

1791 MOZ
04741

Mozart
Die Zauberflöte

Impressum

Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Saison 1996/97

Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte,

Premiere: 28. 9. 1996

Herausgeber: Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Intendant Achim Thorwald

Redaktion: Norbert Abels

Mitarbeit: Margrit Poremba

Bühnenbild-Fotos: Bettina Müller

Verlag und Anzeigen: Mykenae-Verlag Rossberg KG, Darmstadt

Gesamtherstellung: Dinges & Frick GmbH, Wiesbaden

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen

Text von Emanuel Schikaneder

KV 620

Musikalische Leitung:	Toshiyuki Kamioka
Inszenierung:	Dominik Neuner
Bühnenbild:	Hans Dieter Schaal
Kostüme:	Ute Frühling
Dramaturgie:	Norbert Abels
Chor:	Eberhard Friedrich

Premiere am 28. September 1996

Wo bin ich? Was heißt denn das: die Welt? Was bedeutet dies Wort?

Wer hat mich in das Ganze hinein betrogen, und läßt mich dastehen? Wer bin ich? Wie bin ich in die Welt hineingekommen; warum hat man mich nicht vorher gefragt, warum hat man mich nicht erst bekannt gemacht mit Sitten und Gewohnheiten, sondern mich hineingesteckt in Reih und Glied als wäre ich verkauft von einem Menschenhändler? Wie bin ich Teilhaber geworden in dem großen Unternehmen, das man die Wirklichkeit nennt? Warum soll ich Teilhaber sein? Ist das nicht Sache freien Entschlusses? Und falls ich genötigt sein soll es zu sein, wer ist denn da der verantwortliche Leiter - ich habe eine Bemerkung zu machen - ? Gibt es keinen verantwortlichen Leiter? An wen soll ich mich wenden mit meiner Klage?

Sören Kierkegaard



HANDLUNG

Erster Aufzug

Ouverture

No. 1 Introduction („Zu Hilfe! Zu Hilfe!“)

Prinz Tamino wird von einer Schlange verfolgt, deren er sich nicht erwehren kann. Besinnungslos sinkt er zu Boden. Die drei Damen retten den Prinzen, indem sie die Schlange erlegen. Sie verlieben sich in den Bewußtlosen. Keine gönnt der anderen, mit dem schönen Jüngling allein zu bleiben. Darum gehen sie zusammen.

Tamino erwacht; seine Errettung kann er sich nicht erklären. Er versteckt sich, als er jemanden bemerkt.

No. 2 Aria („Der Vogelfänger bin ich ja“)

Papageno, Vogelfänger der Königin der Nacht, stellt sich in einem lustigen Lied selbst vor. Er sei bekannt wie ein bunter Hund und in seinem Metier ein Meister. Mit Mädchen möchte er auch gerne so souverän wie mit seinen Vögeln umgehen.

Tamino hält Papageno für seinen Retter. Papageno läßt den Prinzen in diesem Glauben. Von den zurückgekehrten drei Damen wird Papageno bestraft. Sie verschließen seinen Mund mit einem Schloß. Sie geben sich als Taminos Retterinnen zu erkennen. Von ihrer Königin überreichen sie dem Prinzen ein Bild Paminas.

No. 3 Aria („Dies Bildnis ist bezaubernd schön“)

Tamino verliebt sich sofort in das abgebildete Mädchen. Er versucht, seine Empfindung in Worte zu fassen.

Von den drei Damen erfährt Tamino, daß ein Bösewicht Pamina entführt habe. Sofort ist der Prinz entschlossen, Pamina zu befreien. Gewaltige Donner melden das Auftreten der Königin selbst.

No. 4 Recitativo ed Aria („O zittre nicht, mein lieber Sohn“)

Zuerst beruhigt sie Tamino; er brauche vor ihr keine Angst zu haben; dann berichtet sie von dem großen Kummer, den ihr die Entführung ihrer Tochter bereitet. Wenn Tamino sie befreien kann, dann erhalte er Pamina zur Gattin.

No. 5 Quintetto („Hm! Hm! Hm!...“)

Der mit seinen Gefühlen beschäftigte Tamino kann dem bestraften Papageno nicht helfen. Von den drei Damen wird er begnadigt, aber gleichzeitig dem Prinzen als Diener auf der schwierigen Exkursion unterstellt. Tamino erhält die Zauberflöte und Papageno das Glockenspiel als Reiseausstattung. Drei Knaben werden als Reiseführer in das Reich Sarastros angekündigt. In Sarastros Reich freuen sich die Sklaven, daß die entführte Pamina ihrem Bewacher entwischt ist. Bevor sie ihre Schadenfreude richtig auskosten können, müssen sie feststellen, daß Monostatos Pamina wieder eingefangen hat.

No. 6 Terzetto („Du feines Täubchen, nur herein!“)

Er will sich an der Gefangenen vergehen, aber Papageno, der inzwischen allein den Weg zu Sarastros Reich gefunden hat, stört den Mohr, der über den Vogelmenschen erschrickt, wie dieser über den Mohren („Das ist der Teufel sicherlich“). Sie fliehen voreinander. Papageno sammelt sich rasch und kehrt zurück. Er berichtet Pamina von Prinz Taminos Liebe und von seinen eigenen unerfüllten Trieben. Pamina tröstet Papageno.

No. 7 Duetto („Bei Männern, welche Liebe fühlen“)

Im gemeinsamen Gesang verschwinden die Standesunterschiede zwischen Pamina und Papageno. Im Miteinander von „Mann und Weib, und Weib und Mann“ werden die Geschlechter zum Abbild der göttlichen Harmonie.

No. 8 Finale

Tamino hat inzwischen die drei Knaben gefunden, die ihm den Weg zeigen („Zum Ziele führt dich diese Bahn“). Standhaftigkeit, Duldsamkeit und Verschwiegenheit werden Tamino als Voraussetzung für den Erfolg des Unternehmens abverlangt.

An den drei Pforten zu Sarastros Reich (Vernunft, Natur, Weisheit) wird Tamino von einem Priester, dem Sprecher, examiniert („Wo willst du kühner Fremdling hin?“) und über die Grundprinzipien der Eingeweihten unterrichtet. Tamino mißtraut dieser Art der Darstellung, weil sie der Version der Königin der Nacht widerspricht. Er ist ratlos: Wem soll er nun Glauben schenken (O ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden, wann wird das Licht mein Auge finden?“) Tamino drückt seine Gefühle durch das Spielen der Zauberflöte aus. („Wie stark ist nicht dein Zauberton“)

Monostatos verhindert die Flucht Paminas und Papagenos („Ha! Hab ich euch noch erwischt“). Papageno spielt sein Glockenspiel, das seine Verfolger

in eine Art Delirium versetzt. Papageno und Pamina preisen den Wert des Glockenspiels.

Eine neuerliche Flucht ist ohne Aussicht auf Erfolg, weil Sarastro mit seinem Gefolge hinzutritt.

Pamina ist entschlossen, Sarastro offen zu begegnen und ihm die ganze Wahrheit zu sagen („Die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen“). Sarastro zeigt sich verständig, aber als Vertreter des männlichen Prinzips muß er die Königin der Nacht, die Vertreterin des weiblichen Prinzips, in ihre Grenzen verweisen.

Monostatos hat inzwischen auch Tamino gefangen, aber statt belohnt zu werden, wird er von Sarastro verurteilt. Tamino und Papageno müssen sich auf Sarastros Anordnung dem Prüfungsritual der Eingeweihten unterziehen.

ZWEITER AUFZUG

No.9 Marcia

Sarastro plädiert auf einer Versammlung der Eingeweihten für die Aufnahme Taminos in den Kreis der Erwählten.

No. 10 Aria con Coro („O Isis und Osiris“)

Sarastro und der Chor der Priester bitten die Götter um Beistand für die Prüflinge.

No. 19 Terzetto („Soll ich dich, Teurer nicht mehr sehn?“)

Vor der über Leben und Tod entscheidenden Prüfung führt Sarastro die beiden Liebenden noch einmal zum letzten Lebewohl zusammen. Pamina leidet unter der bevorstehenden Trennung; sie will ihre innere Ruhe wiederfinden.

Zwei Priester beginnen das Prüfungsritual mit der Befragung der Adepten.

No. 11 Duetto („Bewahret euch vor Weibertücken“)

Tamino und Papageno werden von den Priestern noch einmal ausdrücklich vor den Frauen gewarnt; im Reich der Eingeweihten führe dies geradezu in den Untergang („Tod und Verzweiflung war ihr Lohn“)

No. 12 Quintetto („Wie? Wie? Wie? An diesem Schreckensort?“)

Die drei Damen sind überrascht, Tamino und Papageno im Prüfungstempel

der Eingeweihten wiederzufinden. Es ist ihnen klar, daß der Prinz inzwischen die Fronten gewechselt hat. Sie schildern ihm seine Zukunft düster. Papageno wird unsicher; wem soll er glauben? Tamino verweist ihn auf seine eigene Erfahrung („Ein Weiser prüft und achtet nicht, was der gemeine Pöbel spricht“). Die drei Damen müssen unverrichteter Dinge abziehen.

No. 13 Aria („Alles fühlt der Liebe Freuden“)

Monostatos versucht, im Schutze der Dunkelheit seine Triebe an der schlafenden Pamina zu befriedigen. Nur das unerwartete Einschreiten der Königin der Nacht kann sein Vorhaben vereiteln.

Die Königin fordert ihre Tochter zum Mord an Sarastro auf.

No. 14 Aria („Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“)

Die Königin droht ihrer Tochter mit Liebesentzug, wenn diese die Tat nicht vollziehe.

Pamina befindet sich in einem Zwiespalt zwischen der Liebe zur Mutter und der zu Tamino. Monostatos, der alles belauscht hat, will Pamina erpressen, um endlich an sein Ziel zu gelangen. Rettend greift Sarastro ein. Pamina bittet sofort für ihre Mutter; nur der Schmerz über die Trennung habe ihre Sinne verwirrt.

No. 15 Aria („In diesen heil'gen Hallen“)

Sarastro beruhigt Pamina; in seinem Reich herrsche die Menschenliebe, die keine Rachegelüste dulde. Vernunft, Erziehung und vorbildliches Betragen würden alle Menschen von den Idealen der Eingeweihten überzeugen.

Tamino und Papageno erreichen die nächste Station auf ihrer Prüfungsreise. Sie werden zum Schweigen angehalten. Papageno fällt es schwer, den Mund zu halten. Er unterhält sich mit einem seltsamen alten Weib.

No 16 Terzetto („Seid uns zum zweitenmal willkommen“)

Von den drei Knaben erhalten Tamino und Papageno ihre Zauberinstrumente zurück. Sie kündigen ihnen das nahe Ziel ihrer Prüfung an und weisen auf einen gedeckten Tisch zur Stärkung hin, den aber nur Papageno in Anspruch nimmt. Tamino gibt seinen Gefühlen wieder musikalischen Ausdruck; er spielt auf der Flöte.

Pamina ist glücklich, Tamino wiederzusehen, aber dieser wendet sich von ihr ab, weil er dem Schweigegebot sonst nicht folgen kann. Pamina glaubt sich von ihm verlassen.

No. 17 Aria („Ach ich fühl's, es ist verschwunden“)

Pamina fällt in tiefe Trauer. Ohne Taminos Liebe glaubt sie nur im Tod Ruhe und Frieden wiederzufinden.

No. 18 Chor der Priester („O Isis und Osiris, welche Wonne!“)

Der Chor der Priester lobt Tamino, der bald die Früchte seiner Prüfung ernten und in die Gemeinschaft der Eingeweihten aufgenommen werde.

Alkoholgenuß versetzt Papageno in eine wehmütige Stimmung.

No. 20 Aria („Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“)

Zum Klang des Glockenspiels gibt Papageno seiner Sehnsucht Ausdruck.

Die Alte rät ihm eindringlich zum Bund mit ihr, sonst werde er auf ewig eingesperrt bleiben. Zum Schein geht Papageno darauf ein. Die Alte verwandelt sich in Papagena, aber die beiden dürfen sich nicht vereinen. Die Priester trennen das lustige Paar noch einmal.

No. 21 Finale

Die drei Knaben verkünden ein Zeitalter der Harmonie, das aber noch nicht erreicht sei.

Pamina ist vor Liebeskummer dem Wahnsinn nah. Im letzten Moment können die drei Knaben sie vor dem Selbstmord bewahren.

Als letztes muß Tamino die Feuer- und Wasserprüfung bestehen, die er aber gemeinsam mit Pamina bewältigen darf. Paminas Freude über die wiedererlangte Liebe Taminos lassen ihr die Gefahren der Prüfung als ein Geringes erscheinen. Sie übernimmt die Führung. Mit Hilfe der Zauberflöte meistern sie die Prüfung mühelos.

Der Chor preist das Paar und die bestandene Prüfung.

