Dom, das Chamonix-Tal, den Markusplatz, den Brand von Moskau, die Leipziger Schlacht, Elba, St. Helena etc. Vor allem verdienen hier die 1812 für das kleinere Gropiussche Theater gemalten »Sieben Weltwunder der alten Welt«, einer besonderen Erwähnung. Sie gaben ihm eine erwünschte Gelegenheit, neben der vollen Entfaltung seines malerischen Geschicks sich auch als genialen Architekten aufs glänzendste zu bewähren« (Fontane). Außerdem durfte er ein paar Kleinigkeiten am Berliner Schloss bauen, wurde aber dank Wilhelm von Humboldts Vermittlung 1810 bei der Oberbaudeputation angestellt. Schinkels Gestaltungsdrang fand dennoch vorerst nur ungenügende Gelegenheiten, sich zu verwirklichen.

Da starb 1813 Bartolomeo Verona (geboren 1744), der seit 1773 die Lindenoper und seit 1798 das Nationaltheater am Gendarmenmarkt mit seinen Bühnenbildern versorgt hatte. Schinkel bewarb sich bei Iffland, dem Generaldirektor der Königlichen Schauspiele zu Berlin, um die Verona-Nachfolge und wies auf seine Theaterambitionen: »Die von Jugend auf in mir vorhandene Neigung für Baukunst und Landschaftsmalerei veranlaßte mich zur Bearbeitung mehrerer Gegenstände in der Form der Theatermalerei«, schrieb er Iffland. Doch selbst Schinkels Angebot, Theaterdekorationen honorarfrei zu entwerfen, fruchtete nichts. Iffland, amtsmüde und nicht mehr gesund, übertrug sein gespanntes Verhältnis zum preußischen Hof auch auf dessen Schützling Schinkel. Selbst das Memorandum mit Vorschlägen für den Umbau des Langhansschen Nationaltheaters wegen seiner mangelhaften Akustik blieb ohne Reaktion Ifflands.

Erst der Tod des Generaldirektors 1814 schuf Wandlung. Sein Nachfolger Carl Graf von Brühl war angetreten,

die Königlichen Schauspiele zu Berlin gründlich zu reformieren und in den Rang eines deutschen Nationaltheaters zu heben, ganz im Sinne jenes Auftrags von Staatskanzler Hardenberg: »Machen Sie das beste Theater Deutschlands, und sagen Sie mir, was es kostet!« Besonders ging es Brühl um die Integration von Dekorationen und Kostümen in das Gesamtkunstwerk Theateraufführung. Deshalb beauftragte er 1815, unmittelbar nach seinem Amtsantritt, Schinkel mit der Anfertigung jener zwölf Dekorationen für Mozarts »Zauberflöte«, die dessen Platz in der Theatergeschichte ein für alle mal sichern sollten. Sie waren für eine Festaufführung am Krönungs- und Friedenstag, dem 18. Januar 1816, bestimmt. (Am 18. Januar 1701 hatte sich Kurfürst Friedrich III. in Königsberg selbst zum König Friedrich I. in Preußen gekrönt.)

Der Auftrag handelte Brühl jedoch ersten Ärger mit seinem obersten Dienstherren, König Friedrich Wilhelm III., ein. Der König hielt die vorhandenen »Zauberflöte«-Dekorationen für durchaus würdig des festlichen Anlasses und er rügte, dass das viele Geld nicht besser für eine neue Oper ausgegeben worden wäre. Als aber ganz Berlin von Schinkels Dekorationen begeistert war, die Rezensenten sich lobend überschlugen und innerhalb kürzester Frist zwölf ausverkaufte Vorstellungen zu vermelden waren, quittierte Friedrich Wilhelm den Bericht seines Generalintendanten mit den versöhnlichen Worten: »Der Rapport beweist, dass ich es nicht verstehe, was das Publikum will; künftig werde ich mich mit meiner Meinung nicht mehr in Verwaltungsangelegenheiten mischen.«

Die »Zauberflöte«-Dekorationen eröffneten eine annähernd anderthalb Jahrzehnte währende Zusammenarbeit zwischen Schinkel und Brühl, über deren rechtlichen Status wir allerdings nicht unterrichtet sind. Ein vollkommener Verlust der Theaterakten bereits im 19. Jahrhundert, eventuell im Zusammenhang mit dem Opernhausbrand von 1842, lässt uns im Unklaren darüber, ob sich Schinkel ver-

traglich fest an die Königlichen Schauspiele gebunden hat oder gleichsam nur erster Gastbühnenbildner der beiden Häuser Unter den Linden und am Gendarmenmarkt war. Schinkels Autobiographie aus dem Jahre 1825 lässt allerdings den Schluss zu, dass es sich lediglich um einen Gaststatus gehandelt hat. Dort vermerkt er zwar alle seine Ämter wie Assessor der neu organisierten Bau-Deputation (1810), ordentliches Mitglied der Akademie der Künste in Berlin (1811), Geheimer Oberbaurat (1815), Mitglied der Technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen (1819), Professor bei der Akademie der Künste und ordentliches Mitglied des Senats (1820), Träger des roten Adler-Ordens 3. Klasse für die Vollendung des Neuen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt (1821), Mitglied mehrerer ausländischer Institutionen und Akademien. Doch sein Wirken für die Bühne wird von ihm selbst eher peripher gestreift, gleichsam als Hobbytätigkeit dargestellt: »Er [Schinkel] fährte unter anderem ein großes Panorama von der Gegend von Palermo aus, und unterstützte die Theaterdirection mit Entwürfen für Dekorationen. Eine Hauptaufgabe dabei war ihm, die verschiedenen Zeitalter in einem cyclus von Bildern darzustellen, wobei denn das Climatische den architectonschen und plastischen Gegenständen angemessen und im Styl gewählt wurde. Er behielt diese Beschäftigung zu seiner Erholung in seinen späteren Verhältnissen bei, deren Umfang und deren mannigfaltiger Wechsel zwischen eigentlich artistischen, calculatorischen und actenmäßigen Beschäftigungen solchen erheiternden Sammlungspunkt für ihn nothwendig erforderten.«

Dieser »erheiternde Sammlungspunkt« brachte den Berliner Königlichen Schauspielen immerhin über hundert Dekorationen von knapp 50 Werken ein, unter ihnen Glucks »Alceste« und »Armida«, Goethes »Iphigenie«, E. T. A. Hoffmanns »Undine«, Kleists »Käthchen von Heilbronn«, Schillers »Braut von Messina«, »Die Jungfrau von

Orleans« und »Don Karlos« sowie Spontinis »Alcidor«, »Fernand Cortez«, »Nurmahal«, »Olympia« und »Die Vestalin«. Für Webers »Oberon« entwarf er 1828 ein Bagdad-Panorama. Mit dem Ausscheiden Brühls aus seinem Amt zog auch Schinkel sich vom Theater zurück, 1829 entstanden noch vier Dekorationen für Spontinis »Agnes von Hohenstaufen« sowie fünf Jahre später noch einmal eine Ansicht der Nürnberger Burg für »Die Deutschen Herren in Nürnberg« von Freiherr von Lichtenstein. Wiewohl Schinkel in seiner Autobiographie sein Wirken für die königlichen Schauspiele fast kokett niedrig hängte, war er sich des Wertes seiner Arbeit sehr wohl bewusst. Während seiner zweiten Italienreise 1824 schrieb er aus Neapel am 8. September an seine Frau Susanne: »Leider kann ich von allem Schönen, was hier ist, nur das Theaterwesen nicht mit hineinrechnen; trotz alles Tadels sind wir in Berlin um 100 Jahre voraus.«

In der Tat begriffen sowohl Schinkel für seine Dekorationen wie auch Brühl fürs Kostümwesen ihr Wirken als beispielhaft. Bereits seit 1819 wurde das dekorative Werk der königlichen Schauspiele, besonders die Entwürfe Schinkels, in für damalige Zeit brillanten Drucken veröffentlicht und so anderen deutschen Bühnen als Vorbild zugänglich gemacht.

In einer Vorrede zu diesen Veröffentlichungen aus dem Jahre 1824 formulierte Brühl Prinzipielles: Er kritisierte allgemein »die größten und vorzüglichsten italienischen Theatermaler« und meinte dabei sicherlich auch den bisher Berlins Bühnen beherrschenden Bartolomeo Verona: »Man hat stets zu wenig Sorgfalt auf die eigentliche Kunstkritik beim Entwerfen und Erfinden der Decorationen verwendet; sowohl in Hinsicht auf das Charakteristische in der Architectur der verschiedenen Länder und Zeitalter, als auch in Hinsicht des verschiedenen Charakters der landschaftlichen Gegenstände und der Wahrheit des Colorits, welcher in der Regel auch die glänzendsten scenischen Effecte untergeord-

net und aufgeopfert werden müssen. Hierüber glaubt die Berliner Bühne mit Recht den Vorrang vor allen übrigen behaupten zu dürfen, und es scheint, als ob auch mehrere auswärtige Bühnen diese Grundsätze auf- und angenommen hätten. Unser unübertrefflicher Schinkel, in allen Theilen der bildenden Kunst bewandert und genial, hat auch hier mit gewohnter Thätigkeit und freundlichem Entgegenkommen mitgewirkt ...«

Doch das Reformwerk Schinkels und Brühls blieb nach anfänglicher Euphorie nicht unumstritten. Selbst der beiden durchaus zugeneigte Goethe zürnte bereits 1820 vom Weimarer Olymp: »Die guten Leute bedenken nicht, wohin die übermäßige Pracht zuletzt unausbleiblich führen muß: das Interesse für den Inhalt wird geschwächt und das Interesse für den äußeren Sinn an dessen Stelle gesetzt.«

Das, was Brühl mit dem Begriff des Charakteristischen umschreibt, führte in der Tat in eine immer größere Detailverliebtheit, zu einem dekorativen Selbstzweck und ebnete den Weg ins platte repräsentative Ausstattungstheater, das freilich genau den ästhetischen Belangen der Restaurationszeit entsprach. Es ist durchaus bezeichnend für diese Haltung, dass Schinkel 1821 nicht die »Freischütz«-Uraufführung in seinem neueröffneten Schauspielhaus dekorierte, sondern annähernd zeitgleich die pompöse »Olympia« Spontinis, nicht die in die Zukunft weisende, Bürgertum und junge Intelligenz faszinierende Nationaloper Webers, sondern die rückwärtsgewandte Repräsentationsschau für den preußischen Hof.

So erweist sich noch heute die erste wirklich ausgeführte Dekoration Schinkels – die früheren Arbeiten blieben ja Entwürfe, die nie das Licht der Bühne erblickten –, nämlich die für Mozarts »Zauberflöte« vom Jahre 1816, zugleich als seine beste. In seinem Bewerbungsbrief an Iffland hatte Schinkel 1813 bekannt: »Es würde mich sehr glücklich machen, wenn ich zum Vergnügen und zur Bildung des Pu-



WIR GLAUBEN HIER NOCH ZU EHREN DES
 HRN. O.B.R. SCHINKEL BEMERKEN ZU MÜSSEN,
 DASS ... NIE DEKORATIONEN AUF DEM HIESIGEN
 THEATER GEWESEN SIND, WELCHE MIT MEHR GEIST,
 GENIE UND CHARAKTERISTISCHER INDIVIDUALITÄT
 AUFGEFASST UND ENTWORFEN WORDEN,
 UND DASS JETZT DIE BAHN ZU EINEM MÄCHTIGEN
 FORTSCHREITEN UND ZU EINER WAHRHAFTIGEN
 VERBESSERUNG DER THEATER-MALEREI GEBROCHEN SEY.
 UEBERHAUPT GLAUBEN WIR NICHT, DASS IN DER
 ÄUSSERN FORM, UND IN RÜCKSICHT AUF DIE
 GENAUIGKEIT DER COSTUME, IRGEND EIN THEATER BISHER DIE
 ZAUBERFLÖTE BESSER DARGESTELLT HAT.

»Königlich privilegierte Berlinische Zeitung
 von Staats- und Gelehrten Sachen«, 10. Februar 1816

blikums in diesem Zweig [der Theatermalerei, d. R.] das Meinige beitragen könnte.« Dieses klassische Ideal wurde in diesen Bühnenbildern für Mozarts meistgespielte Oper auf vollkommene Weise realisiert.

Ägyptens Kunst und Architektur, von Schikaneder in seinen Szenenanweisungen lediglich als Synonym für eine ferne Märchenwelt benannt, wird in Schinkels Bildvisionen zur ästhetischen Grundlage, doch nicht im Sinne einer archäologischen Rekonstruktion, sondern als menschliches Ordnungsprinzip, als symbolhaltige Form für eine hierarchisch geprägte Welt. Das Nilland war durch Napoleons Feldzug wieder ins europäische Bewusstsein getreten, und Schinkel kannte bereits aus der Zeit seiner Dioramen des Franzosen Vivant Denons Bilderwerk über Ägypten und nutzte es als Anregung, formte daraus eine durchaus eigene Bilderwelt, immer wieder vermischt mit anderen Eindrücken und zu symbolischer Bedeutung gesteigert.

