

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte

7791
04221

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Zauberflöte

EINE DEUTSCHE OPER IN ZWEI AUFZÜGEN
TEXT VON EMANUEL SCHIKANEDER
KV 620

URAUFFÜHRUNG AM 30. SEPTEMBER 1791 IN WIEN,
FREIHAUSTHEATER AUF DER WIEDEN

Handlung

1. Aufzug

Prinz Tamino glaubt sich von einer riesigen Schlange verfolgt. In höchster Todesangst fällt er in Ohnmacht. Drei Damen retten ihn. Die Retterinnen streiten, wer bei dem Jüngling wachen darf und wer ihrer Herrscherin, der Königin der Nacht, über den Vorfall berichten soll. Schließlich brechen alle drei auf.

Als Tamino erwacht, nähert sich der Vogelfänger Papageno, der für die Königin der Nacht arbeitet. Als Papageno Tamino in dem Glauben läßt, er sei es gewesen, der ihn vor der Schlange gerettet habe, kehren die drei Damen zurück und bestrafen ihn. Im Auftrag der Königin übergeben sie Tamino ein Bildnis ihrer von Sarastro geraubten Tochter Pamina, in das der Prinz sich sogleich verliebt. Die Königin der Nacht erscheint. Sie bittet Tamino, Pamina zu befreien. Sie verspricht, ihm dafür Pamina zur Frau zu geben.

Tamino ist zur Rettung entschlossen. Zum Schutz gegen Gefahren geben die Damen ihm eine Zauberflöte, Papageno ein Glockenspiel mit – Instrumente, die das Gemüt von Mensch und Tier zu besänftigen vermögen. Drei Knaben weisen Tamino und dem ihm zum Begleiter bestimmten Papageno den Weg zu Sarastros Reich.

Hier trifft Papageno auf Pamina, die gerade vom Mohren Monostatos bei einem Fluchtversuch überrascht wurde. Monostatos flieht vor Papageno. Papageno erzählt Pamina von Tamino und der nahen Rettung. Pamina und Papageno unterhalten sich über die Liebe.

Die drei Knaben haben inzwischen Tamino in den Tempelbezirk Sarastros geführt. An zwei Pforten wird er zurückgewiesen, an der dritten erscheint ein Priester, der Sprecher, und versucht ihn, von Sarastros edlen Absichten zu überzeugen. Glücklicherweise ist Pamina noch am Leben, beginnt Tamino auf der Zauberflöte zu spielen, worauf wilde Tiere erscheinen. Papageno antwortet ihm von fern. Tamino eilt dem Klang von Papagenos Hirtenflöte nach.

Auf ihrer Flucht werden Pamina und Papageno von Monostatos und seinen Sklaven gestellt, die aber durch Papagenos Glockenspiel verzaubert werden. Das Erscheinen Sarastros hält die Fliehenden jedoch endgültig auf. Auch Tamino wird gefaßt. Sarastro läßt die Fremdlinge in den Prüfungstempel bringen, wo sie „gereinigt“ werden sollen.

2. Aufzug

Sarastro verkündet den Priestern, daß Tamino für den Weg der Erleuchtung vorgesehen sei. Sollte er die harten Prüfungen des Ordens erfolgreich bestehen, dürfe er auch Pamina heiraten. Der Sprecher und der zweite Priester bereiten Tamino und Papageno auf die Prüfungen vor. Erst als ihm ein Mädchen in Aussicht gestellt wird, läßt sich Papageno überreden, die Prüfungen auf sich zu nehmen. Als erstes wird den beiden strengstes Redeverbot auferlegt. Die drei Damen der Königin erscheinen und versuchen vergeblich, sie von ihrem Vorhaben abzubringen.

Monostatos gesteht der schlafenden Pamina seine Liebe. Die Königin der Nacht fordert ihre Tochter zum Mord an Sarastro auf, um so den siebenfachen Sonnenkreis zurückzugewinnen. Dieser Sonnenkreis, den Sarastro von ihrem verstorbenen Mann erhalten hat, ist das Geheimnis seiner Macht. Pamina ist dazu nicht bereit. Monostatos, der alles belauscht hat, bietet Pamina seine Hilfe an, wenn sie ihn dafür liebe. Als sie ablehnt, bedroht er sie. Sarastro verjagt den Mohren und tröstet Pamina.

Tamino und Papageno müssen immer noch schweigen. Papagenos Wunsch nach einem Glas Wasser wird von einer Statue erfüllt, die sich plötzlich in ein altes Weib verwandelt und behauptet, ein gewisser Papageno sei ihr Liebhaber. Bevor Papageno ihren Namen erfahren kann, versteinert sie wieder.

Pamina ist zu Tode betrübt, als Tamino nicht mit ihr spricht. Da sie glaubt, er liebe sie nicht mehr, möchte sie nicht länger leben.

Die Priester sehen der Aufnahme Taminos in ihren Orden hoffnungsvoll entgegen. Sarastro lobt Tamino für seine bisherige Standhaftigkeit. Vor den letzten gefährlichen Prüfungen dürfen Pamina und Tamino sich noch einmal sprechen. Vergeblich versucht Pamina, Tamino von der drohenden Gefahr zurückzuhalten.

Papageno wünscht sich mit Hilfe seines Glockenspiels ein Mädchen herbei. Wieder erscheint das alte Weib. Sie stellt ihn vor die Wahl, sie zu heiraten oder zu sterben. Unter falschen Schwüren stimmt er der Ehe zu, da verwandelt sich das alte Weib in eine junge Frau: Papagena. Noch bevor er sie berühren kann, wird sie ihm entrissen. Vor Wut versinkt Papageno im Erdboden.

Die drei Knaben können gerade noch verhindern, daß sich Pamina aus Verzweiflung selbst tötet. Sie versichern ihr, daß, wenn auch ihre Mutter sie verstoßen habe, Tami-

no doch noch am Leben sei und sie liebe. Sie geleiten Pamina zu ihm. Tamino wartet vor der Schreckenspforte. Die beiden geharnischten Männer gestatten Pamina, den letzten Prüfungsweg gemeinsam mit Tamino zu gehen. Beide schreiten – von der Macht der Zauberflöte beschützt – zur Reinigung ihrer Seelen durch Feuer und Wasser.

Papageno, der seine Papagena nicht wiedergefunden hat, will seinem Leben ein Ende setzen. Die Knaben erinnern ihn an sein Glockenspiel, mit dem er Papagena herbeizaubert. Glücklicherweise schmieden die beiden Zukunftspläne.

Die Königin der Nacht und die drei Damen versuchen unter der Führung von Monostatos in den Tempel einzudringen und Pamina zu entführen. Sarastro überrascht sie und stößt sie in „ewige Nacht“.

Das neue Paar Pamina und Tamino wird feierlich in die Gemeinschaft der Eingeweihten aufgenommen.



WOLFGANG AMADEUS MOZART, ZEICHNUNG VON DOROTHEA STOCK, 1789

Stefan Kunze

Tradition und Symbolik in der „Zauberflöte“

Was in die *Zauberflöte* an Motiven, an Stoffen und Vorstellungen einfloß, „Tradition“ zu nennen, ist gewiß hoch gegriffen. Zu heterogen sind die Quellen, auf die Schikaneder zurückgriff, zu künstlich die Kontamination. Kein anderes Werk von Mozart hat eine derart verwickelte und widerspruchsvolle Vorgeschichte. In der Oper seit Monteverdi bis Richard Strauss war es in der Regel so, daß dem Libretto ein fest umrissenes Sujet zugrunde gelegt wurde, das freilich umgeformt, umgedeutet werden konnte. Die bekannten materialen Quellen der *Zauberflöte* verdienen überdies kaum diesen Namen. Denn sie sind bereits von dritter Hand aufbereitet, in ihrem mehr oder weniger kargen Gehalt ohne ernsthaftes Interesse, in ihrer rationalistischen Lehrhaftigkeit dürftig, von gelegentlich plumper oder heute längst verblaßter Symbolik. Man fragt sich in der Tat, wie Schikaneder das Kunststück fertig brachte, all diese diffusen und vielfach erkalteten Elemente überhaupt zusammenzubringen und diesem Ensemble von Versatzstücken auch noch Theaterleben einzuhauchen. Denn ein Kunststück war es auf jeden Fall, gleichgültig ob man es für gelungen oder mißlungen halten will. Da sind zunächst die Kunstmärchen (um nicht zu sagen, die künstlichen Märchen) aus Wielands übrigens wenig erfolgreicher Sammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (3 Bde., Winterthur 1786-89), die wiederum angeregt war durch die französische Sammlung *Le cabinet de fée* (Genf/Paris 1785/86): „Lulu oder die Zauberflöte“, „Der Stein der Weisen oder Sylvester und Rosine“, „Das Labyrinth“, „Der Palast der Wahrheit“, „Die drei Knaben“ und andere. Einer ganzen Reihe von Märchen entnahm Schikaneder die Elemente für die *Zauberflöte*, keineswegs nur der „Lulu“, die wie auch andere Märchen nicht von Wieland selbst, sondern von dem schriftstellernden Pfarrer A. J. Liebeskind stammt. Es war Schikaneders Spezialität, seinen Stücken Märchenstoffe,

insbesondere solche aus *Dschinnistan*, zugrunde zu legen. Meist aber nahm er sich nur ein Stück vor, so etwa in seiner „heroisch-komischen“ Oper *Der Stein der Weisen* (1790, Musik von Benedikt Schack, Franz Xaver Gerl, der ein Jahr später den Sarastro sang, und Henneberg), die bereits im Umkreis der *Zauberflöte* lag. Auf dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ basierte das einige Monate vor der *Zauberflöte* bei der Konkurrenz im Leopoldstädter Theater (Marinelli) aufgeführte Singspiel *Der Fagottist oder die Zauberzither* von Joachim Perinet (1763-1816), einem der unermüdlichen Stückeschreiber in diesem Genre, mit der Musik von Wenzel Müller (1767-1835) – auch er auf dem Feld des volkstümlichen Wiener Singspiels eine der Schlüsselfiguren. *Kaspar, der Fagottist* war wie die *Zauberflöte* eine Zauberoper, eine „Maschinen-Komödie“. Und wegen der unbestreitbaren Nähe zu Mozarts Werk kam schon früh, um 1840 in Wien, die Legende auf, Schikaneder und Mozart hätten wegen dieses Stücks ihren ursprünglichen Plan für die *Zauberflöte* umgestoßen.

Mozart besuchte die Aufführung am 11. Juni 1791 und berichtete darüber kurz und abfällig: „ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der Fagottist, die so viel Lärm macht – aber gar nichts daran ist.“ Nicht die leiseste Andeutung einer Konkurrenzsituation. Und wirklich: Die Annahme ist durchaus abwegig, Mozarts *Zauberflöte* hätte in irgendeiner Phase der Entstehung diesem harmlosen Volksstück auf dem Niveau des Kasperltheater ähnlich gesehen. Wenn also während der Entstehung eine Änderung des Plans, die allerdings auch aus inneren Gründen unwahrscheinlich ist, stattgefunden hätte, dann sicher nicht wegen des *Fagottisten*. Zum märchenhaft-romantischen Quellenfundus gehören wohl auch die auf dem Versepos Wielands fußende „romantisch-komische Oper“ *Oberon, König der Elfen* (1789) von Karl Ludwig Giesecke – derselbe Giesecke, der Mitglied von Schikaneders Truppe gewesen ist und eine Zeitlang als Mitautor oder gar als Autor des *Zauberflöten*-Textes im Gespräch war. Die Musik stammte von Paul Wranitzky, dem Goethe später die Vertonung seiner *Zauberflöten*-Fortsetzung antrug. Der Vollständigkeit halber sei auch das romantische Singspiel *Hüon und Amanda* (1789) von Friederike Sophie Seyler genannt.