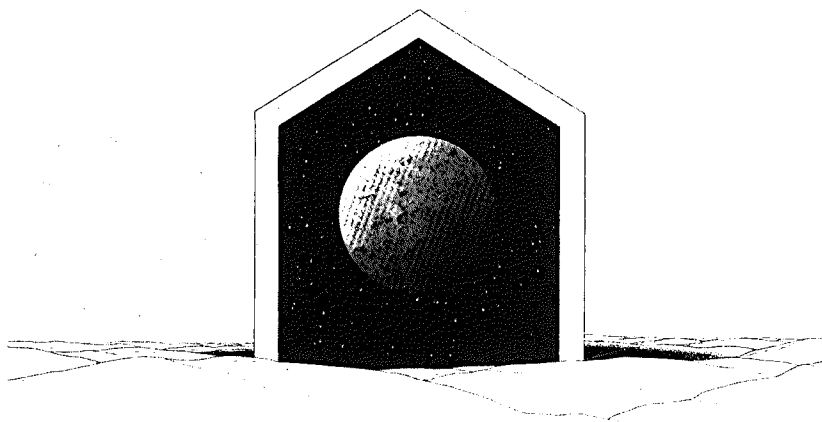
Papageno ist allein und verzweifelt, weil er glaubt, Papagena endgültig verloren zu haben. Ohne Aussicht auf Gegenliebe will er seinem Leben selbst ein Ende setzen. Wieder treten die drei Knaben als Lebensretter auf. Sie erinnern Papageno an sein Glockenspiel, das seinen Dienst sofort erfüllt: Papagena ist nun endgültig mit Papageno vereint, und sie können sich nun der Gründung einer Familie widmen („Erst einen kleinen Papageno! Dann eine kleine Papagena!“).

Monostatos hat die Königin der Nacht und ihre drei Damen in den Tempel eingeschleust. Der Anschlag wird entdeckt. Sie werden mit Donner und Blitz besiegt.

Sarastros Prinzipien siegen. („Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Macht“.)

Unter dem Jubel der Priester werden Pamina und Tamino feierlich in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen.

Klaus-Jürgen Heumann

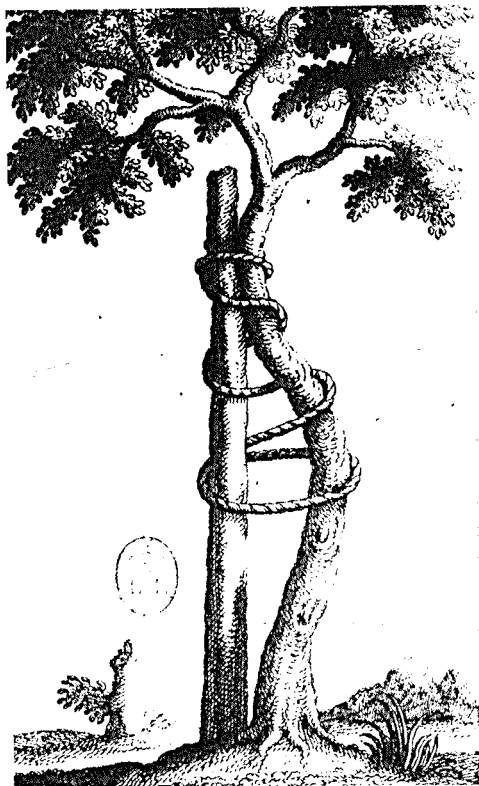


Hans Dieter Schaal, Vollmondnacht in einem Haus gefangen.

Das Kind

Das Kind wird unter Aufsicht der Eltern
geboren und kommt in eine Anstalt, wo es
sich an die Ordnung gewöhnen soll.
In Gott sind 3 Personen.
Du sollst nicht Unkeuschheit treiben.

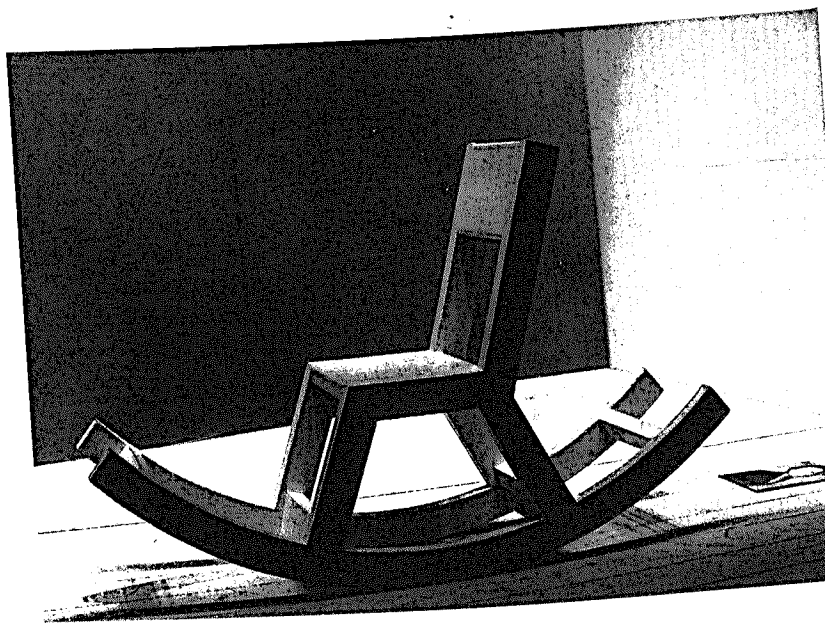
Heinar Kipphardt



N. Andry, L'orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps, 1749.

Man sehe sich die Bildungsanstalten des 18. Jahrhunderts an. Global betrachtet kann man zu dem Eindruck kommen, daß praktisch nicht mehr vom Sex geredet wird. Doch braucht man nur einen Blick auf die architektonischen Einrichtungen, auf die Disziplinarreglements und die gesamte innere Organisation zu werfen: unaufhörlich dreht sich alles um den Sex. Die Architekten haben daran gedacht, und zwar ganz ausdrücklich. Die Organisatoren stellen ihn beständig in Rechnung. Alle, die eine gewisse Autorität innehaben, wachen unermüdlich darüber, daß die einmal getroffenen Anordnungen und Vorsichtsmaßnahmen, das Spiel der Strafen und Verantwortlichkeiten unablässig wiederholt und angewendet werden. Der Klassenraum, die Form der Tische, die Gewährung von Ruhepausen, die Unterteilung der Schlafsäle (mit Trennwänden oder ohne, mit Vorhängen oder ohne), die für die Überwachung des Zubettgehens und des Schlafes vorgesehenen Regeln, alles das verweist in der beredtesten Weise auf die Sexualität der Kinder. Das was man den internen Diskurs der Institution nennen könnte – der Diskurs, den sie sich selbst hält und den diejenigen halten, die sie funktionieren lassen – beruht zum Großteil auf der Feststellung, daß diese Sexualität existiert: frühreif, aktiv und permanent. Aber es geht noch weiter: der Sex des Kollegiaten ist – in weit stärkerem Maße als der der Jugendlichen im allgemeinen – im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem öffentlichen Problem geworden. Die Ärzte wenden sich an die Anstaltsleiter und Lehrer, erteilen aber auch den Familien ihre Ratschläge; die Pädagogen entwickeln Pläne, die sie den Autoritäten unterbreiten; die Erzieher wenden sich ihren Schülern zu, geben ihnen Empfehlungen oder verfassen Schriften mit Ratschlägen, moralischen oder medizinischen Beispielen für sie. Um den Zögling und seinen Sex herum schießt eine ganze Literatur von Vorschriften, Ratschlägen, Beobachtungen, medizinischen Anweisungen, klinischen Fällen, Reformvorhaben und Plänen für ideale Anstalten aus dem Boden. Mit Basedow und der deutschen „philanthropischen“ Bewegung hat die Diskursivierung des Sexes eine beträchtliche Ausdehnung gewonnen. Saltzmann hatte sogar eine Experimentalschule eingerichtet, deren Besonderheit in einer so ausgeklügelten Kontrolle und Erziehung des Sexes bestand, daß es nie zu der universellen Sünde der Jugend kommen sollte. Und in all diesen Maßnahmen sollte das Kind nicht nur das stumme und bewußtlose Objekt von Bemühungen sein, die einzig zwischen den Erwachsenen abgesprochen waren, sondern man zwang ihm einen vernünftigen, begrenzten, anständigen und wahren Diskurs über den Sex auf – eine Art diskursiver Orthopädie.

Michel Foucault



Norbert Abels

DIE FARBE DER UNSCHULD

– Dramaturgische Aspekte zur Zauberflöte –

Gut kantianisch wird Mozarts Zauberflöte immerfort in die aufklärerisch gefaßte Vorstellung einer Emanzipation aus selbstverschuldeter Unmündigkeit gestellt. Sie gilt als Manifest einer erhöhten Menschlichkeit, geboren aus den Trümmern des ancien régime, einmündend in die Vorstellung eines allumfassenden Humanitätsgedankens. Die Aufklärung aber hat, so ließe sich mit Horkheimer und Adorno einwenden, ein ambivalentes Wesen. Sie offenbart sich gerade in ihrem egalitären Freiheitsprogramm zugleich als Ideologie der Ausschließung. Foucault hat das an der Geschichte der Internierung von Wahnsinnigen, Straftätern und Patienten minutiös nachgewiesen. Auf phrenologische Vorarbeiten der Aufklärer stützten sich die späteren sozialdarwinistischen Theorien. Die aufklärerische Erziehungseuphorie entwickelte die Konditionierung der Kinderwelt zum Zwecke ihrer Einpassung in Ordnungssysteme der Gleichschaltung. Dem Systemgedanken wurde das Unassimilierbare fragwürdig. Außenseiterische Subjektivität war nur tolerabel, so lange sie für das System funktionierte. Mozarts Monostatos, der schwarze Mann, zeigt sich hierfür als Gestalt par excellence. Vom heliozentrischen Höhenflug wird er suspendiert. Wie Shylock und Caliban, seinen älteren Leidensbrüdern, führt kein Weg für ihn auf die Insel der Glückseligen.

All ihren apotheotischen Momenten zum Trotz steckt in der Zauberflöte das ernüchternde Potential einer Desillusionierungsgeschichte. Tamino lernt zu gehorchen, leistet das Gelübde „nichts mit Weibern hier zu sprechen“ und verkündigt apodiktisch: „Von festem Geiste ist ein Mann,/Er denket, was er sprechen kann“. Die Frauen werden vom Chor in die Hölle verdammt. In Sarastros Ideologie pflegt ohne Mann „jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten“. Dem Prinzen leuchtet am Ende seiner education sentimentale diese Maxime ein. Noch am Schluß des Werkes heißt Tugend für Tamino „als Mann zu handeln“. Paminas letzte Worte aber sprechen von Liebe. Ihre Liebe ist so groß, daß sie weder Nacht noch Tod scheut, noch die fragwürdige „Einweihung“, die ihr das Kollektiv bereitet. Der Tempel, in den die letzten Takte hereinführen, hat mit Liebe nichts zu tun. Die Aufklärungsthese steht auf fragilem Boden. Warum sich nicht von ihr lösen?

Wir erzählen die Zauberflöte als Tragikomödie des Verlustes der Kindheit, der Unmittelbarkeit ihrer Fixierung, ihrer genuinen Unangeglichenheit. Wir

erzählen auch vom Ende der Adoleszenz und ihrem Hinübergleiten in die gesellschaftliche Normativität, in die Tendenz, zu werden, wie die anderen sind: eine Tendenz, die freilich immer noch ausgerichtet ist auf das große Ziel: die Einlösung des Versprechens, nach den Mühen der Initiationen einzumünden in den Zustand der Erfüllung. Allein solcher Potentialis verleiht Tamino die Kraft, sich einzufügen. Unsicher versucht er dafür Worte zu finden. „Ich würde - würde - warm und rein - Was würde ich?...“ schließlich: „und ewig wäre sie dann mein“.



Carlos Ossandón Guzman, Kindermaskerade

Jedes Kind erlebt dieses Desaster und die psychologische Weisheit, wonach die Anpassung, der Trieb zum Anschluß, sich herleitet von der Angst der Einsamkeit, scheint kaum bezweifelbar. Die übermächtige Suggestion des fremden Willens verspricht die Geschlossenheit der Dinge.

Traurig ist, daß das Erwachen des Eros sogleich auf Bedingungen zu seiner Einlösung stoßen muß. Das Bild Paminas, das vor ihre leibhaftige Erscheinung gestellt wird, gerät zum Instrument der Vergeltung, die aus den Elementen Feuer und Wasser amalgamierte Prüfung zur Ehe hebt ab von der Folie selbstsüchtiger Zwecke, die ihren so menschlichen wie verzweifelten Höhepunkt in den Worten Sarastros haben: „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,/Doch geb ich dir die Freiheit nicht“. In solcher Zweideutigkeit



Frans Hals, Singender Knabe mit Flöte

zeigt sich weniger die Arroganz der Macht als deren abgründige Absurdität. Ihr wird Natur zum nicht aushaltbaren Gegensatz. Monostatos gar, als Figur triebgeleiteter Gewalt die Spiegelung der asketisch sich gebärenden Vernunft Herrschaft Sarastros, bleibt Liebeserfüllung vorab verweigert, weil er sie nicht zu spezifizieren vermag. „Weiß ist schön“, singt er. Und später, die Austauschbarkeit zynisch noch steigernd: „Jetzt such ich die Mutter auf, weil die Tochter nicht verschieden ist“.

Papageno ist keine Gegenfigur Taminos, sondern dessen komplementäre Spiegelung. Deshalb sagt er zu dem Prin-

zen: „Solange ich lebe, bleib' ich nicht mehr von dir“. Er markiert die undomestizierte Natur vor ihrem Eintritt in die normative Ordnung des Erziehungsprozesses. Er vermag noch nicht einmal, die Auslöserin von Taminos Flucht als Schlange zu identifizieren. Er steht weit vor dem Sündenfall. Auch durch Gewaltanwendung läßt er sich den Mund nicht verbieten. Schweigeverbote unterläuft er. Entwicklung wird ihm so unmöglich wie Regression. Als erratisch seiner typologischen Bestimmtheit verhaftete Gestalt verewigt er Kindlichkeit. Noch seine Verbindung mit Papagena trägt diesen Zug. Seine Funktion ist es, Korrektiv des Verwandlungsprozesses seines

alter ego Tamino zu bleiben. Die Pädagogik der sarastrischen Sphäre weiß mit solcher rousseauistischen Unbotmäßigkeit routiniert umzugehen. Wie anders wäre das Faktum zu verstehen, daß Papageno mit Tamino in die inneren Kreise des Weisheitsinstitutes treten darf, wo er unverdrossen seine Respektlosigkeiten fortsetzt. Sarastros Theokratie weiß, daß sie nur auf umständlichem Wege den Prinzen aus der kindlichen Seele des Vogelfängers lösen kann.