Gleich die Eingangsszene der »Zauberflöte« zeigt bei Schinkel einen düsteren Tempel mit säulentragenden geflügelten Dämonen unter einem Höhlendach, das deutlich an die Lage des auch von Schinkel beschriebenen und gezeichneten Schlosses Predjama im heutigen Slowenien erinnert. Im Hintergrund leuchtet bereits jene phänomenale Sternenkuppel, die im zweiten Bild den Mondthron der Königin der Nacht überwölbt. Doch bildet diese Viertelkugel aus zweireihigen Sternengassen wirklich ein Gewölbe? Bieten sie nicht vielmehr die Aufsicht auf eine Kugel, ziehen sie den Betrachter nun in den Raum eines Kugelsegments hinein oder setzen sie ihn im Aufblick auf das Kugelviertel in Distanz zur Szene, wirken die Sterne als konkaves oder als konvexes Gebilde? Gerade aus diesem Spannungsverhältnis von Distanz und Nähe erwächst die ganz eigene Magie dieser architektur gewordenen Natur. Der Betrachter wird fasziniert von der Macht der nächtlichen Königin und zugleich gewarnt vor ihrer Dämonie.

Symmetrische Ordnung beherrscht die Mehrzahl der Bilder, so auch die drei Tempeltore, die als Eingang zu Sarastros Palast aufzufassen sind. Abweisend, wie eine Schranke für Fremde, so lastet der Bau, die Tore werden links von einer männlichen Gestalt für die Vernunft, in der Mitte von einer Osiris-Statue für die Weisheit und rechts von einer Ziege für den Tempel der Natur gekrönt. Über dem Bau aber herrscht eine geradezu paradiesische Natur mit Palmenwäldern, sonnendurchflutet, das Gegenstück zu der kargen Felsenwelt der nächtlichen Königin. Im Hintergrund ein rauchender Vulkan, sehr unägyptisch und in der Tat wohl einer Südamerikaskizze Alexander von Humboldts verpflichtet.

Diese Natur beherrscht dann das Eingangsbild des II. Aktes, das einzige ohne ein dominantes Architekturelement. Aber auch hier fügt sich, wenn auch ohne Spiegelgleichheit, die Natur einer symmetrischen, also architektonischen Ordnung. Die beiden dominanten Palmen rechts und links der Schlucht neigen sich wie zu einem Tempel-Pylon, ein Pylon, der in der Ferne, am Fuße des wohl wieder aus Südamerika ausgeliehenen Berges, in einer kleinen Tempelanlage wiederkehrt. Die Üppigkeit dieses Tropenwaldes weist auf die lebensspendende Macht der Sonne als Symbol für Sarastros Reich.

Statt des symmetrischen Aufbaus wählt Schinkel dann freilich für den Prüfungsweg die Winkelperspektive aus massiven Pfeilern mit Mumienfiguren unter lastenden Steinträgern und charakterisiert so zugleich die verwirrende psychische Situation der Prüflinge. Dem gleichen asymmetrischen Prinzip gehorcht das Bild der Feuer- und Wasserprobe: aus naturbelassenem Felsen wächst eine respekteinflößende graue Lettnerwand aus Pylonen und mächtigen Pfeilern. Darüber leuchtet sonnenhell ein Tempel-Innenhof wie ein Licht der Hoffnung. Eine gewinkelte Treppe führt hinunter in den Prüfungskessel, in dem die Elemente toben. Rechts bricht aus einer Felsenhöhle das Feuer gleich

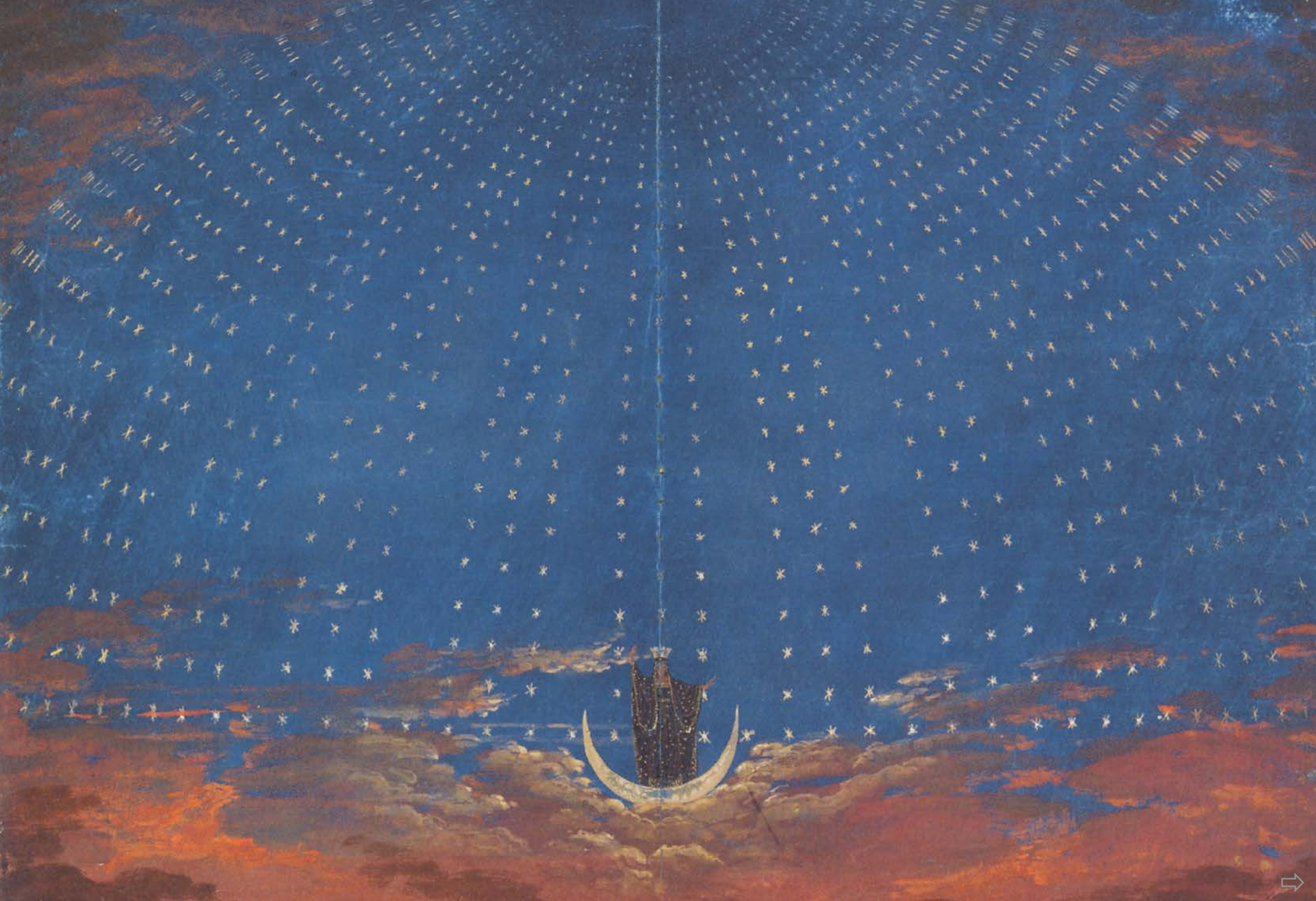
Lava, in der Mitte strömt aus einer zweiten Höhle die Wasserflut. Eine ganze Reihe von Sphingen bewacht die furchterregenden Elemente.

Klassisches Ebenmaß aber dominiert wieder das Schlussbild: Durch ein figurengeschmücktes Tor blicken wir auf einen riesigen Tempelhof, zentral thront Osiris, begleitet von zwei Widdern, hinter ihm eine streng geordnete Tempelanlage aus Obelisk und Pylonen, umgeben von grünender Natur. Über allem aber das strahlende Dreieck einer Pyramidenseite, sonnengelb, wie selbst leuchtend, das hell aufgeklärte, wiederum architektonisch umgeformte Gegenstück zur Sternenkuppel der Königin: statt dem nächtlichen Dunkel der Rache der lichte Tag der versöhnenden Vernunft.

Auf den folgenden Seiten: Schinkels zwölf Dekorationsentwürfe für die »Zauberflöte« 1816 an der Berliner Königlichen Hofoper in Abfolge des Stücks, Gouachen und kolorierte Aquatinta-Radierungen

1. Der Palast der Königin der Nacht – 2. Die Sternenhalle der Königin der Nacht – 3. Halle in Sarastros Burg – 4. Vorhof zu Sarastros Tempel – 5. Palmenhain, Ort der Priesterversammlung – 6. Vorhof des Prüfungstempels. Dieser Entwurf galt als verschollen und wurde im Archiv der Staatsoper Unter den Linden wiederentdeckt. – 7. Garten Sarastros mit Sphinx im Mondschein – 8. Vorhalle des Labyrinths – 9. Im Mausoleum – 10. Äußerer Palast – 11. Feuer- und Wassertempel – 12. Sonnentempel