Einige Motive, etwa die Einweihungsmysterien, die freilich auch freimaurerische Her-

kunft haben, entnahm Schikaneder dem Mode-Roman des Abbe Terrasson *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte* (Paris 1731, dt. von Matthias Claudius, Breslau 1777/78), dessen archäologischer Anstrich fiktiv, doch bezeichnend ist für die damalige Ägypten- bzw. Indien-Schwärmerei – man unterschied Mystisches, Rätselhaftes nicht streng nach Herkunft. Auch das Buch des Wiener Naturforschers und Freimaurers Ignaz von Born, der Vorbild für den Sarastro gewesen sein soll, über die *Mysterien der Ägypter* steht in diesem Zusammenhang. Das liegt alles vor der Zeit, in der Napoleons Ägypten-Feldzug 1798 das Interesse am alten Ägypten neu belebte.

Viel wesentlicher als die Anleihen und die Stoffe im einzelnen ist indessen der Typus der säkularisierten, rituell inszenierten Feierlichkeit, die verbunden mit ägyptisierender, orientalisierender Bilder- und Symbolwelt sich der aufklärerischen Emphase öffnete und sich mit Aufklärungssymbolik verschränkte. In der Faszination für geometrische Grundformen, die sich wohl auch in symmetrisch angeordneter Bild- und Personenregie äußerte, mag man den gemilderten Reflex der geometrischen und primär symbolhaltigen, utopischen Entwürfe französischer Revolutionsarchitekten sehen. Zu solcher Radikalität der Geometrie bzw. Stereometrie fand freilich außerhalb Frankreichs weder die Ägypten-Manie noch das freimaurerische Ritual. Keine Frage aber, daß Aufklärungsemphase und rituell-symbolischer Gestus auch in die Bild- und Vorstellungswelt der *Zauberflöte*, u. a. in der Form ägyptisierender Requisiten, einfloß. Doch ist diese Welt noch viel zu sehr in die barocke Tradition eingebettet, als daß die genannten Elemente isoliert werden könnten. Das Ägyptische gehört in der österreichisch-böhmischen Barockarchitektur, z.B. bei Fischer von Erlach, zum festen stilistischen Repertoire. In der *Zauberflöte* sind die ägyptisierenden Elemente durchaus überlagert von der bunten Phantasie des Märchenhaften und auch vom Gleichnischarakter alles Geschehens. Sie muten daher wie ein zeitbedingtes Gewand an, sind austauschbar, ohne daß Substanz geopfert werden müßte – zumal sie sich wunderlich mischen etwa mit Szenerien der Türkenoper (Monostatos und seine Sphäre). Verkürzungen treten erst ein, wenn der Märchenraum beschä-

dig, nicht wenn das Ägyptische zurückgenommen wird. Das Humanitätsethos, der aufklärerische Impuls erhält gerade durch jenen märchenhaft un abgeschlossenen Bezirk und seine wesentliche Ortlosigkeit, die dennoch kein unbestimmtes Utopia ist, seine Tiefe und Weite. Und er wird transparent für den Gleichnischarakter, der auf Gründe zurückgeht, die wiederum durch das Wort 'Tradition' unzureichend oder gar nicht erfaßt werden. Was an dem hybriden Ensemble akzidentell oder substantiell ist, wird vor allem von Mozarts Musik bestimmt, die schließlich nichts Ägyptisches, nichts Freimaurerisches hat.

Bei all der diffusen, ja obskuren Allegorik und Symbolik ist doch nicht der feste Boden der Operntadition zu vergessen. Die Siebenzahl der Hauptpersonen, ihre Paarigkeit, ist Tradition der musikalischen Komödie (der Opera buffa), ja auch der ersten Oper (Opera seria). Eine ähnliche Konstellation begegnet in der *Entführung*: Dem Paar Tamino/Pamina entsprechen Belmonte/Konstanze, dem Paar Pedrillo/Blondchen Papageno und Papagena, dem Sarastro die Sprechrolle des Bassa Selim und dem Monostatos die Figur des Osmin. Aus dieser Gegenüberstellung wird aber auch deutlich, wie variabel das Grundschema war, und zwar nicht bloß hinsichtlich der Stimmlagen. Nur die Personen im Mittelpunkt, das Liebespaar, sind stets auf die gleiche Stimmlage, Sopran und Tenor, ebenso wie auf ihre Rolle fixiert. Doch die Genealogie der Rollentypen ist heute immer noch ebensowenig durchschaut wie die Typologie der Handlungs- und Situationsschemata in der Oper. Erst dann vermöchte ein Text wie der der *Zauberflöte* gewürdigt zu werden, wenn dieser Hintergrund ausgeleuchtet würde. So ist das Verhältnis von Tamino zu Papageno eine durch die Brille des Volkstheaters gesehene geistreiche Umformung der uralten Komödienkonstellation Herr und Diener, Don Giovanni/Leporello, Don Quijote/Sancho Pansa. Damit ist gleichnishaft die fundamentale doppelte Optik eingebracht, die Sicht von oben und die von unten. Im Konflikt zwischen der Königin der Nacht und Sarastro kehrt in vertiefter, gleichsam vermenschlichter Form der alte Konflikt zwischen der in Leidenschaft verstrickten Primadonna und der herrscherliches Maß repräsentierenden Gewalt wieder, ein Konflikt, der indessen eine Grundbe-

findlichkeit des gesellschaftlich (hierarchisch) geordneten Seins auf eine bildhaft-dramatische und objektive Formel bringt. Aber was in der Opera seria in der Starrheit des Emblems verharrt, wird von Mozart in freie Lebendigkeit verwandelt. Es spricht das Subjekt, und doch vollzieht es dabei sinnbildliche Handlungen. Das heißt nichts anderes, als daß vom Subjekt frei verantwortetes Handeln dennoch Bezug nimmt auf eine objektiv gegebene Ordnung. Diese ist die Bedingung dafür, daß von Bildern und Handlungen beispielhafte, sinnbildliche Kraft ausgeht.

Die dramatische und dramaturgische Einheit der *Zauberflöte* aber stiftet Motive, die aus den 'Quellen' nur mit Mühe ableitbar sind. Nicht so sehr das Märchenhafte schlechthin, sondern die Grundidee einer Lebenswanderung (*cursus vitae*), die zugleich Prüfungsweg ist, um Glück und Wahrheit zu erlangen, ist das archetypische Muster der *Zauberflöte*.

Die *Zauberflöte* ist, wenn man will, ein Erziehungsdrama, und Schopenhauer sah recht, wenn er den Gedanken, „welcher im 'Wilhelm Meister' als Grundbaß durchgeht“, auch in der *Zauberflöte* verkörpert fand: „Überhaupt aber ergeht es uns im Leben wie dem Wanderer, vor welchem, indem er vorwärts schreitet, die Gegenstände andere Gestalten annehmen, als die sie von ferne zeigten, und sich gleichsam verwandeln, indem er sich nähert. Besonders geht es mit unsern Wünschen so. Oft finden wir etwas ganz anderes, ja Besseres, als wir suchten; oft auch das Gesuchte selbst auf einem ganz andern Wege, als den wir zuerst vergeblich danach eingeschlagen hatten. Zumal wird uns oft da, wo wir Genuß, Glück, Freude suchten, statt ihrer Beherrschung, Einsicht, Erkenntnis – ein bleibendes, wahrhaftes Gut statt eines vergänglichen und scheinbaren.“ Von solcher Warte betrachtet erweist sich auch das Märchenhafte als Medium, als Gewand, das jenen Grundgedanken des Lebenswegs als Prüfungsweg mit irdischer Erlösungsabsicht veranschaulicht, nicht als die Substanz selber. Andernfalls wäre der Stoff für Mozarts Musik schwerlich durchlässig gewesen. Denn diese ist als Kunst höchsten Grades, die ihr Artifizielles nicht verhüllt, von Märchenstruktur so weit entfernt wie nur möglich. Dagegen vermag sie unmittelbar Bezug zu nehmen auf den durch Prüfungen vollzogenen Läuterungsprozeß.

Das Märchenhafte ist indessen das Fluidum, in dem sowohl die Vielfalt, die Selbstvergessenheit und Spontaneität der Erscheinung als auch der Vorschein des „tieferen Sinns“ ermöglicht wurde, den Goethe an der *Zauberflöte* bemerkte. Ihre Bildwelt ist dem Märchen verwandt, das Werk aber keine 'Märchenoper'.

Der Form nach ist die *Zauberflöte* ein Singspiel. Daß das deutsche Singspiel, das hervorging aus dem Schauspiel mit Gesang, sich noch zu Mozarts Zeiten nicht als Opern-Typus konsolidiert hatte und nach den verschiedensten Richtungen hin offen geblieben war, ist wohl die Bedingung für die Möglichkeit eines dramatisch so unübersichtlich vielfältigen Vokabulars gewesen. Auch hier also keine Tradition im eigentlichen Sinn, sondern eher eine Versuchsordnung, die den Lösungen weitesten Spielraum ließ. Erst nach Mozarts Tod zeichnete sich eine Verfestigung der Gattung, zugleich aber auch ihre Spaltung ab. Der eine, der Wiener Zweig führte wieder zurück zum Schauspiel (Komödie) mit Gesangseinlagen (Couplets) in der Art der Stücke von Ferdinand Raimund und Joseph Nestroy oder zur Operette, der andere zur deutschen romantischen Oper. Die *Zauberflöte* ist angesiedelt an jenem extremen und kritischen Punkt, wo alle Elemente sich noch in einem freischwebenden Gleichgewicht befanden, größte Kunst und volkstümliches Theater sich nicht gegenseitig ausschlossen.

Liebstes, bestes Weibchen! –

Hoffe Du wirst mein gestriges Schreiben auch richtig erhalten haben – ich war nicht bey dem Ballon [dem Franzosen Blanchard war es auf den Wiener Praterwiesen erstmals gelungen, einen Heißluftballon steigen zu lassen], denn ich kann mir es so einbilden, und glaubte auch und wird diesmal auch nichts draus werden – aber nun ist Jubel unter den Wienern! – so sehr sie bisher geschimpft haben, so loben sie nun. – (...)

Nun wünsche ich nichts als daß meine Sachen schon in Ordnung wären, nur um wieder bey Dir zu seyn, Du kannst nicht glauben wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war! – ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut – ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst – wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren – und Welch traurige, langweilige Stunden ich hier verlebe – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper [„Die Zauberflöte“], so muß ich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung – Basta! – wenn diese Stunde meine Sache zu Ende ist, so bin ich schon die andere Stunde nicht mehr hier. (...)



SUSANNE REINHARD, CAROLINA BENGSDOTTER-I JUNG, SCOTT MACALLISTER UND MARUSSA XYNI – PROBENFOTO

J. A. Liebeskind/Chr. M. Wieland

Lulu oder Die Zauberflöte

In einem Walde nicht weit von Mehru, der Hauptstadt im Königreich Korassan, lag ein altes Schloß, das an Herrlichkeit kaum seinesgleichen hatte. Es war, wie die Sage gieng, von dem uralten Könige Dschiamschid, dem Stifter des Reichs, durch Zauber erbaut worden; seit seinem Tode aber war es unbewohnt geblieben, weil seine Nachfolger den Geistern, die darin umgiengen, nicht zu gebiethen wußten und einen ruhigen Schlaf der köstlichsten Wohnung, in der sie des Nachts aus den Betten geworden wurden, billiger Weise vorzogen. Dieses Schloß bewohnte seit vielen Jahren eine Fee, die sich bey den Einwohnern derselbigen Gegend in große Furcht gesetzt hatte. Denn da sie einige, die ihre einsame Wohnung aus Vorwitz ausspähen wollten, übel empfieng, so ward sie für so grausam und blutigierig ausgeschrien, daß sogar die Wanderer ihren Wald vermieden. Sie wußte alle Gestalten anzunehmen; am liebsten aber erschien sie in einem strahlenreichen Glanze, der stärker blendete, als das hellste Sonnenlicht. Dies war ihre schönste, aber auch ihre gefährlichste Gestalt. Wer sie darin erblickte, der verlor entweder auf einige Zeit den Verstand oder wurde wohl gar, wenn er die Augen zu weit aufthat, auf der Stelle stockblind. Das Volk nannte sie die strahlende Fee und beschrieb ihre Schönheit als überirdisch, obgleich niemand sagen konnte, daß er ihr ins Angesicht gesehen habe. Am Hofe zu Mehru stellte man sich zwar, als ob man von dem allen nicht viel glaube; doch konnte man sich nicht erinnern, daß der König, der von furchtsamem Gemüthe war, nur einmahl, während seiner langen Regierung in diesen Wald auf die Jagd gegangen wäre.