Dieser Seele allein gelingt im innigen Es-Dur die erotische Konsonanz mit dem gefangenen Mädchen. Es-Dur behauptet sich als Farbe der Liebe. Sowohl ihr Erwachen in der Bildnisarie - zunächst als unbestimmtes Verlangen, bald aber als sehnstüchtige Individuation beim Anblick eines Gesichtes - als auch ihre Apotheose in der Erkenntnis „Mann und Weib und Weib und Mann/Reichen an die Gottheit an“, stehen in dieser Tonart. Sie kehrt mit dem Duett zwischen Papageno und Pamina überhaupt erst wieder, umschlingt in ganz ähnlichem Aufschwung mit ihren drei B's zugleich Tamino als unsichtbaren Dritten.

Niemals wird Tamino zurückkehren an den Ort seines Aufbruchs. Todesangst, in dunkles c-moll getaucht, begleitet den Akt endgültiger Aussetzung. Das Geburtstrauma, das die schnelle Hilfe der drei gynäkokratischen Hebammen ebenso wenig wie die Erscheinung der großen Sternenmutter beheben kann, steht am Beginn. Erst beim Anblick der Physiognomie ihrer Tochter Pamina verwandelt sich der bewußtlose Zustand des jungen Prinzen zum Lebensplan. Fluchtpunkt dieses Planes wird die Suche nach Vereinigung in der Liebe. Die Liebe trägt jedoch, aus solchem Urgrund entstanden, noch immer die Signatur des Todes und reines Todesbewußtsein atmet auch Paminas Arie „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“, gesungen in einem Machtraum, zu dessen Programm die Tötung der Unmittelbarkeit, das Absterben der kindlichen Sinneslust gehört.

Die „Zauberflöte“ ist alles zugleich: Parabel der Dichotomie männlicher und weiblicher Kräfte, Zenit der aufklärerischen Lichtmetaphorik, aber auch Parabel von deren Mißbrauchbarkeit, schließlich magischer Rekurs auf die Geschichte der Menschheit, symbolisiert in einem zauberhaften Ur-Instrument, vom Vater Paminas herausgeschnitten „aus tiefstem Grunde der tausend-jähr'gen Eiche bei Blitz und Donner, Sturm und Braus“.

Mozarts Oper behauptet sich, allen unterschiedlichen Lesarten trotzend, in ihrer Mischung aus Einfachheit und Subtilität, kindlicher und weiser Neugierde, aber auch als Märchenmysterium, das von keinem Unterschied zwischen Unterhaltung und Philosophie mehr wissen will.

Die Perspektive des seiner Adoleszenz entwachsenden Tamino wird uns zum dramaturgischen Ausgangsprinzip. Erzählt wird die Geschichte eines Jungen, der zusammen mit seinem aus der eigenen Seele geborenen Begleiter Papageno die Reise zu jenem Ursprung antritt, dessen Geheimnis ihm aus Paminas Bildnis entgegenschaut. Von der frühen Landschaft des weiblichen Raums führt die Reise zu den Domestizierungsprozeduren der Männerwelt Sarastros. Die Anpassung erfordert den Verrat an der Mutter ebenso wie den bedingungslosen Gehorsam dem Vater gegenüber. In solcher Antithetik vollzieht sich der Abschied von der Kindheit. Entwicklung offenbart sich immer mehr als Verwicklung. Die Zahl der Käfige nimmt zu. Der Befreiungsversuch schlägt um in Konformismus. Das Seelendrama dieser Verwandlung erweist sich als zentraler Gedanke der Inszenierung.

Die Musik allein dementiert die Phraseologie der Vernunft Herrschaft. Sie bewahrt die Farbe der Unschuld. Noch in den totalitärsten Momenten der Priesterwelt malt sie utopische Landschaften, erklingt aus jenem Raum, den die Sehnsucht am Ende der Bildnisarie eröffnete. Niemals unterwirft sie sich den Ritualen des Systemprogramms. Die doktrinären Kultveranstaltungen Sarastros gründet sie mit einer Tiefe, die deren falschen Schein offensichtlich werden läßt. Text und Musik stehen im dialektischen Verhältnis von Statik und Dynamik zueinander. Der wirkliche Weg zum Licht scheut die Begriffe. Wie später, am Ausgang von Goethes Faust, steht bereits in der Zauberflöte eine jenseits der Worte tönende Sonne am Ende aller Desillusion.

Alice Miller

ADOLESCENZ

Wenn wir in der Pubertät oder Adoleszenz die Gedankenwelt unserer Eltern verlassen, so tun wir das nicht, um allein zu bleiben. Wir schließen uns Gruppen an, wir finden andere Ideen, neue Vorbilder, deren Gedanken uns mehr einleuchten als diejenigen unserer Eltern. Bei diesen Vorbildern kann es sich um Menschen handeln, die wir kennen und bei denen wir überzeugt sind, daß sie klüger und erfahrener als wir selber sind. Es kann sich auch um Zeitgenossen handeln, die wir nicht kennen und von weitem verehren und schließlich auch um Träger von sehr berühmten Namen, um Gründer von politischen Bewegungen, Schöpfer großer Theorien und dergleichen. Oft gibt uns erst die geistige Trennung vom Elternhaus die Möglichkeit, von dieser neuen Bereicherung zu profitieren, d. h. uns eine Horzonterweiterung zu verschaffen, ohne auf die Geborgenheit der vorgefundenen Theorien verzichten zu müssen. Denn ein solcher Verzicht ist im Adoleszenzalter kaum möglich.

Es hängt nun von der Art der frühesten Eltern-Kind-Beziehung ab, welche Formen die ursprüngliche Befreiung der Adoleszenzzeit im späteren Leben annehmen wird und ob sich die neue Geborgenheit nicht zu einem zweiten, diesmal endgültigen Gefängnis entwickelt. Da es den meisten Menschen nicht wie Goethe geschenkt wird, „mehrere Pubertäten zu erleben“, wird in der Postadoleszenz die Geborgenheit höher bewertet als die Freiheit. Vor allem wird es aber von den frühesten Erfahrungen eines Menschen abhängen, ob er mit den neuen Theorien kreativ umgehen darf, um schließlich seinen eigenen Standpunkt zu finden, oder ob er sich an die Orthodoxie einer Schule ängstlich klammern muß. Wenn der Betreffende als Kind zum unbedingten Gehorsam erzogen wurde, ohne je dem Auge des Erziehers entkommen zu können, wird er in Gefahr sein, als Erwachsener Theorien zu verabsolutieren, ihnen hörig zu bleiben, auch wenn die Inhalte dieser Theorien von Worten wie Freiheit, Autonomie, Fortschritt geradezu strotzen. Jede Theorie verträgt sich ohne weiteres mit einem hörigen Verhalten ihr gegenüber, weil der emotionale Bereich des Menschen auch von den richtigsten Gedanken unberührt bleiben kann. Die Verfechtung freiheitlicher Gedanken mit autoritären, orthodoxen Mitteln, das Heranzüchten von Hörigkeit und Konformismus im Namen des geistigen Fortschritts gehören bereits so stark zu unserem normalen Leben, daß uns der Widerspruch kaum mehr auffällt.

Bin ich denn nicht auch ein Kind gewesen?

Bin ich denn nicht auch ein Kind gewesen? –
Spielte goldne, goldne Stunden,
Unbekannt noch mit dem Bösen,
Furchtlos an dem finstern Schlunde.

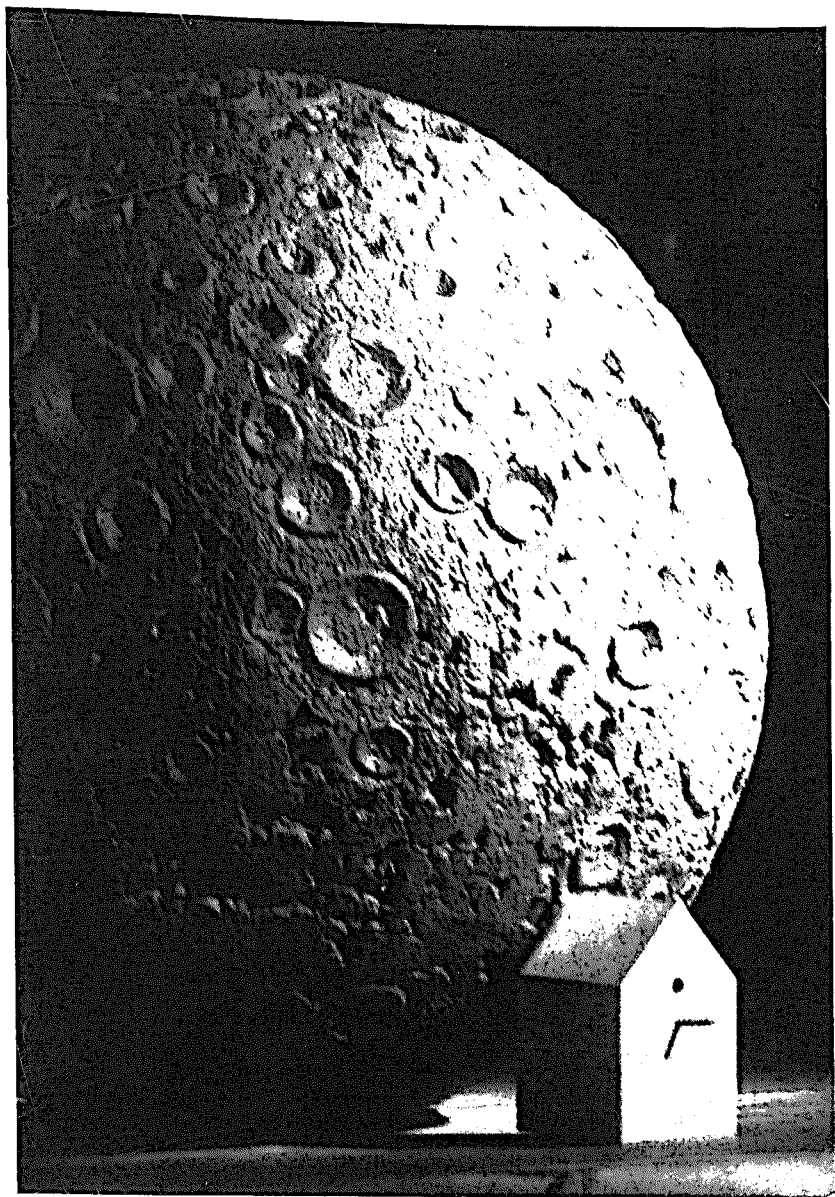
Spielt so lang am Felsenrande,
Sah viel Ströme unten fließen,
Fromme Pilger ziehn im Lande –
Doch mich wollte niemand grüßen.

Denn so wild war schon mein Spielen,
Und es zuckten furchtbar munter
Schon im Aug die Flammen kühle,
Die zum Abgrund langten runter.

Und ich wandte mich ohne Klage
Stumm im Zorne von dem Lichte,
Hinter mir die bunten Tage,
Wob die Nacht sich um mich dichte.

Und durchs Dunkle flogen Blitze
Und die flamm'nden Fahnen wehten;
Keck sucht ich des Felsen Spitze
Mußte fluchen nur, statt beten.

Joseph von Eichendorff



ZAUBERFLÖTENHÄUSER

Wie läßt sich heute, im Zeitalter der Bildersintflut, eine solche Geschichte erzählen? Kann und soll man sich zurückversetzen in eine Zeit, in der es nur gemalte und gezeichnete Bilder und Abbilder gab, in der die Kindheit noch zwischen selbstgebastelten Puppenstuben, Heiligenbildern, vorindustriellen Stadt-, Alltags- und Jahrmarktszauber ablief? Was bedeutet diese Geschichte, wo spielt sie sich ab?

Beim Lesen und Hören sehe ich ein riesiges Kinderzimmer vor mir, das von einem pupertierenden Jugendlichen bewohnt wird.

Die Geschichte entwickelt sich wie ein Tagtraum zwischen Kindheit und Hochzeit. In das Jugendzimmer dringen Bilder und Handlungen ein. Unter dem Bett die Modelleisenbahn, im Aquarium der Urwald, im Schrank die erotischen Fotos, auf dem Bett die Stofftiere der Vergangenheit. Nacht dringt ein, Alpträume von Zucht und Ordnung dringen herein, aber auch - wie entkommene Vögel - Träume der Freiheit. Das Ganze ist eine Schöpfungsgeschichte. Der Anfang zeigt die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Erscheinen der Schlange. Alles ist nun, nach dem Sündenfall, möglich. Liebesgeschichten, Geschichten der Angst, Geschichten der Hochzeit und: Geschichten von Häusern: Treibhäuser, Vogelhäuser, Schulhäuser ..., Zauberflötenhäuser.