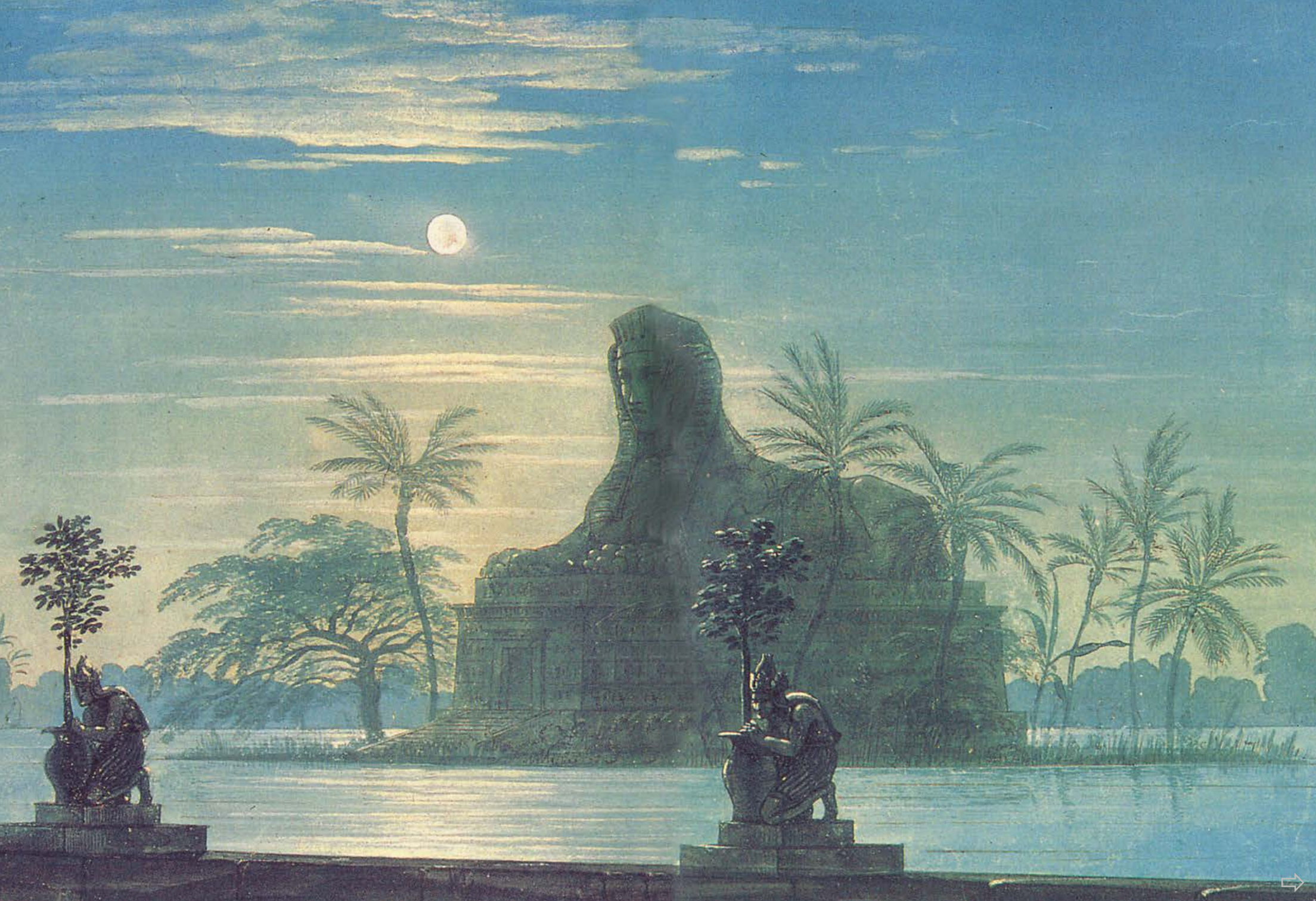




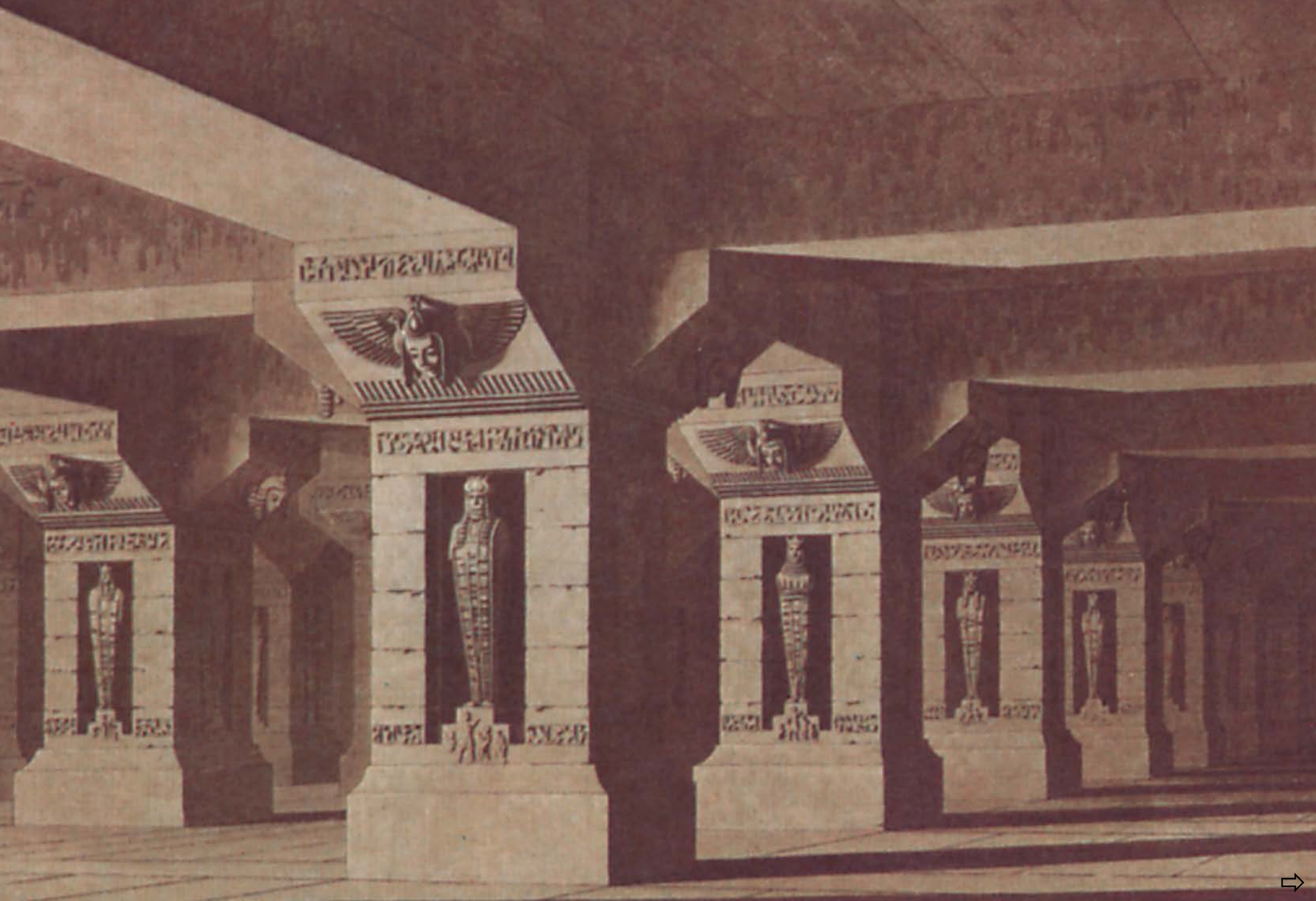






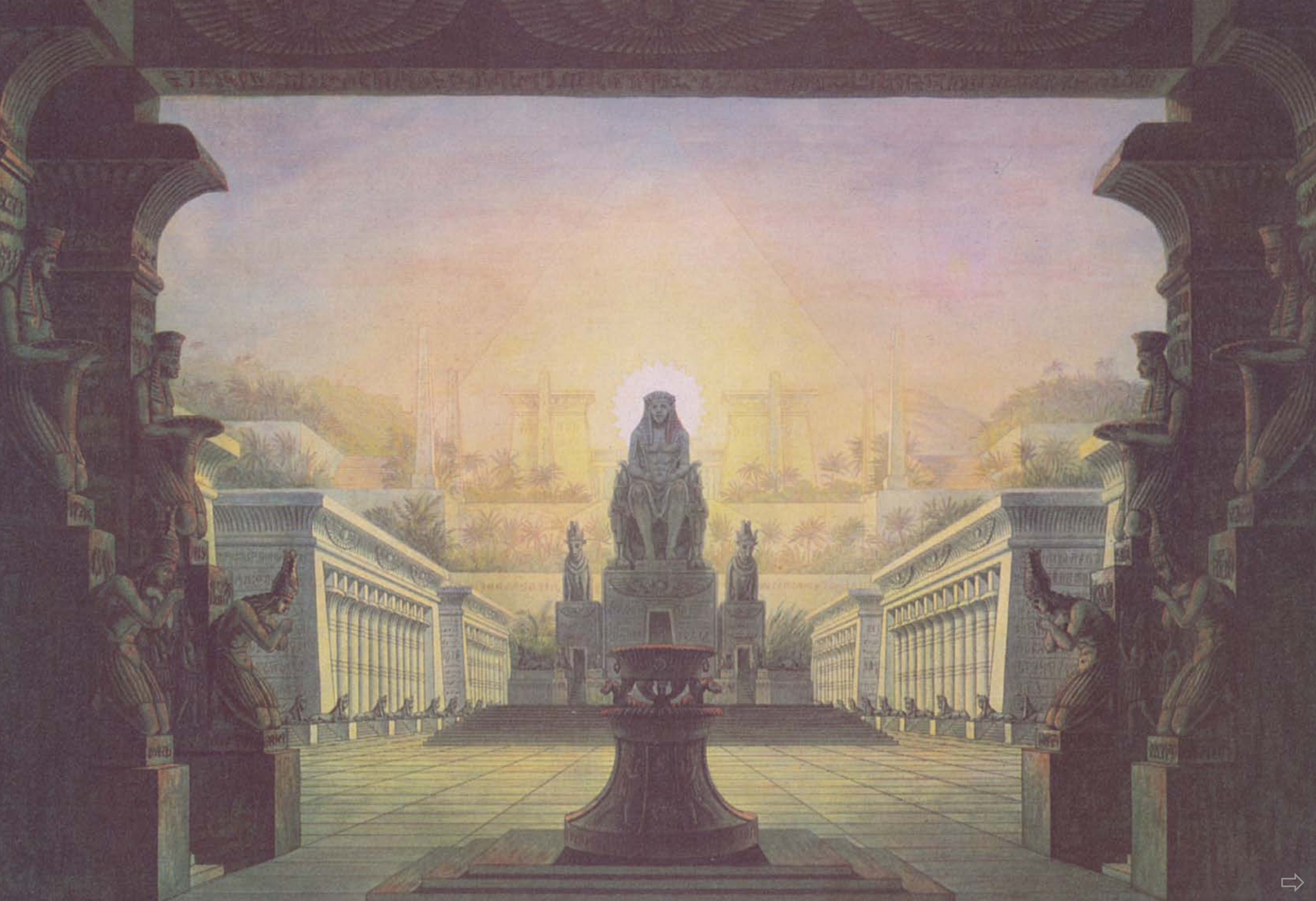


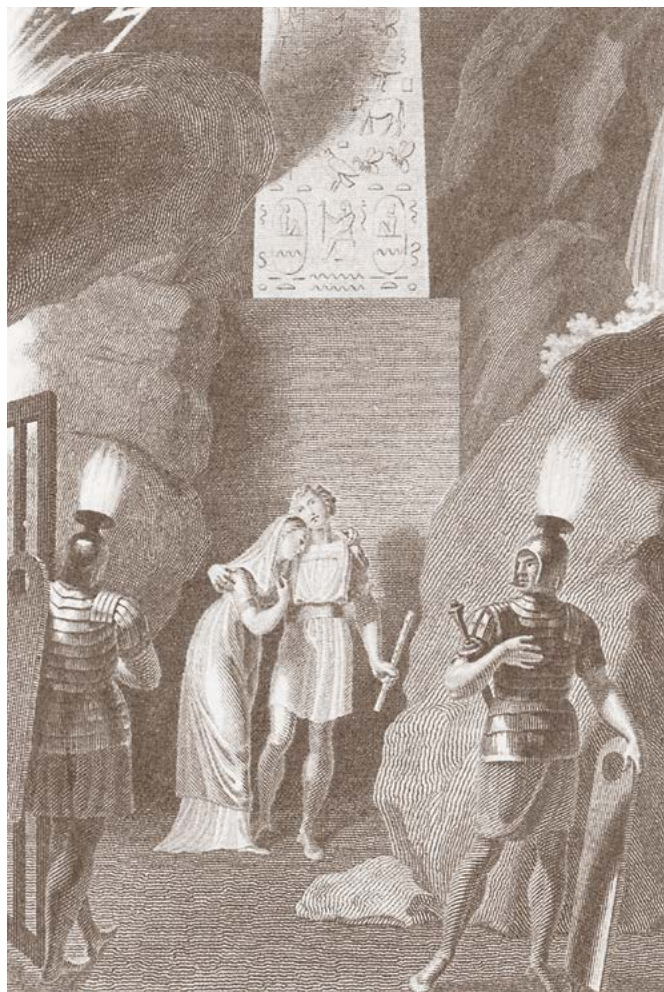












Darstellung der Feuer- und Wasserprobe im Taschenbuch »Orpheus«,
Kupferstich von J. H. Bamberg, 1826

DIE FEUER- UND WASSER-PROBE

TEXT VON Jean Terrasson

61

Als Sethos und Amedes sich ausgeruht und einander eine Stunde unterhalten hatten, stand Amedes zuerst auf und sagte zum Sethos: Mein Sohn, sehen Sie da gegen Norden die Thür, wo wir hereingekommen sind, und wo wir wieder zurück hinaufgehen können; sehen Sie aber auch gegen Morgen eine andre Thür, die in einen Weg bringt, der mit dem Fundament der Schwibbögen, die noch für Sie verschlossen sind, parallel geht. [...] Als Sethos herumgehen wollte, fiel ihm eine Inschrift in die Augen, mit schwarzen Buchstaben auf einem sehr weißen Marmor geschrieben, der in Gestalt eines Frontons auf das Gesimse des Schwibbogens gesetzt war, der den Eingang zu diesem Wege machte: er las hier diese Worte: »Wer diesen Weg allein geht, und ohne hinter sich zu sehen, der wird gereinigt werden durch das Feuer, durch das Wasser und durch die Luft; und wenn er das Schrecken des Todes überwinden kann, wird er aus dem Schooß der Erde wieder herausgehen, und das Licht wieder sehen, und er wird das Recht haben, seine Seele zu der Offenbarung der Geheimnisse der großen Göttin Isis gefaßt zu machen!«

Das bloße Lesen dieser Inschrift jagte fast alle zurück, die Muth genug gehabt hatten, bis an den Grund des Brunnen herabzusteigen; nur einige sehr wenige hatten, von der äußers-ten Neugierde und Kühnheit fortgerissen, diesen Weg gemacht. Wenn aber jemand kam und die Einweihung verlangte, so ließen die Priester, die dazu bereit und willig schienen, ihn bloß seinen Namen und Begehr aufschreiben, und gaben ihm so gleich einen

Eingeweihten zu, ihm die Proben bekanntzumachen, die er auszuhalten habe. Dieser Führer brachte ihn in die Pyramide, führte ihn bis an den Brunnen, zeigte ihm die Sprossen und stieg zuerst selbst hinunter, wie Amedes auch bey dem Sethos gethan hatte. Aber die Priester waren sehr gewiß, daß die Bedingungen, deren die Inschrift erwähnt, nur von Menschen von einer seltenen Unerschrockenheit würden angenommen werden. Und da der Muth allein nicht das ganze Verdienst ausmachte, das sie von ihren Eingeweihten foderten; so machten sie sich durch diese schreckliche Proben noch zu nichts weiter verbindlich, als den Candidaten zu einem sehr strengen Examen über alle die andern Tugenden zu lassen. Einige meynten, daß man lebendig in die Hölle hinabstiege, und durch unsägliche Arbeiten wieder von da herauf kommen müsse; andere bildeten sich ein, daß die Eingeweihten einen wirklichen Tod untergegangen wären, und ob man sie gleich wieder daraus auferweckt sähe, so graute einem doch vor den Schmerzen bey dieser Veränderung. Man wußte auch, daß einige Menschen, die man für sehr kühn gehalten hatte, niemals wieder zurückgekommen waren. Die Eingeweihten, die zu einem tiefen Stillschweigen verbunden waren, ließen einen jeden, der von dieser Inschrift gehört, oder der sie nur gelesen hatte, seine Auslegung machen, wie er es für gut fand. [...]