Der Sohn des Königes, Lulu genannt, artete seinem Vater wenig nach. Er gieng gern auf die Jagd und am liebsten in diesen Wald. Dieß that er nicht sowohl aus Neugierde, der strahlenden Fee bey Gelegenheit zu begegnen; sondern weil sich die wilden Thiere seit der Zeit, daß diese Wunderfrau da wohnte, sehr zahlreich vermehrt hatten. Um ihr nie in den Weg zu kommen, hielt er sich von ihrem Schlosse, das in der Mitte des Waldes auf einer schönen Anhöhe lag und weit in der Ferne sichtbar war, immer in

gehöriger Entfernung. (...)

Bey dieser Mäßigung blieb Lulu einige Jahre hindurch mit der Erscheinung der Fee verschont. Sein Beyspiel machte den Höflingen Muth; sie wollten ihn alle begleiten. Selbst der König wollte zeigen, daß er sich nicht fürchte und stellte eines Tages eine grosse Jagd an. Der ganze Hof begab sich, so bald der Morgen graute, in den Wald. (...)

Lulu hingegen wollte an diesem feyerlichen Tage seine Tapferkeit zeigen und einen Löwen oder einen Tiger mit eigener Hand erlegen. Er gieng tiefer in den Wald, als er sonst zu thun pflegte. Eine Menge kleinerer Thiere, als Füchse, Dachse, Luchse, schien er nicht zu achten, und ließ sie ungehindert vorbey laufen, bis ihm ein ungeheurer Tiger begegnete, der eine niedliche, weiße Gasselle jagte. Der ist des Todes! rief Lulu aus und rannte eilig hinter ihnen her. Die kleine Gasselle machte so listige Sprünge; sie hüpfte so schnell und so leicht, bald links bald rechts, daß der große Tiger allenthalben zu spät kam. Sie lief bergauf bergab durch vielerley Abwege, auf die Lulu noch nie gekommen war. Oft schien es, der Tiger werde sie erhaschen; allein sie war geschwinder als ein Vogel bald vor ihm, bald hinter ihm. Lulu ward immer begieriger; seine Gefährten hatten ihn verlohren; er wußte selbst nicht wo er war, und stand eh er sich versah mitten in dem Lustgarten nicht weit vom Feen Schlosse. Der Tiger und die Gasselle verschwanden im Gesträuch. Er stand erschrocken still, und wollte sich eben wieder umwenden, als die Thorflügel des Zauberschlosses aufgiengen und die Fee in ihrem Lichtgewande hervor trat.

Ihr Gewand war weisser als der Schnee bey hellem Sonnenschein und blitzte so flimmernd wie ein Blendspiegel; aber mehr als alles übrige strahlte ihr Antlitz; denn ihre beyden Augen gossen so dichte Ströme eines röthlichen Lichtes nach allen Seiten aus, als ob die Morgensonne, dreymal glänzender als wie sie bey heiterm Himmel aus dem Meere steigt, allblendend vor ihrer Stirne schwebte.

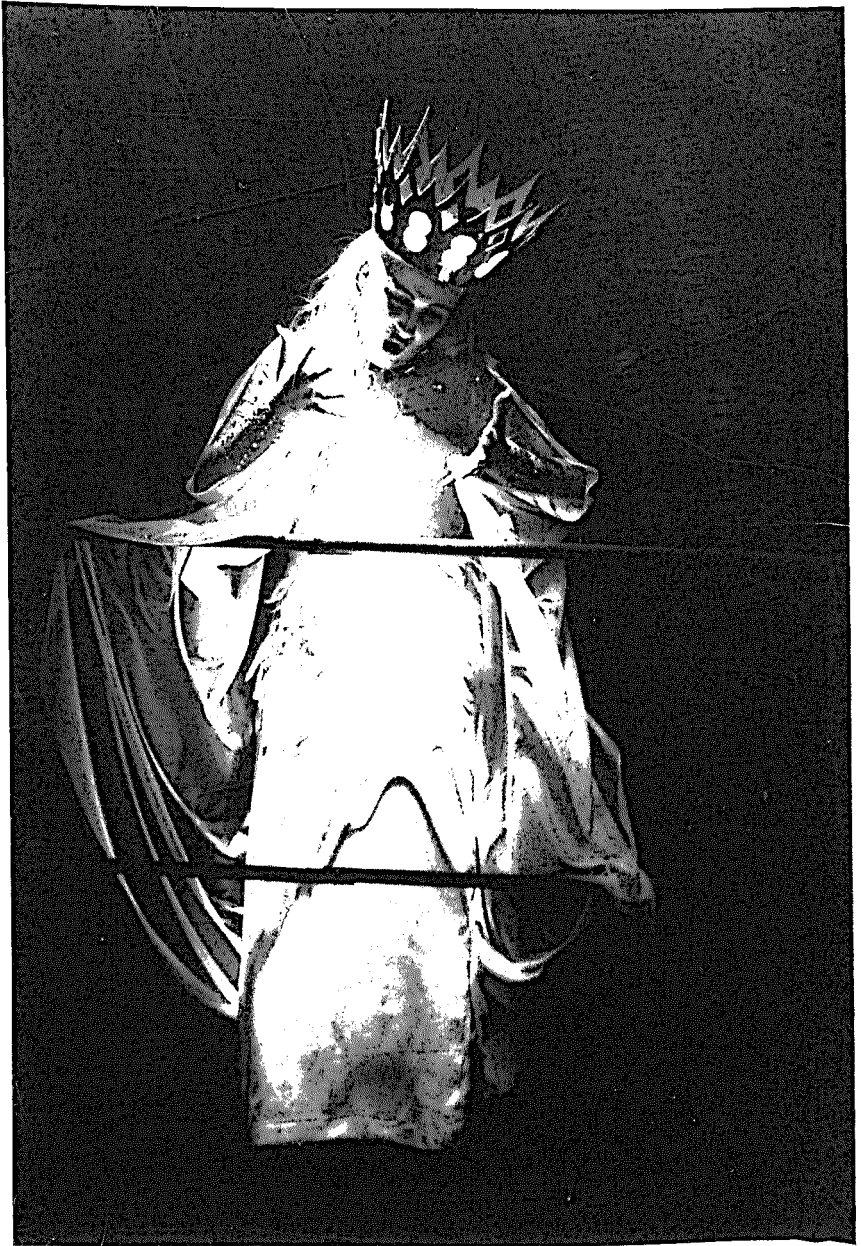
Lulu hatte kaum den ersten Strahl der hervorbrechenden Klarheit erblickt, als er sein Gesicht mit beyden Händen bedeckte und der Fee mit verschloßenen Augen entgegen gieng. Da er an dem Rauschen ihres Gewandes merkte, daß sie ihm nahe bey, kniete er nieder und sagte bittend: große Fee, zürne nicht auf einen Verirrten, der dein Gefilde wider seinen Willen durch seinen Fußtritt entweiht hat. Du weißt, ich komme

nicht aus Neugierde: denn ich trage Scheu vor den himmlischen Mächten. – „Deine Bescheidenheit gefällt mir, erwiderte die Fee mit sanfter Stimme, indem sie seine Stirn mit ihrer Hand berührte; steh' auf mein Sohn! öffne deine Augen ohne Furcht; für deines gleichen ist mein Glanz nicht verderblich. Wenn du mir gehorchen willst, so soll dich deine Verirrung, die dich in das Gefilde der Fee Perifirime geführt hat, nicht gereuen.“

Lulu schlug seine Augen auf und sah eine Frau voll Hoheit und stiller Würde, die ihn mit holdseligem Ernst anlächelte. Der blosse Anblick ihrer hohen Schönheit that ihm so wohl, als ob ein neuer Lebensgeist in seine Adern fliesse. Auf ihrer drohenden Stirn schien ein Kriegsheer gelagert; ihre grossen blauen Augen sahen in verborgene Tiefen und schreckten ihn mit heiligem Schauer, indem ihn das sanfte Lächeln ihres Mundes mit kindlicher Liebe wieder anzog. – „Befehle deinem Knechte, du Göttliche, rief er aus und legte seine Hände gefaltet über die Brust; mein Herz und mein Arm ist dein.“ – „Ich kenne dich schon lange, mein Sohn, sprach sie. Ich war eine vertraute Freundin deiner Mutter, die mich zuweilen in meiner Einsamkeit besuchte. Komm mit mir, damit ich dir sage, was tu thun sollst.“

Sie reichte ihm die Hand und gieng schweigend nach dem Schlosse zu. Das Thor desselben öffnete sich. Ein Wagen, wie eine Wolke gestaltet, schwebte heraus und ließ sich vor ihnen nieder. Sie stiegen ein. Der Wagen erhob sich, und flog so sanft und schnell wie eine Schwalbe über dem Walde hin. „Der Dienst, den ich von dir begehre, fieng die Fee an, erfordert nicht so wohl Stärke als Klugheit: denn mit Gewalt ist gegen meinen mächtigen Feind nicht viel auszurichten; wie du selbst begreifen wirst, wenn ich dir das Nöthigste von der Sache erzähle.

Nicht weit von hier auf einem hohen Felsen wohnt ein Zauberer, der mir vor vielen Jahren ein köstliches Kleinod entwendet hat, dessen Werth und Kraft über alle Vergleichung geht. Dieses Kleinod ist ein vergoldeter Feuerstahl, dem die Geister aller Elemente und aller Weltgegenden gehorchen. Jeder Funke, den ich damit schlug, war ein mächtiger Geist, der in einer mir beliebigen Gestalt als Sklave um meine Befehle bath. Ich empfieng ihn aus der Hand deines Stammvaters, des weisen Königes Dschiamschid, und erhielt damit eine unumschränkte Herrschaft: denn alles mögli-



DIANA DAMRAU - PROBENFOTO

che, was nur gedacht oder gewünscht werden kann, ward auf meinen blossen Wink in wenigen Augenblicken vollbracht. Meine Sicherheit, die keinen Feind kannte, schläfernte mich ein. Der Zauberer Dilsenghuin merkte diese Sorglosigkeit, und fand Mittel mir den Stahl durch listigen Betrug zu entwenden. Ob er nun gleich in seiner Hand bey weitem nicht so mächtig ist als in der meinigen, so hab' ich doch Ursache genug diesen Verlust zu beklagen, da ich weiß, daß nur ein Jüngling von männlichem Alter, dessen Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden hat, mir dieses Pfand meiner Herrschaft wiederbringen kann. Ich habe unter den Menschenkindern dieses Zeitalters lange vergeblich nach einem solchen Jüngling gesucht. Dem einen fehlte es an Muth, dem andern an Klugheit, den meisten an Unschuld. Du allein hast die Prüfung bestanden und dich als den Unschuldigen, den ich erwarte, bewiesen."