Hans Dieter Schaal



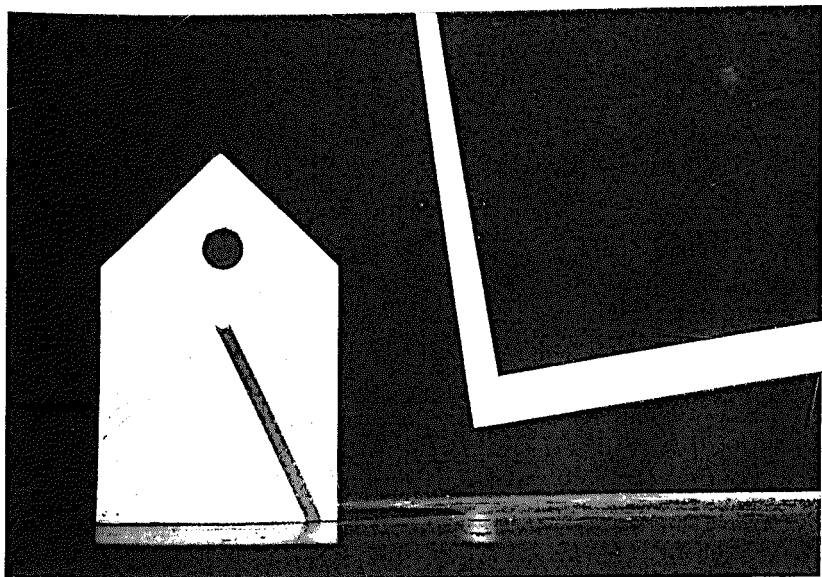
Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge (...) ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten. Das Wissen, das Macht ist, kennt keine Schranken, weder in der Versklavung der Kreatur noch in der Willfähigkeit gegen die Herren der Welt. Wie allen Zwecken der bürgerlichen Wirtschaft in der Fabrik und auf dem Schlachtfeld, so steht es den Unternehmenden ohne Ansehen der Herkunft zu Gebot. Die Könige verfügen über die Technik nicht unmittelbarer als die Kaufleute: sie ist so demokratisch wie das Wirtschaftssystem, mit dem sie sich entfaltet. Technik ist das Wesen dieses Wissens. Es zielt nicht auf Begriffe und Bilder, nicht auf das Glück der Einsicht, sondern auf Methode, Ausnutzung der Arbeit anderer, Kapital. Die vielen Dinge, die es nach Bacon noch aufbewahrt, sind selbst wieder nur Instrumente: das Radio als sublimierte Druckerpresse, das Sturzkampfflugzeug als wirksamere Artillerie, die Fernsteuerung als der verlässlichere Kompaß. Was die Menschen von der Natur lernen wollen, ist, sie anzuwenden, um sie und die Menschen vollends zu beherrschen. Nichts anderes gilt. Rücksichtslos gegen sich selbst hat die Aufklärung noch den letzten Rest ihres eigenen Selbstbewußtseins ausgebrannt. Nur solches Denken ist hart genug, die Mythen zu zerbrechen, das sich selbst Gewalt antut.

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer

Man wird bereits erraten haben, wie leicht sich die priesterliche Wertungs-Weise von der ritterlich-aristokratischen abzweigen und dann zu deren Gegensatz fortentwickeln kann; wozu es insonderheit jedesmal einen Anstoß gibt, wenn die Priesterkaste und die Kriegerkaste einander eifersüchtig entgegentreten und über den Preis miteinander nicht einig werden wollen. Die ritterlich-aristokratischen Werturteile haben zu ihrer Voraussetzung eine mächtige Leiblichkeit, eine blühende, reiche, selbst überschäumende Gesundheit, samt dem, was deren Erhaltung bedingt, Krieg, Abenteuer, Jagd, Tanz, Kampfspiele und alles überhaupt, was starkes, freies, frohgemutes Handeln in sich schließt. Die priesterlich-vornehme Wertungs-Weise hat – wir sahen es – andre Voraussetzungen: schlimm genug für sie, wenn es sich um Krieg handelt! Die Priester sind, wie bekannt, die *bösesten Feinde* – weshalb doch? Weil sie die ohnmächtigsten sind. Aus der Ohnmacht wächst bei ihnen der Haß ins Ungeheure und Unheimliche, ins Geistigste und Giftigste. Die ganz großen Hasser in der Weltgeschichte sind immer Priester gewesen, auch die geistreichsten Hasser – gegen den Geist der priesterlichen Rache kommt überhaupt aller übrige Geist kaum in Betracht. Die menschliche Geschichte wäre eine gar zu dumme Sache ohne den Geist, der von den Ohnmächtigen her in sie gekommen ist.

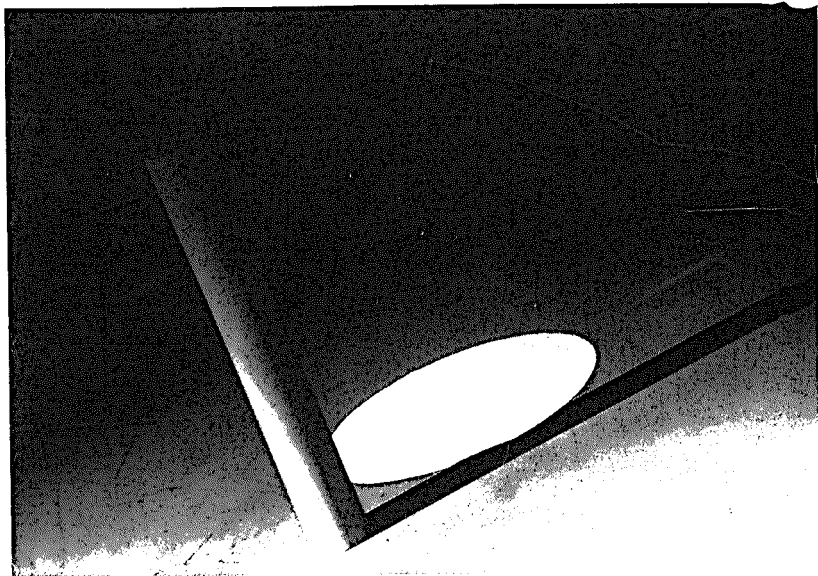
Friedrich Nietzsche

Die Haßliebe gegen den Körper färbt alle neuere Kultur. Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das



tote Ding, „corpus“, unterschieden. In der Selbsterniedrigung des Menschen zum corpus rächt sich die Natur dafür, daß der Mensch sie zum Gegenstand der Herrschaft, zum Rohmaterial erniedrigt hat. Der Zwang zur Grausamkeit und Destruktion entspringt aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper, ähnlich wie nach Freuds genialer Ahnung der Ekel entsprang, als mit dem aufrechten Gang, mit der Entfernung von der Erde, der Geruchssinn, der das männliche Tier zum menstruierenden Weibchen zog, organischer Verdrängung anheimfiel.

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer

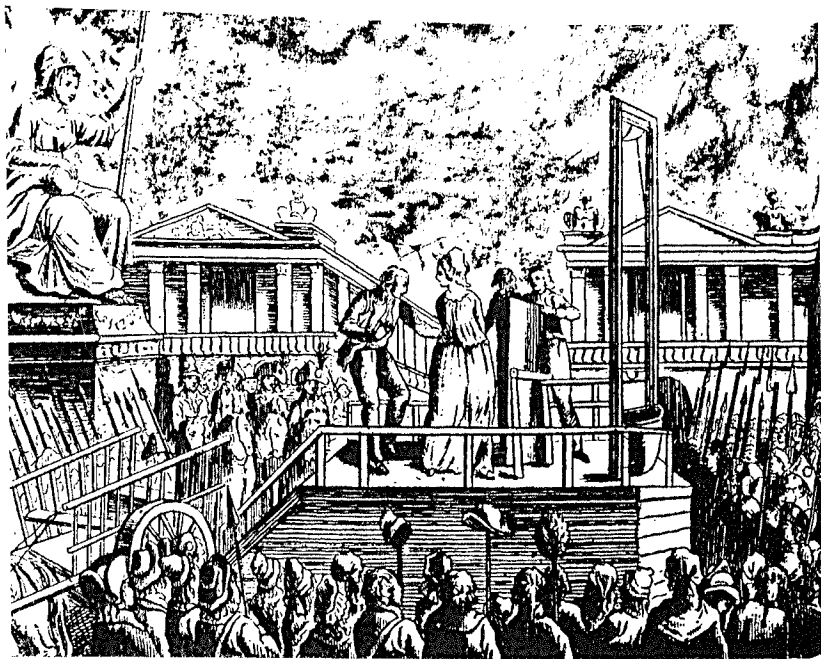


Ist es wirklich etwas nur Äußerliches und im Grunde Sinnloses, daß sich das Verhältnis zwischen den Personen dieser Operndichtung so grundlegend wandelt, daß sich scheinbar auch die Charaktere in ihr Gegenteil verkehren? Mutter und Tochter werden durch den gewaltsamen Vorgang eines Raubes voneinander getrennt - und nun gewinnt der Räuber und die Welt dieses Räubers in der Dichtung eine ständig steigende Bedeutung: der Räuber Sarastro wird zum Beschützer, zum Vollzieher einer positiven, geistigen, einer lichten Notwendigkeit. Liegt in diesem Umbruch, so wie ihn die Dichtung gibt, kein eigener und wesentlicher Sinn? Offenbar wird von jetzt an der Gegensatz der beiden Welten ins Licht einer gültigen Bedeutung gerückt: Es ist der Gegensatz zwischen der weiblichen Elementarwelt und der zur männlichen Welt gehörenden Geistverfassung des Lebens. Ist solcher Wechsel der Wertung wirklich ein willkürlicher? Spiegelt er nicht ein Wesentliches? Jede Form der Ablösung der Tochter von der Mutter, jede Auflösung der naturhaft-elementaren Bindung der Tochter an die Mutter hat doch, wie das Leben lehrt, eine ihr eigentümliche Härte und Gewaltbarkeit. Sie ist ein Raub. Und dennoch gehört zur eigentlichen Bestimmung der Frau und zur Struktur der männlich bestimmten Gesellschaft das Ertragen dieser Härte der Lösung und Trennung.

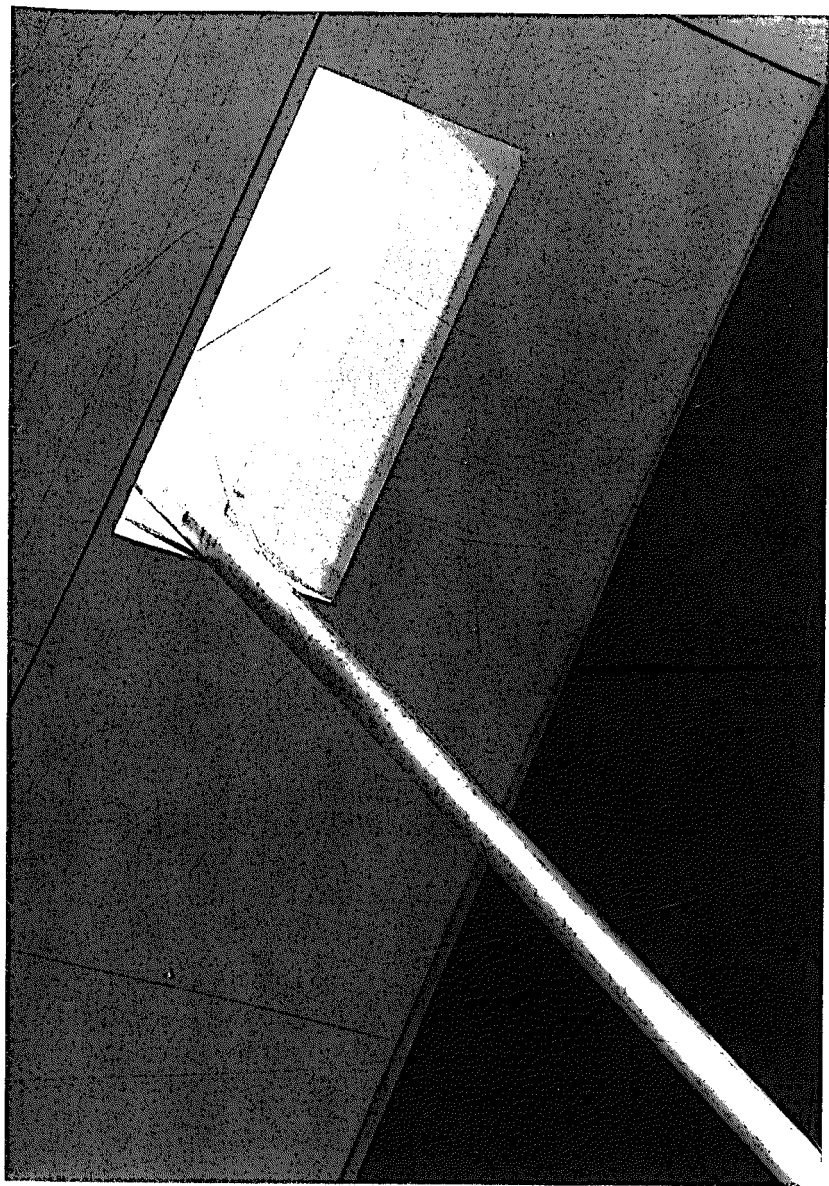
Hans-Georg Gadamer

Vor den Göttern besteht nur, wer sich ohne Rest unterwirft. Das Erwachen des Subjekts wird erkaufte durch die Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen. Gegenüber der Einheit solcher Vernunft sinkt die Scheidung von Gott und Mensch zu jener Irrelevanz herab, auf welche unbeirrbar Vernunft gerade seit der ältesten Homerkritik schon hinwies. Als Gebieter über Natur gleichen sich der schaffende Gott und der ordnende Geist. Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen besteht in der Souveränität übers Dasein, im Blick des Herrn, im Kommando. Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben.

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer



Arwed D. Gorella: Die Guillotine umkreisen



Es gibt ein gutes Prinzip, das die Ordnung, das Licht und den Mann, und eine schlechtes Prinzip, das das Chaos, die Finsternis und die Frau geschaffen hat.