Das erste, was die Candidaten, die in ihrem Vorsatz beharreten, in Erstaunen setzte, war die Länge ihres Weges, denn sie machten mehr als eine Meile in diesem Gewölbe, ohne etwas neues zu sehen. Endlich trafen sie in der Mauer zur Rechten oder an der Mittagsseite eine kleine Pforte, die ganz von Eisen, und zugeschlossen war, und zwey Schritte weiter drey Männer, die einen Helm an hatten, oben mit dem Kopf eines Anubis versehen. Diese drey Männer haben dem Orpheus Anlaß gegeben, die drey Köpfe des Hundes Cerberus zu machen, der jedermann in die Hölle hinein aber Niemanden wieder herausließ. Denn einer von diesen drey Männern sagte wirklich zu dem Candidaten: Wir stehen nicht hier, um euch auf eurem

Wege aufzuhalten; setzt ihr ihn fort, wenn die Götter euch Muth dazu gegeben haben. Wenn ihr aber unglücklich genug seyd, denselben Weg zurückzukommen, so werden wir euch auf dem Rückwege anhalten. Noch könnt ihr umkehren; aber einen Augenblick weiter, so könnt ihr niemals aus diesen Oertern wieder heraus kommen, wenn ihr nicht sofort durch den Weg herausgeht, den ihr euch vor euch machen werdet, ohne den Kopf zu wenden und zurückzuweichen. Wenn der Candidat durch diese letzte Erklärung nicht erschüttert ward, so ließen die drey Männer ihn vorbey gehen und folgten ihm von Ferne; aber sein erster Führer verließ ihn und gieng in die kleine Pforte. Einen Augenblick hernach sahe der Candidat am Ende seines Weges einen Schein von einer sehr blassen und sehr lebhaften Flamme, die eben angegangen war. Sethos verdoppelte die Schritte, um näher heranzukommen. Hier nun endigte sich der Weg, und stieß an eine gewölbte Kammer, die über hundert Fuß lang und breit war. Wenn man hineinkam, waren zur rechten und linken zwey Scheiterhaufen, oder, besser zu sagen, zwey Haufen, wo verschiedene Holzkloben aufrecht ganz nahe nebeneinander gestellt, und drum herum Zweige von arabischen Balsambaum, von dem egyptischen Dorn und von Tamarinden, drei sehr weichen, wohl riechenden und brennbaren Holzarten, in Gestalt von Weinreben gewunden waren. Der Rauch gieng durch lange eigends dazu angebrachte Röhren heraus. Aber diese Flamme, die bis an das Gewölbe heraufloderte, und dann wieder in Wellen herunter schlug, gab dem ganzen Raum, den sie einnahm, das Ansehen eines glühenden Ofens. Weiter fand Sethos zwischen den beiden Scheiterhaufen auf der Erde einen Rost von rothglühendem Eisen, acht Fuß breit und dreyßig Fuß lang. Dieser Rost war aus Rauten gemacht, zwischen denen nur ein Platz gelassen war, wo man den Fuß hinsetzen konnte. Sethos sahe wohl ein, daß er über den Rost müsse, um weiterzukommen, und er that es mit eben so viel Schnelligkeit als Aufmerksamkeit. Der größte Theil der Feuerproben, davon die Geschichte uns erzählt, sind nichts anders gewesen als eben diese. Aber die



Einzug Sarastros (18. Auftritt),
 kolorierter Kupferstich von Josef und Peter Schaffer 1795,
 der mutmaßlich die Ausstattung der Uraufführung (Gayl und Reißthaler
 nach Anweisungen von Schikaneder) zeigt

Geschichtsschreiber, die den Grund der Sache nicht wissen, oder das Wunderbare übertreiben wollen, sagen, der und der sey durch die Flammen gegangen, anstatt sie hätten sagen sollen, durch zwey Reihen Flammen, der und der sey über glühendes Eisen gegangen, anstatt zu sagen, zwischen glühende Eisen durch.

Als Sethos mit Freuden diese Probe überstanden hatte, fand er einige Schritte weiter hin einen Canal von mehr als fünfzig Fuß breit, der von einer Seite in diese unterirdische Kammer durch eiserne Gitterstangen hereinlief, und auf der andern eben so heraus. Dieser Canal, der aus dem Nil abgeleitet war, machte an der Seite, wo er herein lief, und ehe er an die eisernen Stangen kam, ein großes Geräusch eines Wasserfalls, das Sethos mit dem Geräusch der Flammen, denen er eben entgangen war, verwechselt hatte. Das Licht, das die Flammen noch von sich gaben, ob sie gleich zusehends abnahmen, zeigte ihm jenseit des Canals eine Halle inwendig mit Stufen, davon die höchsten sich ins Dunkle verlohren. Sethos urtheilte, daß dies die Thür sey, dadurch man wieder ans Tageslicht kommen mußte, um so mehr, da der Weg dahin im Canal durch zwey eiserne Geländer, die zur rechten und linken aus dem Wasser hervorragten, bezeichnet war. Weil ihm bange war, das Licht von den Flammen möchte ausgehen, ehe er am andern Ufer wäre, nahm er einen Brand von dem Holzhaufen, der schon an einigen Orten eingefallen war, und steckte seine Lampe, die in der dünnen Luft zwischen den Flammen ausgelöscht war, wieder an. Er zog seine Kleider aus, und legte sie auf den Kopf, band sie mit seinem Gürtel zusammen, so daß die beiden Enden des Gürtels unter den Armen durchgiengen, und auf der Brust befestigt waren, und so stieg er hinab in den Canal und schwamm mit der brennenden Lampe in der Hand hinüber. Er zog seine Kleider geschwind wieder an, stieg die Stufen der Halle, die er vor sich hatte, hinein, und kam an einen Absatz von sechs Fuß lang und drey Fuß breit. Der Boden war eine Zugbrücke, durch starke Bänder an Angeln hangend, die in der obersten Stufe der Halle

eingemauert waren; so daß die Zugbrücke niedergelassen zu seyn schien, um ihn aufzunehmen. Die Mauern, die er zur Seiten hatte, waren von Erz, und trugen die Nabe von zwey großen Rädern auch von Erz. [...] Vor sich hatte er eine Thür, die über und über mit dem weißesten Helfenbein belegt, und in der Mitte mit zwey goldenen Leisten versehen war, daraus man abnehmen konnte, daß die Thür, die auswendig gar kein Beschläge hatte, sich nach innen zu mit zwey Flügeln öffnete. Sethos setzte die Lampe auf den Boden, und versuchte zwey-dreymal vergeblich wider diese Thür zu stoßen, gegen die viel stärkere Leute, als er war, vergeblich würden gestoßen haben. Aber an der Oberschwelle der Thür, die ohngefähr sieben Fuß über die Unterschwelle erhöht war, und daran die Aussenseiten der Zugbrücke durch zwey starke Ketten schienen angehängt zu seyn, waren auch zwey dicke Ringe von polirtem Stahl befestigt, die bey dem Schein der Lampe als der feinste Diamant glänzten. Der Candidat fiel natürlich drauf, die Hände daran zu thun, um zu versuchen, ob er durch dies Mittel die Thür öffnen konnte; und hier fieng nun seine letzte Probe an, die für eine in Bewegung gesetzte Einbildungskraft sehr schwer auszuhalten war: Denn die kleinste Bewegung, die er an diesen Ringen machte, hob den Riegel, der die beiden Räder hielt, auf, und sie fiengen nun durch ein überaus großes Gewicht, das an ihren Ketten hieng, an herum zu laufen und brachten verschiedene sehr fürchterliche Wirkungen hervor. Die Zugbrücke gieng an der Seite nach der Thür hin in die Höhe, so daß dem Candidaten nur eins von beiden übrig blieb, entweder auf die Stufen zu springen und zurückzugehen, wider das vorgeschriebene Gesetz, oder sich an den Ringen fest zu halten. Die Oberschwelle der Thür gieng aber selbst mit dem hängenden Candidaten in die Höhe; die Lampe fieng auf der Zugbrücke, die sich bald umwendete, an umzukippen, und ließ ihn ohne Licht mitten in dem entsetzlichsten Geräusch, das die beiden Räder machten, und das von der Art war, daß der allerkühnste glauben mußte, es fielen hundert

Maschinen von Eisen oder Erz über ihn zusammen. Diese Bewegung, die fast eine Minute währte, hob den Candidaten bis zur Höhe eines Viertheils vom Cirkel. Damit aber die Oberschwelle, welche die Räder in dieser Höhe fahren ließen, nicht durch seine eigne Schwere und durch die Schwere des Candidaten zu geschwind wieder niederfallen möchte, so war diese Schwelle, durch Stricke, die über viele Rollen liefen, an ein drittes Rad mit Flügeln von Blech befestigt, das den Fall aufhielt und verhinderte, daß der Candidat keinen Schaden nehmen konnte. Zu gleicher Zeit aber trieb dieses Rad, das gerade gegen ihm über in einem großen leeren Raum über der elfenbeinernen Thür angebracht war, durch sein Umlaufen die Luft heftig gegen ihn an. Wenn der Candidat solchergestalt wieder herunter war, bis wo die Maschine ihn aufgenommen hatte; thaten die beiden Flügel der elfenbeinernen Thür mittelst dem Spiel noch eines Riegels sich auf, und zeigten einen Ort, der vom hellen Tageslicht, oder wenn es Nacht war, durch Lampen eben so erleuchtet war.

aus der »Geschichte des ägyptischen Königs Sethos«,
erschienen 1731 in Paris, übersetzt von Matthias Claudius, Breslau 1777



Sarastro in der Berliner Inszenierung von 1816,
kolorierter Stich von Carl Thiele
nach der Zeichnung von Johann Heinrich Stürmer

ÄGYPTEN-MODE UND FREIMAUUREREI

TEXT VON Volker Braunbehrens

69

Ägypten als Schauplatz ist in der Geschichte der Künste nichts Fremdes. Diese Szenerie verdankt sich zum einen biblischen, vor allem alttestamentarischen Stoffen (Moses, die Israeliten in Ägypten, die Josephslegende), zum anderen historischen Stoffen der Antike (wie etwa Cäsar und Cleopatra). Aber es ging dabei nie um eine Auseinandersetzung mit Spezifika der altägyptischen Kultur, sondern nur um Staffage: Pyramide, Tempel, Obelisk und Sphinx waren nichts weiter als Landschaftssignets. Ägypten war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kaum als exotischer Schauplatz »entdeckt«, denn Exotismus formulierte immer europäische Sehnsüchte nach einem erträumten fremden, glücklichen Leben, hierzulande imaginiert und in die eigene Kultur integriert. An der Geschichte der Chinoiserie, des Türkismus, der Indianermode mit der Rolle des »edlen Wilden«, dem Bild von Tahiti (oder Otaheiti) lassen sich Projektionen ausmachen, die die eigene Kultur durch Nachahmung bereichern sollten. Von Ägypten wusste man zu wenig, um etwas davon zu adoptieren oder in die dekorativen Künste aufzunehmen.

In der Kunstgeschichte ist die Auseinandersetzung mit Ägypten eine akzidentielle Erscheinung, der es vor 1800 nie gelang, so etwas wie eine Ägypten-Mode zu begründen. Zwar stieß man vor allem in Rom bei der Wiederentdeckung der Altertümer immer wieder auch auf ägyptische Monumente und wusste sie zu würdigen. Spektakulär war

die Errichtung mehrerer ägyptischer Obeliske in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts – besonders zu erwähnen ist dabei der Obelisk auf dem Petersplatz, der 1586 mit immensem technischen Aufwand aufgestellt wurde. Obelisk, Pyramide und Sphinx haben auch durchaus Eingang gefunden in den Formelkanon des Renaissance-Designs, aber doch eher als eine Erweiterung antiker Elemente des griechisch-römischen Umkreises, nicht als Modelle einer eigenständigen Kultur. Erst Piranesi entwickelte etwa ab 1760 aus einem Gefühl des Ungenügens am Rokoko-Stil und in Abwehr gegen die Strenge klassizistischer Ideen (etwa Winckelmanns) einen wesentlich aus der ägyptischen und etruskischen Ornamentik hergeleiteten neuen Stil, den er in seinem Tafelwerk »Diverse Maniere« wirkungsvoll publizierte. (Dass dies gleichzeitig mit dem deutschen sogenannten »Sturm und Drang« geschah, zeigt unbewusste geistesgeschichtliche Unterströmungen europäischen Ausmaßes.) Als eine Art Musterbeispiel seiner Ideen konnte das nach seinen Entwürfen ausgemalte, heftig umstrittene »Caffè degli Inglesi« an der Spanischen Treppe angesehen werden, ein vor allem von ausländischen Künstlern frequentiertes Café, das auch Mozart bei seinem Rom-Aufenthalt 1770 wahrscheinlich besucht hat.

Eine wirkliche Ägypten-Mode kam freilich erst nach 1800 auf, und sie bedurfte wohl solcher aktueller Anstöße wie des Ägypten-Feldzuges von Napoleon und der Möglichkeit einer Verschmelzung ägyptischer Motive mit dem Empire- (und Regency-) Stil. Ihre Verschwisterung mit dem Orientalismus des 19. Jahrhunderts gab ihr dann ein ganz neues Gepräge. Die Bühnenbilder zur »Zauberflöte« von Karl Friedrich Schinkel (1816) und Simon Quaglio (München 1818), die in prächtigen Tafelbänden publiziert wurden, waren für ihre Ausbreitung von größter Bedeutung.

Sieht man vom Bereich der Künste einmal ab, gibt es freilich in der Kulturgeschichte einen weiteren Aspekt, der zur Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kultur einlud.

Es war – vermittelt über das Studium der hellenistischen Geschichtsschreiber im 18. Jahrhundert – die Auseinandersetzung mit den alten ägyptischen Mysterien. Das sollte einerseits zur wissenschaftlichen Ägyptologie führen, andererseits sich mit neueren Formen des Mysterienbundes verbinden. Als der Abbé Jean Terrasson 1731 seinen historischen Roman »Sethos« veröffentlichte, gab er ihm den Untertitel »Übersetzt aus einem griechischen Manuskript« um auf seine hellenistischen Quellen aufmerksam zu machen. Aber die in dieser Zeit sich etablierenden »Geheimgesellschaften«, wie etwa die Freimaurer, waren fasziniert, in den hier dargestellten ägyptischen Mysterien eine Überfülle an Parallelen zu ihrer eigenen mystischen Legende, zu ihren symbolischen Arbeiten und zu Einzelheiten ihrer Riten zu finden. (Für solche Orden, die selbst nach einem Arkanwissen strebten, wie etwa die Hosenkreuzer, die nicht nur symbolisch arbeiteten, sondern in die »Mysterien der Natur« eindringen wollten und von daher für Astrologie, Alchemie und Magie offen waren, mögen sich noch viel mehr »Erkenntnisse« hergeleitet haben.)