Lulu schlug die Augen nieder, und die Fee fuhr fort: „Dieser Zauberer nun, zu dem ich dich senden will, ist bey allen seinen listigen Künsten eben nicht scharfsichtig; allein die Liebe zu einer Jungfrau, die er wider ihren Willen gefangen hält, macht ihn so argwöhnisch, wachsam und zurückhaltend, daß ihn auch der Klügste kaum täuschen kann. In deiner natürlichen Gestalt würde er dir nie trauen; er würde dich sogleich für das halten, was du bist, und deine Mühe wäre verlohren. Nimm also diese Flöte; sie hat die Kraft eines jeden Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaften, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen. Auch nimm diesen Ring; er giebt dir jegliche Gestalt, die du wünschest; jung oder alt, nachdem du seinen Diamant ein oder auswärts drehst; bist du aber in Gefahr und wirfst ihn von dir, so wird er ein fliegender Bothe, der mich zur Hülfe ruft. Das übrige muß ich deiner eigenen Klugheit überlassen, da ich die besondern Zufälle und das Verhalten des Zauberers nicht vorher sagen kann. Siehe! dort ragt die Wohnung des Zauberers hinter dem Berge hervor. Weiter darf ich dich nicht begleiten; er möchte mich sonst in der Ferne bemerken. Reise getrost und sey glücklich! Zur Belohnung ist dem Sieger das Beste, was ich habe, beschieden." Als die Fee dies gesprochen hatte, ließ sich der Wagen hinter einer Bergspitze nieder. Lulu stieg aus, und wanderte muthig auf des Zauberers Wohnung zu, indessen sich die Fee in ihrem Wagen hinter den Wolken verlor. (...)



DIE DREI KNABEN – KOSTÜMFIGURINE VON ANDREJ WORON

Christoph Martin Wieland

Die klugen Knaben

Soffra war König und Ober-Priester eines kleinen Volckes in Asien. Sein angeborener Hang zur Tyranny und Despotismus fand bey diesen Würden, die er in seiner Person vereinigte, Nahrung und Befriedigung die Fülle. Damit er aber ganz das Schrecken seines Reichs wäre, so hatte ein feindseliges Geschick ihm noch überdieß die Gabe der Zauberey verliehen.

Mitten im Besitz aller dieser Vorzüge führte Soffra ein trauriges Leben; der Taumel tausendfacher Zerstreungen, die täglich seine Sinne berauschten, war unfähig, die Erinnerung an eine schreckliche Weissagung zu verdrängen, die eine Fee, seine Pflege-Mutter, über ihn ausgesprochen hatte, als er noch ein Knabe war.

Er sollte vermöge derselben, frühzeitig sterben, und zwar durch die Hand eines Krüppels, der zum Lohn dieses Königsmordes seinen Thron besteigen und seine Geliebte besitzen würde. Die Fee beschenkte zugleich Soffras Zaubermacht in Ansehung der Sterblichen ihres Geschlechts, und die Gunstbezeugungen derselben konnte und durfte er nie erzwingen. (...)

In den Ringmauern dieses traurigen Kerkers seufzte und jammerte Alide, die Tochter eines Schäfers, deren ausserordentliche Schönheit Soffras lüsterne Begierde gereizt hatte, und die er einst ihrem Geliebten, einem jungen Ziegenhirten Namens Salamor, unter heißen Tränen beyder Liebenden, aus den Armen riß. Soffra bemühte sich Wochen- und Monate lang vergebens um die Gunst dieses Mädchens; seine Bitten und Versprechungen vermochten eben so wenig über sie als seine Drohungen. Tausendmal war er ihr flehend zu Füßen gefallen, und eben so oft hatte er wütend den Dolch gegen sie gezückt: aber sie blieb ihrem Geliebten und ihrem Schwure getreu: sie verschmähte die Leidenschaft des Königs, und trotzte seinem Zorne. Bey jedem fruchtlosen Antrag fluchte Soffra der Fee, deren mächtigerer Zauber ihm keine Gewaltthätigkeit gestattetete, und seiner Macht Gränzen setzte. Schmerz und Verzweiflung tobten indeß in der Brust des unglücklichen Salamors;

er schwur dem Wütrich, der ihm die reizende Alide geraubt hatte, die schrecklichste Rache. – Doch was vermochte sein Schwur und Vorsatz gegen Soffras irdische und überirdische Mächte?

Nachdem der arme Ziegenhirt sich lange abgehärmt, und vergebens auf ein Mittel gesonnen hatte, wie er seine Geliebte befreyen könnte, fiel ihm, in einer schlaflosen Nacht, deren er manche in Thränen und traurigen Betrachtungen zubrachte, eine Volks-Sage ein, von der er in seiner frühesten Jugend einst gehört hatte. Vermöge derselben, sollten in einem fernen Reich drey Knaben wohnen, die ein Zauber in immerwährender Kindheit erhielt, die aber ihrer Weisheit wegen die klugen Knaben genannt, und von den Einwohnern des Landes in allen wichtigen Angelegenheiten um Rath gefragt würden. Salamor beschloß sogleich eine Reise dahin anzutreten, und diese Wunder-Knaben in ihrer Heimat aufzusuchen.

Hoffnung und Zuversicht belebten seine Schritte, auf der langen Wanderschaft. Ehe er noch die Gränzen des Landes, welchen er zueilte, betreten hatte, fand er seinen Glauben bestätigt; denn jedermann sprach von den klugen Knaben und rühmte ihre Weisheit. Salamor bekam auch bald Reise-Gesellschafter und Wegweiser, die ihn nach dem Hayn, wo diese wohlthätigen Wesen wohnten, geleiteten. Die Pforte des Hayn, that sich für jeden Ankommenden von selbst auf. Salamor trat ehrfurchtsvoll in dieses Heiligthum, und nachdem er einige Schritte fortgegangen war, erblickte er drey schöne Knaben, die unter drey silbernen Palm-Bäumen mit goldenen Blättern saßen. Wer bist du? fragte ihn der eine Knabe mit freundlicher Stimme. – Ich heisse Salamor, ich bin ein Ziegenhirt von den Ufern des Ganges.

Was ist dein Schicksal? sprach der andere. – Ein Grausamer Tyrann, Namens Soffra, unter dessen ehernem Zepter mein Vaterland seufzt, raubte mir Aliden meine Geliebte. Und was begehrt du von uns? redete ihn der dritte an. – Ich bitte euch um Rath, wie ich meine Geliebte wieder erlangen, und mein Vaterland von dem Tyrannen befreyen kann?

Kehre ungesäumt zurück, erwiderten die drey Knaben, bitte Soffra, daß er dir erlaube einem Feste beyzuwohnen, das er bereiten läßt um Alidens Gunst zu gewinnen. Sey standhaft, erdulde gelassen, alles was dir dabey begegnen wird, und hüte dich

einen Laut von dir Hören zu lassen!

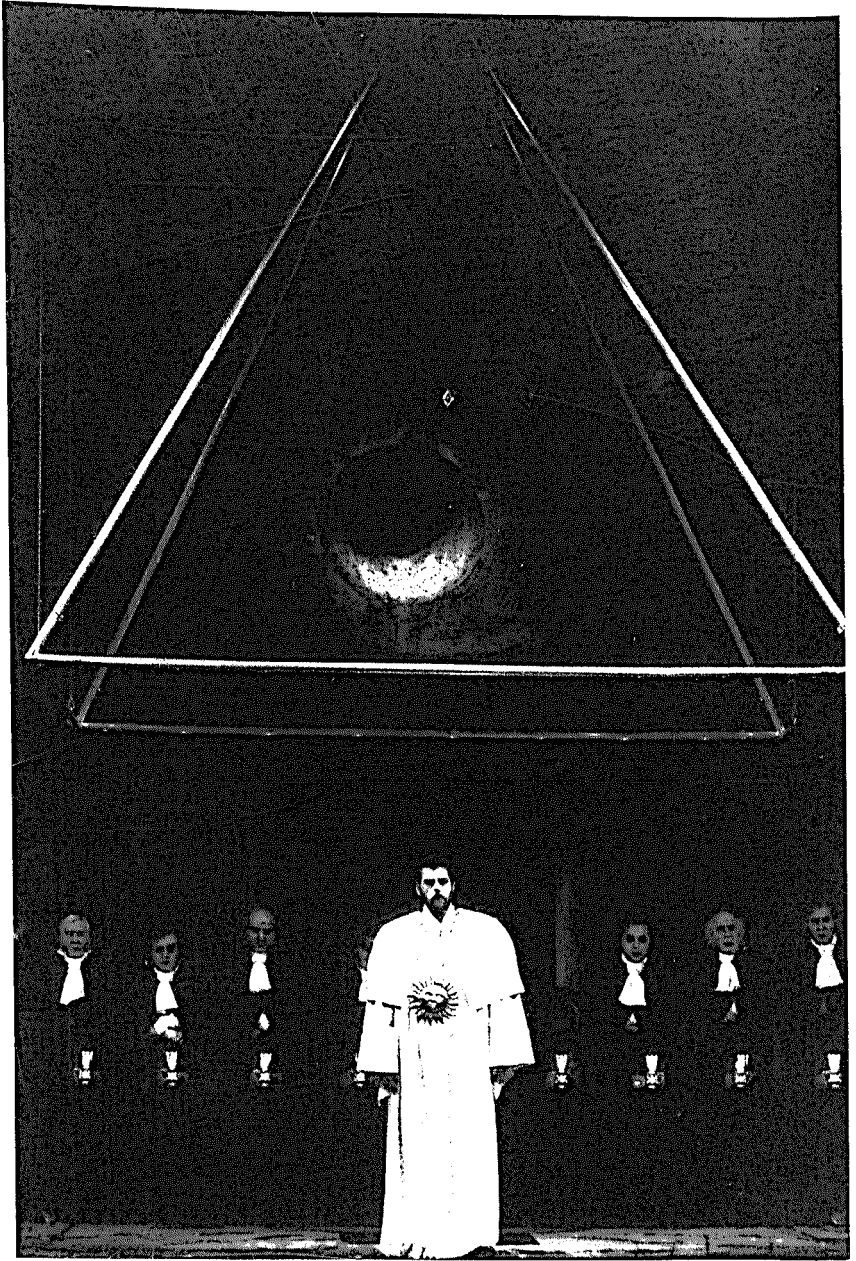
Salamor gehorchte dem Befehl, er verließ den Hayn und suchte sein Vaterland mit möglichster Eile wieder auf.

Sein Vertrauen zu dem Rath der klugen Knaben war so groß, daß er ohne Furcht dem schauderlichen Pallaste nahete, in welchem Soffra seine geliebte Alide verschloß. Er wurde bald von der Leibwache bemerkt, und da der Argwohn des Königs Niemanden in der Nähe seiner Wohnung duldete; so trieb man ihn mit Gewalt hinweg. Die Beharrlichkeit mit welcher er sich indeß täglich zu wiederholten malen dem Pallast zu nähern suchte, erregte Verdacht, die Leibwache ergrif ihn, und schleppte ihn zu Soffra, um zu hören mit welcher Todes-Art er diesen Verwegenen bestrafen wolle. Dem Räuber der schönen Alide war das Gesicht des Ziegenhirten noch in frischem Andenken, er würde seine ganze Wuth und Rache an ihm gekühlt haben; wenn er nicht so eben über einem Plane gebrütet hätte, für welchen die Erscheinung seines Nebenbuhlers ihm sehr willkommen war. Mit triumphierenden Grimme gebot er Salamor Feßeln anzulegen, und ihn so lange Leben zu lassen, bis das auf den folgenden Tag angeordnete Fest, vorüber seyn würde. (...)

Mit Tagesanbruch eröffnete man die Thür des Kerkers, man nahm ihm die Ketten ab, und führte ihn auf einen freyen Platz, ohnweit der königlichen Burg, wo er, von Wache umringt, eine geraume Zeit harrete. Endlich erschien Soffra mit einem zahlreichen Gefolge, und von allen Seiten drängten sich Schaaren neugieriger Zuschauer herbey. Ein Zauberwink des Königs verwandelte die flache sandige Gegend in ein weites Thal, das rings umher von Felsen begränzt wurde. Rauschende Bäche, die sich durch Gebüsch und Bäume schlängelten, gaben diesem Gefilde ein höchstreizendes romantisches Ansehen.