Pythagoras

Das unmittelbare, natürliche, notwendige Verhältnis des Menschen zum Menschen ist das Verhältnis des Mannes zum Weibe. Aus dem Charakter dieses Verhältnisses folgt, inwieweit der Mensch als Gattungswesen, als Mensch sich geworden ist und erfaßt hat; das Verhältnis des Mannes zum Weib ist das natürlichste Verhältnis des Menschen zum Menschen. In ihm zeigt sich also, inwieweit das natürliche Verhalten des Menschen menschlich oder inwieweit das menschliche Wesen ihm zum natürlichen Wesen, inwieweit seine menschliche Natur ihm zur Natur geworden ist.

Karl Marx



Dominik Neuner

DAS PHÄNOMEN DES WEIBLICHEN IN MOZARTS MUSIKALISCHER DIALEKTIK

Dialektik meint die Sichtbarmachung des Widersprüchlichen, das all unserem Denken, Handeln und Empfinden eigen ist. Sie verweist auf den Antagonismus, der allem Lebendigen zugrunde liegt. Unser begriffliches Denken ist ebenso dualistisch strukturiert wie unsere Empfindungen. Gegensatzpaare wie „gut und böse“, „Schmerz und Lust“ durchdringen sich in der Ambivalenz unserer Gefühle stets gegenseitig.

So wie in jeder Aussage das Gegenteil mitformuliert ist (man kann nicht „weiß“ sagen, ohne „schwarz“ zu denken), so erkennen wir den Schatten erst im Licht, müssen ausatmen, um einatmen zu können, und haben uns der letzten Erkenntnis zu stellen, daß es kein Leben ohne Tod gibt. Daß dem Sterben eine wie auch immer geartete Erneuerung des Lebens folgen muß, weiß der Mensch, seit es ihn gibt.

Solcher Dialektik aller Existenz verleiht das abendländische Kreuzsymbol als Brechung der Horizontalen durch die Vertikale ebenso Ausdruck wie das allgemein bekannte chinesische Yin-Yang-Zeichen: Die zwei im kosmischen Kreis gefaßten Hälften fließen – schwarz die eine, weiß die andere – sich vereinigend zueinander. Das nächtliche Schwarz ist dem Weiblichen als auch dem Tod zugeordnet und trägt in sich den Kern des Lebens (markiert durch einen weißen Punkt im schwarzen Feld). Entsprechend zeichnet sich im lichten männlichen Weiß der schwarze Punkt als weibliche Anima ab: als Anlage zum Tod. Diese Zuordnungen finden sich in nahezu allen Kulturen der Welt, und signifikant sind sie natürlich auch in der „Zauberflöte“. Die sternflammende Königin ist dem Archetypus der wilden Nacht-Frau entsprungen. Gegen sie führt der weiße Sarastro die Strahlen der Sonne ins Feld.

Der Grundkonflikt zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen liegt – nicht nur in der Oper – im wesenhaft Zyklischen des Weiblichen begründet. Dem ewigen Naturgesetz, daß nichts neu entstehen kann, bevor nicht ein Anderes vergeht, entspricht der periodische Zyklus der Frau als potentiell Gebärende.

Mit der Geburt – und darin manifestiert sich der existentielle Widerspruch unseres Daseins -- überantwortet die Mutter das neue Geschöpf dem Tod als

letzte Konsequenz des Lebens. Es ist durchaus verständlich, daß während Millionen von Jahren menschlicher Kultur die Verehrung der weiblichen Gottheit galt und sich das gesellschaftliche Leben am „Mutterrecht“ orientierte. Der Basler Rechts- und Mythenforscher Bachofen hat darüber schon im 19. Jahrhundert einschlägig Auskunft erteilt.

Die Göttin des Todes und der Wiedergeburt war also die eigentliche Bewahrerin des Lebens – und: der Liebe!

Die Liebe – dieser ambivalente Zustand zwischen Lebenshunger und Todessehnsucht, dieser Schmelztiegel der Widersprüche, der Krisen und des Wahns, der die Schranken männlicher Vernunft niederzureißen vermag.

Liebe und Tod, das ist der Stoff, aus dem die Oper ist; und diese – so behauptet die Philosophin Catherine Clément – ist aus der Gebärmutter entstanden. Tatsächlich haben wir unseren Müttern nicht nur das Leben und erste Liebeserfahrung zu verdanken, sondern auch erste Todesahnung. Wenn der Tod als Zustand der absoluten Raum- und Zeitlosigkeit zu begreifen ist – das Bild der ewigen Nacht drängt sich auf –, so entspricht er unserem vorgeburtlichen Erlebnis der Schwerelosigkeit, der Raumlosigkeit, der Zeitlosigkeit im Kosmos des weiblichen Uterus.

Was für ein Schreck muß es für jedes Kind sein, aus dieser Unbefindlichkeit ins Leben hinausgedrängt zu werden, ins Licht, in die Gesetzmäßigkeit von Zeit und Raum. Dorthin, wo immer schon ein Vater – ein Sarastro – bereitsteht, um den Neuankömmling für die sichtbare Welt zu konditionieren und ihn mit den fragwürdigen Werten des Lebens vertraut zu machen.

Es ist nur zu verständlich, daß Regressionssymptome und latente Todessehnsucht das Leben der meisten Menschen mehr oder weniger bewußt begleiten. Man erinnere sich nur an die eigene Pubertät: Die Befreiung des neu entdeckten Selbst aus fremdgesetzten Ordnungen ist angesagt.

Auch davon spricht Musik, insbesondere die Oper. Sie ist eine gewaltige Provokation gegen den männlichen Ordnungswillen. Ihnen, den Männern gehört der Tag, von den Strahlen der Sonne verkündet – um Sarastro zu zitieren. Die Schatten sind klar, die Dinge über ihre Umrisse benennbar, Verwirrung ist nicht möglich. Die Räume sind bis an den Horizont berechenbar, die Zeit meßbar (notfalls mittels Sonnenuhr). Das soziale Leben geht seine geordneten Wege.

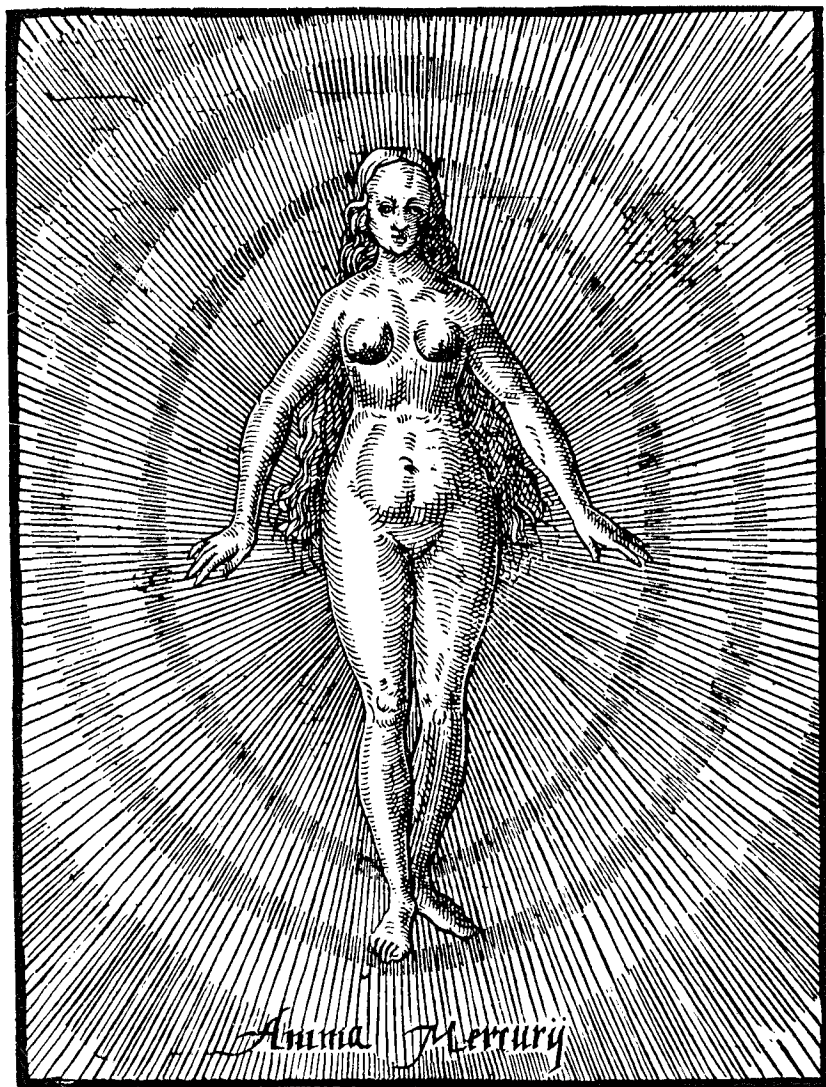
Die Nacht dagegen gehört den Frauen. In der Oper schlafen sie nicht, sie weinen, sie irren umher, lehnen sich auf – und singen: in den höchsten Tönen der Leidenschaft, des Schmerzes, der Sehnsucht.

Mozart hat sie über alles geliebt – die umnachteten Frauen. Nicht auf Grund ihrer Liebenswürdigkeiten, sondern ihrer anarchischen und potentiell zerstörerischen Kraft wegen. Ihnen gesteht er eine Bandbreite des musikalischen Ausdrucks zu, den er seinen Herren nicht gönnt bzw. nicht zutraut. Die Raserin einer Elettra oder einer Dorabella, die todesmutige Martern – Arie einer Constanze, der – barocke Muster überhöhende – Ausbruch der Elvira oder das Wüten einer Königin der Nacht sind Ausdruck jener Grenzüberschreitungen, vor denen sich die Ordnungshüter fürchten müssen. Als „hysterisch“ wird abgetan, was für sie nicht mehr faßbar – geschweige denn: begründbar – ist. Diderot hat einmal geschrieben, daß die Frau „ein für schreckliche Krämpfe empfängliches Organ in sich trage“. Und weiter: „Im hysterischen Wahn kommt sie auf die Vergangenheit zurück, wirft sich in die Zukunft, sind ihr alle Zeiten gegenwärtig.“

Was für ein Zustand, wenn Zeit und Raum aufhören zu sein. Zustand des Todes eben – und der Liebe in ihren exzessivsten Augenblicken. Ja, es ist die Hysterikerin, die Schamanin, die wilde Frau, deren Intuition auf den Wahrheiten ihrer inneren Natur gründet.

Wahrheiten, die keine geordneten Gedanken, keine weisen Worte, keine disziplinierten Gründe kennen. Deshalb können Mozarts Frauengestalten auch so bedingungslos lieben, weil sie mit der Dialektik des Lebens intim vertraut sind; so Pamina, der Mozart solche Widersprüchlichkeit der Gefühle zugesteht. Wenn sie etwa in der Arie „Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden“ ihrem Todeswunsch Ausdruck gibt, spricht das Orchester dagegen deutlich von ihrem Wunsch nach Erfüllung ihrer Liebessehnsucht. Es erinnert sie nämlich mit demselben rhythmischen Muster an ihre vorausgegangenen Wort im Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“.

Bleiben wir bei der „Zauberflöte“, – und erinnern wir uns an das erläuterte dialektische Verhältnis von Geburt und Tod. Konvulsivische Zuckungen im Orchester befördern das Kind Tamino in eine ihm unbekannte Welt. Das Grenzland zum Tod ist beschritten. Den „Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit“ – so benannte Mozart den Tod in einem Brief an seinen Vater –, diesen „Schlüssel“ wird seine Partnerin Pamina stets mit sich durch die Prüfungen tragen. „Zu Hilfe, zu Hilfe!“ sind Taminos erste Worte. Die Schlange, das heilige Tier der Göttin, Ursymbol der Weisheit, der Erkenntnis und der Wiedergeburt, verfolgt ihn und versetzt ihn in jenen symbolischen Todeszustand zurück, wie wir ihn von verschiedenen Initiationsriten her kennen: Tamino wird ohnmächtig – Zeit und Raum hören auf zu sein. Wieder erwacht, begegnet er als erstes seinem alter ego: Papageno. Dieses bedürfnislose, von



Anima Mundi.
Thurneysser zum Thurn, Quinta essentia (1574)

keiner weisen Lehre berührte Geschöpf verkörpert gleichsam den Naturzustand, dem das Kleinkind in seiner bedingungslosen Naivität noch am nächsten ist. Papageno verweigert sich der Initiation in die Gesellschaft der höheren Werte und kann sich am Schluß doch als der glücklichste von allen schätzen.

Allein diese andere, unaufgeklärte Seite von Tamino, welche allein der einfachen Empfindung gehorcht, ist für Pamina aussprechbar. Bezeichnenderweise findet das erste und einzige Liebesduett in dieser Oper zwischen Pamina und Papageno statt.

Und was teilen sie sich mit?

Pamina: Wer lieben kann, braucht keinen weisen Lehren mehr, um ein guter Mensch zu werden. Denn: „Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herz nicht!“

Papageno lenkt mit derselben Melodie ein und bittet die Frau, in der Vernunftsprache Taminos, ihm in Sachen Liebe zu helfen: „Die süßen Triebe mitzufühlen, ist dann der Weiber erste Pflicht!“ Beide sind sich darin einig: „Wir leben durch die Lieb' allein“ – das Leben spielt sich also außerhalb normativer Sittengesetze ab – „sie wirkt im Kreise der Natur“.