Ob Mozart selbst den »Sethos«-Roman gelesen hat (er erschien in einer deutschen Übersetzung von Matthias Claudius 1777/78 mit dem Titel »Geschichte des ägyptischen Königs Sethos«), ist nicht erwiesen. Freilich kam er gleich mehrfach indirekt damit in Berührung, das erste Mal, als er die Zwischenakt-Musik zum Schauspiel »Thamos, König von Ägypten« von Tobias Philipp von Gebler schrieb (1777–80), eine Bühnenversion des »Sethos«-Romans. Der Freimaurerei trat Mozart im Dezember 1784 in Wien bei, und Gebler selbst war ab 1785 Meister zum Stuhl von Mozarts Loge »Zur gekrönten Hoffnung«. In der Loge erlebte Mozart: viele Gebräuche von großer Ähnlichkeit zu den im »Sethos«-Roman geschilderten.

Ignaz von Born, eine beherrschende Figur der Wiener Freimaurer, schrieb gerade damals einen langen Aufsatz »Über die Mysterien der Ägyptier«, der im ersten Heft des »Journals für Freymaurer« 1784 (Seite 15–132) er-

schien. Man nennt gelegentlich diesen Aufsatz als eine Quelle für »Die Zauberflöte«, wie man auch Ignaz von Born als das »Urbild« des Sarastro bezeichnet hat, doch beides greift zu kurz. Für das Libretto der »Zauberflöte« lässt sich nämlich der »Sethos«-Roman selbst als Quelle nachweisen, nicht nur durch eine Fülle von Entsprechungen, sondern auch durch wörtliche Übernahmen. Selbst wenn man davon ausgeht, dass Mozart an diesem (und nicht nur diesem) Textbuch selbst mitgearbeitet hat (in welchem Umfang auch immer), heißt dies natürlich nicht, dass er auch die wesentlichen Vorlagen zu dieser Oper (neben »Sethos« vor allem die von Wieland herausgegebene Sammlung »Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen«, 1786–89) selbst beige-steuert hat, – aber er hat sich doch komponierend mit ihrem Inhalt auseinandergesetzt und ihnen durch seine Oper eine neue Gestalt gegeben, in der sich ägyptische Mysterien und freimaurerisches Gedankengut symbiotisch vermengen.

Freimaurerei ist freilich keine Ersatzreligion oder, um in den Worten von Lenndorf/Posners Freimaurer-Lexikon über ihre »Mysterienform« zu sprechen: »Die Freimaurerei will keineswegs Offenbarung, Erlösung und Unsterblichkeit vermitteln, wie dies einst das Ziel der Mysterienbünde war, nicht magisch und mystisch wirken, sondern rein psychologisch. Sie gibt nicht vor; im Besitze geheimer Wissenschaften zu sein. An Stelle der Offenbarung von Geheimnissen setzt sie die Selbsterkenntnis, an Stelle der mystischen Vergewisserung der Unsterblichkeit die Pflichterfüllung bis zum Tode; dem Erlösungsgedanken gibt sie eine ethisch-humanitäre Deutung. Die Erlösung wird nicht im Übersinnlichen, Jenseitigen gesucht, sondern in der Bejahung des Schicksals, in der Betätigung des Feien, seiner Verantwortung bewussten Willens. Sie will ihren Jüngern nicht Unsterblichkeit zu teil werden lassen, bringt bloß eine Hoffnung der Menschheit symbolisch zum Ausdruck.«

Freimaurerei hat nichts geringeres im Sinn als die »Erziehung des Menschengeschlechts« oder die »Beförderung

der Humanität«. Ihr so viel beredtes »Logen-Geheimnis« besteht, streng genommen, in dem »inneren Erlebnis« einer zu dieser Humanität leiten sollenden symbolischen Arbeit: Freimaurerei ist nicht propagandistisch in der Öffentlichkeit wirksam, sondern arbeitet »im Stillen« an der Selbsterziehung ihrer Zugehörigen.

Für den absolutistischen Staat des 18. Jahrhunderts stellte die Freimaurerei allerdings eine gewaltige Herausforderung dar. Denn ihre Form war ja ein Bruderbund der moralischen und geistigen Elite, in dem wichtige Desiderate der gesellschaftlichen Entwicklung vorweggenommen wurden: die Einübung in den sittlichen Gebrauch der Freiheitsrechte, praktizierte Humanität, ausgeübte Toleranz und soziale Verpflichtung. Natürlich wurde so hoch gestellter Anspruch nicht vollkommen eingelöst, aber die Loge war außerdem eine Versammlung von Gleichen unter Gleichen, in der es weder ein Adelsprivileg noch eine andere Hierarchie gab. Die Losung von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit war hier in kühnem Vorgriff vorweggenommen, und gerade in den Wiener Logen wurde ungeniert von ihrer »demokratischen Verfassung« gesprochen. (Dass sich, vor allem im Zusammenhang mit der Französischen Revolution, daraus allerlei Verschwörungstheorien ihrer Gegner ableiteten, ist bei einem für Außenstehende (Profane) undurchsichtigen Geheimbund zwar verständlich, war in der Sache jedoch gänzlich unberechtigt.) Der immanente Widerspruch zum absolutistischen Staat mit seinem pyramidalen Aufbau wurde allerdings dadurch gemildert, dass oftmals sogar regierende Fürsten selbst Logenmitglieder waren.

Zu welchen Spannungen zwischen freimaurerischem Anspruch und politischer Praxis dies führen konnte, davon gibt gerade »Die Zauberflöte« mit der widersprüchlichen Figur des Sarastro eine anschauliche Darstellung. Denn hier wurde (im ersten Akt) ein Herrscher vorgestellt, der selbst im Zeitalter des Absolutismus ungewöhnliche Zeichen des

Prunks (Ankunft in einem von Löwen gezogenen Wagen und Jubelchöre), des Machtmissbrauchs und der Willkürherrschaft (gewaltsamer Raub der Pamina, zynisch willkürliche Bestrafung des Monostatos) in seiner Person vereinigt, darüber hinaus ein Sklavenhalter ist, sich also im äußersten Gegensatz zum freimaurerischen Menschenbild verhält. Im zweiten Akt hingegen wird er als oberster Priester einer Priesterversammlung gezeigt, die alle Züge einer Freimaurerloge aufweist. Und in dieser Versammlung ist er nur Erster unter Gleichen: er kann zwar die Aufnahme Taminos in den Bund vorschlagen, aber er muss die Priester von dessen Eignung überzeugen. Dass Tamino ein Prinz ist, genügt hier nicht. Erst die Weisheit der Bescheidenheit »Noch mehr – er ist ein Mensch!« vermag einige der Bedenken der Priester auszuräumen, Tamino zu den entscheidenden Prüfungen zuzulassen. So problematisch Sarastro als weltlicher Fürst scheint, so milde verkündet, weisheitsvoll und menschlich dienend wirkt er unter dem Kreis der Eingeweihten. Deutlicher konnten Schikaneder und Mozart, beide Freimaurer, die Aufgabe der Selbsterziehung zu einer umfassenden Humanität nicht zeigen: auch wer den höchsten Grad des Meisters in der Loge errungen hat, ist noch lange nicht am Ziel. Er muss weiterarbeiten, immer wieder Toleranz, soziale Verantwortung, die Verwirklichung der Menschenrechte einüben und ihnen zur Macht verhelfen.

Erst durch die kontrastreiche Gegenüberstellung beider Facetten von Sarastro wird die revolutionäre Utopie deutlich, die mit diesem Programm angelegt ist. Der weite Weg, den Sarastro zu seiner Vervollkommenheit noch zu gehen hat, gerade er, ist (auch im freimaurerischen Sinne) eine der essentiellen Aussagen dieses Werkes. (Leider verwischen viele Inszenierungen dieses Doppelgesichtes an Sarastro, das ihn selbst als einen Suchenden zeigt, zugunsten einer weisen Idealgestalt, die – nebenbei – Mozarts Operndramaturgie völlig fremd ist.)

Zwar ist »Die Zauberflöte« in die Form einer Märchenoper gekleidet, aber ihre freimaurerischen Bezüge sind unübersehbar. Gerade die Märchenform ermöglichte es, mit völliger Freiheit zur Darstellung zu bringen, was anders zuvor noch nie gezeigt worden war. Der ägyptische Schauplatz mit seinem exotischen Kolorit, die zauberhafte Handlung, die zugleich die prachtvollsten Theatereffekte zeigen konnte, sicherte diesem Werk die ungeteilte Aufmerksamkeit aller Bevölkerungsschichten, aber Mozart machte in Briefen mehrfach deutlich, dass es ihm nicht auf das Spektakel ankam, sondern auf das tiefere Verständnis von Handlung und ihrer musikalischen Ausgestaltung: »was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall« – schrieb er am 7. Oktober 1791 an seine Frau.

Die Figur des Papageno ist dabei keineswegs nur ein Zugeständnis an den Theaterleiter Schikaneder, der diese Rolle als erster selbst verkörperte, oder an die Singspieltradition der Vorstadtbühnen. Obschon dieser simplizianische Naturbursche einen ähnlichen Weg wie Tamino vorgezeichnet bekommt, scheitert er an der ersten der Prüfungen, der Verschwiegenheit, und an seiner Ängstlichkeit. (Auch dafür gab es in den Wiener Logen ein eindrucksvolles Vorbild.) Obwohl ihm damit der Weg der Eingeweihten versperrt ist, führt auch sein weiteres Schicksal an Prüfungen, die bis an die Pforten des Todes reichen (und die er mit Hilfe der drei Knaben bewältigt). Auch er wird belohnt – mit Papagena, so wie Tamino mit Pamina zusammengeführt wird.

So wird deutlich, dass die »Eingeweihten« nur in bewusster Weise, von Weisheit erleuchtet, den Menschenweg gehen, aber kein anderes, besonderes Schicksal für sich beanspruchen können.

Dass auch Pamina in ganz unvorhersehbarer Weise an Taminos Prüfungen teilnimmt, am Ende selbst in den Kreis der »Eingeweihten« aufgenommen wird, scheint mir dabei kein Zugeständnis an die übliche Operndramaturgie

mit ihrer Vorstellung von »hohem« und »niederm« Paar und einem paarweise glücklichen Ausgang, sondern einen konzeptionell hintergründigen Sinn zu haben. Die Freimaurerei arbeitet als »Brüderversammlung«, und Frauen haben zu ihr keinen Zugang, aber gerade dies gehörte zu den am Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder auch in der profanen Öffentlichkeit diskutierten Problemen, die Außenstehenden weitgehend unverständlich bleiben mussten. Wieland ging auf dieses Thema im »Teutschen Merkur« (1785) ein, Herder thematisierte es im 8. Stück der »Adrastea«. Vereinzelt gab es freimaurerähnliche Orden, in die auch Frauen aufgenommen wurden, gelegentlich auch sogenannte »Adoptions-« oder Schwesterlogen, wie sie auch in der französischen Maurerei mit eigenem Ritual existieren. (Insgesamt ist dies ein bis heute noch wenig erforschtes Gebiet der Freimaurer-Historie.) Auch in Wien, wo über Freimaurerei in ungewöhnlicher Offenheit geredet wurde – Georg Forster berichtet darüber anschaulich von seinen Besuchen im Salon der Gräfin Thun –, war dies Gesprächsstoff. Die Antworten auf diese Frage nach den Frauen waren trivial und nicht ohne Verlegenheit. In bewusst vergrößerter Weise finden wir sie in den frauenverächtlichen Äußerungen der »Zauberflöte« wieder, hier aus dem Mund einiger Priester. Doch ebenso umstandslos, noch vor der eigentlichen Wasser- und Feuerprobe (und ohne Eingreifen Sarastros) heißt es plötzlich:

»Welch Glück, wenn wir euch wiedersehn,
Froh Hand in Hand in Tempel gehn.
Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,
Ist würdig und wird eingeweiht.«

Das Märchenspiel erlaubt solche Korrekturen, die damit auch der zeitgenössischen Freimaurerei bewusst zur Diskussion gegeben wurden (darüber hinaus kannten auch die ägyptischen Mysterien für manche Tempelaufgaben Priesterinnen). Am Ende der Oper stehen Tamino, Pamina,

beide in priesterlicher Kleidung, und auch der Schlusschor der Priester vereint Frauen- und Männerstimmen. »Die Zauberflöte« argumentiert nicht, sie stellt dar, aber dieser Lakonismus ist wie ein Stammbuchvers an die Logenbrüder.

Mozarts und Schikaneders Oper »handelt« nicht von der Freimaurerei, auch nicht von den ägyptischen Mysterien, die in vielen äußerlichen Zügen so große Ähnlichkeit mit ihr aufwiesen. Aber sie greift ihre Bilder, Gebräuche und Eigentümlichkeiten auf und korrigiert sie sogar im Sinne einer Kritik von innen. Wenn die drei Säulen, auf denen der symbolische Bau der Freimaurerei ruht, mit Weisheit, Stärke und Schönheit benannt sind, so sind die drei Tempel der »Zauberflöte« nach der originalen Bühnenanweisung mit »Tempel der Weisheit – der Vernunft – der Natur« überschrieben, wahrlich solidere Begriffe zum Bau einer Wohnung für die Menschheit.