Salamor achtete wenig auf diese Wundererscheinung, denn sein Blick hing an der geliebten Alide, die weis gekleidet, und mit Rosen geschmückt, dem Könige nachfolgte.

Ihre Schritte schwankten, ihr Auge schwamm in Thränen, und jede ihrer Bewegungen war der Ausdruck der innigsten Traurigkeit. Salamor forderte alle seine Standhaftigkeit auf, um dem Befehl der klugen Knaben gehorsam zu seyn; er schwieg und



ROBERT HOLZER UND HERRENCHOR – PROBENFOTO

erstikte jeden Seufzer in seiner aufschwellenden Brust. (...)

Soffra warf einen mörderischen Blick auf Aliden, und wandte sich zu der Wache die Salamor umringte:

Raubt diesem Elenden – sprach er – einen Sinn nach dem andern, verstümmelt ihn, vom Kopf zum Fuß, und stell ihn ehe er sein verhaßtes Leben verhaucht, der Schächerin dort unter die Augen.

Dieses schreckliche Urtheil wurde augenblicklich vollzogen, und Salamor erduldet alle Mißhandlungen mit standhafter Gedult.

Soffra näherte sich indeß Aliden mit erzwungner Freundlichkeit, doch konnt er einen heimtückischen Triumph, der sein Gesicht entglühte, nicht verbergen.

Du warst ohne Gefühl vorhin – so redete er sie an – du verschloßest deine Sinne für jedem Eindruck, der sie reitzen sollte.

Du schlugst die Hand eines Königs aus, um einem Ziegenhirten treu zu bleiben. Eine Gleichgültigkeit dieser Art ist ohne Beyspiel; ich schätze sie, und ich habe dafür gesorgt, daß der Gegenstand deines Herzens dir in dieser Vollkommenheit gleiche, und daß er deiner Liebe ganz würdig sey.

Eine fürchterliche Ahnung durchschauderte Aliden bey diesen Worten, sie wagte es nicht, eine deutlichere Erklärung derselben zu begehren, und mit niedergeschlagenen Augen stand sie stumm und seufzend vor dem König. Bald darauf wurde Salamor auf Soffras Wink herbeygeführt. So sehr der grausame Befehl seines Nebenbuhlers ihn verunstaltet hatte, so erkannte ihn dennoch Alide bey dem ersten Anblick. Sie schrie laut auf, und fiel ihrem mit Blut und Wunden bedeckten Geliebten um den Hals. Salamor sank, mit dem Tode schon ringend, nieder, Alide warf sich auf ihn und schien seine scheidende Seele im letzten Kuße auffassen zu wollen.

Dieser Auftritt reizte Soffras Eifersucht zum äussersten Ingrim, er selbst hub die rächende Faust auf, um dieser Umarmung mit dem Leben beyder Liebenden ein Ende zu machen.

Allein Grauß und Entsetzen ergriff ihn, da er eben den tödtenden Streich vollführen wollte, weil eine donnernde Stimme ihm ein lautes Halt! zuschrie. Er sprang zurück, und ließ den gezückten Stahl aus der Hand fallen. Er ahndete den Geist der Fee sei-

ner Pflege Mutter, die ihn ihrer Weissagung dadurch eingedenk machte. Aber zu spät! denn in eben diesem Augenblick begann ihre Erfüllung. Auf einer weissen glänzenden Wolke erschienen die drey klugen Knaben, und indem sie über Salamor und Aliden vorüberschwebten, bekam der erstere seine vollkommene Gestalt wieder. Durch dies Wunder angefeuert, erwachte plötzlich in ihm der Entschluß Soffras verhaßtem Daseyn ein Ende zu machen. Das eigne Schwert des Wütrichs, welches er zur Vernichtung der getreuen Liebenden aufgehoben hatte, wurde das Werkzeug der Rache in Salamors rüstigen Händen, und er hieb Soffra mit einem Streich den Kopf ab. Weder die Leibwache noch das Volck wagten es, diesen Königs-Mord hindern oder bestrafen zu wollen: Denn die unbekante Stimme, für deren Donner selbst Soffra zurückgebebt war, und die wundervolle Erscheinung der dreyen Knaben flößten allen Anwesenden Verehrungen gegen die Einflüße himmlischer Mächte ein, die hier den gewöhnlichen Lauf der Dinge, sichtbarer Weise zu lenken beschlossen hatte.

Es dauerte nicht lange, so wurde Salamor als König ausgerufen, und Alide als Königin gehuldigt. Die Knaben verweilten so lange bis die Zeremonie vorüber war, dann reichten sie dem königlichen Paare, zwey goldene Palmblätter zum Andenken dar, und kehrten auf ihrer Wolke wieder in ihr Land zurück.

freitag um halb 11 uhr

Nacht

liebstes, bestes Weibchen! -

*Eben komme ich von der Oper; – Sie war eben so voll wie
allzeit. – das Duetto Mann und Weib etc: und das
Glöckchen Spiel im ersten Actt wurde wie gewöhnlich
wiederhollet – auch im 2:t Actt des knaben Terzett – was
mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! – man
sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.*

MOZART AN CONSTANCE, WIEN, 7./8. OKTOBER 1791

Jean Terrasson

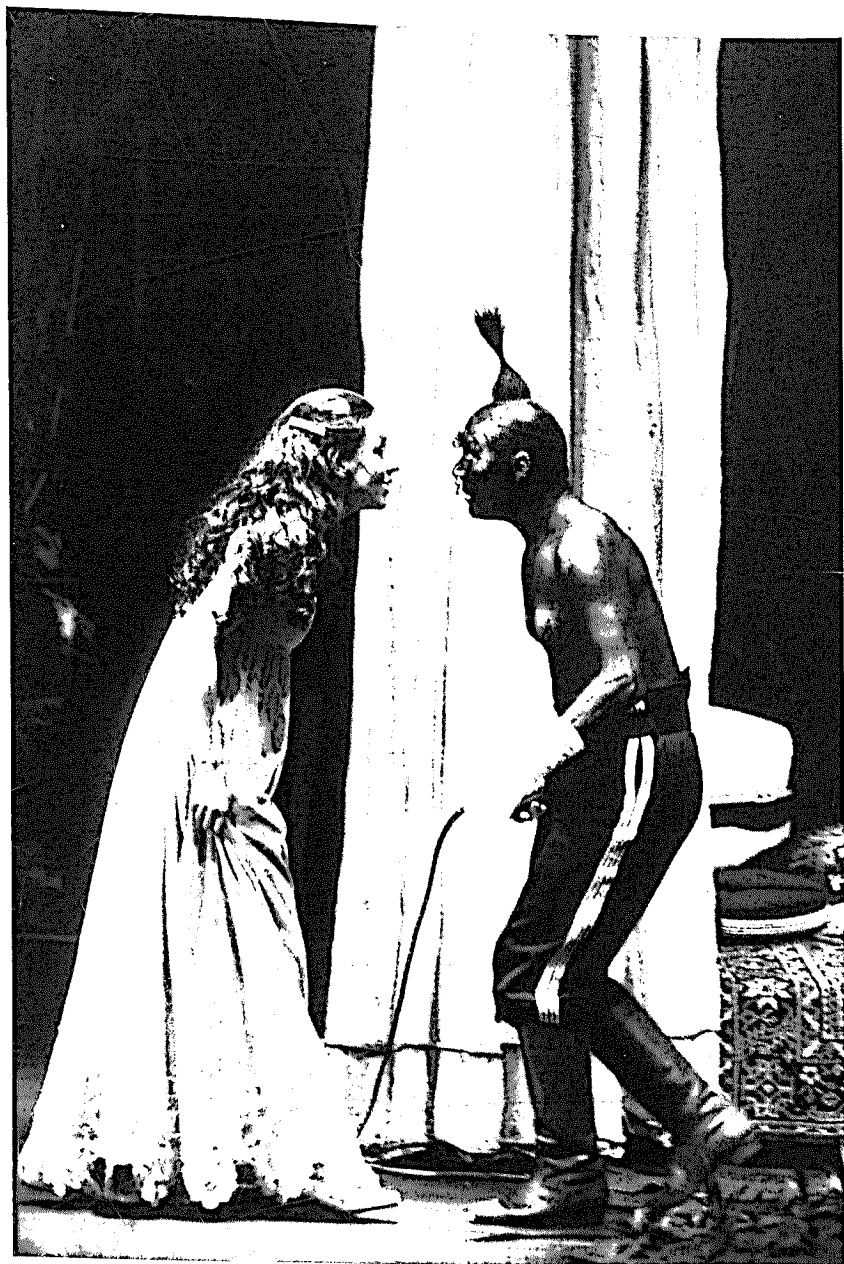
Die Feuer- und Wasser-Probe

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 die 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 äußersten 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 sogleich einen Eingeweihten zu, ihm die Proben bekannt zu machen, 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 beym 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 forderten; so mach-

ten sie sich durch diese schreckliche Proben noch zu nichts weiter verbindlich, als den Candidaten zu einem sehr strengen Examen über alle die andern Tugenden zulassen. Einige meynten, daß man lebendig in die Hölle hinab stiege, 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 herauskommen, wenn ihr nicht so fort 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 vorbeigehen 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 ange-



ALEXIA VOULGARIDOU UND OSKAR PÜRGSTALLER – PROBEFOTO

gangen 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 Holzklooben aufrecht ganz nahe neben einander gestellt, und drum herum Zweige von arabischen Balsambaum, von dem egyptischen Dorn und von Tamarinden, drei sehr weichen, wohlriechenden 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 rotglühendem 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 weiter zu kommen, 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 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 zwei Reihen Flammen, der und der sey über glühende 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 funfzig 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, 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 Bände 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 keine 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 Ket-

ten 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 müßte, 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 Viertheil 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 diese 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: DIE GESCHICHTE DES EGYPTISCHEN KÖNIGS SETHOS,
ERSCHIENEN 1731 IN PARIS, ÜBERSETZT VON MATTHIAS CLAUDIUS, Breslau 1777



EMANUEL SCHIKANEDER (1751-1812), PORTRÄT NACH EINEM STICH VON PHILIPPE RICHTER

Ignaz Franz Castelli

Emanuel Schikaneder oder Das alte Theater auf der Wieden

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 einer 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 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 ALS PAPAGENO IM KOSTÜM DER URAUFFÜHRUNG, NACH EINEM STICH VON IGNAZ ALBERTI (1791)

Schikaneder war ein herzenguter 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 erstenmal 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 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.



BJØRN WAAG UND ALEXIA VOULGARIDOU – PROBEFOTO

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 wiederholen, 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* Lobspprüche 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.* (...)

Schikaneder war groß und dick, hatte einen watschligen Gang, aber ein sehr lebhaftes, sprechendes Auge. Mit diesem letzteren wußte er nicht selten durch einen Blick seinen Worten eine Zweideutigkeit zu geben, die gefiel.

AUS: MEMOIREN MEINES LEBENS, 1861



OSKAR PÜRGSTALLER UND BJØRN WAAG – PROBENFOTO

Sammstags Nachts um $\frac{1}{2}$ 11 uhr. –
 liebstes, bestes Weibchen! –

Mit grösten Vergnügen und freude-gefühle fand ich bey meiner zurükkunft aus der Oper deinen brief; – die Oper ist, obwohl sammstag allzeit, wegen Postag ein schlechter Tag ist, mit ganz vollem Theater mit dem gewöhnlichen beifall und repetitionen aufgeführt worden – morgen wird Sie noch gegeben, aber Montag wird ausgesetzt – (...)