Fast spielerisch gehen sie um mit dem dialektischen Verhältnis von Mann + Weib + Weib + Mann + Mann + Weib. Ein unauflöslicher Antagonismus, den die Liebe akzeptiert; nicht auflöst, wohlverstanden, sondern akzeptiert. Gegen den Deviduationsprozeß Taminos steht der Individuationsvorgang Paminas. Gegen das Wissensmonopol der Eingeweihten, gegen den Machtanspruch dieser Erzieher des Menschengeschlechts findet Pamina zur Gewissheit ihres Herzens. Oder – wie sie selber sagt: zur „Wahrheit, und sei sie auch Verbrechen!“.

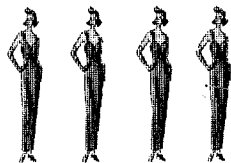
Die Kraft zur Liebe, d. h. der Mut zum Ausbruch aus gesellschaftlichen Wertsystemen ist bei Mozart Sache der Frauen. In der Verkleidung des Don Giovanni lockte er sie hinaus in ihre Nacht, um sich dort von ihnen über die Liebe belehren zu lassen. Belmonte sollte Konstanze aus den Fängen des Bassa Selim retten; den Befreiungsschlag vollzieht sie schließlich für alle Beteiligten selbst.

Tamino soll Pamina retten, doch vor den „Schreckenspforten, die Not und Tod ihm dräuen“, nimmt sie ihn bei der Hand – bzw. bei der Flöte, wenn man dem Text entsprechend das phallische Symbol bemühen möchte. „Ich selbst führe dich“ sagt sie und stimmt den Gesang an: „Wir wandeln durch des Tones Macht, froh durch des Todes düstre Nacht.“ Indem die Frauengestalten bei Mozart den Tod als eigentlichste Infragestellung des Lebens bejahen,

werden sie zu den Retterinnen. Ihr geheimes Wissen um die Dialektik von Tod und Leben macht sie stark für die Liebe – und damit für die Befreiung der Männer aus ihren Tempeln fremdbestimmter Weisheiten. Die Befreiungs-Oper beginnt also nicht erst mit Cherubinis „Wasserträgern“ oder Beethovens „Fidelio“, sondern mit Mozarts Frauengestalten und den „Männern, welche Liebe fühlen“.

*Aus einem Vortrag
am 28.1.1996 vor der Mozart-Gemeinde Basel*

M A S S S C H N E I D E R E I



Cocktails...
nicht
von der
Stange

z.B. Kostüm *Chanel Stil* ab 449,- in Seide
Cocktailkleid ab 349,- in Seide

.....

REGINA RICHTER
SEBASTIAN-STOSKOPFF-WEG 3 · 65510 IDSTEIN
TEL. 06126/54223 FAX: 06126/71149

SARASTRO

Ein Mann muß Eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten.



Die „coniunctio“ der Seele mit dem Körper: eine kirchliche Version des alchemistischen Hochzeitbades.

Les Grandes Heures du Duc de Berry (1413)

Camilla Paglia

VOM ERDKULT ZUM HIMMELSKULT

Die Mythologie beginnt mit der Kosmogonie, mit der Erschaffung der Welt. Auf irgendeine Weise entsteht aus dem Chaos der Materie Ordnung. Das Ganze, eine suppenartige Fülle, scheidet sich in Objekte und Einzelwesen. Kosmogonien unterscheiden sich nach den Gesellschaften, in denen sie entwickelt werden. Erdkulte erkennen der Natur Priorität und Ursprünglichkeit zu. Für die jüdisch-christliche Religion, einen Himmelskult, hat Gott die Natur geschaffen, und nicht umgekehrt. Das göttliche Bewußtsein geht allem voraus und umfängt alles.

In der polemischen Dichtung der biblischen Schöpfungsgeschichte erhebt die hebräische Kosmogonie hochfahrende Ansprüche. Die Schöpfung geht rational und systematisch vor sich. Die Entwicklung der Formen vollzieht sich in majestätischer Folge, ohne Gemetzel und Verheerungen. Gott beaufsichtigt das Ganze aus fachmännischer Distanz. Der Kosmos ist ein konstruiertes Gebilde, eine planmäßig angelegte Behausung für den Menschen. Gott ist Geist, reine Gegenwart. Er hat keinen Namen und keinen Körper. Er steht jenseits der Geschlechtlichkeit und im Gegensatz zu ihr, die dem niederen Bereich zugehört. Und doch ist Gott eindeutig ein Er, ein Vater, und keine Mutter, Das Weibliche ist untergeordnet, ein nachträglicher Einfall. Eva ist nur ein aus Adams Körper herausgezogener Splitter. Männlichkeit ist Zauberkraft, das potente Prinzip der Schöpfung des Universums.

Das Buch Genesis ist eine männliche Unabhängigkeitserklärung von den alten Mutterkulten. Sein Aufbegehren gegen die Natur, das in modernen Ohren so sexistisch klingt, ist ein entscheidender Augenblick in der westlichen Geschichte. Der Geist kann sich niemals wirklich von der Materie befreien. Aber nur wenn der Geist sich als frei vorstellt, ist kultureller Fortschritt möglich. Dadurch, daß sie den Menschen mit der Natur versöhnten, schlugen ihn die Mutterkulte in die Fesseln der Materie. Alles Große in der westlichen Zivilisation entspringt dem Kampf gegen unsere Ursprünge. Die Schöpfungsgeschichte ist dogmatisch und ungerecht, aber sie hat dem Mann als Mann Hoffnung geschenkt. Sie hat die Weltkraft männlicher Herrschaft neu geschaffen und die Macht der Mütter aufgehoben.

Die Kultur des Westens hat von Anfang an das Weibliche ausgespart. Die letzte westliche Gesellschaft von historischer Bedeutung, die weibliche Kräfte kultisch verehrt hat, war die minoische auf Kreta. Bezeichnender-

weise ging sie unter und ist nie wieder erstanden. Der unmittelbare Grund für ihren Zusammenbruch – ob Erdbeben, Seuche oder Invasion – ist gleichgültig. Am Schicksal der minoischen Gesellschaft müssen wir vor allem erkennen, daß die kultische Verehrung des Weiblichen keine kulturelle Stärke oder Überlebensfähigkeit garantiert. Überlebt hat dagegen die mykenische Kriegerkultur, von der Homer uns Nachricht gibt; sie hat sich als Herr der Lage



*Die „Vereinigung des Unvereinbaren“: Vermählung von Wasser und Feuer.
Die zwei Figuren haben zur Charakterisierung ihres Vielvermögens je vier Hände*

erwiesen und Europa den Stempel ihrer Geistesverfassung aufgedrückt. Der männliche Wille zur Macht: Mykenen aus dem Süden und Dorier aus dem Norden verbanden sich miteinander und schufen das apollinische Athen, von wo der griechisch-römische Entwicklungsstrang der westlichen Geschichte seinen Ausgang nahm (...)

Apollinische und jüdisch-christliche Traditionen sind gleichermaßen bestimmt durch Transzendenz: Sie wollen Natur überwinden. Ungeachtet des dionysischen Gegenmoments in der griechischen Kultur, war die griechische Hochklassik eine apollinische Leistung. Der Judentum, der Glaube, dem das Christentum entsprang, ist die machtvollste aller Protestbewegungen gegen die Natur. Das Alte Testament behauptet, ein Vatergott habe die Natur geschaffen, und der Scheidung der Dinge und Geschlechter liege sein männliches Wesen voraus. Wie der griechische Kult der olympischen Götter sind auch die jüdische und christliche Religion Himmelskulte. Sie stellen ein fortgeschrittenes Stadium in der Geschichte der Religionen dar, die überall als Erdkult, als Verehrung der fruchttragenden Natur begann.

Die Entwicklung vom Erdkult zum Himmelskult versetzt die Frau in die niederen Regionen. Ihre geheimnisvollen Fortpflanzungskräfte und die Ähnlichkeit der Rundungen ihrer Brüste, ihres Bauchs und ihrer Hüften mit denen der Erde rücken sie früh ins Zen-

trum religiöser Symbolik. Sie stand Modell für die Gestalten der Großen Mutter, die weltweit die Geburt der Religion vorantrieben. Aber die Mutterkulte brachten den Frauen keine gesellschaftlichen Freiheiten. Kultobjekte sind vielmehr Gefangene ihrer eigenen symbolischen Erhöhung. Jedes Totem lebt im Tabu.

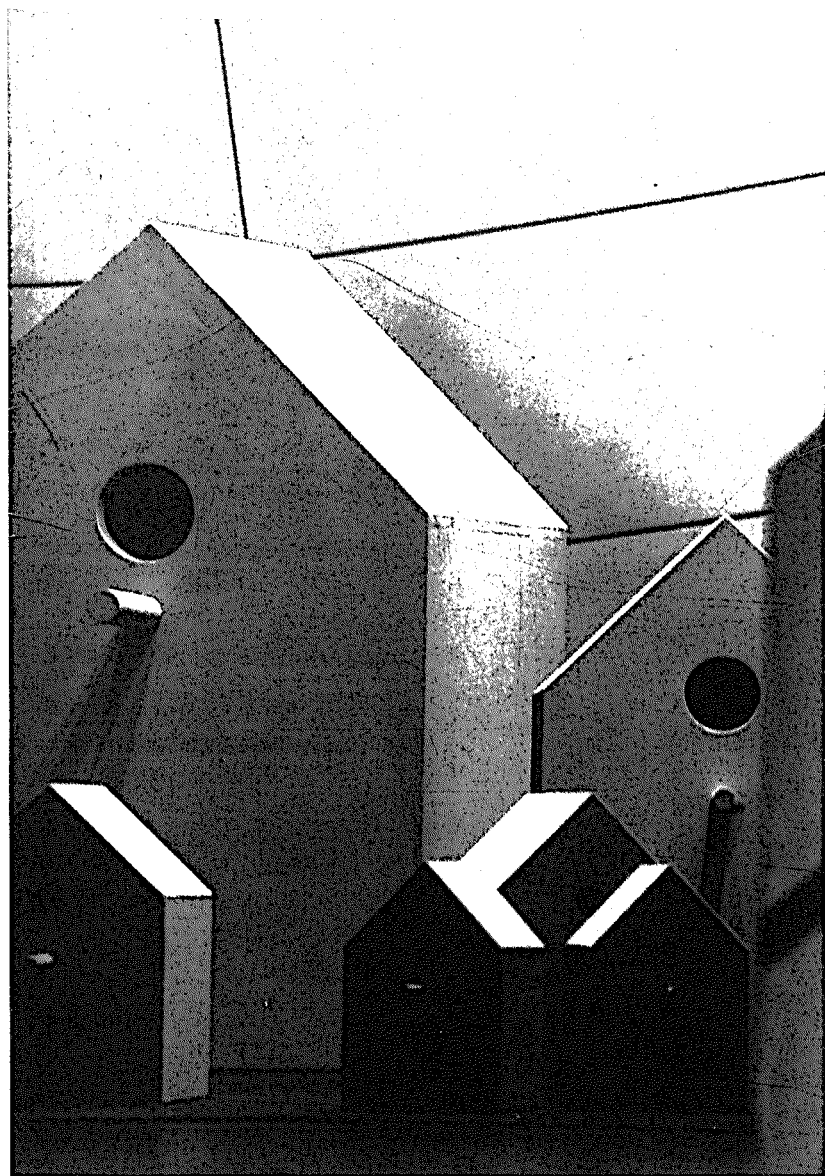


Mutter mit Kind

Batak (Sumatra). Grabfigur. Stein, bemalt, Höhe 34 cm. – Mitte 19. Jhdt

Zum Idol wurde die Frau durch die Geheimnisse ihres Leibes. Sie schien aus eigener Kraft und eigenem Gesetz anzuschwellen und zu gebären. Von Anfang an erschien die Frau als unheimliches Wesen. Der Mann ehrte, der Mann fürchtete sie. Sie war der schwarze Schlund, der ihn ausgespien hatte und ihn wieder verschlingen würde. Die Männer schufen ihre Bünde und erfanden die Kultur als ein Mittel der Verteidigung gegen die weibliche Natur. Der raffinierteste Schritt in diesem Prozeß war der Übergang zum Himmelskult, weil die mit ihm vollzogene Verlegung des schöpferischen Orts von der Erde zum Himmel gleichbedeutend ist mit einem Wechsel von der Magie des Leibes zur Magie des Kopfes. Und dieser als Abwehrmittel konzipierten Magie des Kopfes entstammen Glanz und Glorie der männlichen Zivilisation, zu der auch die Verklärung der Frau gehört. Selbst die Sprache und Logik, mit denen Frauen heute die patriarchalische Kultur attackieren, sind Erfindungen der Männer.

Darum sind die Geschlechter verstrickt in eine Komödie wechselseitiger historischer Dankesschuld. Der Mann, abgestoßen von seinem Schuldnerverhältnis gegenüber einer leiblichen Mutter, hat sich eine alternative Realität geschaffen, einen Heterokosmos, der ihm die Illusion der Freiheit schenkt. Die Frau, die zuerst damit zufrieden war, sich vom Mann beschützen zu lassen, in der inzwischen aber das Verlangen nach einer eigenen illusorischen Freiheit entbrannt ist, bricht ein in die Systeme des Mannes und eignet sie sich an, ohne von einer Dankesschuld etwas wissen zu wollen. Mittels Magie des Kopfes leugnet sie, daß es überhaupt so etwas gibt wie ein Problem der Sexualität und der Natur. Übernommen hat sie die Angst, abhängig zu sein.



Simone de Beauvoir

TRIUMPH DES PATRIARCHATS

Das Antlitz des Universums ist vollkommen verwandelt. Die Religion der Frau war an die Herrschaft der Landwirtschaft, des langsamen Reifens, des Zufalls, der Erwartung, des Mysteriums gebunden; die des homo faber bedeutet den Beginn einer Zeit, die man wie den Raum überwinden kann, der Notwendigkeit, des Entwurfes, der Tätigkeit, der Vernunft. Selbst wenn er sich mit der Erde einläßt, wird der Mann es von nun an als ein Wirkender tun; er macht die Entdeckung, daß man den Boden anreichern kann, daß es gut ist, ihn ruhen zu lassen, daß man bestimmte Saaten so oder so behandeln muß: er selber bringt jetzt die Ernte zustande; er gräbt Kanäle, bewässert den Boden oder legt ihn trocken, zieht Straßen, baut Tempel auf: er erschafft die Welt neu. Die Völker, die unter dem Einfluß der Muttergottheit geblieben sind und bei denen sich die weibliche Erbfolge erhalten hat, sind auch auf einer primitiven Kulturstufe stehengeblieben. Das kommt daher, daß die Frau nur insoweit verehrt worden ist, wie der Mann sich zum Sklaven seiner eigenen Ängste, zum Mitverschworenen seiner Ohnmacht gemacht hat: in der Furcht und nicht in der Liebe erwies er ihr seinen Kult. Er konnte sich selber nur erfüllen, indem er sie entthronte. Von da an muß er das männliche Prinzip der schöpferischen Kraft, des Lichtes, der Intelligenz, der Ordnung als oberstes Gesetz anerkennen. Neben der Muttergöttin taucht ein Gott, Sohn oder Liebhaber auf, der zunächst noch unter ihr steht, aber ihr Zug um Zug gleicht und ihr zugesellt wird. Auch er verkörpert ein Fruchtbarkeitssprinzip: er ist ein Stier, der Minotaurus, der Nil, der sich befruchtend über Ägyptens Ebenen verströmt. Er stirbt im Herbst und wird im Frühling wiedergeboren, nachdem die unverwundbare, doch trostlose Mutter-Gattin all ihre Kräfte darangesetzt hat, seinen Körper zu suchen und wieder zu beleben. In Kreta erscheint zuerst das Paar, das an allen Gestaden des Mittelmeeres auftauchen wird: Isis und Horus in Ägypten, Astarte und Adonis in Phönizien, Kybele und Attis in Kleinasien, im hellenischen Griechenland aber Rhea und Zeus. Dann wurde die Große Mutter entthront. In Ägypten, wo die Lage der Frau immer besonders günstig war, behalten Nut, die den Himmel verkörpert, und Isis, die Göttin der fruchtbaren Erde, die Gattin des Nils (Osiris), zwar einen hohen Rang; doch ist jetzt Ra, der Sonnengott, Licht und männliche Kraft zugleich, die oberste Gottheit geworden. In Babylon ist Istar nur noch die Gattin Bel-Marduks; er ist es, der die Dinge er-

schaft und sie im Einklang erhält. Der Gott der Semiten ist männlich. Als Zeus im Himmel zu regieren beginnt, treten Gää, Rhea und Kybele zurück: Demeter bleibt noch eine eindrucksvolle, aber zweitrangige Gottheit. Die vedischen Götter haben Gattinnen, doch verehrt man diese nur als jenen zugehörig. Der römische Jupiter hat niemals eine ihm ranggleiche Gottheit neben sich gehabt.

So war also der Triumph des Patriarchats weder ein Zufall noch das Ergebnis eines gewaltsamen Umsturzes. Seit den ältesten Zeiten der Menschheit hat den Männer ihre biologische Bevorzugung gestattet, sich selbst als unabhängige Subjekte zu bejahen; sie haben dieses Privileg niemals abgetreten; sie haben zwar einen Teil ihrer Existenz in der Natur und in der Frau entfremdet, dann aber zurückerobert; die Frau aber war nicht nur dazu verurteilt, die Rolle des Anderen zu spielen, sondern auch, eine nur äußerst prekäre Macht zu besitzen: ob sie nun Sklavin ist oder Idol, nie hat sie selber ihr Los gewählt. „Die Männer machen die Götter; die Frauen beten sie an“, hat Frazer gesagt; die Männer entscheiden, ob ihre höchsten Gottheiten weibliche oder männliche sind; die Stellung der Frau in der Gesellschaft ist immer die, die der Mann ihr gewährt; nie hat sie ihr eigenes Gesetz durchzusetzen vermocht.

Es scheint die Möglichkeit gegeben zu sein, das eigenartige kulturhistorische Milieubild zu rekonstruieren, das zum Entstehen des Genesisgedankens den ersten Anstoß gegeben haben mag. Den Denker der Genesis muß jener Kampf umwogt haben, der zwischen dem autoritär-theokratischen Monotheismus der Propheten und dem Astartekultus geführt worden ist und über das Schicksal des alten Israel und seiner wohl unbegrenzten geistigen Einflußsphäre entschied. Im Kultus der Astarte muß sich in jener Zeitperiode alles das konzentriert haben, was noch an Frauen-Freiheit und Frauenwürde erhalten geblieben war. Die Orgie als Kultushandlung verteidigte noch immer das positive Werturteil der freien Mutterrechtsgesellschaft über das sexuelle Moment an sich, und in der priesterlichen Befugnis der Frau war immer noch der Geist der Frauenhochheit von ehemals lebendig. Um den Astartekultus niederzuhalten, schuf das Prophetentum das religiöse Monopol des Mannes im jüdischen Gottesdienst, durch welches die charakteristische Erniedrigung der Frau in die jüdische und von ihr aus in die christliche und mohammedanische Weltanschauung Eingang gefunden hat. In dieser einzigen Richtung, im ersten weißen Terror, dem gegen die Freiheit der Frau, hat die Auffassungsart des späteren Judentums mit der des Hellenismus zusammengewirkt.

Im Kampf der älteren Kulte gegen das Prophetentum, die erste und gewaltigste Organisation des Willens zur Macht in der Religion, in welchem das kulturelle Heroentum des älteren Israel seinen Untergang fand, erkannte der Dichter der Genesis das letzte Flackern des erlöschenden Menschheitskampfes, das Ende des großen Ringens um das alte Mutterrechtsideal. Er sah den unvermeidbar gewordenen Ausgang, den Beginn einer langen Zeit der völligen Herrschaft der vaterrechtlichen Autorität und die Gestaltung der Zivilisation auf dieser Basis als die Bestimmung für unabsehbare Epochen voraus, und sah durch die Jahrtausende hindurch das innere Reifen der Menschheit unter dem wachsenden Druck bis zur unausbleiblichen Schicksalswende, dem Wiederbeginn desselben Kampfes, der damals soeben vor seinen Augen erstarb.

Otto Gross



Ölportrait Mozarts nach seinem Tode von Barbara Krafft (1819).

Ein Symbol ist ein Zentrum, von dem unzählige Radien ausgehen; ein Bild, in welchem jeder, nach seinem Standpunkt, etwas anderes erblickt, und doch alle einig sind, dasselbe zu sehen.

Die Zauberflöte ist ein symbolisches Stück. - bald wird der Tod mich abfordern: es ist der unbekannte Führer, der mich in dieses Leben gebracht hat: ich zaudere nicht auf seinen Ruf, nichts heißt mich weilen; er ist mir unbekannt, doch folge ich mit Zutrauen: er ist gemeint in der Zauberflöte, als der Priester, der die Augendecke bringt, die er den Helden und Duldern überhängt, ehe er sie führt.

Die Zauberflöte ist ein symbolisches Stück. La mort, mon cher, n'est autre chose, qu'un changement de decoration.

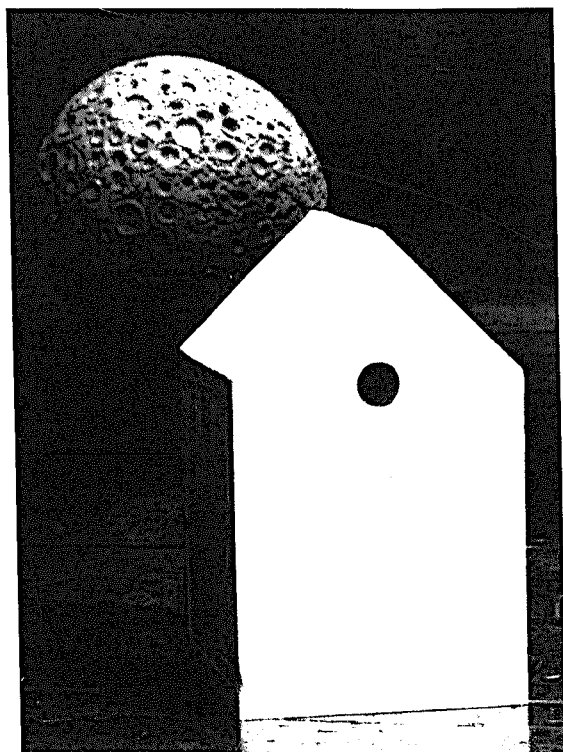
Arthur Schopenhauer

Ruft die Kindheit zurück, wenn Ihr die Zauberflöte verstehen wollt. Zertrümmert mir nicht sogleich die Feenpaläste mit rohem Geschrey, läutert, klärt mir nichts ab mit Greisen-Weisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderseele entzückend berauscht. Wahrlich, der Gewinn ist nicht unerheblich, zu ergründen, wie und warum die Fabel in dem Kinde entstanden: das Märchen nur und der Glaube daran kann das Märchen belohnen. So glaubt zwei kurze Stunden, oder entsagt dem Genusse des Holden Wahnes.

Georg Nikolaus von Nissen



Die Künstlerfamilie Mozart als Gruppenbild, das der Vater zu Werbezwecken herstellen ließ. Kupferstich von Jean-Baptiste Delafosses (1764)



Wir Erdenbewohner, sofern wir die Erde und ihre Schönheit lieben – und wer hätte sie fröhlicher, inniger, glücklicher geliebt als Mozart, der uns so froh, innig und glücklich macht? – haben es, weil wir sie lieben, schwer, sie zu verlassen. Mit den Jahren steigern sich Todesahnungen, Todeserlebnisse. Bei Mozart, auch ohne daß man die großartigen Briefe kennt, die den hohen Rang seiner Musik erklären und bestätigen, gibt es letztlich die Trennung zwischen Leben und Tod nicht. Der Tod ist immer vorhanden, mitten im Heiteren. Durch ein Nichts von Überfärbung angekündigt, weht plötzlich der Schauer des Jenseits über uns hinweg; und andererseits ist selbst noch im Schaurigsten ein Strahl blaugoldener Lebenssüße.

In den Todes-Situationen, an denen der Krieg ja nicht arm war, hat sich bei mir – um der Sache willen wage ich es, ernst und persönlich zu sein – mit steter Zuverlässigkeit unabweisbar die sogenannte Feuer- und Wasserfuge der Zauberflöte gemeldet und mein Gemüt erfüllt: sogleich war es getrost, was mehr ist als getröstet, ein Zustand an sich, nicht die Schlichtung eines geängsteten Zustandes. Es war auch bei Mozart mehr. Mit dieser Musik, im Sommer vor seinem Tode geschrieben, hatte er überwunden. Es sind ja Höllenprüfungen, durch die der Prinz und Pamina gehen: „dein Ton sei Schutz in Wasserfluten, so wie er es im Feuer war“. Das Feuer, die Beklommenheit, der Glaube, alles ist darin, die Gefäßtheit, die versammelte Haltung, mit ein paar einfachen, unendlich sparsamen Mitteln, und der ganze Himmel auch. Nicht die geringste Andeutung einer Kanzel, nichts von Predigt, wohl aber die Frömmigkeit und das Sakrament.

Und unmittelbar darauf setzt Mozart die Wonne seiner Erdensehnsucht, den trunkenen Wunsch nach Liebe, Glück, Diesseits, Kindern. Ein Glücksmoment auch dies – „lauter liebe Kinderlein“ –, ebensowohl wie

„Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes dunkle Nacht.“

Wolf von Niebelschütz

Wolfgang Willaschek

DIE ZAUBERFLÖTE

Die Zauberflöte, die am stärksten ideologisch befrachtete aller Opern Mozarts, läßt sich nicht einseitig vereinnahmen. Man muß sich ihr aussetzen, ihr so kreatürlich begegnen, wie dies Kinder tun, die rechtmäßigen Erben der drei Knaben, die keiner der beherrschenden Welten dieses Tag- und Nachtstückes eindeutig zuzuordnen sind, sich traumwandlerisch sicher in beiden bewegen, als wären sie in jeder zu Hause, und - nicht zuletzt dieser Fingerzeig Schikaneders und Mozarts erhebt die Zauberkomödie zum Humanitätsideal - stets ungerufen und im rechten Augenblick auftauchen, wenn Menschen vom Tod bedroht sind. Mozart griff im c-moll des Allegro, mit dem die Introduktion „Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren!“ (Nr. 1) der Zauberflöte beginnt, Tonart und Gestus aus dem Chor „Qual nuovo terrore! Qual rauco muggito!“ („Welch neuer Schrecken! Welch rauhes Tosen!“, Nr. 17) auf, der das Finale des zweiten Aufzuges von Idomeneo eröffnete. Die barocke Maschinerie des Meeresungeheuers wandelt sich zur Schlange eines romantischen Schauerspektakels. Zwischen beiden steht der hilflose, seiner Macht entkleidete - Schikaneder notierte bewußt: der waffenlose - Mensch, der in tödlicher Gefahr in Ohnmacht fällt, in Mozarts Theater eine Voraussetzung, um bisheriger Wirklichkeit entfremdet zu werden und aufgeschlossen für neue Erfahrungen zu sein. Der Komponist kalkulierte zu Beginn den Eintritt in eine neue Realität bewußt ein, so wie er am Ende seiner Opern stets unterstrich, worin bei aller offenbarten Analogie die unaufhebbare Distanz zwischen Bühnen- und Lebenswirklichkeit besteht.

Aus dem Reich der Mütter, in das er wie in Trance geworfen wird, gelangt Tamino mit Papageno, geführt von den drei Knaben und mit den Zauberinstrumenten im Gepäck, in einen ausschließlich von männlichen Attributen und Lehrmeinungen bestimmten Bezirk, in dem die geraubte Pamina festgehalten wird, um, so deuten es Sarastro und seine Priester, für die Begegnung mit Tamino aufbewahrt zu bleiben. Wie einen Ariadnefaden spannte Mozart ins Labyrinth des Librettos jene zentralen Momente, in denen sich die Protagonisten von den Doktrinen lösen, die ihnen aufgezwungen werden. Vornehmlich diesen Augenblick und nicht, wie man zunächst glaubt, den Lehren der Priesterwelt ist die zentrale Tonart Es-Dur vorbehalten, in der die Ouvertüre, Taminos Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ (Nr. 3), Paminas und Papagenos Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Nr. 7) und wesentli-

che Abschnitte des zweiten Finales notiert sind. Ein Blick auf ein „Götterbild“ genügt Tamino im ersten Aufzug, um sich in seiner Arie bewußt zu machen, daß das „etwas“, das er „wie Feuer brennen fühlt“ und „nicht benennen kann“, die „Liebe allein“ sein muß. Er ist fähig, wird in Mozarts Musik befähigt, die noch diffusen Empfindungen in seinem Inneren als Ausdruck eines bisher unbekannten oder verleugneten Gefühles wahrzunehmen: „Soll die Empfindung Liebe sein?“ Von dieser Empfindung sind Menschen wie Papageno und Pamina derart eingenommen, daß sie sich ihrer nicht eigens vergewissern müssen. Ihre Fähigkeit zu lieben drückt ihre Identität aus: „Wir leben durch die Lieb' allein“ singen sie in ihrem Duett. Im Dialog vor dem Duett muß Pamina das Gefühl, nach dem sie sich sehnt, lediglich angedeutet werden, damit sie sagen kann: „Ich höre das Wort Liebe gar zu gern“. Für Momente zweifelt Pamina an der Offenheit Papagenos und hält ihn für einen „bösen Geist aus Sarastros Gefolge“, wenig verwunderlich, überlegt man, was sie während ihrer Gefangenschaft erlebt hat. Aber ein Blick auf Papageno – „Sie sieht ihn bedenklich an“ notierte Schikaneder als Regieanweisung – und die Gewißheit, daß der Überbringer des „Fräuleinbildes“, in das sich Tamino, dem sie bisher nie begegnet ist, verliebt hat, keine niederträchtigen Absichten verfolgen kann, zerstreuen ihre Bedenken. Sie tadelt sich selbst: „Freund, vergib, vergib, wenn ich dich beleidigte. Du hast ein gefühlvolles Herz, das sehe ich in jedem deiner Züge“. Der Dialog von Pamina und Papageno ist Aufklärung im besten Sinn: Menschen vertrauen einander, erleben den Zauber einer vorurteilsfreien Begegnung und überwinden die Spannungen, denen sie im Bannkreis unmenschlicher Autoritäten ausgesetzt sind.

Dominik Neuner

WIEN 1791

Die Welt mit ihren gesellschaftlichen und ökonomischen Anforderungen, denen Mozart nie recht gewachsen war, hat sich immer weiter von ihm entfernt. Was bleibt, ist ein Vakuum der Sehnsucht nach einem Leben, das zur reinen Idee geworden ist. Zu einer Utopie, die weder mit Schiff noch Kutsche zu erreichen ist.

„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...“

Die reale Welt macht ihm angst. Ein Vertragsangebot für eine vielversprechende Komponistenstelle in England lehnt er ab. Statt dessen zieht er sich in eine Welt zurück, wo die kindlichen Ideale von Menschlichkeit und Lebensglück unbeschadet überlebt haben.

Unter dem 14. Januar 1791 trägt er „3 teutsche lieder“ in sein Werkverzeichnis ein: „Sehnsucht nach dem frühlinge. komm, lieber May, etc: Im frühlings Anfange. Erwacht zum neuen Leben, etc: das kinderspiel. Wir kinder, wir schmecken der freude recht viel. etc.“

Und an Constanze, die mittlerweile in Baden eine Wohnung bezogen hat, schreibt er: „Was meine Gesundheit anbelangt befinde ich mich recht wohl – meine Geschäfte hoffe ich werden auch so viel möglich gut gehen – ganz ruhig kann ich noch nicht seyn – bis es nicht zu Ende ist – doch hoffe ich es bald zu enden.“

Damit spielt Mozart nicht etwa auf seinen baldigen Tod an, sondern auf seine letzte große Oper, „Die Zauberflöte“.

Der Theaterprinzipsal Schikaneder, den Mozart noch aus Salzburger Zeiten kennt, ist nämlich wieder nach Wien gekommen und hat hier mit finanzieller Unterstützung der Freimaurerloge ein neues Theater eröffnet.

Mit seiner Idee einer Märchenoper, die den Freimaurergedanken brüderlicher Liebe mit den Motiven verschiedener literarischer Vorlagen zu verknüpfen sucht, kommt er sofort auf Mozart zu.

Für den beschäftigungslosen Komponisten eröffnet sich die Chance, den idealen Gegenentwurf zu seiner bitteren Realität zu formulieren.

Die Arbeit an der „Zauberflöte“ (KV 620) ist bereits im Gange, da betritt eines Tages ein Unbekannter, der es auch bleiben will, Mozarts Wohnung mit dem Auftrag für ein „Requiem“ (KV 626). Der Überraschte nimmt den

auch finanziell vielversprechenden Auftrag an und macht sich sofort ans Werk.

Doch noch im selben Monat muß er auch diese Arbeit unterbrechen; denn Prag braucht für die Krönung des Kaisers Leopold zum König von Böhmen dringend eine Festoper.

Gewünscht ist eine neue Musik zu „La Clemenza di Tito“, der schon mehrfach vertonten Geschichte des Kaisers Titus, der sich seinen Verschwörern gegenüber gnädig zeigt und sogar auf seine eigene Liebe verzichtet, um jene glücklich werden zu lassen.

Schon in zwei Monaten soll „Titus“ (KV 621) im Prager Nationaltheater zur Aufführung kommen. Es bleibt keine Zeit zum Nachdenken. Der materielle Druck und die Sorge um die Familie zwingen Mozart trotz Krankheit und der zu erwartenden Reise Strapazen zum Aufbruch nach Prag. Constanze und Franz Xaver Süßmayr, den Mozart mit der Komposition der Rezitative beauftragt hat, begleiten ihn. Was in Wien begonnen wurde, wird während der dreitägigen Fahrt fortgesetzt und kurz vor der Premiere in Prag vollendet.

Der Erfolg der „Titus“-Premiere am 6. Dezember ist mäßig. Verständlich, denn der Komponist hat jetzt nur noch die „Zauberflöte“ im Kopf, die er noch in Prag wieder in Arbeit nimmt.

Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich zusehends. Und die Ahnung des nahenden Todes läßt ihn immer schwermütiger werden. Die Arbeitsüberlastung dieser letzten Tage und die anstrengende Rückreise nach Wien werden ihn endgültig das Leben kosten.

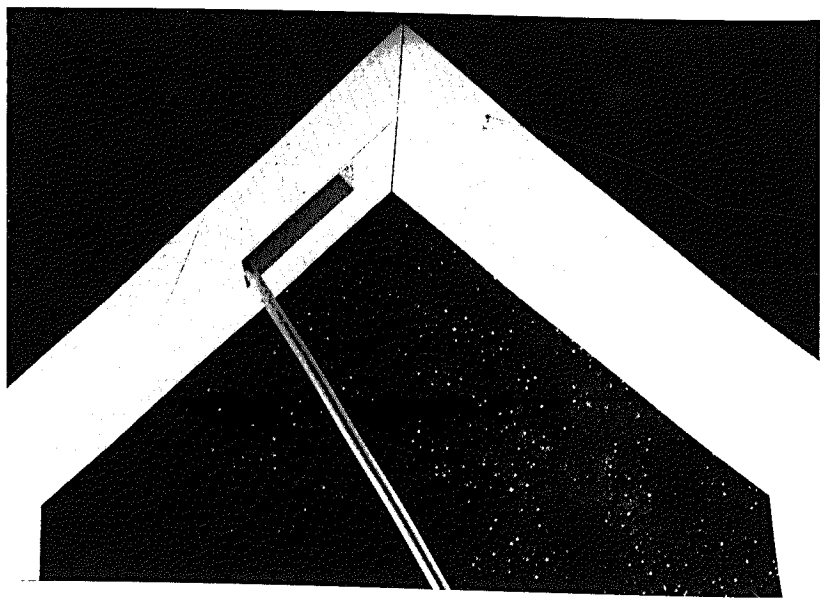
Jeder Blick aus dem Reisewagen ist ein unbewußtes Abschiednehmen von dieser vorbeieilenden Welt, die er nie richtig zu fassen vermochte und der er schließlich selbst fremd wurde.

Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers 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! und ich danke meinem gott, daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit (sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. – ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so Jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre – und für diese glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen...

*Mozart, Brief vom 4. April 1787
an seinen im Sterben liegenden Vater*

Der Kopf ist mir verwirrt, ich weiß nicht recht, wohin; ich kann meine Augen nicht von diesem Bild jenes Unbekannten befreien. Ich sehe ihn dauernd, wie er mich bittet, bedrängt, wie er das Werk ungeduldig fordert. Ich arbeite weiter, weil mich das Komponieren weniger anstrengt als das Ausruhen. Sonst habe ich von keiner Seite mehr etwas zu befürchten. Ich spüre es, ich habe es im Gefühl, daß mir die Stunde schlägt, es geht ans Sterben. Ich bin am Ende, noch ehe ich mich meines Talentes habe erfreuen dürfen. Das Leben war so schön, meine Laufbahn begann so verheißungsvoll, aber man kann nun einmal sein Schicksal nicht lenken, Keiner weiß, wieviele Tage ihm zugemessen sind. Man muß sich in den Willen der Vorsehung fügen. Ich schließe, denn da ist noch mein Totengesang, ich darf ihn nicht unvollendet lassen.

Wolfgang Amadeus Mozart an einen unbekannten Adressaten (ev. Lorenzo da Ponte), wohl im September 1791; Autorenschaft Mozarts zweifelhaft, Originalbrief in Italienisch



Mein Verstand steht stille, oder richtiger, ich gehe seiner verlustig? In dem einen Augenblick bin ich müde und matt, ja wie tot vor Gleichgiltigkeit, in dem andern Augenblick tobe ich und fahre verzweifelt von einem Ende der Welt zum andern, um jemanden zu finden, an dem ich meinen Grimm auslassen könnte. Alles, was in meinem Wesen enthalten ist, schreit auf in Widerspruch zu sich selbst. Wie ist es zugegangen, daß ich schuldig ward? Oder bin ich etwa nicht schuldig? Warum werd ich dann so genannt in allen Zungen? Was ist doch die menschliche Sprache für eine jämmerliche Erfindung, die das eine sagt und das andere meint?

Sören Kierkegaard

INHALT

Handlung	4
Adoleszenz	10
Aufklärung	25
Geschlechter	36
Mozart	55
Tod	66

NACHWEISE

Texte:

Die Texte von N. Abels und H.D. Schaal sind Originalbeiträge. D. Neuners Baseler Mozart-Rede wird hier erstmals abgedruckt. Mit freundlicher Genehmigung des Autors übernehmen wir K. J. Heumanns ausführliche Handlung (Oper Frankfurt 1991).

T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt 1969. – S. de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, Hamburg 1951. – J. Freiherr von Eichendorff, *Gedichte*, in: *Werke und Schriften*, Stuttgart 1957. – M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt 1977. – H. G. Gadamer: *Vom geistigen Lauf des Menschen*, Frankfurt 1967. – O. Gross: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Frankfurt 1980. – S. Kierkegaard: *Die Wiederholung*, Werkausgabe, Jena 1911. – H. Kipphardt, *Angelsbrucker Notizen. Gedichte*, Hamburg 1984. – K. Marx, *Gesamtausgabe*, Bd. 3, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844)*, Berlin 1932. – A. Miller, *Du sollst nicht merken*, Frankfurt 1981. – W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1962–63. – D. Neuner, W. Keitel: *Mozart auf Reisen*, München 1991. – W. v. Niebelschütz, *Mozart vom Herzen her*, in: *Über Barock und Rokoko*, Frankfurt 1981. – F. Nietzsche, *Genealogie der Moral*, *Werke in drei Bänden*, München 1966. – G. N. von Nissen, W. A. Mozarts *Biographie*, Hildesheim 1984. – C. Paglia, *Die Masken der Sexualität*, München 1992. – A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1977. – W. Willaschek, *Mozart-Theater*, Stuttgart-Weimar 1995.

Abbildungen:

M. Foucault: *Strafen und Überwachen*, Frankfurt 1976. – C. G. Jung: *Psychologie und Alchimie*, Freiburg i.Br. 1975. – D. v. Gersdorff, *Kinderbildnisse*, Berlin o.J. – G. Rieke, R. Voullié, Michel Foucault, *Eine Geschichte der Wahrheit*, München 1987. – H. D. Schaal, *Mond*, Ulm 1981. – Karsunke · Gorella, *Die Guillotine umkreisen*, Berlin 1984.