Diese kritische Einstellung, die sich auch in der problematischen Differenz von Sarastro als weltlicher Fürst und Weiser unter Weisen zeigt, mag zugleich eine »brüderliche« Antwort auf den Zustand der Wiener Logen um 1790 gewesen sein. Denn die Logen, die zehn Jahre zuvor einen so rasanten und umtriebigen Aufschwung genommen hatten, waren durch das Freimaurerpatent Kaiser Josephs II. (1785) zutiefst verunsichert. Eine willkürliche Neuorganisation durch den Kaiser und mehr oder weniger deutliche Polizeiaufsicht führten zu Misstrauen, Streit, Resignation und Austritten. Die mit der Französischen Revolution beginnenden Verdächtigungen und Bspitzelungen taten das übrige.

Es war nun alles andere als opportun, einer Loge anzugehören. Doch Mozart hielt nicht nur stand, sondern bekannte sich auch offen zur Freimaurerei. In seiner »Kleinen Freimaurer-Kantate« (KV 623), seinem letzten vollendeten Werk, mahnte er seine Mitbrüder, »Neid, Habsucht, Verleumdung« zu überwinden, die frühere Eintracht wiederzugewinnen und sich der eigentlichen Ziele zu besinnen. Wie eine Mahnung

an Sarastro klingt, wenn es heißt: »Dieser Gottheit Allmacht ruhet nicht auf Lärmen, Pracht und Saus, nein, im Stillen wiegt und spendet sie der Menschheit Segen aus.«

Dass »Die Zauberflöte« gerade in der politischen Situation von 1791 auch ein öffentliches Bekenntnis zu den humanitären Zielen der Freimaurerei war, ist wohl verstanden worden. Die frühen Inszenierungen dieser Oper, die sich noch sehr genau an die Regieanweisungen des Librettos hielten, wurden als allegorische Deutungen der politischen Verhältnisse verstanden. Schon bald aber überwog ein allgemeines Humanitätspathos, in der die sorgsam differenzierungen einer krassen Gegenüberstellung von Nacht und Licht, böse und gut zu weichen hatten. Schinkels ästhetisch kühne märchenhaft-romantische Konzeption war gewiss epochemachend. Aber sie wurde auch missverstanden, als die Nachfolger immer deutlicher einem monumentalisierenden Orientalismus huldigten, in dem der aufklärerische Gehalt der Oper oftmals verloren ging. In vielen deutschen Ländern (vor allem Süddeutschlands) und Österreich war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Freimaurerei ohnehin verboten, so dass der Schauplatz neutralisiert werden musste. Die Ägypten-Mode bot hierzu bestens geeignete Ausweichmöglichkeiten.

Nutzte »Die Zauberflöte« zunächst gewisse parallele Formen von Freimaurerei und ägyptischen Mysterien als gemeinsames Bild, so half sie jetzt unwillentlich einer Ägypten-Mode auf die Bahn, die fürs 19. Jahrhundert so beherrschend wurde, dass sie die spezifisch freimaurerischen Aspekte völlig zu überlagern drohte. Es ging ihr wie dem Zauberlehrling, der die Geister, die er rief, nicht mehr zu bändigen wusste.

DREI RETTERRINNEN

TEXT VON Ivan Nagel

»Mozarts größtes Werk bleibt ›Die Zauberflöte‹«, sagte Beethoven. Das Textbuch erfüllte sein Postulat platthehrer Unbedingtheit: »Es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein.« »Die Zauberflöte« verhiess ihm »Fidelio«. Die Menschheit, von der dort erstmals fabuliert wurde, liegt hier leibhaftig, ein unerkannter Gefangener, vor Leonores Füßen; seine Ohnmacht in engstem Verlies fordert von ihr Durchbruch ins Universale. Leonores Privatdrang, dem Gatten zu helfen, wird vom kategorischen Imperativ hochgerissen, weltumschlingend geweitet: »Wer du auch seist, ich will dich retten.« – In der kantisch-beethovenischen Subjektivierung des Menschheitsgebots scheint zwar das Öffentliche, Parteibildende, Agitatorische der »Zauberflöte«-Trennung Mensch/Unmensch untergegangen; nicht die Strahlen ordenseigener Sonne vertreiben die Kerker nacht. Licht kommt allein vom jähen Blitzsprung der Idee, der in Leonores Entschluss »Du« und »Ich«, die auf sich gestellten Einzelnen kurzschließt mit dem höchsten Allgemeinen. Solidarität des Ich mit jedem, der leidet, schafft aber einen neuen Riss durch die Welt: Gegen Pizarros Tyrannenwüten stemmt sich Leonores Hoffnungsvision mit gleicher Symbolschroffheit (d-Moll / E-Dur), wie das Vergebungslied Sarastros gegen die Rachearie der Königin. Institutionelle Macht erscheint nun erst recht als finstere Verschwörung, Verschwörung gegen sie als strahlend künftige Rettung. Die manichäische Selbstgerechtigkeit der »Zauberflöte« wird von »Fidelio« nicht befriedet, vielmehr zur Prozessordnung eines Jüngsten Gerichts über das Wirkliche verschärft, dessen Kläger und Richter das Subjekt

sein wird. Herrlich ist jedoch Rettung selbst an Pathos wie Konkretion gewachsen, seit sie nicht mehr im Wissensmonopol der Eingeweihten, im Machtanspruch der Erzieher des Menschengeschlechts wohnt, sondern in der Gewissheit des Herzens, das Nein zum Unrecht sagt. Ihre Tat heißt Widerstand. Auch solchen Absprung von der »Zauberflöte« fand Beethoven in der »Zauberflöte« vorfiguriert.

Rettung der Geraubten durch den Beraubten, der Gattin durch den Gatten aus der Unterwelt ist die älteste Fabel und Idee der Oper. Das Orpheus-Schema hat Mozart scheinbar unbefragt für seine Singspiel-Libretti übernommen: Belmonte soll Konstanze, Tamino Pamina aus der Gefangenschaft entführen. Doch als das Orpheus-Wort kindergereimt an den Schreckenspforten erklingt, »Wir wandeln durch des Tones Macht / Froh durch des Todes düstre Nacht«, führt nicht mehr Tamino, sondern Pamina das Duett wie den Bewährungsgang. Gegenläufig zur offiziellen Fabel von der Initiation des Mannes, von der Befreiung der Frau durch den Mann, setzt sich eine neue, geheime Handlung durch: Die zu Rettende wird Retterin. Beethovens Widerstandsdrama spricht das Geheimnis von Mozarts Prüfungsmärchen aus – und verändert damit das Grundmuster der Oper. Die Heldenfigur des »Fidelio«, der nach Beethovens Willen »Leonore« hieße, ist Frau, nicht Mann. Von Spontanität statt höherer Weisheit und Weisung gelenkt, strebt sie Pamina, nicht Tamino nach. – Leonore rühmt Pamina nicht sowohl mit Texten und Taten als mit ihrer Stimme. Deren Duktus ist vollströmenden Atems, der die Frau, Seele und Körper in einem, ganz gegenwärtig macht. Der Atem der Frauenstimme im Raum der Gefahr gibt uns die einzige, wehrlos kühne Versicherung, dass das gute Ende möglich sei: dass Gewährung sich endlich neigen werde über alle Qualen und Zweifel der Bewährung. Leonores Duktus aber führt, mit Ungeduld, Exaltation ins Künftige, Paminas große rezitativische Bögen fort, jene frühen Parusien des Subjekts im ersten »Zauberflöte«-Finale: die Selbstfindung von »Die Wahrheit, sei sie auch Verbrechen«, das

Todesangebot von »Herr, ich bin zwar Verbrecherin«. Selbstfindung und Todesangebot tragen den neuen Gesang, die neue Handlung. Sie wenden die Krise: vereint zu einem neuen, subjektvollzogenen Ritual der Rettung. Paminas Hinfinden zur eigenen Wahrheit und Paminas Gang durch die drei Tode verflechten sich durch das ganze Singspiel. Sie beginnen zusammen in jenen Bögen des ersten Finales, sie enden zusammen im zweiten: da nach des Jünglings Anruf, »Hier sind die Schreckenspforten, / Die Not und Tod mir dräun«, die Stimme des Mädchens über dem Dominantseptakkord kreisend, suchend niederschwebt, dann fest zum letzten Durchgang ausschreitet, »Ich werde aller Orten / An deiner Seite sein. / – Ich selbst führe dich ...« Dem Trotz kraft des Todes, der Mattigkeit zum Tod folgt Paminas drittes, letztes Treffen mit dem »wahren, besten Freunde des Menschen«. Nun sie ihm, zum Opfer ihrer selbst gerüstet, vertraut-gefasst entgegentritt, gibt er miraculöses Zeugnis, statt fürs Vergehen, für das Bestehen des zu sich entschlossenen Selbst. – Paminas Ritus des letzten »passage« wäre schwer zu enträtseln ob der Einfalt ihrer Worte, der Jugendbefangenheit ihres Sinns, der Transparenz ihres Gesangs – käme ihr nicht neben der Nachfolgerin Leonore auch die Vorgängerin Iphigenie zu Hilfe: diese mit der anmutig-geistigen Gabe zur Entfaltung in Sprache, wie jene mit der expressiven Macht der Verdichtung, Materialisierung in Musik. Erst die Trias Iphigenie / Pamina / Leonore stellt die Frau als Retterin sichtbar in die Mitte der deutschen Klassik, die ahnte, dass Freiheit des Menschen Trug bleiben muss, meinte sie zwar den Menschen als Subjekt, das Subjekt aber als Mann. Frauengestalten nur konnten Goethe, Mozart, Beethoven das Eingeständnis lehren, schenken, dass Autonomie nicht den Heros, sondern einzig das schwächste Geschöpf sich zum Anfang und Anhalt wählen darf: dass Selbstbestimmung nicht das Ausschließende, sondern die Hohlform der Rettung ist.



Papageno in der Berliner Inszenierung von 1816,
kolorierte Stich von Carl Thiele
nach der Zeichnung von Johann Heinrich Stürmer

»ICH FINDE HALT, DASS IN DER MUSICK DER HANSWURST NOCH NICHT AUSGEROTTET IST«

PAPAGENO UND SEINE VOR- UND NACHFAHREN

TEXT VON Walter Rösler

I Bei Voltaire gibt es die Geschichte von dem Huronen, den es an die Küste der Bretagne verschlägt, der dort mit den ihm unbegreiflichen Denkweisen, Sitten und Praktiken der zivilisierten Welt in Konflikt gerät, schließlich aber doch von der Zivilisationsgesellschaft zum Normalbürger umfunktioniert wird.

Auch Papageno ist ein Stück Natur, sein Federkleid verrät seine Verwandtschaft mit den Vögeln, von deren Fang er lebt. Auch er gerät in eine ihm fremde Welt, in Sarastros Reich, und auch ihn wollen die Eingeweihten in ihre Ordnung integrieren – freilich ohne Erfolg.

Papagenos Ahnenreihe lässt sich bis zur Volks- und Narrengestalt des antiken Mimos zurückverfolgen. Verwandt sind ihm die Dienergestalten in den Komödien des Plautus ebenso wie Cervantes' Sancho Panza, der Pickelhäring der Wandertruppen ebenso wie der Arlecchino der Commedia dell'arte. Unverkennbar ist vor allem ein Vorläufer: der Wiener

Ur-Hanswurst, wie ihn der Prinzipal, Schauspieler und »examinierte Zahn- und Wundarzt« (so die Eintragung in der Wiener Universitätsmatrikel des Jahres 1707) Joseph Anton Stranitzky kreierte. Stranitzkys Hanswurst (der sich noch Hans Wurst schrieb) betrat als Bauer, als Salzburger Krautschneider, wie er sich nannte, die Bühne und bildete mit seiner naiven Deftigkeit den denkbar größten Kontrast zu den dort agierenden großen Damen und Herren. Später, bei Stranitzkys Nachfolgern Prehauser und Kurz-Bernardon begegnet uns Hanswurst auch als Mausfallenhändler, Schuster, Schneider, Postillon oder Hausierer. Mit den jeweiligen Berufsinsignien versehen – wie Papageno mit dem Vogelkäfig – stellte er sich in Auftritts- und Metierliedern dem Publikum vor.