Morgen führe ich die Mama hinein; – das büchel hat ihr schon vorher Hofer zu lesen gegeben. – bey der Mama wirts wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper. – ... hatten heute eine Loge. – ... zeugten über alles recht sehr ihren beifall, aber Er, der allwissende, zeigte so sehr den bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heissen müssen – Unglückseeligerweise war ich eben drinnen als der 2:te Act anfieng, folglich bey der feyerlichen Scene. – er belachte alles; anfangs hatte ich gedult genug ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein – er belachte alles – da wards mir nun zu viel – ich hiess ihn Papageno, und gieng fort – ich glaube aber nicht daß es der dalk verstanden hat. – ich gieng also in eine andere Loge, worinn sich flamm mit seiner frau befand; da hatte ich alles Vergnügen, und da blieb ich auch bis zu Ende. – nun gieng ich auf das theater bey der Arie des Papageno mit dem GlockenSpiel, weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu Spielen. – da machte ich nun den Spass, wie Schickaneder einmal eine haltung hat, so machte ich eine Arpeggio – der erschrack – schauete in die Scene und sah mich – als es das 2:te mal kamm – machte ich es nicht – nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter – ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord – dann schlug er auf das Glöckchenspiel und sagte halts Maul – alles lachte dann – ich glaube daß viele durch diesen Spass das erstmal erführen daß er das Instrument nicht selbst schlägt. – Übrigens kannst du nicht glauben wie charmant man die Musick ausnimmt in einer Loge die nahe am Orchestre ist – viel besser als auf der gallerie – so bald du zurück kömmt must du es versuchen. –

MOZART AN CONSTANCE, WIEN, 8./9. OKTOBER 1791



PAPAGENO, KOSTÜMFIGURINE VON ANDREJ WORON

Joachim Kaiser

Papageno

Bariton. Vogelfänger, ernährt sich im Bereich der Königin der Nacht. Achtundzwanzig Jahre alt. Wird genötigt, Tamino als Diener zu begleiten.

AUS: „DIE ZAUBERFLÖTE“

Gegen die Spannungsfülle und Überspanntheit der hochgeistigen Welt, der Systeme und Ideologien vertritt Papageno ganz unmittelbar die heitere, uns Menschen ja auch anvertraute Gnade der Geschöpflichkeit. Während Tamino seufzt und flötet, freut sich Papageno dankbar über Sarastros „gute Küche“. Wenn man schon, so denkt er (und wir empfinden mit ihm), in einem Dreisterne-Restaurant zu Gast sein darf, dann soll man Speisen und Getränke („Götterwein“) auch ehren – und nicht Trübsal oder Flöte blasen. Wer weiß, was noch geschieht – „der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben“. (...)

Papagenos unbewußtes, unreflektiertes Bestehen auf dem Recht des Menschengeschöpfes, zu lieben, Angst zu haben, gut zu essen, antiheroisch und ein bißchen bequem zu sein, hat etwas Unwiderstehliches. Da wird ein zeitloser, vitaler Menschenanspruch behauptet. So haben die ausgenutzten Dienerfiguren aller Zeiten witzig widerstanden oder mit heiler Haut überstanden, bis hin zu Brechts Matti. Darin steckt ein zugleich bäurisches und großstädtisches Aufbegehren gegen die ätzenden herrschenden Ansprüche schlechthin: manchmal, wie bei Papageno, ohne jede soziale oder proletarische Ideologie, im Namen des vag Plebejischen und Unausstilgbar-Natürlichen. (...)

Liebe ist bei Papageno kein personaler Eros, anfangs, sondern ein heftiges Bedürfnis. Aber die Natur und die Eingeweihten meinen es später gut mit ihm. Was zuerst nur wie eine sehnsüchtige Projektion Papagenos schien – sein weibliches Gegenbild –, das wird ihm beschert. So müssen am Ende die Problemheroen des *Zauberflöten*-Kosmos fast ein wenig neidisch danebenstehen, wenn Papageno sich vorbehaltlos freuen darf, das höchste der Gefühle zu genießen und fleißig zur Erhaltung der Art beizutragen.



CAROLINA BENGTSDOTTER-LJUNG, MARUSSA XYNI UND SUSANNE REINHARD – PROBENFOTO

Attila Csampai

Sarastro und Monostatos

Wenn am Ende des Ersten Aktes der gefürchtete Sarastro erscheint, um durch persönliches Eingreifen zu verhindern, daß Pamina, die er raubte, befreit wird, dann widerspricht er in keiner Weise dem düsteren Bild, das die Königin der Nacht zuvor von ihm zeichnete. Sein prächtiger Auftritt – auf einem von sechs Löwen (bzw. auch sechs Sklaven) gezogenen Triumphwagen und von Pauken, Trompeten, Pomp und Gloria umrahmt – gleicht eher den imperialen Gesten eines absolutistischen Herrschers als der Vorstellung, die wir von einem „illuminierten“, aufgeklärten Priester eines „Reiches der Vernunft“ haben könnten. Dann läßt er sogleich, nur um sein Macht zu demonstrieren, dem armseligen Aufpasser Paminas, dem Mohren Monostatos, völlig willkürlich und grundlos 77 Sohlenstreiche verabreichen, obwohl dieser doch in Sarastros eigenem Auftrag den Fluchtversuch Paminas vereitelte und darum eigentlich Anerkennung verdiente. Ungerechtes Bestrafen von Untergebenen ist aber nicht nur von jeher ein probates Mittel aller Despoten gewesen, um sich Respekt zu verschaffen, sondern ist hier auch eine Reaktion auf das verbotene Fühlen des unterdrückten Mohren, der nämlich kurz zuvor das rigide absolute Liebesverbot einmal mißachtete, das die vernünftelnde, den Affekt verachtende, im Grunde aber regressiv weiberfeindliche Priesterkaste nicht nur sich selbst, sondern auch ihren versklavten Untergebenen auferlegt hat. Bereits hier zeigen sich die ersten seelischen Wunden, die die Aufklärung ihren Anhängern geschlagen hat. Vorher hat Sarastro seine selbstherrliches autoritäres Wesen schon Pamina gegenüber deutlich hervorgekehrt und ihr, als sie liebevoll von ihrer Mutter sprach, zweimal brutal das Wort abgeschnitten, um seine frauenfeindliche Parolen loszulassen, die dann in der vielzitierten Sentenz gipfeln: „Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem (!) Wirkungskreis zu schreiten!“ (I, 18)

Ist es der Königin der Nacht zu verübeln, daß sie sich von einem Mann mit solchen Ansichten in ihrer Existenz bedroht fühlt?! Die Königin der Nacht kann auf derlei

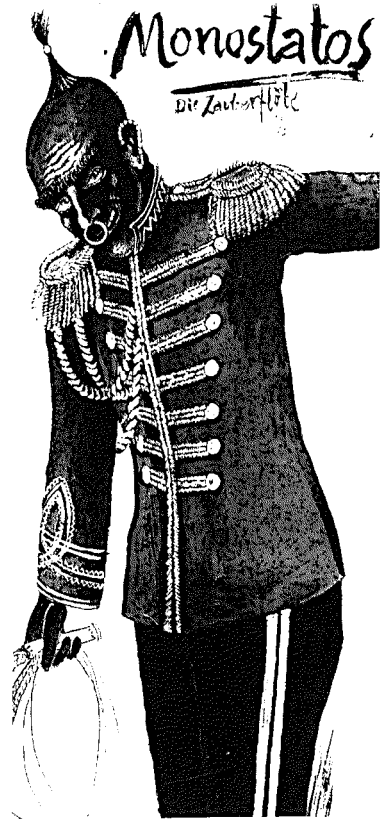
Machtdemonstrationen verzichten und hat eben nicht nötig, immerzu öffentlich nachzuweisen, daß sie eine wirkliche Königin ist; denn ihr Adel, ihr Geadelt-Sein ist in ihrer Gestalt historisch zu gewachsener Substanz geworden, die sie unmittelbar ausstrahlt. Just jenes Vermögen aber fehlt Sarastro, dem Emporkömmling, der ja nur durch den Tod des früheren Königs (der Nacht?) in den Besitz des Sonnenkreises gelangte und somit all seine Macht sich angeeignet hat; darum muß er in die Rolle des Herrschers schlüpfen. Hat dieser Mann überhaupt eine Seele?

Sarastro ist tatsächlich die einzige individuell geführte Figur der *Zauberflöte*, die sich nie persönlich äußert, eigene Gefühle zeigt – mit einer Ausnahme, die die Regel bestätigt. Von Beginn des zweiten Aktes an verschwindet er als Person zunehmend hinter seiner eigenen moralischen Fassade, die zudem von magisch-auratischem Nebel, von kultisch-religiösem Brimborium umhüllt ist. Sarastro besteht dann nur noch aus seiner öffentlichen Rolle und jovialen Gesten. Doch auch Sarastro war einmal ein Mann, bevor er beschloß, Gott zu werden – in der Märchenvorlage war er sogar ein böser, geiler Zauberer – und Mozart ist so liebenswürdig, ihn einen einzigen traurigen Gedanken daran verschwenden zu lassen, und zwar bei seiner ersten Reaktion auf Paminas Flehen (im Finale des ersten Aktes). Hier verliert Sarastro, wenn auch nur für zehn Takte, seine Fassung. Diese wenigen Takte – in denen er zunächst singt: „Doch ohne erst in dich zu dringen, weiß ich von deinem Herzen mehr“ (T. 410 ff) – genügen Mozart bereits, um in sein Inneres zu gelangen. Auf die seltsam wehmütigen, in die Vergangenheit schweifenden C-Dur-Septakkorde folgt dann bei den Worten „du liebest einen anderen sehr“ jene unerwartete schmerzliche Mollfärbung der Musik, die unmißverständlich verrät, daß Pamina auch in ihm Gefühle ausgelöst hat, die er aber, als Opfer seiner eigenen mönchischen Ethik, in sich abwürgen muß. Schließlich gibt er es ja auch zu. „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“ und fängt sich dann plötzlich wieder durch den „autoritären“ Abwärtsprung zum tiefen F: „doch... doch geb ich dir die Freiheit nicht.“

Wie „aufgeklärt“, wie „human“ ein hierarchisches System wirklich ist, können die am besten sagen, die ganz unten stehen. In Sarastros Reich sind das Sklaven. Und

Monostatos, ihr armseliger Aufseher. Er ist die wunde Stelle aller bürgerlichen Deutungen, denn sie behandeln ihn nicht besser als es Sarastro tut, nämlich ganz wie einen Untermenschen, der es nicht verdient, daß man ihm dieselben Kategorien von Menschenwürde zubilligt wie den höhergestellten Personen. Aber selbst wenn man den diskriminierenden Unsinn, Monostatos sei ein böses Monstrum, einmal gelten lassen wollte, so änderte das nichts an der Tatsache, daß er Bestandteil und somit Produkt der Sarastro-Welt ist, einer reinen Sklavenhaltergesellschaft. Er ist der reale Prüfstein für die Glaubwürdigkeit, für die Menschlichkeit der Priester-moral. Als wahrer Kettenhund des Systems bekommt Monostatos nicht einmal theoretisch die Chance, zu den Eingeweihten aufzusteigen (was ja Papageno ausprobieren darf), ganz zu schweigen von der Aussicht, jemals ein „Mädchen oder Weibchen“ zu bekommen. Ist es da ein Wunder, wenn er sich in Pamina verliebt, wenn ein Strahl von Paminas Sonne auch auf seine getretene Seele fällt?

Im Unterschied zu Sarastro und der fatal geschlossenen Front der bisherigen Wort- und Bühneninterpreten gegen Monostatos haben die Autoren selbst, also Mozart und Schikaneder, keinen Zweifel daran gelassen, auf wessen Seite sie stehen. Schikaneder läßt durch Papageno klar ausdrücken, daß er dieser armen Kreatur vorurteilsfrei gegenübersteht: „Es gibt ja schwarze Vögel auf der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?“ (I, 14). Mozart geht aber noch einen Schritt weiter und „entlarvt“ an allen Stellen, an denen Monostatos sich drohend, böse oder schurkisch verhält, seine „Gefährlichkeit“ durch liebevolle, zarte buffoneske Musik als harmlose Drohgebärden einer schwa-





DAMENCHOR UND STATISTERIE – PROBEFOTO

chen Kreatur. Und wie hätte Mozart die Gleichheit, die soziale Verwandtschaft von Monostatos und Papageno überzeugender herstellen können als durch die völlig identische musikalische Behandlung beider in der „Erkennungsszene“ (im Terzett Nr. 6, T. 53 ff) – wenn beim ersten Zusammentreffen von Mohr und Vogelmensch jeder den jeweils anderen für den leibhaftigen Satan hält und beide, vor Angst bibbernd, dasselbe stammeln: „Hu! Das ist der Teufel sicherlich!“

Und dann widmete Mozart dem schwarzen Mann auch noch jene kleine, traurige, zarte Pianissimo-Arie im zweiten Akt (Nr. 13), in der Monostatos' sensible, verängstigte, getretene Seele sich einen unbeobachteten Moment lang ausleben darf: Ist es denn nicht geradezu erbärmlich, wenn die von den Eingeweihten zum Hund degradierte Kreatur sich auf sein Menschsein beruft und fragt: „Ist mir denn kein Herz gegeben, bin ich nicht von Fleisch und Blut?“ und sich schließlich sogar beim Mond, seinem einzigen Zeugen, für sein frevelhaftes, im Grunde aber völlig harmloses Küßchen entschuldigt. Das ist weder „geil und eindimensional“, noch sind es die „sexuellen“, „auf Monostatos projizierten Wünsche Paminas“, sondern ein subtiles musikalisches Psychogramm eines Ausgestoßenen, eines Entwürdigten, dem die „Eingeweihten“ bereits das Genick gebrochen haben. Für diese wenigen Augenblicke stellt Mozart den Entrechteten eindeutig unter den Schutzschirm seiner Menschenliebe, seiner Sympathie; denn er läßt ihm hier nachträglich eine Auszeichnung zuteil werden, die Schikaneders Märchenhandlung nur für Tamino und Papageno vorsah – als Symbole menschlichen Ausdrucks. Analog zur *Zauberflöte* Taminos und dem Faun-Flötchen Papagenos stellt Mozart dem Mohren eine Piccoloflöte – wenn auch nur rein musikalisch: im Orchester – zur Verfügung. Kann man sich in einer Oper, in der es um Flöten geht, eine deutlichere Aufwertung einer Nebenfigur vorstellen?



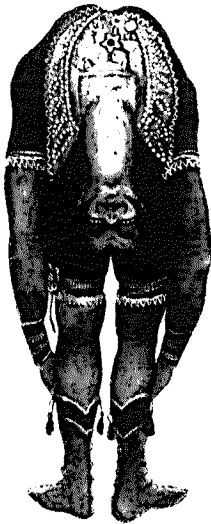


STALIN-MAUSOLEUM IN KUREYKA/SIBIRIEN, ERBAUT 1952 ZUM ANDENKEN AN JOSEF STALINS EXIL 1914-16

Günther Bose/Erich Brinkmann

Gaukler, Scharlatane, Seiltänzer und Hofnarren

In der karolingischen Epoche sind schon alle Arten der Gaukelei vorhanden, wie wir sie später auf den mittelalterlichen Konzilen, Messen, Wallfahrten und Erntedankfesten finden: Waffenkämpfer, starke Männer und Ringer, Possenreißer und Mimi-ker, dann Seiltänzer, Puppenspieler, Leute mit abgerichteten Tieren, Bären, Affen,



Hunden, Schlangen, allerlei Spielleute, Zauberer, Wahrsager und Quacksalber, Tänzerinnen und Huren. Da ihnen Heimatlosigkeit und unstetes Wandern gemeinsam war, gewöhnte man sich mehr und mehr daran, sie als unterschiedlose Masse zu betrachten. Die Verachtung der Fahrenden entsprang jedoch nicht allein der Heimatlosigkeit, sondern vor allem dem Gewerbe selbst, dessen Ausübung um Geld und Gut dem alten deutschen Ehrbegriff widersprach. Wer weder berechtigt, noch verpflichtet war, im Heer- oder Bürgerbann zu fechten, der gehörte auch zu keinem der anerkannten Stände, der war standeslos; weil es außer der Waffenehre keine andere bürgerliche Ehre gab, so war er auch keiner Ehre teilhaftig, mithin, nach älterem Sprachgebrauch, unehrlich. Die Rechtaufzeichnungen des Mittelalters, vor allem die großen Rechtsbücher, der Sach-

sen- und der Schwabenspiegel, kodifizieren die Rechtlosigkeit. Ähnliche Bestimmungen enthielt das schwäbische Landrecht: „Spielleuten und allen denen, die Gut für Ehre nehmen... denen gibt man eines Mannes Schatten von der Sonne, das heißt: wer ihnen Leides gethan hat und dies büßen soll, der soll vor eine von der Sonne beschienene Wand treten und der Spielmann soll herzugehen und den Schat-

ten an der Wand an den Hals schlagen. Mit dieser Rache soll ihm die Buße geleistet sein.“ Die Landfriedenserlässe von 1244, 1256 und 1281 schlossen alle Fahrenden aus und erklärten sie für „friedlos“, was de facto Vogelfreiheit bedeutete. So war es gestattet, einen „Klopffechter um Geld“ zu erschlagen wie einen herrenlosen Hund, ohne daß diese Tat irgendwelche Folgen nach sich gezogen hätte. Rechtlich standen die Fahrenden auf einer Stufe mit den Henkern und Schinderknechten.

Erst im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts wird der Begriff der „Unehrllichkeit“ den Fahrenden genommen und nun nur noch auf das Henkertum angewendet. Dennoch änderte sich an der öffentlichen Mißachtung wenig. Anteil daran hatte gewiß auch das Urteil der Kirche über die Gaukelkünste. Die schrankenlose Lebensweise der Fahrenden, die sich „einen Pfiffeling um Gesetz und Verbote scherten“, stand in schärfstem Gegensatz zur Sinnenfeindlichkeit der Kirche. Gauklersein kam einer Todsünde gleich.

Trotz religiöser Verwünschung und öffentlicher Ächtung behaupteten sich die Gaukler. Zwar mochte man die Menschen nicht, doch ihren Produktionen sah man gerne zu. So ging das Volk mit seinen Wünschen um.

Die Gaukler traten bei Messen, religiösen und weltlichen Festen auf, immer dann, wenn sich in den Städten viele Menschen sammelten, oder sie zogen über Land, von Dorf zu Dorf. (...)

Doch kennt die feudale Gesellschaft einen zweiten Ort des Auftretens: die Höfe. Auch sie brauchen die Belustigung. Institutionell wird das Freudegebot im Hofnarren, der bis ins 17. Jahrhundert an kaum einem Fürstenhof fehlte. Privilegiert lebten dort auch Artisten, die den Fürsten unterhalten sollen. Doch fand sich nicht nur die „Elite“ ein. Zu großen Festen kamen oftmals Hunderte von Gauklern. Sie dienten dem Amüsement, waren das andere im Ritual der Feste, manchmal gut, manchmal schlecht entlohnt. Der Adel



sah in ihnen dem zu, was ihm selbst zu tun verwehrt war. Mußte der Bauertanz das beibringen, was dem höfischen fehlte, so verhielt es sich ähnlich mit den Gauklern und ihren Künsten.

Jahrhunderte später kamen Gaukler nicht selten zu Erfolg und Anerkennung am Hof. Sie spielten ihren Part im verfeinerten Fest im Rokoko. Die Derbheit des Mittelal-



ters war der Etikettisierung gewichen, die im 18. Jahrhundert im „Divertissement“ ihre eigene Auflösung feiert. Die Gaukler erscheinen jetzt als Schauspieler; eingefügt in die Maskerade des Hofes, spielen sie eine Rolle, die nicht mehr die Geometrie des Körpers veranschaulicht, sondern den Körper verhüllt, drapiert. Hier die Beschreibung eines Festes für Ludwig XV., 1722: „Der junge Fürst besah zuerst den Park in allen Einzelheiten und bewunderte die Menagerie; als er hinausgehen wollte, erschien plötzlich 'durch ein Wunder'... Orpheus in einer von Rosenlorbeeren und Orangen eingefaßten Grotte. Die Rolle des Orpheus spielte ein Violinist von der Oper, der durch seine Zauberklänge die meisten Thiere, die der König soeben in der Menagerie gesehen hatte, herbeilockte: Löwen, Bären, Tiger – alles aber ver-

kleidete Springer. Bei den Klängen der Geige blieben sie unbeweglich stehen; plötzlich ließ sich der Ton von Hundegebell und Waldhörnern vernehmen, und es entstand eine allgemeine verworrene Flucht unter dem Thierhau- fen; die Bären kletterten in die Wipfel der Bäume oder schwangen sich auf das Seil und vollführten allerlei kunstvolle Possen und Burzelbäume; die anderen führten wunderbare Sprünge aus, wobei sie jedoch, ihrer Rolle gemäß, dem Charakter der Thie- re, welche sie vorstellten, getreu blieben.“

Franz Kafka

Auf der Galerie

Wenn irgendeine hilflose, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben wurde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.





FINALE 1. AUZUG – PROBEFOTO

Ernst Bloch

Bessere Luftschlösser in Jahrmarkt und Zirkus

Es war einmal: das bedeutet märchenhaft nicht nur ein Vergangenes, sondern ein bunteres oder leichteres Anderswo. Und die dort Glücklichgewordenen leben, wenn sie nicht gestorben sind, heute noch. Auch im Märchen ist Leid, doch es wendet sich, und zwar immer. Das Märchen wird zuletzt immer golden, genug Glück ist da. Gerade die kleinen Helden und Armen gelangen hier dorthin, wo das Leben gut geworden ist



Die *Buden* auf dem Jahrmarkt sind nicht hier gewachsen, so wenig wie der immer wieder abgestaubte, immer wieder frisch enthüllte Zauber, den sie mit sich führen. Er wirkt wie aus abnormer Fremde, ist zweifellos ordinär und voller Schwindel. So fahren diese Schiffsbuden auf, getragen von Südsee für das einfache und für das unverdorben komplizierte Gemüt; die Zeltschiffe machen in den staubigen Städten auf kurze Zeit fest. Sind mit blaßgrünen oder blutrünstigen Gemälden tätowiert, in den Motivbilder für Rettung aus Seenot sich mit Harem kreuzen. Der Motor treibt das Orchestrion mit fremdem, fettem, unmenschlichem, atemlos-trägem Klang, zuweilen ist er mit einem Wachsmädchen verbunden, das neben dem Eingang festgeschraubt tanzt. Und mit wahnsinniger Verrenkung, mit einer, die aus angeschraubtem Wachs zu tanzendem übergeht, von Zeit zu Zeit den Kopf in den Nacken wirft, um gerade in dieser Lage zitternd stillzustehen, dicht hinter dem Ausrufer, der sich selber vor nichts fürchtet. Die Welt, die solcherart angepriesene, hat die Geheimnisse des

Brautbetts, auch der Mißgeburt an ihrem einen Rand, die Geheimnisse der Bahre in ihrem anderen. „Die Dame wird ihren herrlich gebauten Oberkörper entblößen, man wird sehen die Geheimnisse der menschlichen Plastik“; aber auch: „Professor Mystos ruft um neun Uhr abends, um die Stunde, wo sie gestorben, eine ägyptische Mumie ins Leben zurück.“ Seltene Menschen und ihre Kunst geben sich zur Schau, in lauter Seitenkapellen der Abnormität. Der Schwertschlucker und der Feuerfreser, der Mann mit den unzerreißbaren Zunge und dem eisernen Schädel, der Schlangenbeschwörer und das lebende Aquarium. Kümmeltürken, Kürbismänner, Riesenweiber sind da. Und zur abnormen Fremde tritt immer wieder die des Märchens, auch des Schauerromans: orientalischer Irrgarten, Höllenrachen, Geisterschloß. Das ist Jahrmarkt, eine buntbäuerische Phantasie.

Dieses Wunschland mittelalterlicher Südsee hält sich, aus dem Mittelalter viel weiter zurückgehend, erst recht im Jahrmarkt *höherer* Ordnung, in der Schauart der *Circenses* ganz ohne Vorhang. Denn kommen die Budenwunder mehrfach unter ein Dach, in einen Ring, und bricht die Menagerie dahin aus, so entsteht nun aus der Südsee

Kolosseum oder der *Zirkus*. Und zum Unterschied vom Jahrmarkt, der mit Verhüllung arbeitet, mit Bühne, Vitrine, Vorhang, ist der Zirkus völlig offen; die Manege bringt das mit sich. Ja, er ist die einzige ehrliche, bis auf den Grund ehrliche Darbietung, die die Kunst kennt; vor Zuschauern in lauter Kreis ringsum kann nirgends eine Wand gemacht werden. Dennoch geschieht Verfremdung, die Saltos sind das Äußerste, was der menschliche Körper hergibt, aber er gibt sie her, Gaukler treten auf, doch ohne Gaukelei. Gemacht wie von lauter Zigeunern im grünen Wagen, älter als der älteste Leser sich entsinnen kann, vielleicht schon vorgeschichtlich, ist die Zirkuskunst doch eine Art bürgerliche Rechtschaffenheit in der Kunst und das Vorbild dafür. Er ist das Lokal ohne Hinterräume, außer Garderobe und Stall, und der kann in der Pause besichtigt werden, alles geht hellbeleuchtet in der Manege her, auf dem Trapez unter der Decke, und ist trotzdem Zauber, eine eigene Wunschwelt

Die körperliche Kunst ist nicht nur hinter der vergeistigten zurückgeblieben, nicht einmal bloß deren Komplement: als intentionlose auch deren Vorbild. Ein jegliches Kunstwerk beschwört durch seine bloße Existenz, als dem Entfremdeten fremdes Kunstwerk, den Zirkus...

Theodor W. Adorno

aus Exzentrik und präziser Leichtigkeit. Wenig haben sich die Typen verändert, die gestrengen, komischen und gymnastischen, sie sind verabredet wie die Tierarten, die man zu sehen bekommt: die Elefanten, Löwen, rundum trabende Pferde, der Herr Direktor mit der Peitsche und der Stallmeister im Entreakt, die Schulreiterin, die Seiltänzer und andere Ärialisten, halb Sylphen, halb am Rand



des Todes, die Tierbändiger und Kettenbrecher. Daß aber der Zirkus auch das Volksvergnügen ohne Pause ist, dazu helfen die Clowns, die in dieser Pause auftreten. Sie reichen vom glitzernden und gepuderten des elisabethanischen Zeitalters bis zum Tramp mit roter Kugelnase, schwarz-weißem Freudenmaul, bis zur Krone der Armut, dem dummen August. Es sind sämtlich Figuren aus einem freundlich gewordenen Kolosseum, und so sind erst recht die Schaustellungen des zweiten Teils oder Pantomimen. Die Vorstellung wird eingeleitet von der schönsten Musik dieser Art, von Fuciks Gladiatorenmarsch, geschlossen mit dem Marsch Per aspera ad astra. Der Zirkus stellt heute noch die farbigste Massenschau dar oder das Bild der Sensation; er ist arabische Fantasia in der aufgeheitertsten römischen Arena.

Was Bude und Zelt spiegeln, wird selten nochmals gespiegelt. Selbst surrealistisch nicht recht, obwohl der Spaß wenig geheuer sein kann, sein Gesicht abseitig. Obwohl die Wachfigur in Schreck eintaucht, der Glitzerclown in Unbekanntes überhängt.

Ein Stück Grenzland ist da, zu sehr herabgesetztem Eintrittspreis, aber mit erhaltenen Bedeutungen, mit kuriös-utopischen, konserviert in brutaler Schau, in vulgärer Hintergründigkeit. Es ist eine Welt, die zu wenig auf ihre spezifischen Wunschgehenden untersucht worden ist. Eben „Curiöses“, wie dergleichen zuletzt noch im Barock genannt worden ist, hält sich hier über Wasser, über Land.

Ferruccio Busoni

Über die Zukunft der Oper

(...) Es ergibt sich demnach eine kommende Möglichkeit in der Idee des übernatürlichen Stoffes. Und noch eine: in der des absoluten „Spieles“, des unterhaltenden Verkleidungstreibens, der Bühne als offenkundige und angesagte Verstellung; in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensätze zum Ernste und zur Wahrfähigkeit des Lebens. Dann ist es am rechten Platze, daß die Personen singend ihre Liebe beteuern und ihren Haß ausladen, und daß sie melodisch im Duell fallen, daß sie bei pathetischen Explosionen auf hohen Tönen Fermaten aushalten; es ist dann am rechten Platze, daß sie sich absichtlich anders gebärden, als im Leben, anstatt daß sie (wie in unseren Theatern und in der Oper zumal) unabsichtlich alles verkehrt machen.

Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jeden Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe, wie einem Erlebnis.

So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller „spiele“ – er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.

Auf solche Voraussetzungen gestützt, ließe sich eine Zukunft für die Oper sehr wohl erwarten.

Ernst Bloch

Die Zauberflöte und Symbole von heute

Wie „verwandt“ sind die Bedingungen (und auch der Horizont), worunter die Zauberflöte entstand, den heutigen, unter denen sie nicht mehr entsteht. Lassen wir den Staub von Papagenos Vogelbalg, die „würdigen“ Priester beiseite, so drangen doch auch damals *Jahrmarkt, Folklore mit Revue* in die hohe Kunst, vor allem lag *Revolution* in der Luft (dem Antrieb und der Grundtendenz nach immer sich verwandt), vor allem gewannen uralte *Symbole* einen umgedrehten auf die Füße gestellten Sinn. Man hatte die sonderbare Kraft, den Dunkelmännern gerade ihre Zeremonien und eben *Symbole* zu holen, revolutionäres Licht darin anzustecken. Jesuitenglanz und ein an sich in der ägyptischen Zeit doch höchst despotischer, menschenferner Sonnenmythos wurden human umfunktioniert; das leuchtet nun wie geraubte Kirchenampeln in der Kajüte des Roten Freibeuters. Unerhört, was der Revuedirektor Schikaneder so alles zusammen kannte und von weither zusammengoß: Kasperle und Prinzenzier, Ausstattungsstücke, die man überbieten wollte, ägyptisierende Überlieferungen von Plutarch, ja von Herodot und Platon, bis zur Renaissance und in der Aufklärung, Wielands Märchen „Lulu und die Zauberflöte“, samt der Wasser- und Feuerprobe aus seinem „Stein der Weisen“, Volksposse und Maurertum, das dann der höchste Effekt ward, kurz alles, was gut und teuer, auch was gut und nicht teuer war. Eigentümlich populär bot sich dazu Ägypten an, dessen Priester seit alters her eben im Geruch standen, zauberkundig wie keine anderen zu sein, und die im Ruf standen, sich mit Recht tiefer Weisheit zu berühen. Das gab der Szenerie auch zweifellos etwas Aura aus dem Volksbuch vom Doktor Faust, jedoch nicht schwarz-, sondern weißmagisch sozusagen; der Herr Sarastro, sagt das Naturkind Papageno, führt eine gute Küche, trotz Donnergraus, und Papagena wird ihm zugeführt; Tamino wandert aber schlechthin im Licht der Sonnenscheibe, deren ägypti-

sches Ornament jahrtausendlang – und in der Aura der Zauberflöte zum letzten Mal – als Diadem der Weisheit galt.

Aus hellster Aufklärung kommen so Isis und Osiris, genau wie sie dicht neben Kinderliedern stehen, in dieser ganzen Zaubermontage aus Humanität.

Und nun, man bedenkt weiter, denn dies wäre das eigentliche „Muster“: auch Jahrmarkt, Revolution in der Luft (von denen wir oben als Bedingungen der Zauberflöte sprachen), sind heute unser arbeitendes Teil, selbst Märchensinn und Symbole

fehlen nicht ganz. Von Cocteau etwas, wie ganz anders von Kafka, werden sie aus der Mythologie herausgebrochen, in unsere Unwirklichkeit, sehr selten freilich in unsere Hoffnung eingetaucht. Die Dämonen, die heute in Direktorialbüros sitzen, die Glockenspiele im Eisbrecher Krassin werden aber von wirklichen, von revolutionären Umfunktionierern der Symbole wie Brecht durchaus getroffen, und wie erbittert neu, überzeugend neu klingt erst der nicht mehr gewaltlose, nicht mehr auf Sarastro angewiesene Text: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Macht.“ Die Dreigroschenoper ging scharf ins



Symbolische (Seeräuberjenny), soweit es heute möglich ist; aber ihr Traum vom besseren Leben und vor allem die Bilder darin mußten noch trocken bleiben. Die „Zauberflöte“, auf anderer Ebene „Fidelio“, sind unsterblich auch im aktuellen Sinn, im Sinn ihres dauernden Aufrufs, dauernd aufgegebenen Problems. Und das, was das Problem (nicht das Symbol) angeht, so lange die Welt steht oder genauer: so lange die revolutionär gemeinte Welt (das Reich der Freiheit) noch nicht steht.



ALEXIA VOULGARIDOU UND BJØRN WAAG – PROBENFOTO

Penne di Papageno

Papageno ist ein einfacher Mann, der nicht weiter denkt als gerade nötig, ein Naturmensch, wie er selber sich nennt (im dritten Auftritt des zweiten Aktes), eine Art „guter Wilder“, wie ihn der Philosoph Jean-Jacques Rousseau wenige Jahre zuvor geprägt hatte: der Mensch im Reinzustand. Er geht vollkommen in der Natur auf und ist noch nicht von den Übeln der Zivilisation befallen. Sein Federkostüm läßt sich ins Gastronomische am besten übersetzen, indem man penne verwendet, „Federn“, jene wie Federkiele schräg angeschnittenen, kurzen Röhrennudeln. Was würde besser zu ihm passen als ein deftiges vegetarisches Rezept?

Für 5 Personen:

40g Steinpilze oder andere Pilze (Shiitake-, Austernpilze, aromatische Champignons), ½ Glas Olivenöl, 2 Knoblauchzehen, eine Handvoll gehackte Petersilie, ½ Glas trockener Weißwein, 2 Schöpfkellen Brühe, 500g Penne, ein Stich Butter, geriebener Pecorino.

Die Pilze putzen, möglichst ohne sie mit Wasser in Kontakt zu bringen, und blättrig schneiden. In heißem Olivenöl die beiden Knoblauchzehen andünsten, die Pilze und die Petersilie hineingeben und gut umrühren. Auf kleinem Feuer dünsten, bis die Pilze ihren Saft abgegeben haben und dieser verkocht ist. Den Weißwein angießen und wiederum einkochen lassen, dann eine Kelle Brühe dazugeben und für ca. 45 Minuten köcheln lassen. Sollten die Pilze zu trocken werden, mit noch etwas Brühe befeuchten. Danach die Penne bißfest kochen, abgießen, zu den Pilzen geben und die Butter darin schmelzen lassen. Dampfend heiß servieren, mit Pecorino bestreut.

AUS: ELISA DE LUIGI, FRANCESCA ATTARDI ANSELMO, FESTMAHL FÜR PAPAGENO., 1988