Schon Stranitzkys Hanswurst zeigt viele Eigenschaften, die wir bei Papageno wiederfinden. Despektierliche Äußerungen, wie sie Papageno über die drei Damen der Königin der Nacht verlauten läßt, sind häufig. Beispielsweise die Szene zwischen Hanswurst und der bössartigen Königin Eurilla in dem Stück »Astromedes«: »Ob er nicht wisse, wer vor ihm stehe«, herrscht die Königin Hanswurst an. Der repliziert: »Allem Ansehen nach ein Weibsbild, und zwar eine nicht von besten«, entschuldigt sich aber sofort, denn schließlich will er keinen Ärger haben. Otto Rommels Buch über die Alt-Wiener Volkskomödie bringt auch noch andere Beispiele, die Hanswurst als Vorläufer Papagenos erkennen lassen. So prahlt Hanswurst gern mit seinen Heldentaten, denkt aber im Grunde völlig unheroisch. Als ihm (in »Scipio«) sein Herr vorwirft: »Schweige Narr; immer hastu von fressen und sauffen zu reden«, antwortet er: »Dieses ist besser als dass Sterben«. Und der Vorhaltung: »So niederträchtige Seelen wie du schätzen sich glückselig zu leben, eine hohe Seele aber suchet ihren Ruhm im Todt«, hält er entgegen: »Ey Herr, besser niederträchtig gelebt als hoch auffgehungen.« Hanswursts Selbstmordversuche sind nie ganz ernst zu nehmen. Nachdem er es zuerst mit dem Degen, dann mit dem Strick

versucht hat, meint er: »Ich sehe schon, es will sich mir nichts recht schicken, es muß eine Bedeuthnis haben, es wird das Beste sein, daß ichs bleiben laß.«

Zweifellos lieferten auch die gleichfalls zur Wiener Volkstheatertradition gehörenden Stegreifstücke von Felix Kurz, genannt Bernardon, die »Bernardoniaden«, Vorbilder für Papageno. So gibt es in ihnen schon Zauberinstrumente. Ein Theaterzettel des Jahres 1766 kündigte an: »Die Zaubertrommel des Orpheus oder Bernardon, der glückliche Besitzer des Schlägels Apollinis«, und in der Bernardoniade »Die von Minerva beschützte Unschuld« tritt Hanswurst als Stadtmusikant auf und »traktiert den Fagot«. Auch Tiere spielen in den Bernardoniaden eine große Rolle. Vom Pulcinella der Commedia dell'arte wird das Gehabe des Hahns übernommen. In Kurz-Bernardons »Teutschen Arien« gibt es einen Zwiegesang zwischen Hanswurst und Colombine, der wie eine Vorwegnahme des Duetts Papageno/Papagena erscheint:

HANSWURST: Ich bin dein Hahn.	HANSWURST: Mein schopfets Händel,
COLOMBINE: Ich deine Henne.	Ich bleib allein dein Kudri kudri ku.
[...]	BEIDE: Wir seynd von einem guten Zügel,
COLOMBINE: Mein Pi, Pi, Pi.	Durch uns vermehrt sich das Geflügel,
	Nichts Gickericki, nur klu klu klu.

Sogar das alte Weib, das Papageno erschreckt, weil es ihn zum Liebhaber haben will (die verkleidete Papagena), ist eine Figur dieser Stegreifstücke. In der »Durchlauchtigen Schätferin« hält Hanswurst einer liebestollen Alten entgegen:

HANSWURST:	Pfui Deichsel, die machen a
Sag alte Runkunkel, was fällt dir doch ein,	Grausen bey mir!
Als solte mein Hertze verliebt in Dich seyn,	Pasquelle, Pasquelle!
Zwey augen als wie ein Stroh-Wäschel so schön,	Du alte Schabelle!
A tröpfelnde Nasen, Mist-krampene Zähn,	Geh Pack dich von hier.

Papageno zeigt kein Verlangen, der Weisheit der Eingeweihten teilhaftig zu werden. Er wünscht sich nur ein Weibchen und kann absolut nicht begreifen, dass er es mit soviel Beschwernis erringen soll. Er ist beileibe kein Gegenspieler Sarastros, aber doch so etwa wie ein Korrektiv, das die mit so vielen Geheimnissen umgebenen Rituale der Eingeweihten relativiert. Papageno ergänzt – wie Erich Neumann in seiner »Zauberflöten«-Studie schreibt – mit seinem »naturhaften Zynismus die Initiationsfeierlichkeit und idealistische Weltabgewandtheit Taminos, ist der primitiv-sinnliche und naturhafte Schatten, die untere Gegenstimme zu der idealistisch-gefühlvollen Oberstimme« des Prinzen.

Verfehlt wäre es allerdings, in Tamino nur das Geistige und in Papageno nur das Animalische verkörpert zu sehen. Im Duett Papagenos mit Pamina, des Dieners mit der Prinzessin, heben sich die Grenzen zwischen »oben« und »unten« auf, erlangt die Idee menschlicher Partnerschaft höchsten Ausdruck: »Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an.« Nicht zuletzt verbirgt sich hinter Papagenos Verweigerung gegenüber den Prüfungsschrecknissen der Priester ein plebejischer Nonkonformismus, der im deutlichen Gegensatz steht zu Taminos allzu fragloser Befolgung der Gebote.

Kierkegaard verweist in seiner Schrift »Entweder – Oder« auf das Musikalische und Naturhafte des Vogelfängers (im Unterschied zur bürgerlichen »Unmusikalität« Taminos): »Bekanntlich akkompagniert Papageno seine lebensfrohe Munterkeit auf einer Rohrflöte, deren Töne gewiß auf jeden Hörer einen wundersamen Eindruck machen. Und je mehr man darüber nachdenkt, je mehr man in Papageno den mythischen Papageno sieht, um so ausdrucksvoller und bezeichnender wird man sie finden.« Vulpus, der »Rinaldo Rinaldini«-Autor, der mit Wissen und Willen Goethes den Text der »Zauberflöte« 1794 für die Weimarer Aufführung verschlimmbesserte, führt dagegen Papageno ganz auf die Ebene platter Rationalität zurück: »Stoße dich nicht an meiner Federdra-

perie«, läßt er ihn zu Tamino sagen, »ich bin Vogelsteller und schmücke mich selbst mit der Zierde meiner Untergebenen. So werden wir miteinander bekannt, und keine Krähe hackt der anderen ein Auge aus. Die Vögel haben zu diesem Gewande ein gewisses Zutrauen. Dieses Zutrauen benutze ich frischweg und nehme die Gimpel beim Kopf.«

I Die Neuberin verbannte unter dem Einfluss von Gottscheds Reformbestrebungen 1737 in einem symbolischen Akt (der nach Lessings Worten »selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden«) den Hanswurst von der Bühne. In Wien jedoch war er nicht totzukriegen. Zwar gelang es den Attacken der Wiener Gottschedianer im Verein mit verschärften Zensurgesetzen, nach dem Tode des Stranitzky-Nachfolgers Gottfried Prehauser (1769) der wienerischen Stegreifkomödie samt Hanswurstfigur ein Ende zubereiten. Aber Hanswurst überlebte in der Gestalt des von Karl Laroche im Leopoldstädter Theater verkörperten Kaspar Larifari, später – Anfang des 19. Jahrhunderts – in Anton Hasenhuts Thaddädl und Ignaz Schusters Staberl, und sogar in der Charakterkomik Nestroys und Raimunds sind noch seine Spuren zu erkennen.

Für den alten Theaterhasen Schikaneder war Papageno vermutlich die wichtigste Figur des Stücks, nicht nur weil er ihn selber spielte, sondern weil er wusste, dass die Lustige Person im Alt-Wiener Volkstheater keine bloße Beigabe darstellte, sondern ein unentbehrliches Element, durch das die »ernste« Handlung ihre komische Brechung erfuhr. Die zeitgenössische Kritik, geschult an der Dramaturgie Lessings und Schillers, brachte jedoch Schikaneders Text in seiner Mischung aus barocker Maschinenkomödie, Wiener Singspiel und Zauberoper nur Hohn und Spott entgegen. Wenn Johann Jakob Engel, der Oberdirektor des Berliner Nationaltheaters, die von König Friedrich Wilhelm II. gewünschte Aufführung der »Zauberflöte« 1792 mit dem Hin-

weis hintertrieb (und damit erreichte, dass das Stück erst zwei Jahre später auf die Bühne kam), »daß der große Tonkünstler Mozart sein Talent an einen so undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoff hat verschwenden müssen«, dann sprach er damit durchaus die Anschauung großer Kreise der bürgerlichen Intelligenz aus. Wer feststellen will, in welchem Maße Unverständnis und Überheblichkeit gegenüber dem »Zauberflöten«-Libretto bis heute nachwirken, der lese den einschlägigen Abschnitt in Wolfgang Hildesheimers Mozart-Buch, wo Papageno nur als »heissa-hopsassa-rufender Vogelfänger« vorkommt.

Mozart war als eifriger Theaterbesucher mit der Volkstheatertradition und der Lustigen Person bestens vertraut. In einem Brief an den Vater stellt er am 16. Juni 1781 mit Genugtuung fest, »daß in der Musick der hanswurst noch nicht ausgerottet ist«. Zwei Jahre später schrieb er die Musik zu einer Faschingspantomime, deren Sujet er selbst erfunden hatte, und wirkte darin neben seiner geliebten Schwägerin Aloisa (die die Colombine spielte) und deren Ehemann Joseph Lange (der der Pierrot war) selber als Harlekin mit. Von Mozart existiert auch der Entwurf eines Lustspiels »Die Liebesprobe«, zu dessen Personen Wurstl und Kasperl zählen. Dass die Zeitgenossen auch den Leporello als Nachkommen der Lustigen Person empfanden, zeigt eine Kritik aus dem »Journal des Luxus und der Moden« vom Februar 1791, in der es über die Weimarer Aufführung des »Don Giovanni« heißt: »Der Inhalt des Stücks ist das alte bekannte Sujet, das nur durch die burlesken Späße des Leporello, vorzeiten des Hanswurst's, und durch den steinernen Comthur zu Pferde dem großen Haufen gefällt ...«

Mozart selbst lebte die Doppelexistenz von Tamino und Papageno. Die eine Seite seines Wesens finden wir in dem vielzitierten Brief vom 4. April 1787, dem letzten Brief an den Vater, mit dem Bekenntnis der ständigen Gegenwart des Todes in seinem Leben: »da der Tod / genau zu nehmen:

/ der wahre Endzweck unseres lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes!« Die andere Seite zeigen neben anderem die Bäsle-Briefe mit ihrer Fäkal-Komik. Die Eingebungen, die ihn bedrängten, schlugen oft um in eine clowneske Lustigkeit – die groteske Kehrseite tiefen Ernstes. Zeitgenössische Berichte bestätigen das. Die Schriftstellerin Karoline Pichler beschreibt in ihren »Erinnerungen«, wie Mozart am Flügel improvisierte, so dass alles mit angehaltenem Atem den Tönen lauschte: »Auf einmal aber ward ihm das Ding zuwider; er fuhr auf und begann in seiner närrischen Laune, wie er es öfters machte, über Tisch und Sessel zu springen, wie eine Katze zu miauen, und wie ein ausgelassener Junge Purzelbäume zu schlagen ...« Und Schwager Joseph Lange erinnert sich: »Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen als ein großer Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander; sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war, ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität, oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbstironie sich zu ergötzen.«

III »Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen« nannte Schikaneder die von ihm verfasste Oper, die er mit Musik von Peter Winter 1798 im Freihaus-Theater zur Aufführung brachte. Die Königin der Nacht setzt in dieser Fortsetzung der »Zauberflöte« alles

darán, die Hochzeit von Tamino und Pamina zu verhindern. Bevor die Widersacherin Sarastros samt ihrem Gefolge endgültig besiegt wird, muss das Paar erneut schwere Prüfungen bestehen. Papageno findet in dem Stück seine Eltern und Geschwister wieder, erscheint also gleichsam multipliziert auf der Bühne. Auch er ist gefährdet. Monostatos hat es auf Papagena abgesehen. Zwar gelingt es Papageno, den Mohren zu fangen, er lässt ihn aber wieder laufen, als dieser ihm »zum Zeitvertreib ein schwarzes Weib verspricht«. Als die drei Damen der Königin jedoch versuchen, ihm das Glückchenspiel abzulisten, bleibt er standhaft und lässt die Verführerinnen bis zur Erschöpfung tanzen. Mit Hilfe seines Zauberinstrumentes gelingt es ihm schließlich, Papagena zu befreien und Monostatos in den Vogelkäfig zu sperren.

Allzusehr wird hier Schikaneders Absicht deutlich, das Erfolgsrezept der »Zauberflöte« noch einmal anzuwenden. Er bietet keine neuen Aspekte, sondern nur einen zweiten Aufguss. Nicht nur im »Labyrinth«, sondern auch in anderen Stücken Schikaneders begegnen wir Papagenos Spuren. Besonders deutlich in »Der Königsohn von Ithaka«, wo Kolifonio, »des Prinzen Gesellschafter und Tischfreund«, im Reiche der Calypso gegen zwei im Takt brummende Bären seinen Kuchen verteidigen muß, zwischen Papageienkäfigen ein drolliges »Paperllied« singt und in der Nymphe Pratschina seine Papagena findet.

Goethe bedient sich gleichfalls in seinem Fragment gebliebenen »Der Zauberflöte Zweiter Teil« der Personen des Originals, gibt dem Geschehen aber eine neue Dimension, die teilweise bereits den zweiten Teil des »Faust« ahnen lässt. Tamino und Pamina sind verzweifelt, weil es Monostatos im Auftrag der Königin der Nacht gelang, ihren eben geborenen Sohn in einen unlösbar versiegelten goldenen Sarg zu verschließen. Auch das Paar Papageno und Papagena ist unglücklich, weil der erhoffte Kindersegen ausgeblieben ist. Das ändert sich, als aus den großen Eiern, die sie in ihrer

Hütte vorfinden, geflügelte Kinder entsteigen. Von Sarastro erhält Papageno den Auftrag, sich nach dem Schlosse zu begeben, um durch den Klang der Zauberflöte Tamino und Pamina Trost zu spenden.

Auch in den »Zauberflöten«-Parodien, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen, nimmt Papageno seinen Platz ein. Deutlich politische Akzente zeigt Grillparzers »L'Hermite en prison«, wo der wegen Wachbeleidigung zu einer Freiheitsstrafe verurteilte Maler Daffinger gleich Papageno durch ein Schloß vor dem Mund zum Schweigen verurteilt wird, so daß er die Fragen der drei Damen über die Königin immer nur (staats)bejahend mit »Hm, hm, hm!« beantworten kann.

Sieht man von einer Figur wie dem Scherasmin in Webers »Oberon« (einem Stück, dessen Stoff ohnedies mit dem der »Zauberflöte« verwandt ist) ab, wird man kaum eine direkte Nachfolge Papagenos in der Oper vorfinden. Die Lustige Person verliert mit den sich verändernden gesellschaftlichen Verhältnissen und mit der Auflösung der bisherigen Herr-Diener-Beziehung im 19. Jahrhundert ihre Funktion und Bedeutung. Nur im Buffopaar der Operette lebt das traditionelle Dienerpaar noch eine Zeitlang fort. Die Oper vermag zudem in der Folgezeit kaum noch jene Naivität aufzubringen, die den Nährboden der Lustigen Person bildete. Das zeigt die »Frau ohne Schatten«, ein Werk, das von Hofmannsthal expressis verbis in Bezug zur »Zauberflöte« gebracht wurde. Auch hier gibt es die Trennung in das »hohe« und das »niedere« Paar. Aber der Färber Barak, der gleichsam Papagenos Stelle einnimmt, hat so gar nichts von der Hanswurst-Mentalität seines Vorgängers, sondern mutet eher wie ein in die soziale Unterschicht geratener Sarastro an.

Gemeinsamkeiten zur »Zauberflöte« sind auch im »Parsifal« evident. Auch hier begegnen wir einem Männerbund, der im weiblichen Element eine Bedrohung sieht. In beiden Werken geht es um die Wiedererlangung eines exis-

tentiellen Machtsymbols – des Siebenfachen Sonnenkreises beziehungsweise des Heiligen Speeres. Parsifal, ein Naturkind, gerät unversehens in das Gralsgebiet und weiß wie Papageno wenig über seine Herkunft zu sagen. Der französische Musikforscher Julien Tiersot hat Papageno »une sorte de Parsifal comique« genannt. Umgekehrt eignet aber dem Titelhelden des Wagnerschen Bühnenweihefestspiels nichts von der Komik Papagenos. In Parsifals Erlöserrolle wäre letzterer ohnedies nicht denkbar.

Bleiben die Meistersinger von Nürnberg, die in manchem wie eine späte »Zauberflöten«-Parodie anmuten. Aus dem Orden der Eingeweihten ist eine Zunft biederer Bürger geworden, deren Geheimwissen in der Beherrschung der Tabulatur besteht. Auch zu ihnen kommt in der Gestalt Stolzings ein Tamino, dem es um die geliebte Pamina geht, die sich hier Eva nennt und eine Bürgerstochter ist. Die Meistersinger stehen dem Ritter Stolzing ebenso skeptisch gegenüber wie die Eingeweihten dem Prinzen Tamino. Als Vermittler fungiert hier wie dort Sarastro, der jetzt Hans Sachs heißt. Und Papageno? Er kommt diesmal nicht mit dem Prinzen, sondern ist – da er ja der Schnellere ist – bereits da. In der Gestalt des Lehrlings David zeigt er sich – im Unterschied zu dem originalen Papageno – eifrig bestrebt, sich zu integrieren. Die Verhältnisse haben sich seit Mozarts Zeiten geändert. Wir erleben eine witzige Umkehrung der ursprünglichen Konstellation: Papageno-David ist emsig bemüht, Tamino-Stolzing in die Geheimnisse der Eingeweihten einzuführen, nämlich ihm die komplizierten Regeln des Meistersanges beizubringen.

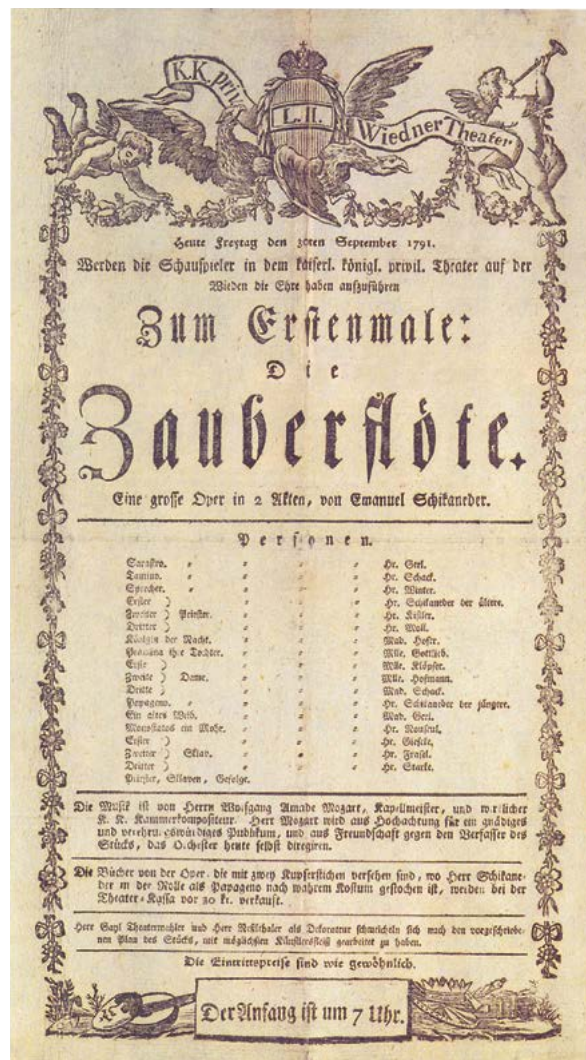
EMANUEL SCHIKANEDER ODER DAS ALTE THEATER AUF DER WIEDEN

TEXT VON Ignaz Franz Castelli

Das Theater im Freihause war beiläufig so groß wie das Josephstädter Theater, hatte aber nur zwei Stockwerke und sah einer großen länglich viereckigen Kiste nicht unähnlich. Wenn man von der Schleifmühlgasse in den Hof tritt, so steht uns ein langer Quertrakt gegenüber, die Hälfte dieses Quertrakts rechts nahm das Theater ein. Man konnte von dieser Seite hineingehen; von der entgegengesetzten Seite befand sich vor dem Tore, welches auf den sogenannten Naschmarkt führt, bis zum Theater durch den ganzen langen Hof ein von Holz aufgeführter bedeckter Gang.

Der Zuseherplatz war nur ganz einfach bemalt, und an der Bühne standen zu beiden Seiten des Portals zwei Figuren in Lebensgröße, ein Ritter mit einem Dolch und eine Dame mit einer Larve. In das Parterre war der Eintritt mit 17 kr. und im letzten Stock mit 7 kr. festgesetzt.

Ich werde hier erst von Schikaneder sprechen, und zwar in dreifacher Rücksicht: von dem Direktor, dem dramatischen Dichter und dem Schauspieler Schikaneder. Als Direktor kannte er sein Publikum, und die Kasse war sein Hauptaugenmerk. Sie mußte es wohl auch sein, denn er brauchte viel Geld, da er ein außerordentlicher Lebemann



Anschlagzettel der Premiere der »Zauberflöte«
am 30. September 1791 im Theater im Freihaus auf der Wieden

war und besonders das schöne Geschlecht liebte; daher sah er auch vor allem drauf, bei seinem Theater schöne Schauspielerinnen zu haben, und fragte wenig darnach, ob sie auch gute waren. Er verstand es, selbst Mädchen, die er aus dem bürgerlichen Leben herausnahm und auf die Bühne brachte, so zu verwenden und ihnen meist selbst solche Rollen zu schreiben, daß sie dem Publikum sehr bald gefielen und am Ende sogar Lieblinge desselben wurden. Ein Beispiel davon war Fräulein Forst, eines der schönsten Mädchen, welche Wien jemals aufzuweisen hatte.

Schikaneder war ein herzensguter Mann, der seine Schauspieler wirklich wie seine Kinder behandelte, immer offene Tafel hielt, zwar keine großen Gagen zahlte, aber besonders junge Anfänger zu poussieren verstand. Körperliche Wohlgestalt galt ihm vor allem als Grund zur Aufnahme bei seinem Theater. Ich weiß mich recht gut zu erinnern, daß er einen Jüngling engagierte, bloß weil er einer der schönsten in Wien war. Dieser Jüngling war Herzfeld, der nachmalige Direktor des Hamburger Theaters und Vater des jetzigen Mitgliedes unserer Hofbühne. Ich war zugegen, als dieser Jüngling zum ersten mal als Reitknecht auftrat, das Stück ist mir entfallen. Es war nur eine sehr untergeordnete Rolle, er hatte kaum einige Worte zu sprechen, aber von allen Seiten ertönte aus dem Munde der Frauen und Mädchen: »Ach! der schöne Mensch! der liebe Mensch!«

Schikaneder als dramatischer Schriftsteller war zu seiner Zeit bedeutend. Er besaß vor allem eine fruchtbare Phantasie, das beweisen seine Opern: »Die Zauberflöte«, »Babylons Pyramiden«, »Der Spiegel von Arkadien« und noch viele andere. Auch in komischen Opern war er glücklich, seine 7, sage sieben Teile des »Dummen Gärtners«, seine »Waldmänner«, sein »Tiroler Wastl« usw. haben viele Vorstellungen erlebt und allgemein gefallen. Auch in Ritterstücken hat er sich versucht und auch darin den Anforderungen seiner Zeit Genüge geleistet. »Hans Dollinger mit dem Riesen



Krako« und »Philippine Welserin« haben die Schaulust befriedigt und die Tränendrüsen geöffnet. Als ein Vorbild für Lokaldichter stehen aber auch jetzt noch immer seine »Fiaker in Wien« und seine »Bürgerlichen Brüder« da; das sind wirkliche Gemälde aus dem Wiener Leben, wirkliche Charakterstücke aus dem Volke. [...]

Schikaneder war ein erbärmlicher Sänger, daher er in seinen Opern die Melodie zu jenen Stellen, welche er selbst zu singen hatte, selbst machte oder dem Komponisten vorschrieb. So sind die Melodien in der »Zauberflöte« zu den Liedern »Der Vogelfänger bin ich ja« und »Ein Mädchen oder Weibchen« sowie zu dem Duette »Bei Männern, welche Liebe fühlen« von Schikaneder; Mozart hat sie erst durch sein herrliches Instrument zu Kunstwerken gemacht. Der verstorbene Bassist Sebastian Meyer hat mir erzählt, daß Mozart zum Duett, als sich Papageno und Papagena zum erstenmal erblicken, anfangs ganz anders komponiert hatte, als wir es gegenwärtig hören. Beide riefen nämlich ein paarmal staunend aus: »Papageno! Papagena!« Als aber Schikaneder dieses hörte, rief er ins Orchester hinab: »Du Mozart. Das ist nichts, da muß die Musik mehr Staunen ausdrücken, beide müssen sich erst stumm anblicken, dann muß Papageno zu stottern anfangen: ›Pa-papapa-pa-pa‹; Papagena muß dies wieder-



Blick auf die Vorstadt Wieden mit dem Freihaus, 1780, in dem sich neben 225 Wohnungen und sechs großen Höfen auch das Theater befand, kolorierter Kupferstich von Johann Ziegler

holen, bis endlich beide den ganzen Namen aussprechen.« Mozart folgte diesem Rat, und das Duett musste so immer wiederholt werden.

Ferner als im zweiten Akte die Priester sich versammeln, geschah dies bei der Generalprobe ohne Musikbegleitung, Schikaneder aber verlangte, daß ein pathetischer Marsch dazu komponiert werde. Da soll Mozart zu den Musikern gesagt haben: »Gebt her eure Kaszetteln!« und in die Stimmen sogleich diesen prächtigen Marsch hineingeschrieben haben.

Lächerlich ist, was Schikaneder einem Freunde, der ihm nach der ersten Aufführung der »Zauberflöte« Lobsprüche über sein Werk machte, geantwortet haben soll. Er soll gesagt haben: »Ja, die Oper hat gefallen, aber sie würde noch mehr gefallen haben, wenn mir Mozart nicht so viel daran verdorben hätte.« [...]

aus »Memoiren meines Lebens«, 1861

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Jürgen Flimm

KO-INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

2., neu gestaltete Auflage 2018, © 2002, 2018 Staatsoper Unter den Linden

LAYOUT Dieter Thomas

TEXTNACHWEISE Die Artikel von Volkmar Braunbehrens, Manfred Haedler und Walter Rösler sowie das von Bernward Konermann mit August Everding, Fred Berndt und Dorothee Uhrmacher geführte Gespräch sind Originalbeiträge. Die Feuer- und Wasserprobe. Aus: Geschichte des ägyptischen Königs Sethos. Aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius, Breslau bey Gottlieb Löwe, 1777 – Ivan Nagel: Drei Retterinnen. Aus: Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1985 – Ignaz Franz Castelli: Emanuel Schikaneder oder Das alte Theater auf der Wieden. Aus: Memoiren meines Lebens, Unter Zugrundelegung der Ausgabe von 1861, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Joachim Schondorff, Winkler-Verlag, München 1969.

BILDNACHWEISE Die Kostüme von 1816 zeichnete Johann Heinrich Stürmer – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett/Sammlung der Zeichnungen – Archiv der Staatsoper Unter den Linden – Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch, Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie X: Supplement, Werkgruppe 32, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961 – Decorationen auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Nach Zeichnungen des Herrn Geheimen Oberbaurat Schinkel u. a., Drittes Heft, Berlin 1823, bei L. W. Wittich – Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, erster Band oder erstes bis achttes Heft, Berlin 1819, bei L. W. Wittich. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.



CULTURThe
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN