

1756-1791

Mozart

V • WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN

- **M111** *Mozart 1791*. Broschüre des Mikroessays von Gerhard Fischer, erschienen in der Edition Daedalus 2003. Der Mikroessay entstand während der Gastprofessur Fischers an der Universität Mozarteum Salzburg im Jahre 1998/99. Von der Mozartvorlesung Fischers zur *Zauberflöte* existiert eine umfangreiche Mitschrift der Studentin Eva-Mareike Uhlig. Das Original in blauer Tinte, mit eingeklebten Zeitungsausschnitten sowie mit Skizzen befindet sich im Besitz von Uhlig (wohnhaft in Frankfurt am Main); in der Privat-Bibliothek von Gerhard Fischer befindet sich eine Kopie der Mitschrift von Mareike Uhlig. Dokumente in M111: 1 A5-Heft mit Notizgruppen zu Mozart von Gerhard Fischer, Liste der Studenten sowie 1 A4-Blatt (12. Oktober 1998) gerichtet von Fischer an Prof. Mag. Carola Popodi bezüglich des Vorlesungsantrittes und der diesbezüglich zu beschaffenden Publikationen.

- M112** *Mozart 1791. Studien zu Mozart, Maulbertsch und Messerschmidt*. Essay von Gerhard Fischer in Handschrift (73 Seiten), Mai 2006.

- M113** *Mozart 1791. Studien zu Mozart, Maulbertsch und Messerschmidt*. Entwürfe zu Essay: Handschriftliche Notizgruppen (39 Seiten); Zeitungsartikel zu Mozart. Mai 2006.

- **M114** Mozart, Maulbertsch, Messerschmidt. Objekte der Mikroausstellung anlässlich einer Lecture von Gerhard Fischer im Musensaal der Albertina: 17. Mai 2006. Die Lecture war betitelt mit: *Mozart 1791. Studien zu Mozart, Maulbertsch und Messerschmidt*. Die Mikroausstellung zeigte u. a. Objekte zur Zauberflöte mit Bilddokumenten von Mareike Uhlig, Eva Ziemer und David Köllmann, vorgeführt wurde der Film von Alexander Sokurov *Diary of Saint Petersburg-Mozart Requiem*. Videoaufzeichnung des Vortrags und der Mikroausstellung: Martin Radaschütz. Siehe HDV-Bänder Nr.: 12, 13. Details siehe Liste der HD- und HDV Bänder in **Anhang 1** Werkverzeichnis Fischer.

VIDEOFILME ZU MOZART: HDV/DV 2005–2016

12/HDV: 16. Mai 2006. *Mozart 1791*, Aufbau der Mikroausstellung in der Albertina. Vortrag (1. Teil) von Gerhard Fischer zu Mozart, Maulbertsch, Messerschmidt (bis Passage Krieg).

13/HDV: 17. Mai 2006. *Mozart 1791*, Vortrag (2. Teil) von Gerhard Fischer zu Mozart, Maulbertsch, Messerschmidt in der Albertina. Mit Mikroausstellung. Vortrag beginnend mit Bach-Einspielung.

IX • AUSSTELLUNGEN UND PUBLIKATIONEN IM ZEITRAUM 1984-2012

1998/1999 • *Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung*.
Prag, Messepalast.

2006, • *Mozart 1791*.
Mikroausstellung und Lecture in der Albertina/Roter Salon. Videodokumentation siehe Video HDV-Band Nr.: 12, 2006, *Mozart 1791*. Mikroausstellung und Lecture in der Albertina/Roter Salon. Videodokumentation siehe Video HDV-Band Nr.: 12.

WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS

Handschriftensammlung Archiv Daedalus. Das Archiv Daedalus umfasst insgesamt 50 Archivboxen, 2 Folioboxen.

- **ZPH 1089 Archivbox 24: Mozart 1791 · Das Gehör.** In 2 Kuverts befinden sich S/W Fotografien der Installation *Das Gehör* 20 Fotografien zeigen die Raumdispositionen mit eingekapselten Objekten. Broschüre *Mozart 1791* von Gerhard Fischer, Korrekturen für die Drucklegung. Manuskripte zu Objekten der Ausstellung *Das Gehör*. 3 Kuverts mit Farbpositiven zur Installation *Das Gehör*, Fotos: Mareike Uhlig.

MAPPE 111:

Mozart 1791. Broschüre des Mikroessays von Gerhard Fischer, erschienen in der Edition Daedalus 2003.

Der Mikroessay entstand während der Gastprofessur Fischers an der Universität Mozarteum Salzburg im Jahre 1998/99.

Von der Mozartvorlesung Fischers zur **Zauberflöte** existiert eine umfangreiche Mitschrift der Studentin Eva-Mareike Uhlig. Das Original in blauer Tinte, mit eingeklebten Zeitungsausschnitten sowie mit Skizzen befindet sich im Besitz von Uhlig (wohnhaft in Frankfurt am Main); in der Privat-Bibliothek von Gerhard Fischer befindet sich eine Kopie der Mitschrift von Mareike Uhlig. Dokumente in M111: 1 A5-Heft mit Notizgruppen zu Mozart von Gerhard Fischer, Liste der Studenten sowie 1 A4-Blatt (12. Oktober 1998) gerichtet von Fischer an Prof. Mag. Carola Popodi bezüglich des Vorlesungsantrittes und der diesbezüglich zu beschaffenden Publikationen.

FÜR NIKOLETA ALS DIMITROVGRAD:

Mach die Augen zu und erinnere dich
an die Reise nach Prag.

Schick mit den Vögeln
gedicht auf dem Fächer
des Hohenwies.

Korrekturen am
12. 10. 1911

1

jede Stückchen

GERHARD FISCHER

Mozart, 1791.

** Leghessen*

2

3

Es ist eine gewisse Leere, die mir halt wehe tut, ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird.

W.A. Mozart, Notiz 1791

Folgt man der Fährte der Verlaufsspuren eines monarchistischen Weltreiches, das in der Stadt Wien unter den Fittichen des Doppeladlers Hof hält, und bestaunt man einige Relikte am Ausgang des 18. Jahrhunderts, so bündeln sich darin wie in einem Brennglas mannigfache historische Einzelheiten. Was ins Auge fällt: Der Geist der Rationalität erblühte und schlug wie die legendäre vielköpfige Hydra die Zähne in den Erdball – Ordnung und Maß gegen Unordnung, Arbeit gegen Müßiggang, Sesshaftigkeit gegen Beweglichkeit kennzeichnen die wesentlichen Voraussetzungen der Nationenreglementierung.

Die griechische Kunst brachte mit ihren sanften Linien und der übereinstimmenden Wirkung ihrer mannigfaltigen Teile das aufklärerische Ideal von Recht und Ordnung, Beherrschung der Leidenschaften, Mässigung und Ruhe sowie die Sehnsucht nach Ganzheit zur Anschauung. Nicht zufällig erkannten Winckelmann, Lessing und so viele andere in der berühmten Laokoon-Gruppe ein vollkommenes Sinnbild der beherrschten Natur.

Die Ausbreitung des Diskurses der Aufklärung und das Normengefüge, das er verflocht, kann entlang des schriftlich und bildlich fixierten entschlüsselt und anhand von Fundstücken aus Natur- und Menschengeschichte offen-

gelegt werden. Feldarbeit, Bohrungen, Aufschichtungen, ein Komplex von Fragmenten. »Ähnelt einer ungeheuren Wabe von Bienen, durchbrochen und gegittert allenhalben, und doch allenhalben zusammenhängend« (Adalbert Stifter), ereignen sich Momentaufnahmen einer kriegerisch agierenden Hofgesellschaft, durchkreuzt von tastenden, frühbürgerlichen Identitätskundgebungen – am Horizont tauchen zuhauf Geheimbünde auf, rotierend um altägyptische Mysterien und spätantike Ägyptomanie.

Durch die Stiche der Reisebeschreibungen mit ihren Darstellungen des Lebens, der Religion und der Kunst alter oder ferner Kulturen entstand ein neues, teils historisches, teils fantastisches Bild des alten Ägypten. Ein Standardwerk war das seit 1719 nach und nach in vierzehn Bänden erscheinende Werk *L'antiquité expliquée et représentée en figures* des Baron de Montfaucon, ~~das~~ wie das seit 1752 in sieben Bänden veröffentlichte Werk des Grafen Caylus – ägyptische, griechische, etruskische und römische Altertümer in Wort und Bild beschrieb. Die grosse Studie von Ignaz von Born *Über die Mysterien der Ägypter*, die in ~~von ihm begründeten~~ *Journal für Freymaurer* 1784 veröffentlicht wurde, hat Mozart als Teilnehmer an der Logenarbeit ebenso gekannt wie manches von ägyptologischen Werken des Rokoko.

Die Zeitgenossen wurden nicht müde neue, unbekannte Territorien zu erkunden. Himmel, Erde und Wasser im Visier, schuf eine Gelehrten-Enklave hermetische Klassifikationssysteme für Pflanze, Tier und Mensch. Man lebte in der Überzeugung, die Schöpfung sei für das Auge geschaffen und könne nach äusseren Merkmalen zu einer Geschichte der Natur geordnet werden, die jedem Ding und jedem Lebewesen seinen Ort in der grossen Kette der Geschöpfe zuwies. Geheimnisse werden dem menschlichen Körper abgeläutet. Die ganze Lehre der Zergliederung, des Fleisches, der Muskeln und Adern, nicht zuletzt mancherlei Arten der Krankheiten zelebrierten die anatomischen Kabinette der josephinischen Ära. Die einzigartige Schaustellung des Todes erblühte in kostbaren Gehäusen, Etuis und Futterals – die Anatomie triumphierte in musealer Konservierung. Das Licht der Aufklärung fiel auf das Kranke und Irre, das Obszöne und Vulgäre, das Wilde und Infame. Das Gesetz richtete auf das Andere und Fremde den Flammenwerfer, die Texte der Repression sprechen eine beredete Sprache.

Das Unbegriffene der Welt weicht allmählich, das Unbegriffene wäre auch das Unbegriffliche. Die enzyklopädische Verschränkung von Elementen fand Erweiterung an fremdländischen Gestaden. Die aus fernen Ländern zurück-

kehrenden Expeditionen häuften tausende Exemplare der fremden Fauna und Flora, Muscheln, Steine und ethnographische Gegenstände exotischer Kulturen in wohl ausgestatteten Kabinetten der Regenten und Gelehrten an. 1802 ließ Franz II. Seine Majestät, im k.u.k. Hof- und Naturalienkabinett zu Wien in einem grün lackierten Schrank ein sechsjähriges »Negermädchen« aufstellen, um seine k.u.k. Sammlung von »Repräsentanten des Menschengeschlechts« zu vervollständigen. Zurück bleibt ein belangloser und menschenverachtender Blick auf die indifferenten Exoten, der amüsierte Brutalismus erweist sich als Bändigungs- und Ausgrenzungsmittel von fremden Ethnien und unteren Volksschichten, die sich den sozialen, moralischen oder auch religiösen Normen der ständischen Gesellschaft nicht fügten.

In das monströse Geschrei der Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts wirbelte Wolfgang Amadeus Mozart die Zauberflöte, ein weisses, eilendes Geschäum. Wie stets bei Mozart entfaltet sich das Werk in nahezu unerschöpflichen Verästelungen motivischer, klanglicher, rhythmischer und gleichsam architektonischer Bezüge. Viel nervöser, dünner und verinnerlichter wirkt das Werk – das Mozart im Todesjahr 1791 als Opernkoloss auf eine Wiener Bühne gestemmt hat – im Klavierauszug. Man erkennt im

Zuhören die moritatenhafte Aufbereitung des Stoffes, gespeist vom Stimmengewirr der Aufklärung. Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik. Ein träumerisch ästhetisches Arrangement der Zwiesprache hält die Figuren zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft; die Stimmen ereifern sich, sie prallen aufeinander, beruhigen sich, kehren wieder, entfernen sich, ohne grössere Ordnung als die eines Mückenschwarms.

Das zu Hörende, Mozarts Zauberflöte ist umgeben vom Getöse des Schlachtenlärms der Französischen Revolution und vom Gelächter Franz Xaver Messerschmidts, nahestehend Plutarchs Über Isis und Osiris oder Diodors Einweihung in die Isismysterien, berührt vom malvenfarbenen Pinselwerk Franz Anton Maulbertsch und vom Staub, den Verfemte bei ihrer Flucht aufwirbeln.

Wie in einem Fiebertraum überlagern und durchdringen sich in der Zauberflöte unruhig aufgewühlte Arien, Duette, Terzette und Quintette – Speicher für die dramatis personae der Oper sind ständig wechselnde Schauplätze mit surrealen Dekorationen, Erd- und Lufterscheinungen, die zum Fluidum des Wiener Vorstadttheaters gehörten.

Element

Stimmengewirr
Element

Stimmengewirr
: Doppelstimm
Stimmengewirr

Apostroph

Kunst

Asseiling

nicht kursiv

Wer tieferes Interesse für die ikonographische Entwicklung Zauberflöten-Märchens zeigt, studiere die wohlfeil in Stahl gestochenen Bildchen, die zahlreiche bibliophile Ausgaben schmücken. Doch neben der enormen schöpferischen typographischen Leistung des Libretto-druckes aus dem Jahre 1791, wo mit den beiden begleitenden Kupferstichen ein panoramatischer Blick in die Tiefe der Zeit gewagt wird, verblässen die Nachfolge-Illustrationen. Schon Mozart begeisterte das von Ignaz Alberti bebilderte Textbuch aus der Feder Emanuel Schikaneders: »Du kannst nicht glauben (...) wie sehr ihnen nicht nur meine Musick, sondern das Buch und alles zusammen gefiel.« (Mozart an seine Frau, Baden bei Wien, 14. Oktober 1791.)

Der grosse Erfolg der Zauberflöte 1791 mit Emanuel Schikaneder als Papageno zeigt den Schauspieler, Sänger, Stückeschreiber und Theaterprinzipal im Zenit des Ruhms, der nach und nach weichen wird. 1807 versuchte Schikaneder eine künstlerische Wende in Brünn, die aber misslang – zurück in Wien verlor er sich im Wahnsinn. In Erinnerung bleibt der Indianerhäuptling und mythische Tiermensch wie ihn die Radiernadel Albertis in der Rolle als Vogelfänger Papageno in Kupfer gestochen hat.

Jüngst durchgeführte Studien über Tintenzusammensetzungen in Autographen Wolfgang Amadeus Mozarts haben ergeben, dass in der Zauberflöte im Finale II, 27. Auftritt in einem einzigen Notenkopf Arsen enthalten ist. Das Gift, von Ärzten des 18. Jahrhunderts als Heilmittel gegen Blutarmut, Asthma und Wechselfieber verordnet, stand demnach in Mozarts Arzneischrank. Bei der Auflösung des Arsenpulvers im Wasser muss eines schönen Tages ein winziger Gifftropfen in die Tinte geflossen sein mit der Die Zauberflöte. Eine grosse Oper in zwey Aufzügen geschrieben wurde.

In seiner letzten Oper musiziert Mozart kindhaft, sentimental, liebessehnstüchtig, vielleicht schon todesbewusst. Franz Xaver Niemetschek, der Mozartforscher und -freund berichtet, dass dieser zuletzt »unaufhörlich kränkelte und medizierte. Seine Farbe war blass und die Miene traurig, ob schon sich sein munterer Humor in der Gesellschaft seiner Freunde doch noch oft in fröhlichem Scherz ergoss.« Zwei Monate nach der Uraufführung der Zauberflöte ist Wolfgang Amadeus im Dezember 1791 nachweislich nicht an Gift, vielmehr an einer Streptokokkeninfektion in Verbindung mit Nierenversagen gestorben. Einundzwanzig Gramm, heisst es, sei das Gewicht, das man im Moment des Todes verliert.

Sobald Mozart im Moll komponiere, wäre er der tragi-
schste Komponist aller Zeiten, äusserte Vallyy Afanassiev
anlässlich einer CD-Aufnahme des *Adagio in H-Moll*,
kv 540. Und: wenn er das Requiem höre, fliessen Tränen.
»Einmal habe ich«, schreibt der Pianist, »vor einer Kirche
auf einen Freund gewartet, während drinnen gerade das
Requiem aufgeführt wurde. Kaum ein Ton erreichte mich
im üblichen Höllenlärm der Stadt Paris. Dennoch musste
ich schon bald meine Tränen vor den Vorübergehenden
verbergen.«

Der Empfindsame wird in Mozarts Musik lyrische
Trunkenheit und zarte Verständigung entdecken: Es ist die
Zärtlichkeit des Moments, in der die Musik immer wieder
innehält. Die unerhörtesten Aufschwünge dieser Musik
stürzen den Körper in Ohnmacht, in Tränen,
Benommenheit und Schwindel.

JOANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILUS MOZART, geboren
in Salzburg am 27. 1. 1756, gestorben in Wien am 5. 12. 1791. Tonwerke
Mozarts im Jahre 1791 (Köchelverzeichnis, kv): kv595 -
kv 626; kv 620: *Die Zauberflöte*, kv 626: *Requiem* (unvollendet).

DER VORLIEGENDE TEXT entstand während meiner Gastprofessur am
Mozarteum in Salzburg 1998/99. Der Mikroessay wurde 2003 in eini-
gen Passagen verändert, sowie ein neuer Schlussteil angefügt.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR: Gerhard Fischer: *Das Gehör. Mozarts
Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung*, Katalog der Universität
Mozarteum Salzburg zur Ausstellung Prague Quadrennial,
9th International exhibition of stage design and theatre architecture,
7. - 27. Juni 1999.

Das Archiv daedalus wurde
2001 in der Wien Stadt - und
Landesbibliothek eingerichtet.

14

Sperren, nicht lesen
GERHARD FISCHER ist Gründer und Leiter des interdisziplinären
Kunstforums daedalus. Die Gesellschaft daedalus, 1984 in Wien als Forum
für Entdeckungen im Raum der Künste, des Denkens und der Historie
gegründet, hat mit Ausstellungen, Raum- und Urbaninstallationen,
Filmen, Symposien und ^{Publikationen} ~~Büchern~~ Verlaufsspuren der Moderne und
Tendenzen der Gegenwartskunst freigelegt. *2001 wurde das*

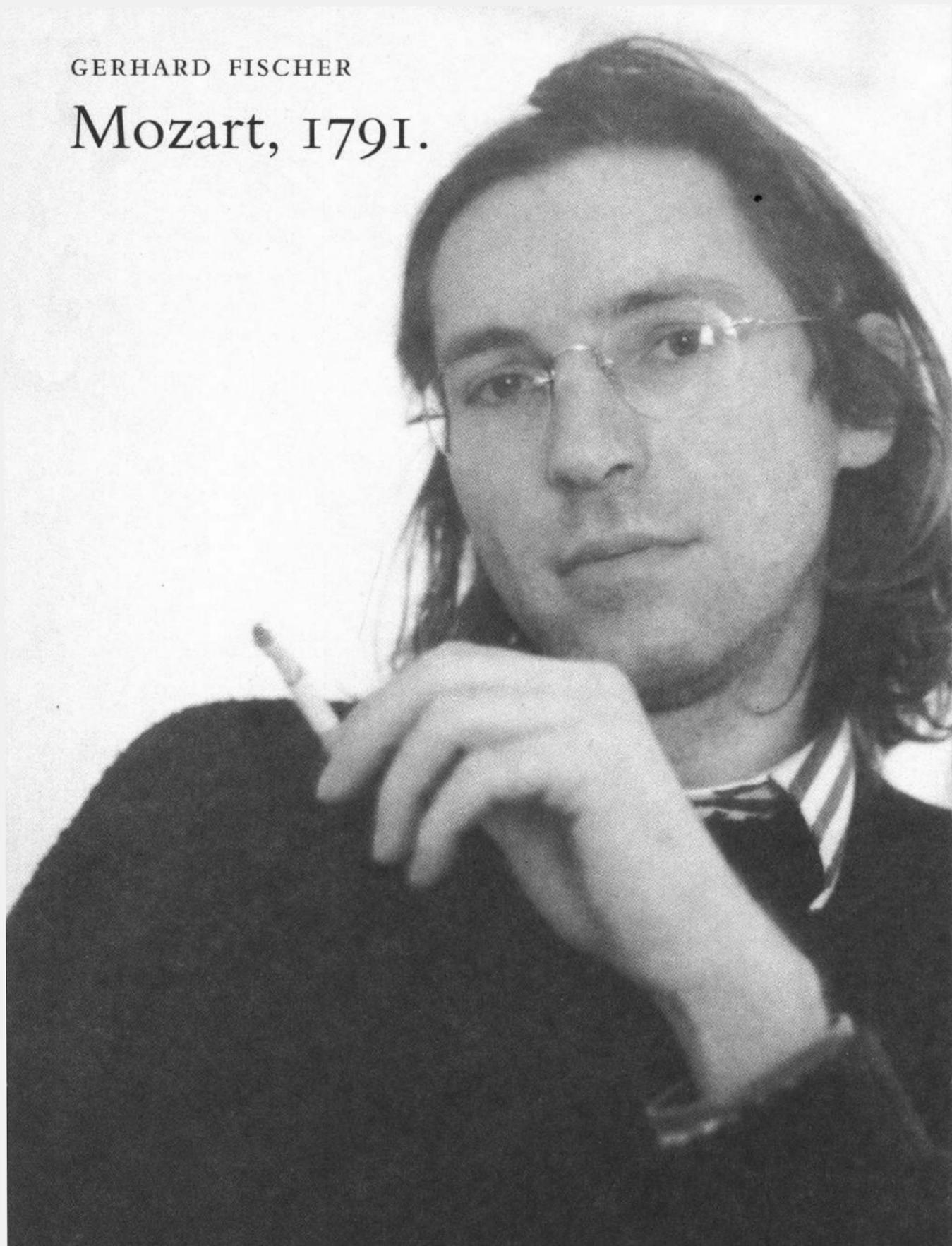
*Archiv daedalus in der Wien Stadt - und Landesbibliothek
eingesetzt*
Lehrte an der Universität für angewandte Kunst sowie an der Akademie
der bildenden Künste in Wien und an der Universität Mozarteum
Salzburg.

Parallel zu den Ausstellungen, Büchern und Vorlesungen entstehen seit
den 80er Jahren großformatige Kohle- und Kreidezeichnungen,
Gouacheblätter, ~~Photographien~~ Photographien, Collagen und Ölskizzen. In Zukunft
wird das bildnerische Werk im Zentrum des Schaffens stehen.

15.

GERHARD FISCHER

Mozart, 1791.



Gewidmet den Vögeln
gestickt auf auf den Fächer
des Hokusai.

GERHARD FISCHER

Mozart, 1791.

*Es ist eine gewisse Leere, die mir halt wehe tut,
ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird.*

W. A. Mozart, Notiz 1791

Folgt man der Fährte der Verlaufsspuren eines monarchistischen Weltreiches, das in der Stadt Wien unter den Fittichen des Doppeladlers Hof hält, und bestaunt man einige Relikte am Ausgang des 18. Jahrhunderts, so bündeln sich darin wie in einem Brennglas mannigfache historische Einzelheiten. Was ins Auge fällt: Der Geist der Rationalität erblühte und schlug wie die legendäre vielköpfige Hydra die Zähne in den Erdball – Ordnung und Maß gegen Unordnung, Arbeit gegen Müßiggang, Sesshaftigkeit gegen Beweglichkeit kennzeichnen die wesentlichen Voraussetzungen der Nationenreglementierung.

Die griechische Kunst brachte mit ihren sanften Linien und der übereinstimmenden Wirkung ihrer mannigfaltigen Teile das aufklärerische Ideal von Recht und Ordnung, Beherrschung der Leidenschaften, Mäßigung und Ruhe sowie die Sehnsucht nach Ganzheit zur Anschauung. Nicht zufällig erkannten Winckelmann, Lessing und so viele andere in der berühmten Laokoon-Gruppe ein vollkommenes Sinnbild der beherrschten Natur.

Die Ausbreitung des Diskurses der Aufklärung und das Normengefüge, das er verflocht, kann entlang des schriftlich und bildlich Fixierten entschlüsselt und anhand von Fundstücken aus Natur- und Menschengeschichte offengelegt

werden. Feldarbeit, Bohrungen, Aufschichtungen, ein Komplex von Fragmenten. »Ähnelnd einer ungeheuren Wabe von Bienen, durchbrochen und gegittert allenthalben, und doch allenthalben zusammenhängend« (Adalbert Stifter), ereignen sich Momentaufnahmen einer kriegerisch agierenden Hofgesellschaft, durchkreuzt von tastenden, frühbürgerlichen Identitätskundgebungen – am Horizont tauchen zuhauf Geheimbünde auf, rotierend um altägyptische Mysterien und spätantike Ägyptomanie.

Durch die Stiche der Reisebeschreibungen mit ihren Darstellungen des Lebens, der Religion und der Kunst alter oder ferner Kulturen entstand ein neues, teils historisches, teils fantastisches Bild des alten Ägypten. Ein Standardwerk war das seit 1719 nach und nach in vierzehn Bänden erscheinende Werk *L'antiquité expliquée et représentée en figures* des Baron de Montfaucon, das – wie das seit 1752 in sieben Bänden veröffentlichte Werk des Grafen Caylus – ägyptische, griechische, etruskische und römische Altertümer in Wort und Bild beschrieb. Die große Studie von Ignaz von Born *Über die Mysterien der Ägypter*, die im *Journal für Freymaurer* 1784 veröffentlicht wurde, hat Mozart als Teilnehmer an der Logenarbeit ebenso gekannt wie manches von ägyptologischen Werken des Rokoko.

Die Zeitgenossen wurden nicht müde neue, unbekannte Territorien zu erkunden. Himmel, Erde und Wasser im Visier, schuf eine Gelehrten-Enklave hermetische Klassifikationssysteme für Pflanze, Tier und Mensch. Man lebte in der Überzeugung, die Schöpfung sei für das Auge geschaffen und könne nach äusseren Merkmalen zu einer Geschichte der Natur geordnet werden, die jedem Ding und jedem Lebewesen seinen Ort in der grossen Kette der Geschöpfe zuwies. Geheimnisse werden dem menschlichen Körper abgelascht. Die ganze Lehre der Zergliederung, des Fleisches, der Muskeln und Adern, nicht zuletzt mancherlei Arten der Krankheiten zelebrierten die anatomischen Kabinette der josephinischen Ära. Die einzigartige Schaustellung des Todes erblühte in kostbaren Gehäusen, Etais und Futterals – die Anatomie triumphierte in musealer Konservierung. Das Licht der Aufklärung fiel auf das Kranke und Irre, das Obszöne und Vulgäre, das Wilde und Infame. Das Gesetz richtete auf das Andere und Fremde den Flammenwerfer, die Texte der Repression sprechen eine beredte Sprache.

Das Unbegriffene der Welt weicht allmählich, das Unbegriffene wäre auch das Unbegriffliche. Die enzyklopädische Verschränkung von Elementen fand Erweiterung an fremdländischen Gestaden. Die aus fernen Ländern zurück-

kehrenden Expeditionen häuften tausende Exemplare der fremden Fauna und Flora, Muscheln, Steine und ethnographische Gegenstände exotischer Kulturen in wohl ausgestatteten Kabinetten der Regenten und Gelehrten an. 1802 ließ Franz II. Seine Majestät, im k.u.k. Hof – und Naturalienkabinett zu Wien in einem grün lackierten Schrank ein sechsjähriges »Negermädchen« aufstellen, um seine k.u.k. Sammlung von »Repräsentanten des Menschengeschlechts« zu vervollständigen. Zurück bleibt ein belangloser und menschenverachtender Blick auf die indifferenten Exoten, der amüsierte Brutalismus erweist sich als Bändigungs- und Ausgrenzungsmittel von fremden Ethnien und unteren Volksschichten, die sich den sozialen, moralischen oder auch religiösen Normen der ständischen Gesellschaft nicht fügten.

In das monströse Geschrei der Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts wirbelte Wolfgang Amadeus Mozart die *Zauberflöte*, ein weisses, eilendes Geschäum. Wie stets bei Mozart entfaltet sich das Werk in nahezu unerschöpflichen Verästelungen motivischer, klanglicher, rhythmischer und gleichsam architektonischer Bezüge. Viel nervöser, dünner und verinnerlichter wirkt das Werk – das Mozart im Todesjahr 1791 als Opernkoloss auf eine Wiener Bühne gestemmt hat – im Klavierauszug. Man erkennt im Zuhören die mori-

tatenhafte Aufbereitung des Stoffes, gespeist vom Stimmengewirr der Aufklärung. Jedes Element blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik. Ein träumerisch ästhetisches Arrangement der Zwiesprache hält die Figuren zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft: Die Stimmen ereifern sich, sie prallen aufeinander, beruhigen sich, kehren wieder, entfernen sich, ohne grössere Ordnung als die eines Mückenschwarms.

Das zu Hörende, Mozarts *Zauberflöte* ist umgeben vom Getöse des Schlachtenlärms der Französischen Revolution und vom Gelächter Franz Xaver Messerschmidts, nahestehend Plutarchs *Über Isis und Osiris* oder Diodors *Einweihung in die Isismysterien*, berührt vom malvenfarbenen Pinselwerk Franz Anton Maulbertsch' und vom Staub, den Verfemte bei ihrer Flucht aufwirbeln.

Wie in einem Fiebertraum überlagern und durchdringen sich in der *Zauberflöte* unruhig aufgewühlte Arien, Duette, Terzette und Quintette – Speicher für die dramatis personae der Oper sind ständig wechselnde Schauplätze mit surrealen Dekorationen, Erd- und Lufterscheinungen, die zum Fluidum des Wiener Vorstadttheaters gehörten.

Wer tieferes Interesse für die ikonografische Entwicklung des Zauberflöten-Märchens zeigt, studiere die wohlfeil in Stahl gestochenen Bildchen, die zahlreiche bibliophile Ausgaben schmücken. Doch neben der enormen schöpferischen typografischen Leistung des Libretto-druckes aus dem Jahre 1791, wo mit den beiden begleitenden Kupferstichen ein panoramatischer Blick in die Tiefe der Zeit gewagt wird, verblassen die Nachfolge-Illustrationen. Schon Mozart begeisterte das von Ignaz Alberti bebilderte Textbuch aus der Feder Emanuel Schikaneders: »Du kannst nicht glauben (...) wie sehr ihnen nicht nur meine Musick, sondern das Buch und alles zusammen gefiel.« (Mozart an seine Frau, Baden bei Wien, 14. Oktober 1791)

Der grosse Erfolg der *Zauberflöte* mit Emanuel Schikaneder als Papageno zeigt den Schauspieler, Sänger, Stückeschreiber und Theaterprinzpal im Zenit des Ruhms, der nach und nach weichen wird. 1807 versuchte Schikaneder eine künstlerische Wende in Brünn, die aber misslang – zurück in Wien, verlor er sich im Wahnsinn. In Erinnerung bleibt der Indianerhäuptling und mythische Tiermensch wie ihn die Radiernadel Albertis in der Rolle als Vogelfänger Papageno in Kupfer gestochen hat.

Jüngst durchgeführte Studien über Tintenzusammensetzungen in Autographen Wolfgang Amadeus Mozarts haben ergeben, dass in der *Zauberflöte* im Finale II, 27. Auftritt in einem einzigen Notenkopf Arsen enthalten ist. Das Gift, von Ärzten des 18. Jahrhunderts als Heilmittel gegen Blutarmut, Asthma und Wechselfieber verordnet, stand demnach in Mozarts Arzneischrank. Bei der Auflösung des Arsenpulvers im Wasser muss eines schönen Tages ein winziger Gifftropfen in die Tinte geflossen sein, mit der *Die Zauberflöte. Eine grosse Oper in zwey Aufzügen* geschrieben wurde.

In seiner letzten Oper musiziert Mozart kindhaft, sentimental, liebesehnsüchtig, vielleicht schon todesbewusst. Franz Xaver Niemetschek, der Mozartforscher und -freund berichtet, dass dieser zuletzt »unaufhörlich kränkelte und medizinierte. Seine Farbe war blass und die Miene traurig, obschon sich sein munterer Humor in der Gesellschaft seiner Freunde doch noch oft in fröhlichem Scherz ergoss.« Zwei Monate nach der Uraufführung der *Zauberflöte* ist Wolfgang Amadeus im Dezember 1791 nachweislich nicht an Gift, vielmehr an einer Streptokokkeninfektion in Verbindung mit Nierenversagen gestorben. Einundzwanzig Gramm, heisst es, sei das Gewicht, das man im Moment des Todes verliert.

Sobald Mozart in Moll komponiere, wäre er der tragischste Komponist aller Zeiten, äusserte Valery Afanassiev anlässlich einer CD-Aufnahme des *Adagio in H-Moll*, KV 540. Und: wenn er das *Requiem* höre, fliessen Tränen. »Einmal habe ich«, schreibt der Pianist, »vor einer Kirche auf einen Freund gewartet, während drinnen gerade das Requiem aufgeführt wurde. Kaum ein Ton erreichte mich im üblichen Höllenlärm der Stadt Paris. Dennoch musste ich schon bald meine Tränen vor den Vorübergehenden verbergen.«

Der Empfindsame wird in Mozarts Musik lyrische Trunkenheit und zarte Verständigung entdecken: Es ist die *Zärtlichkeit des Moments*, in der die Musik immer wieder innehält. Die unerhörtesten Aufschwünge dieser Musik stürzen den Körper in Ohnmacht, in Tränen, Benommenheit und Schwindel.

Mozart · *Requiem, K62* · Sergiu Celibidache [Video](#)

JOANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILUS MOZART,
geboren in Salzburg am 27. 1. 1756, gestorben in Wien am 5. 12. 1791.
Tonwerke Mozarts im Jahre 1791 (Köchelverzeichnis, KV):
KV 595 – KV 626; KV 620: *Die Zauberflöte*, KV 626: *Requiem* (unvollendet).

DER VORLIEGENDE TEXT entstand während meiner Gastprofessur an der Universität Mozarteum in Salzburg 1998/99. Der Mikroessay wurde 2003 in einigen Passagen verändert, auch ein neuer Schlussteil angefügt.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR: Gerhard Fischer: *Das Gehör. Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung*, Katalog der Universität Mozarteum Salzburg zur Ausstellung Prague Quadrennial, 9th International exhibition of stage design and theatre architecture, 7. – 27. Juni, 1999.

Der große Erfolg der "Zauberflöte" ¹⁷⁹¹ 1
 mit Emanuel Schikanow als Papageno
 zeigt den Schauspielers, ^{Sänger} Stückeschreiber und
 Theaterprinzipal im Jenseit des Ruhms,
 der nach und nach weichen wird.
 1807 versuchte Schikanow eine Tournee
 in Böhmen, die aber mit lang-
 zwick in Wien, bevor er sich im
 Theater in. In Erinnerung bleibt
 der Intermezzo hängel und magische
Tiermensch an der Radierkugel
zwei Akte in der Rolle als der Vogel -
fänger Papageno in Kupfer gestochen
hat.

Jüngere durchgeführte Studien über Tiere zusammen-
setzungen in Autographen folgend Amadeus

Mozarts haben ergeben, dass in der
"Zauberflöte" im Finale II, 27. Auftritt
 in einem einzigen Stück Asen
 enthalten ist: das Gift, von Asen,
 18. Jahrhundert als Bestmittel gegen
Pollkorn, Asthma und Wechselfieber
verwendet, stand demnach in Mozarts
Rezept schrank. Bei der Auflösung des

~~Amadeus~~
 Amadeus travert im Wasser und in einem schönen
Morgens ein winziges Gefäß in die Flöte
geflissen sein und er die "Zauberflöte" eine
große Oper in guter Auflage geschrieben wurde.
 In seiner letzten Oper magischer Mojart
Kindheit, sentimental, schön, vielleicht schon
vor best. Zwei Monate nach der
Manuskript der Oper ist er gestorben
Amadeus Mozart nachweislich mit an Gift,
erwacht viele mal an seiner Streptokokkeninfektion
in Perthologie und Nierenversagen gestorben.
Er und seine Gramm, hält er bei das
Gericht, das man im Moment des Todes
erlebt.

1993/2003

* Franz Xaver Niemetschke,
 der Mozart von den unfreund berichtet,
 dass er ein stark giftiges Mittel von Paris
 "Vorführen" krankte und Me. Liz. nicht.
 "Die für er das und die Mine französisch"

Motto:

"Es ist eine gewisse Lebe, die mir halt veh
hat, ein gewisses Schren, welches mir befriedigt
wird" (v. A. Mozart, 1791)

Obwohl er sehr krank
war er hat den schönen
Stück schon vor dem
Tode geschrieben.
oft in früherem
Schmerz er ist

2

Arsenpulvers im Tasse mit eines schönen Tages ein winziges Gifttröpfchen in die Tinte geflossen sein mit der die Zauberflöte ^{eine große Oper in zwei Akten} geschrieben wurde.

In seiner letzten Oper musiziert Mozart kindhaft, sentimental, liebeschmerzhaft, vielleicht schon Todesbevorzugt. Franz Xaver Niemetschek, der Mozart Forscher und Freund berichtet, dass

er ^{zahlreiche} unaufröhlige Krankheiten und meist geringe, seine Farbe von Blau auf ein Mißtrauig, obschon sich sein anmüthiges Lachen im der Gesellschaft seiner Freunde noch noch oft in fröhlichem Scherz ergoß. Zwei Monate nach der Aufführung der

Zauberflöte ist Wolfgang Amadeus Mozart ^{im Dezember 1791} nachweislich nicht an Gift, viel mehr an einer Streptokokkeninfektion in Verbindung mit Nierenversagen gestorben. Einundzwanzig ^{gramm} heißt es, sei das Gewicht das man im Moment des Todes vorfand.

1999/2003

Mutter Es ist eine gewisse Leere, die mir halt weht tut, ein gewisses Sehnen, welches mich befriedigt wird. [W.A. Mozart, Notiz 17/1]

Strichcode Bar-Code

Zur Zauberflöte

3

Jüngst durchgeführte Studien über Tintenzusammensetzungen in Autographen Wolfgang Amadeus Mozarts haben ergeben, dass in der Zauberflöte im Finale II, 27. Auftritt von ~~Pamina~~ in einem einzigen

Kleinkopf Arsen enthalten ist. Das Gift, von Ärzten der ^{18. Jhd} als Heilmittel gegen ^{degenerative} Asthma und ^{degenerative} Tuberkulose verwendet, stand in Mozarts Arzneyschrank. Bei der Auflösung des

*Arznei-Kopf
Arsen hat die
Wirkung
komplex
komplex*

Arsenpulvers im Tasse mit eines die sechs Tage ein ^{winziges} Gifttröpfchen in die Tinte geflossen sein mit der die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Akten, geschrieben wurde

*In dieser
Oper musiziert
Mozart kindhaft,
sentimental,
schön, liebevoll,
schon tödlich.*

Zwei Monate nach der ^{inoffiziellen} Aufführung der Zauberflöte ist Mozart ^{an einer} Streptokokkeninfektion in Verbindung mit Nierenversagen gestorben. ^{Einmal ganz genau}

*Es ist eine
gewisse Leere,
die mir halt weht
tut,
ein gewisses
Sehnen, welches
mich befriedigt
wird.*

Der große Erfolg der Oper, Zauberflöte 1791 mit Emanuel Schikaneller ^{Ständeherr} als Papageno zeigt der Schauspieler, ^{Librettist} und Theaterpionier im Jenseit des Ruhms, der noch und noch wieder wird. 1807 veranlaßte Schikaneller eine ^{knallharte} Wende in

*Schon, heißt
Mozart
Vorgänger
eine Notiz Mozarts
aus dem letzten Lebensjahr
prägnant:*

Prüfung, die aber mit Blanz zurück in Wien ^{überlebte} am Kaiserhof. In Erinnerung bleibt Emanuel Schikaneller der Inhärenzhauptling und mythische Tiermensch wie ihn die Redemittel

Vogelfänger
als Papageno,

Es war aber bis in der Rolle ~~des~~ Vogelfängers
im Flauto solo, einen hohen Kopf, der so
steige, auf dem Rücken in Kleppern gestochen
hat.

Er und ganz früher heißt, sei das Leid,
das man im Monat des Jahres verliert.

es sind 63 Bände, 1100 Akte
besonders Bildkompositionen
zur Chronologie des Akte (Lieder)

Dame
188

3

So bald Mozart in Aoll komponierte, wäre
er der tragischste Komponist aller
zeiten, an der Salery Manu vier an der
eine CD-Aufnahme des Adagio der Requiem

Sevil
0699/11605129

in H-moll, KV 540. Und so er
das Requiem hört, quollen Tränen
aus seiner Augen. "Einmal habe
ich", besiegt der Parasit, "von
eine Witze auf einen Freund
gewandelt, während drinnen gerade
das Requiem aufführt wurde.
Kann ein Jon erreichte nur im
in blinden Stollen lärm der Stadt
Paris. Dennoch musste ich schon
bald meine Tränen von den "
Vorübergehenden verbergen..."
Ich hoffe sehr, dass sie so
unvorsichtig sein werden wie auf
die gafeln anzulassen, das
Adagio in aller Öffentlichkeit
zu hören. "Mozart, Requiem
Das Requiem Das Requiem

Die lyrische Prägnanz
des Requiem ist

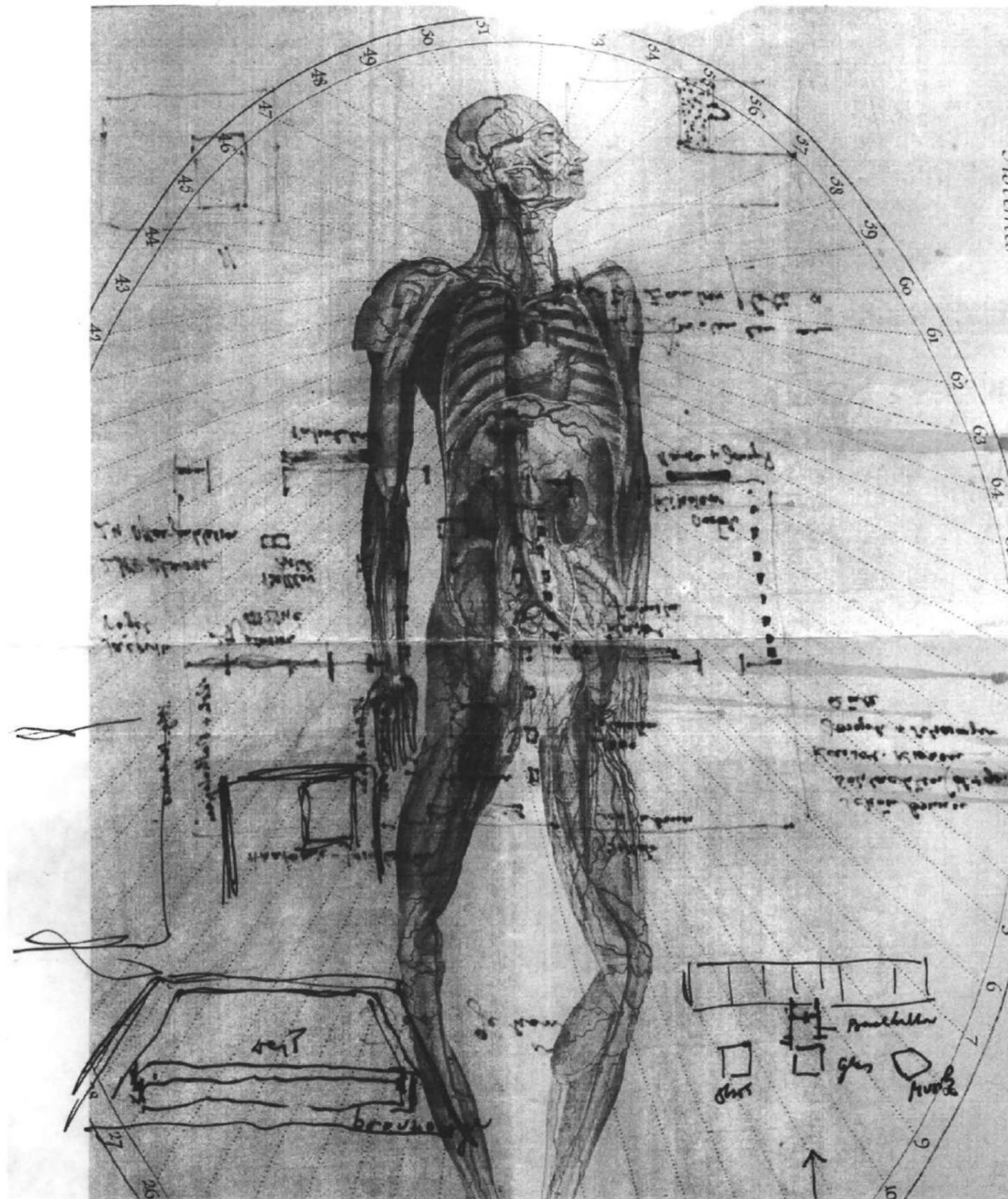
Das Requiem ist
in Mozarts Meister
aus der lyrischen
und gute Werk,
entstanden.
Die Umwelt
Aufnahme der Musik
von den Leuten
in den Körper in
den den den
Tränen den den
und Schmerz.

Das gute Requiem
Es ist die zärtliche Musik
in der die Musik Mozarts
in den den den

• **M114 DETAIL**

Texte aus der Publikation zur Ausstellung ***Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung***. Dokumentationsphotographie (S/W, Farbe) der Entwicklungsstadien des Modells der Installation ***Das Gehör*** (Fotos Mareike Uhlig und Eva Ziemer) Liste der Objekte, die in zehn Räumen der Installation situiert waren. Das Modell ***Das Gehör*** wurde 1999 in der Ausstellung *Prague Quadrennial. 9th International exhibition of stage desing and theatre architecture* gezeigt.

Objekte der Prager Ausstellung wurden anlässlich einer Lecture von Gerhard Fischer im Musensaal der Albertina am 17. Mai 2006 präsentiert. Die Lecture war betitelt mit: ***Mozart 1791. Studien zu Mozart, Maulbertsch und Messerschmidt***. Die Mikroausstellung zeigte u. a. Objekte zur Zauberflöte mit Bilddokumenten von Mareike Uhlig, Eva Ziemer und David Köllmann, vorgeführt wurde der Film von Alexander Sokurov ***Diary of Saint Petersburg-Mozart Requiem***. Videoaufzeichnung des Vortrags und der Mikroausstellung: Martin Radaschütz. Siehe HDV-Bänder Nr.: 12, 13. Details siehe Liste der HD- und HDV Bänder in **Anhang 1** Werkverzeichnis Fischer.



UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

Klassen für Bühnen- und Kostümgestaltung
Leitung: O. HProf. Herbert Kapplmüller

DAS GEHÖR

MOZARTS ZAUBERFLÖTE
IM STIMMENGWIRR DER AUFKLÄRUNG

Ausstellungskurator: Gerhard Fischer

Prague Quadrennial. 9th International exhibition
of stage design and theatre architecture

DAS GEHÖR

MOZARTS ZAUBERFLÖTE IM STIMMENGEWIRR DER AUFKLÄRUNG

Installation

Objekte aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und Objekte der Gegenwart, aufgefächert in 10 Räumen.

In der Ausstellung „Prague Quadrennial. 9th International exhibition of stage design and theatre architecture“ wird die Installation im Modell [Maßstab 1:10] simuliert.

Ausgestellte Werke:

[1] Modell der Installation „Das Gehör. Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung“

Modellbau: Margit Berger, Asim Brkić, Charlotte Bury, Johanna Deffner, Eva-Mareike Uhlig, Eva Ziemer

Maßstab des Modells 1:10; L: 500cm, T: 100cm, H: 55cm

Materialien des Modells: Balsa Holz (5mm), Kiefern-Leisten (9 x 9mm, 7 x 3mm), Plexi-Glas (3 mm/1,5mm), Modelliermasse, Alabastergips, Depafit, Bristol-Karton, Weißpappe, Tonpapier, Fotokarton, Metall, Schlagmetall-Sprühlack, Matt-Lack schwarz/weiß, Plaka-Farbe

[2] Plutarch, „De Isis et Osiris“, Tafelzeichnung, 250 x 166 cm

Kreidezeichnung: Margit Berger

[3] Installations-Raum 2, „Der Neophyt“ und Raum 5, „Labore et fame“, wiedergegeben als Wandabwicklung, 320 x 80 cm, Maßstab 1:5

Tuschezeichnung: Eva-Mareike Uhlig und Margit Berger

[4] Entwurf für einen Porzellanteller

Bildsplitter von Kupferstichen (Ende 18. Jhd.) zur „Zauberflöte“

Xerokopie in Blau auf Büttelpapier, 30 x 30 cm

Entwurf und Montage: David Caspar Köllmann

Aussteller: Universität Mozarteum Salzburg, Klassen für Bühnen- und Kostümgestaltung

Leitung: O.HProf. Herbert Kapplmüller

Ausstellungskurator: Gerhard Fischer

Projektkoordinatoren: Frank Fellmann, Peter Laher, Sebastian Stiebert

Projektberatung: Thomas Kierlinger

Katalog

Auswahl, Zusammenstellung, Bearbeitung und Anordnung der Texte und Bilder:

Gerhard Fischer

Manuskriptabschrift: Andrea Pospichal

Grafisches Konzept: Maria-Anna Friedl

Schrift: Adobe Garamond

Xerokopie auf Biotop

© der Texte und Bilder

Universität Mozarteum Salzburg

Klassen für Bühnen- und Kostümgestaltung

OBJEKTKOMMENTAR

DAS GEHÖR

MOZARTS ZAUBERFLÖTE IM STIMMENGEWIRR DER AUFKLÄRUNG

Installation

Entwurf: Gerhard Fischer

Objekte aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und Objekte der Gegenwart,
aufgefächert in 10 Räumen

Objektrecherche:

Margit Berger

Asim Brkić

Charlotte Bury

Johanna Deffner

Gerhard Fischer

Eva-Mareike Uhlig

Eva Ziemer

Raum 1 WIR VERBREITEN LICHT, WIR SCHAFFEN NUTZEN DEM GEIST,
UND DEM HERZEN

Raum 2 DAS HAUPT DES NEOPHYTEN

Raum 3 DAS GEHÖR, SALONSTÜCK DES BÜRGERS

Raum 4 WAS TRENNT MICH, HOMO SAPIENS, DENN VON DEN PFLANZEN
UND TIEREN

Raum 5 LABORE ET FAME

Raum 6 PFLANZSCHULE DES KRIEGES

Raum 7 SO EINE GALERIE MÖCHTE VIELLEICHT BIS AN DIE MATHEMATISCHE
PÜNKTLICHKEIT GRÄNZEN

Raum 8 DIE GÖTTLICHE WEISHEIT, TUGENDEN UND FALL DER LASTER

Raum 9 SCHEUSSLICHE KONVULSIONEN

Raum 10 DIE MENSCHHEIT HAT EIN FEIN GEHÖR

II.

Anlage einer kleinen Bibliothek: M.Proust/Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, diverse franz.Meisterdenker

III.

Durchsicht von Ingmar Bergmanns Zauberflöteninszenierung als Beispiel einer schönen Rekonstruktion der Bühnenrealität des 18.Jhdts., Auswertung von J.Fabris "Instruction in der Teatralischen Architectur und Mechanique"

Anatomie der Zauberflöte anhand historischer und kulturarchäologischer Studien im Zeitraum 1750-1810. Text- und Bildquellen-Studium in Bibliotheken. Analyse und Korrespondenz des Fundmaterials: Freilegung der Nervenstränge der Aufklärung in den Kapiteln polit.- ökonomische Geschichte, Geschichte des 'gemeinen Volkes', Judikatur, Museologie Josef II., Messerschmidt und Maulbertsch im Fadenkreuz der Kunstpolitik der Aufklärung, Medizin- und Naturgeschichte, das Theater Schikaneders, die Zauberflöteninszenierungen 1791-1820, Buchillustrationen zur Zauberflöte 1791-1820, Musikkultur der Mozartzeit, Diskurse der Freimaurer um antike Kulturen.

IV.

Verfassung der Positionsskizze: **"DAS GEHÖR. Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung"** (In der Anlage ist dieser Text beigelegt, der auch im Prager Katalog und als Einleitungstext in der Ausstellungsboje zur Anwendung kommt)

V.

Kreation und Auslotung diverser Raumkonstellationen für die Objektanlage. Nach anfangs formal verschieden erstellten Raumkonstruktionen wird zuletzt ein Suiten-Raumgefüge für DAS GEHÖR gewählt.

VI.

Bau eines Simulationsmodells im Maßstab 1:10 durch die Studierenden Berger, Ziemer, Uhlig, Deffner, Brkic, Bury. Hängung und Einrichtung von ca.200 Objekten des 18.Jhdts.in maßstabsgetreuen Kopien, Bestückung des Zauberflötenmusik-Diskursraumes mit Objekten der Gegenwart: Klavier, Film-Projektoren, Tonbänder, Schiefertafeln mit Plutarch-Textfragmenten, Wasserschüssel mit Tafelschwamm.

Manuskript von Gerhard Fischer zur Installation

Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung

Legendierung aller Objekte.

23.1.99: Präsentation und Interpretation der Installation DAS GEHÖR für alle Jahrgänge.

VII.

Für 26.März 99 habe ich meinen Besuch angesagt, um das in Balserholz auszuführende Modell samt Kopien der Objekte auf hochwertigem Papier (Druckqualität !) zu begutachten. Über die Ausführungsqualität werde ich mit meinem Architekten entscheiden, etwaige Korrekturen anbringen.

VIII.

In der Prager Ausstellung soll **DAS GEHÖR. Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung** wie folgt gezeigt werden:

1.

An der Stirnfront der Boje Holzmodell M 1:10 (5 m lang), von Traverse gehalten, flankiert von Objektlegenden und Fischer Klappentext

2.

An der rechten Bojenwand Tafelzeichnung ca.3x2 m (unter Plexiglas)

3.

An der linken Bojenwand 3 Wandabwicklungen von besonders kleinen Objekten des Modells (Tusche auf Architektenpapier, eingeklebte Kopien der Objekte M 1:5; geglast, Holzrahmen kreideweiß)

4.

In der Mitte des Raumes ein Schaukasten mit Skizze: "Die geborstene Zauberflöte" (Ausführung David Köllmann, Entwurf in der Anlage beigelegt; die besonders gut gelungene Arbeit nimmt Bezug auf Stiche zur Zauberflöte in den Jahren 1791-1820)

5.

Ein Katalog in Copy-Art oder ein gedruckter Folder ist in Diskussion, ein Kostenvoranschlag wird Anfang März zugehen.

1

Freimaurer

HAUPT DES NEOPHYTEN

DAS GEHÖR

Naturgeschichte, Medizin

Indianer

Siehe Buch Kunst als Natur S. 112/113

2 viele Abbildungen

3 nur 1 Bild

4 Original siehe Blumen des Bösen
Bd 2

5 Original siehe Natteren

Kopien sind die Originale
Buch fehlt

Buch fehlt
+ 1 Photo der Installation (+)

- + NO: 04,73, 04,103
- No: 04,76, 04,104
- No: 04,77, 04,79
- No: 04,82, 04,78

Kopien sind die Originale

Freimaurerzeichen

INFAME MENSCHEN

KRIEGSKUNST

Kunst unter Joseph II

Man über hoch

Messerschmidt

6

Siehe Photos +
beigelegte Kopien:
diese Objekte alle
in Blumen Bd 2

7

Erziehungskafeln Hebe
Blumen Bd 2

7a

Original
Siehe
Buch
Kunst als
Natur

8

nur 1 Bild +
2 Abbildungen des
Buches zur
Auftragsarbeit

9

Siehe Buch
Messerschmidt
von Polzl-Malikowa
had Anthon im
Nxt hinterlegt

Maria Theresia +
Kinolen
1 Original beigelegt

die Kaffen: 3 Original
(Kopien) beigelegt

Die Menschheit hat ein fin gehört

Photo der Installation (+)

10 Griech. Texte -> siehe Kopien
besonders Kap. 18

Cover

Gerhard Fischer

Das Gehör. Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung : 1 Bild
Coverseite

Bd. Bd 2 : 04,115 hinten außen

Innen: Text Salzburg / Anleitung Fischer / Kapitel 1-10 / Objektliste der Installation, Skizze + Photo(s) der Installation / Anschnitt, Zauberflöte/elle

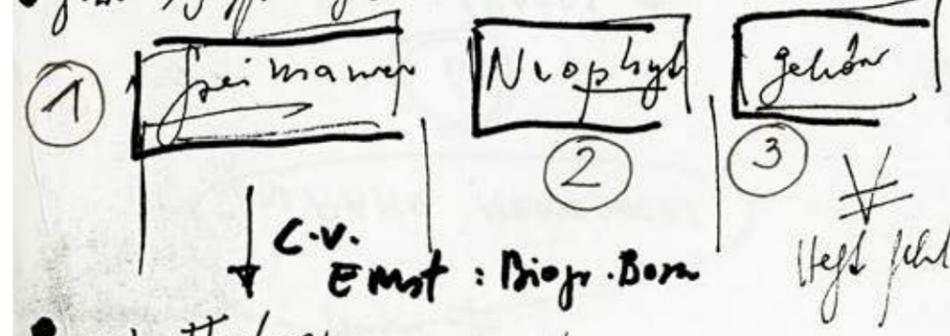
1810er
 § 323. Mindererblichkeit
 Skizze von ...
 fischer für ...
 Modell ...

Zanbtekte: geologie
 (Whittaker)
 Willer
 zu hunder sein
 1816 Haplog
 See, St

Feste

• Some Mond
 Wassorage
 Wollmaas
 Jenhley
 Zuel ...
 Bon
 in Topf

• Sommerh. Bsp.
 • Forster Bsp.
 • zur Ägyptologie - Naturf



• Whittaker
 (Photarch), Born, Freimauer
 • Born (Journal)
 Born (Biografie)
 • Portal im Tempel: Text + Bild
 • Grundriss des Tempels
 • zur Chemie - Text Teil von Born
 über Helminth

• DC/DC2/ § 472
 12 rasonel. - Cor. - h. - l. - u.
 • Bl. Bol 2
 § 232: Joghlynom
 (Gebirg u. d. ...
 Wachsfiguren)
 • DC/DC2/ § 66
 Indischer
 Borten
 • DC/DC2/ § 18/15
 DC/DC2/ § 39
 Lyame

• Naturp. Med. Indischer (5)
 DC/DC2 § 24/25
 Text über Kohlenwasser!
 • DC/DC2 § 277: des Kohlenwasser
 (Poucault)
 • Die Zeit der Naturgeschichte
 DC/DC2/ § 325 - 328

• DC/DC2/ § 401: der Herde
 • zu ...
 DC/DC2/ § 245

Text
 scheusliche Konclusionen

Bol 2/ 182: phoswen Kette
 (Mohank. Kell)

Ring / KG
 7 / 7a

Mantelbuch
 8

Memorial
 9

Cl
 10

Konzeption (siehe orange)
 Johann Christoph
 Allmayer-Beck
 Lehrkapitel. (Blumen)
 DC/DC2/ § 183

Methen
 Übersetzung aus
 Jomelles
 Text zu Bibel
 18.K

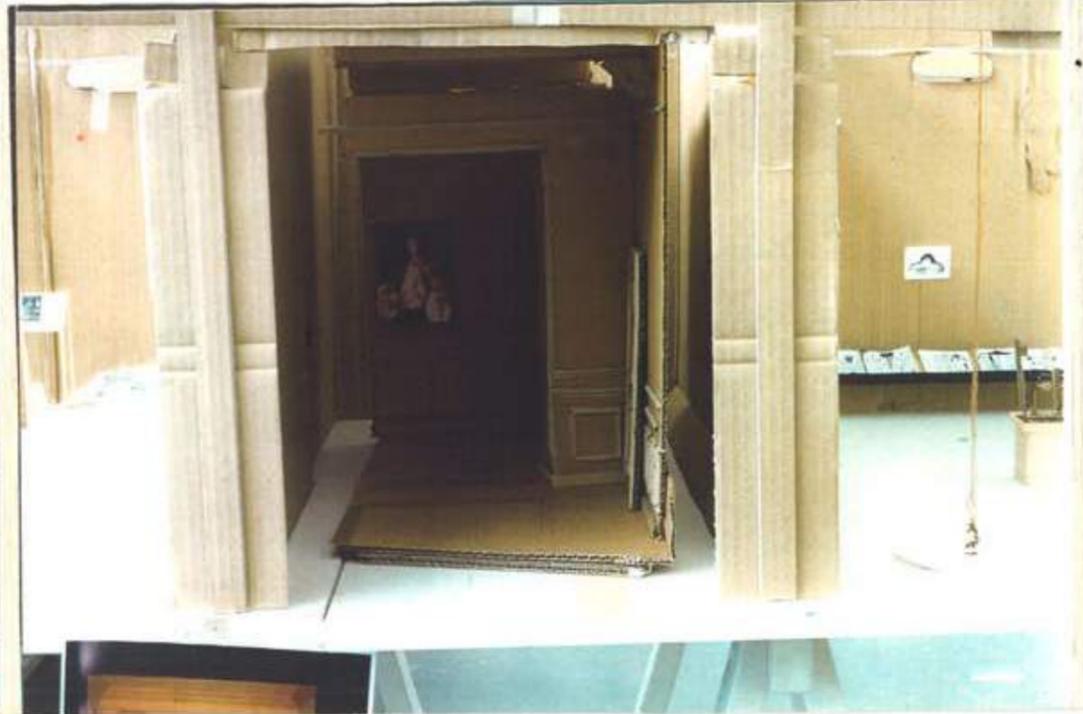
James?
 → Der Herosom
 unter Joseph II

Salzburg: Man könnte meinen, ein Maniker, der in einer für seine Leidenschaft günstigen Stadt eintrifft und noch am gleichen Abend den bereits entdeckten Orten der Lust zustrebt. Stendhal war nach dem Klang der acht Glocken des Doms verrückt, oder nach den panierten Koteletts, die ihn an Mailand erinnerten. Meine Hand kann nicht mehr schreiben, ich verschiebe auf Morgen.



EINEN WINTER IN SALZBURG, MIT EVA,
HANNA, CHARLOTTE, ASIM, MARGIT UND
MAREIKE. FEBRUAR 1999

Universität für Musik, Mozarteum. Modell-
besprechung für die Installation *Mozart 1791* ·
Das Gehör. Fotos: Mareike Uhlig



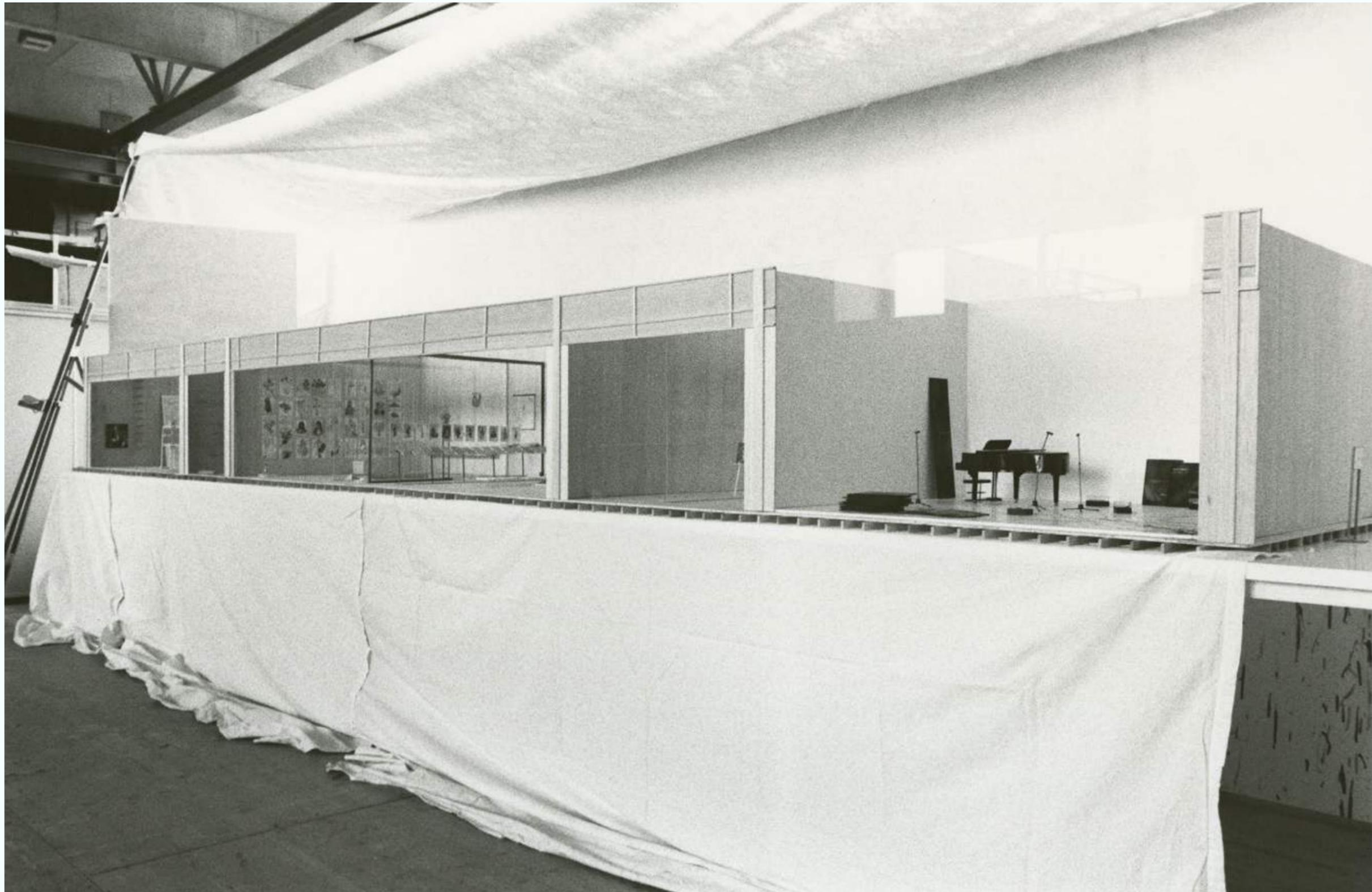


EIN KLEINES ANDENKEN AN "DAS GEHÖR" UND

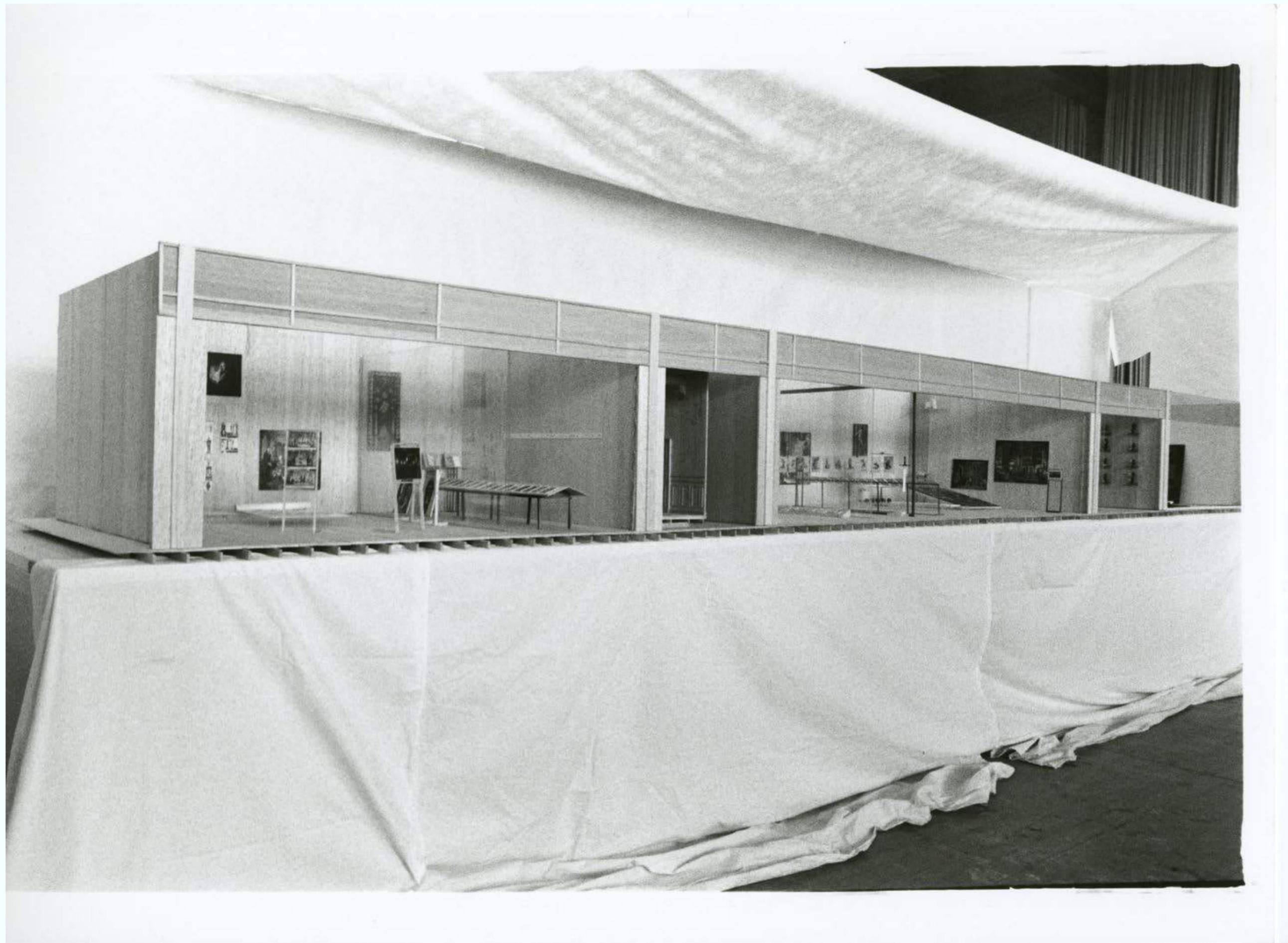




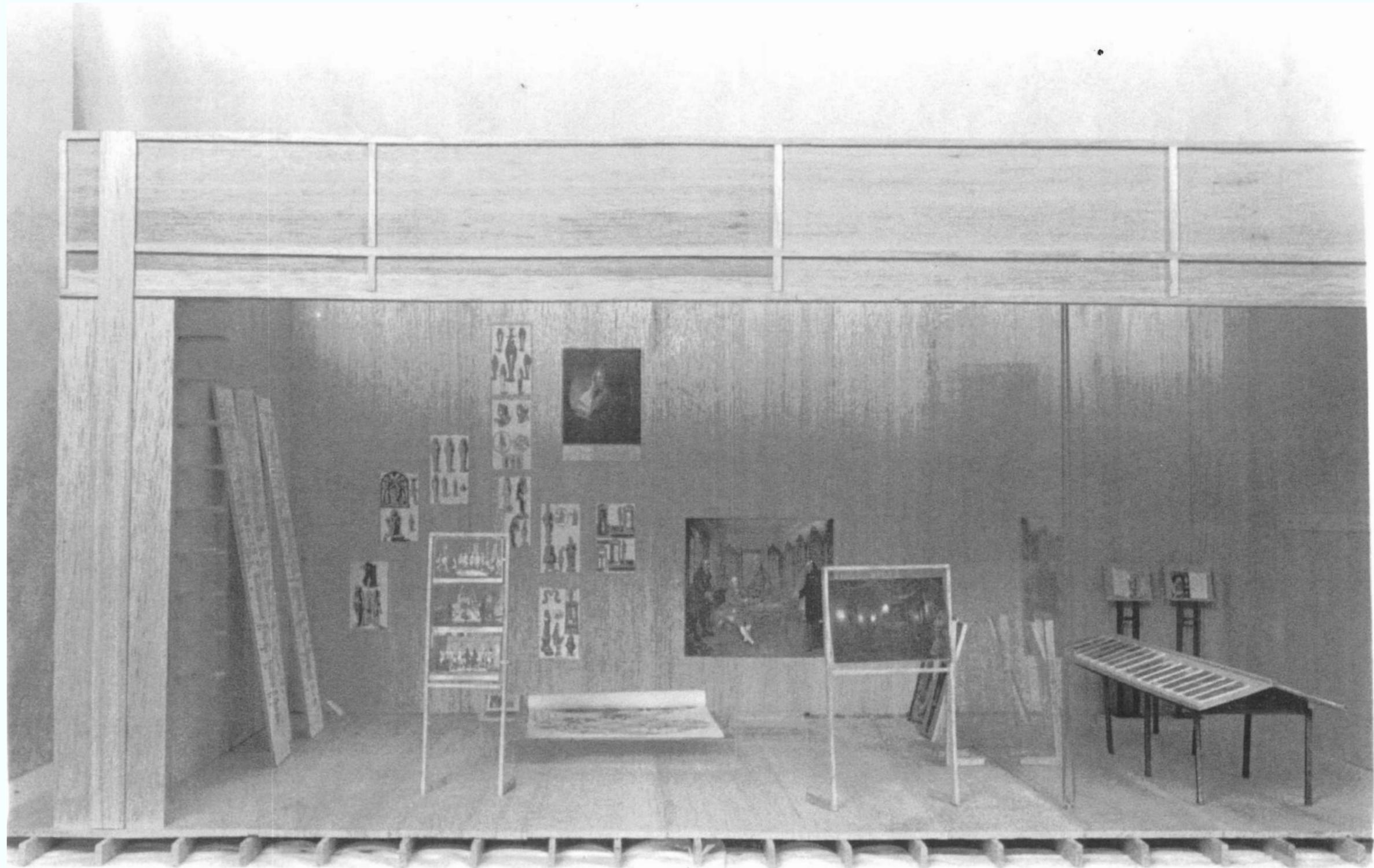




Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Gesamtansicht des Modells der Installation, **Raum 1-10**
Aufstellung im Atelier der Universität Mozarteum Salzburg, Klassen für Bühnen- und Kostumgestaltung. Foto: Eva-Mareike Uhlig

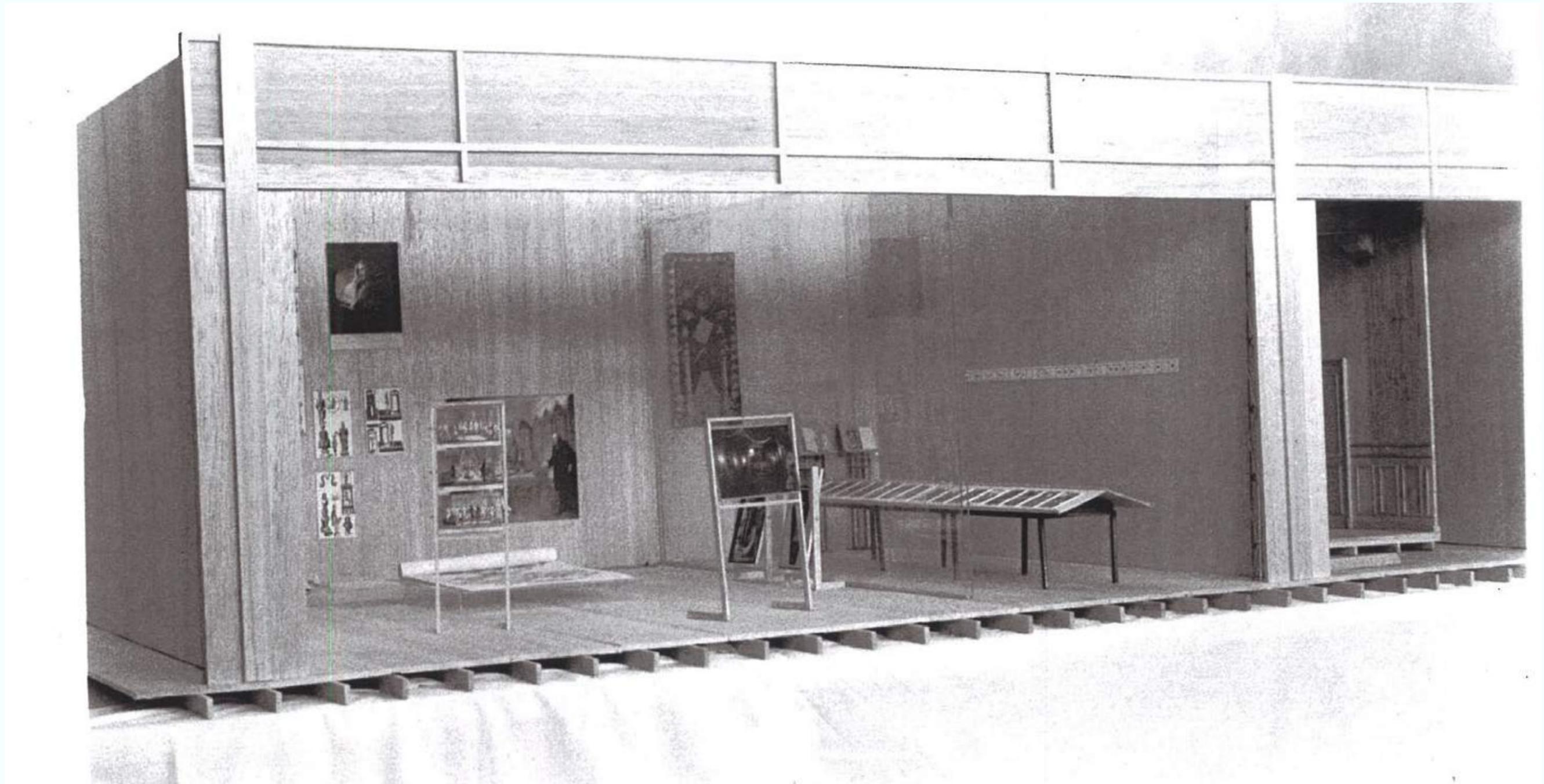






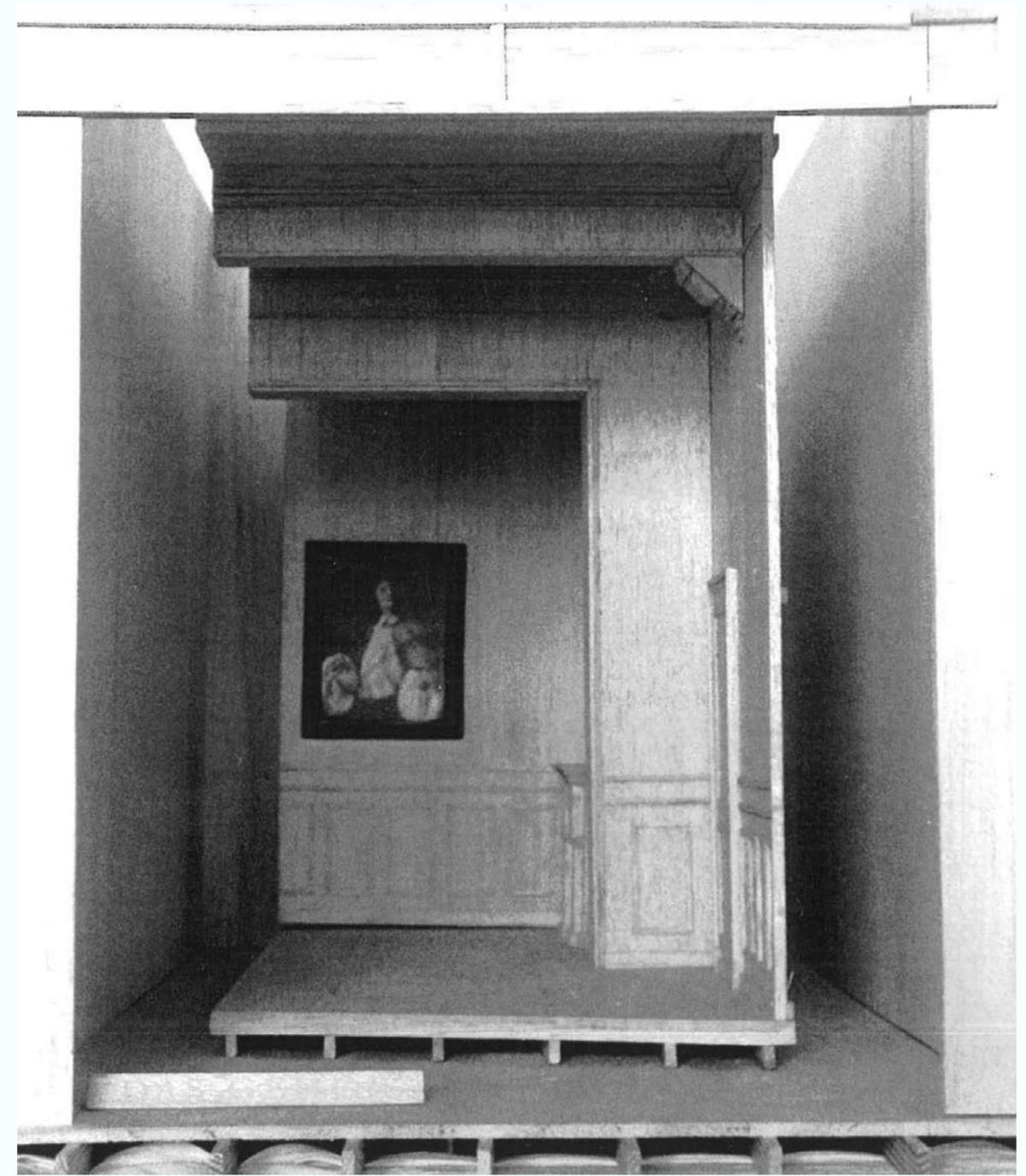
Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 1:
»Wir verbreiten Licht, wir schaffen Nutzen dem Geist und dem Herzen«, Raum 2 (Detail): »Der Neophyt«. Foto: Eva-Mareike Uhlig.

Raum 1 / Raum 2





„Das Gehör“, Öl auf Leinwand, 1743 angefertigte aus Schloß Leopoldskron stammende Kopie nach einem um 1655 entstandenen heute verschollenen Original von J. H. Schönfeld, das sich noch 1792 in der Salzburger Residenz befunden hat

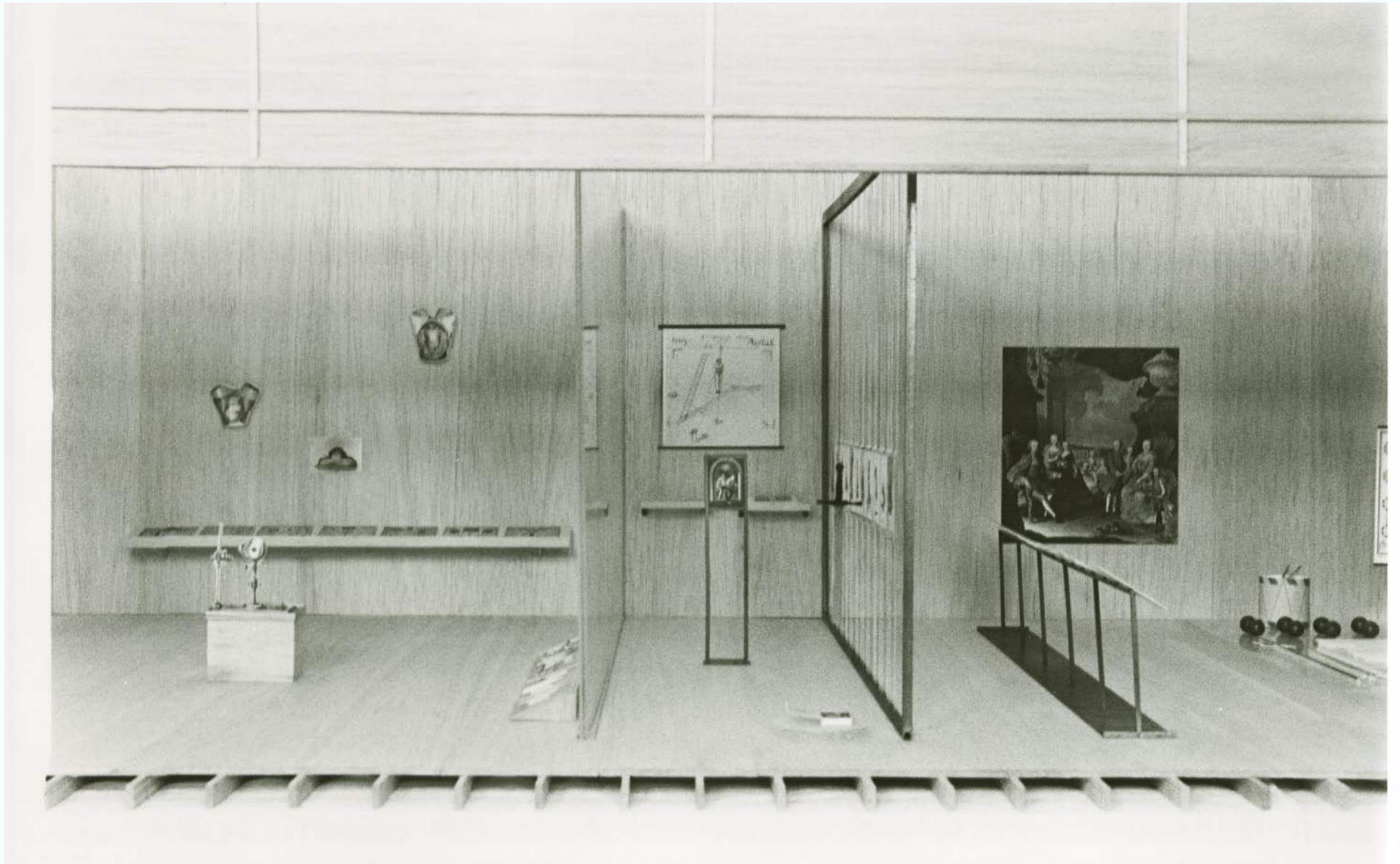


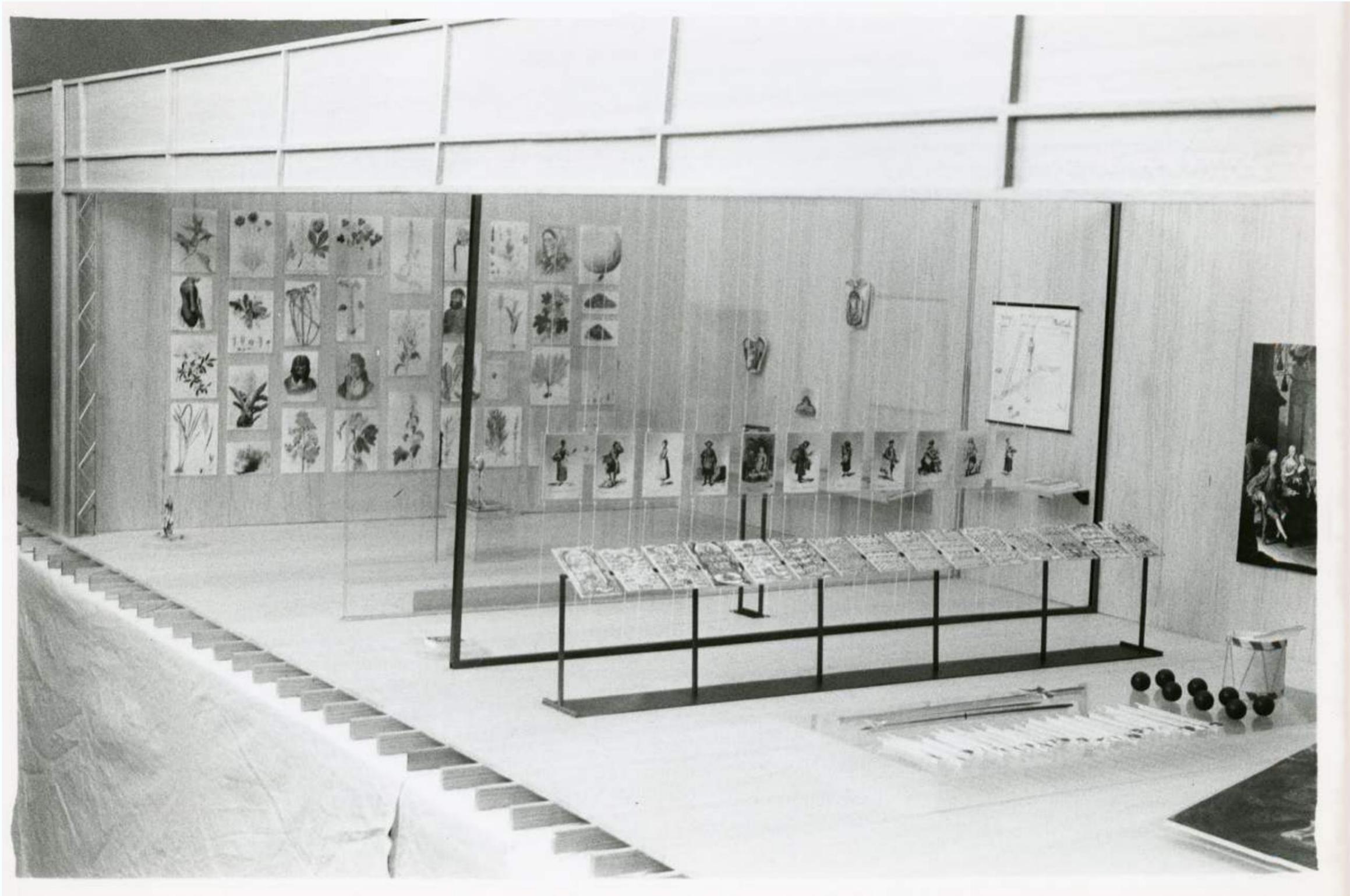
Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 3:
»Das Gehör, Salonstück des Bürgers«. Foto: Eva-Mareike Uhlig



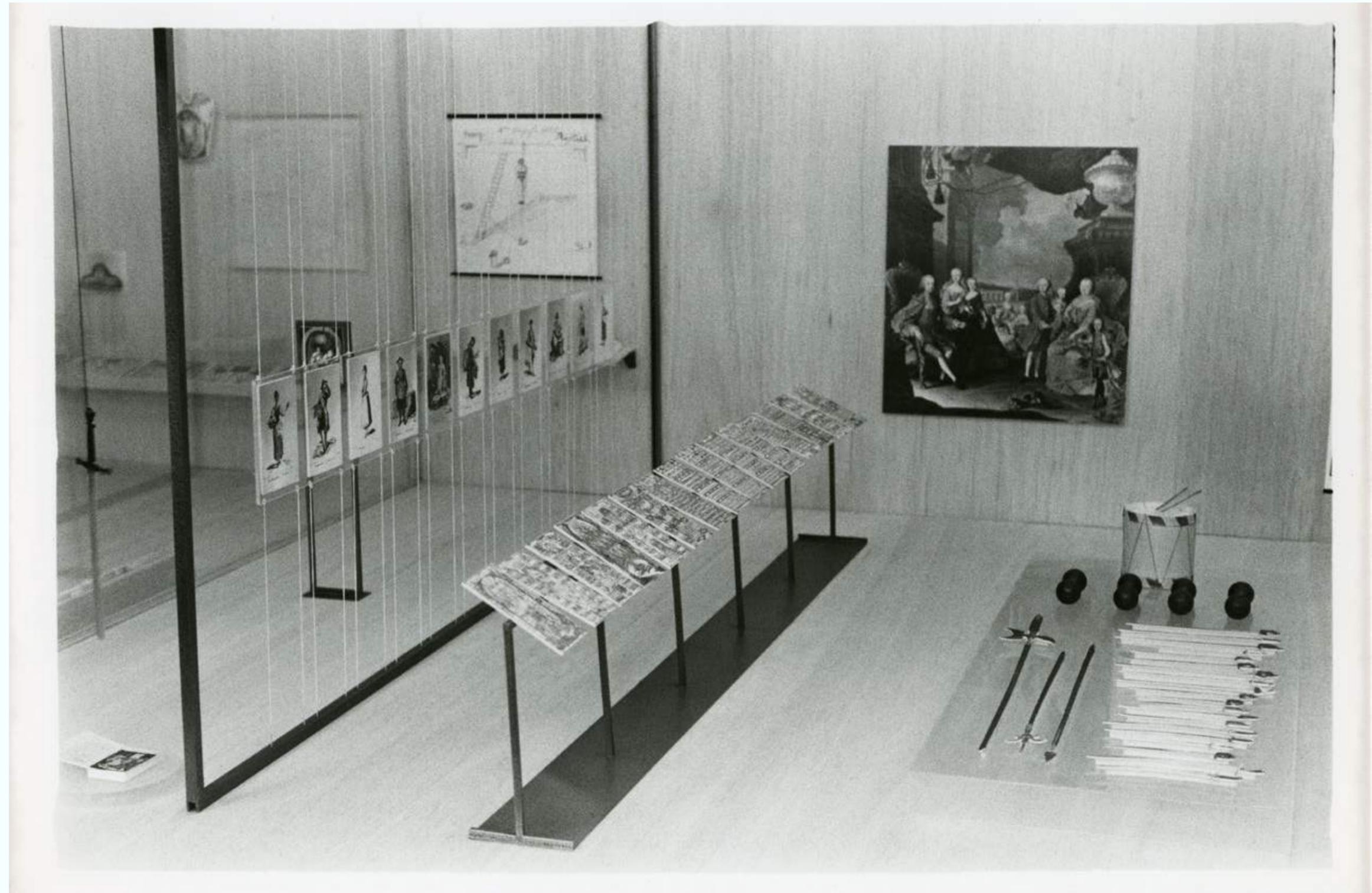
Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 4 (Detail):
»Was trennt mich, homo sapiens, denn vor den Pflanzen und Tieren«.
Foto: Eva-Mareike Uhlig

Raum 4/5/6





Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation,
Raum 4: »Was trennt mich, homos sapiens, denn vor den Pflanzen und Tieren«, Raum 5: »Labore et fame«,
Raum 6 (Detail): »Pflanzschule des Krieges«. Foto: Eva-Mareike Uhlig



Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 5 (Detail):
»Labore et fame«, Raum 6 (Detail): »Pflanzschule des Krieges«. Foto: Eva-Mareike Uhlig

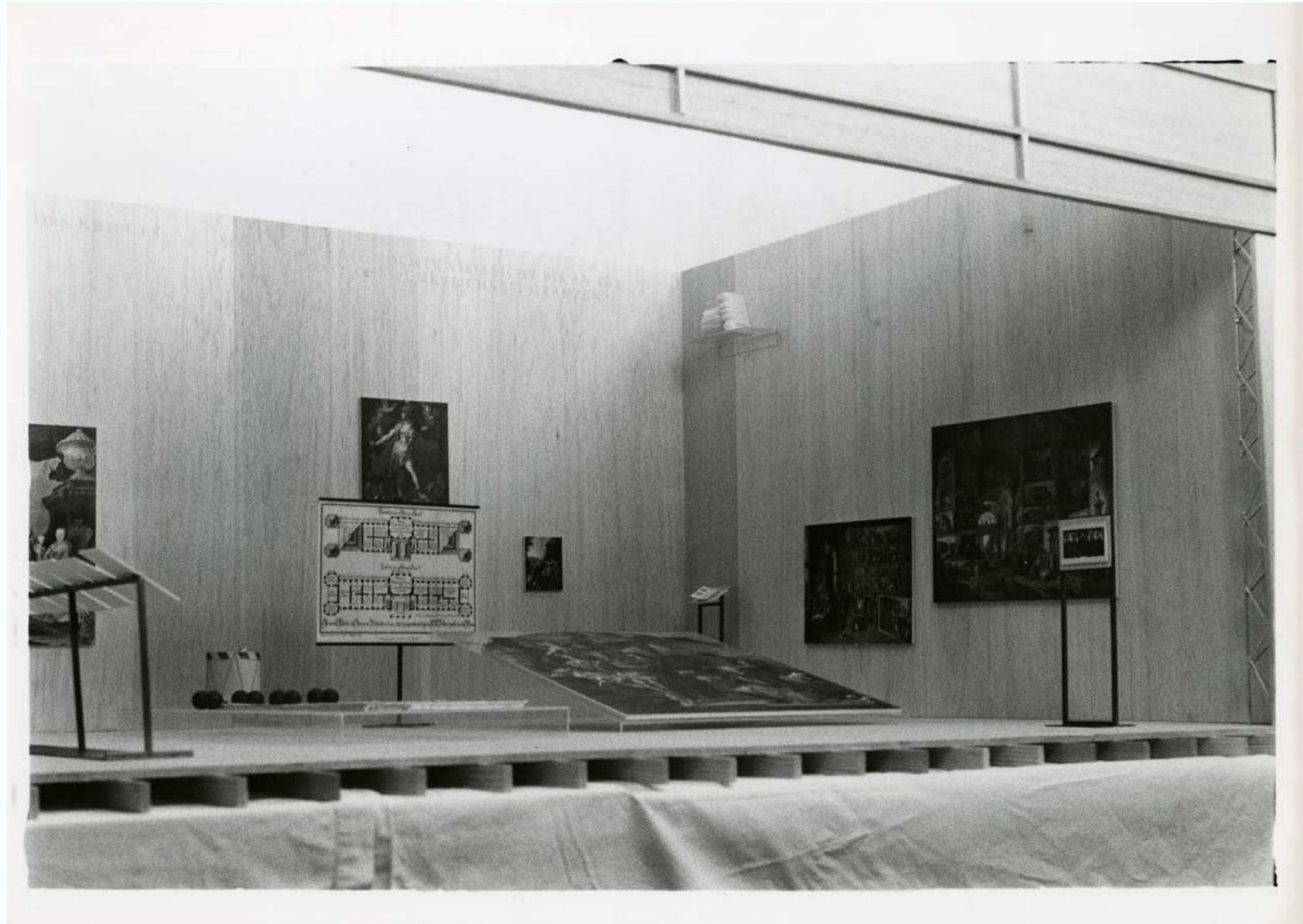


Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 5 (Detail):
»Labore et fame«, Raum 6 (Detail): »Pflanzschule des Krieges«. Foto: Eva-Mareike Uhlig



Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 7 (Detail):
»So eine Galerie möchte vielleicht bis an die mathematische Pünktlichkeit grenzen«.

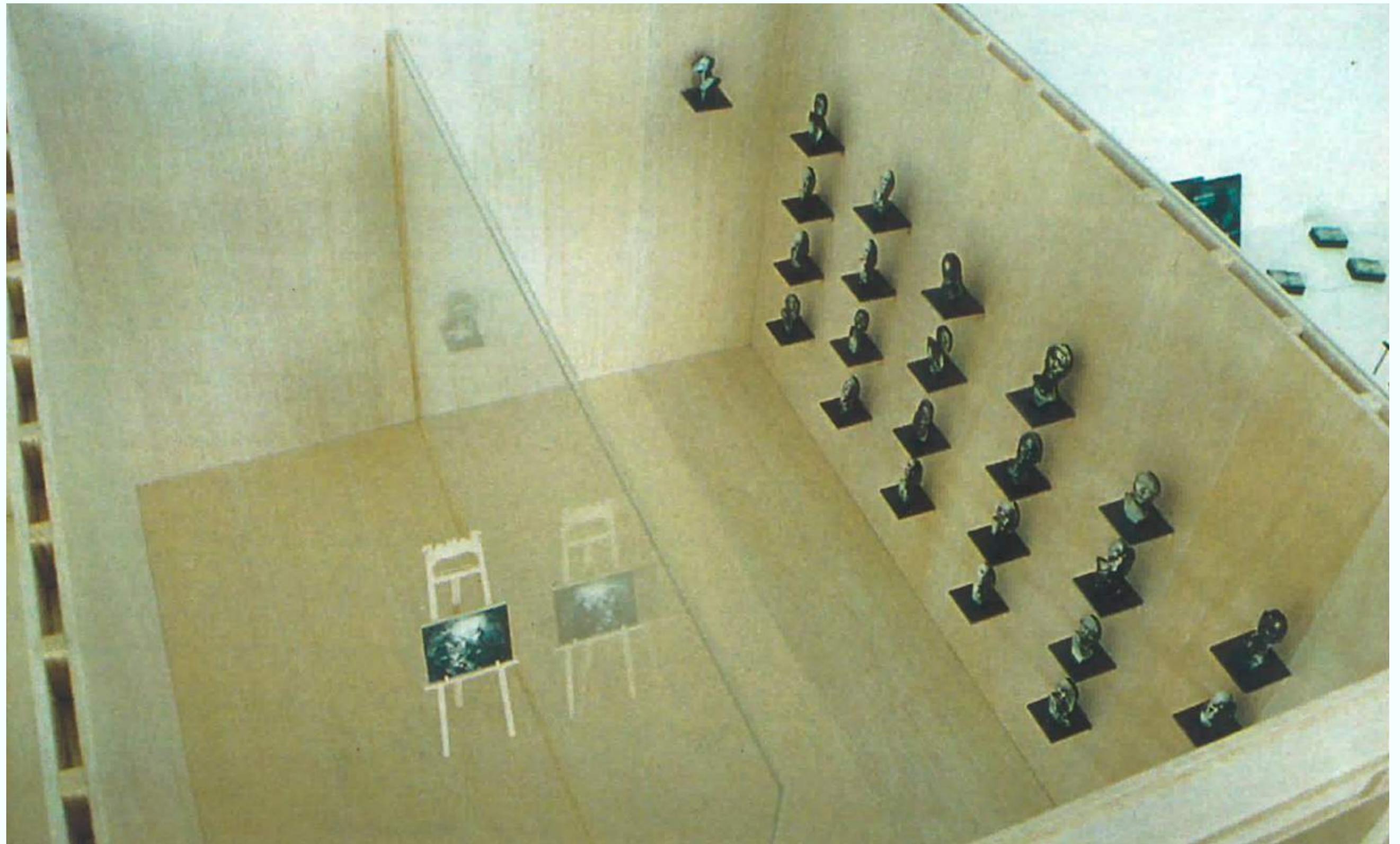
Foto: Eva-Mareike Uhlig



Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 7 (Detail):

»So eine Galerie möchte vielleicht bis an die mathematische Pünktlichkeit grenzen«.

Foto: Eva-Mareike Uhlig



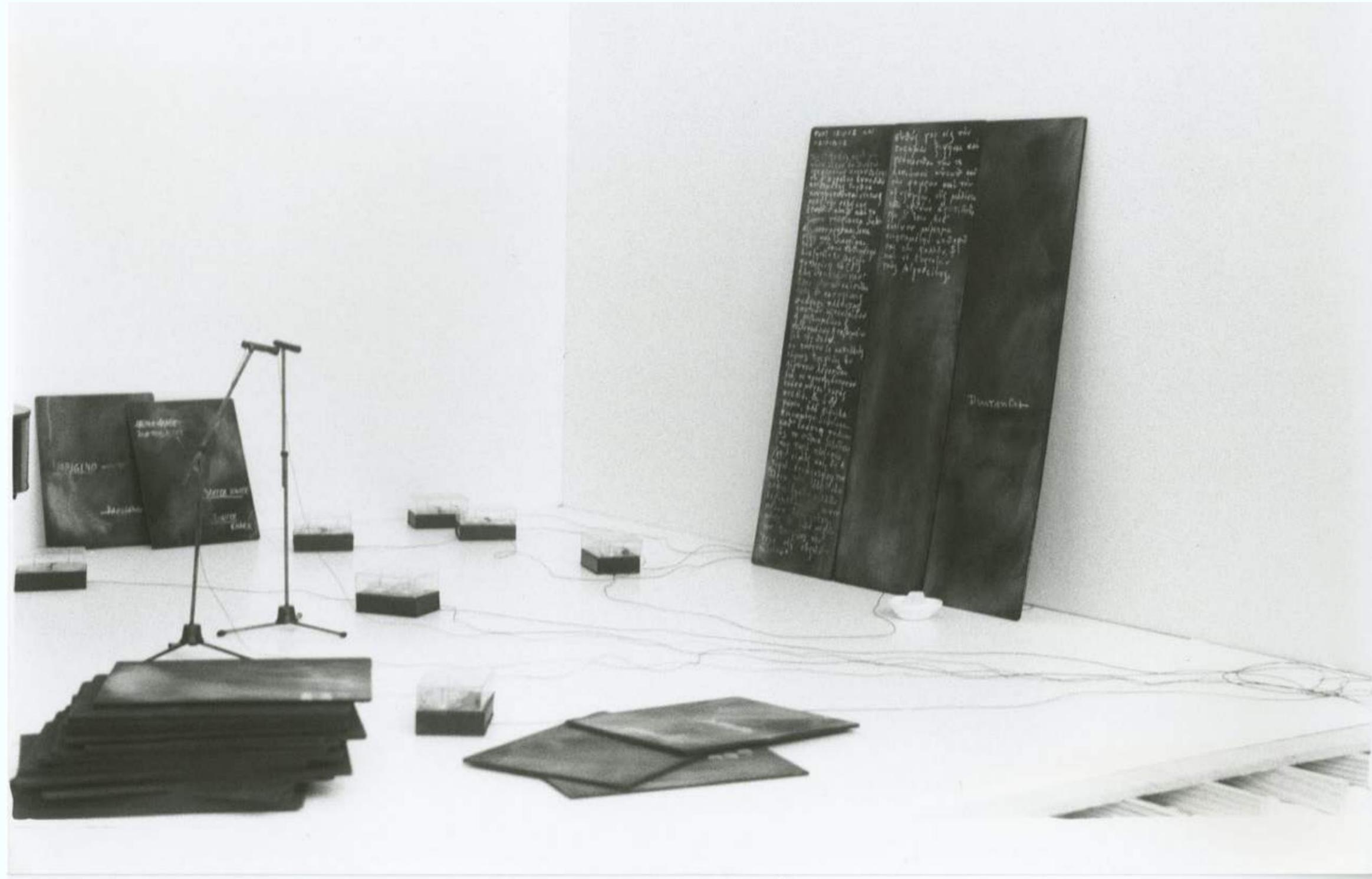
Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Ansicht des Modells der Installation, Raum 8 (Detail): »Die göttliche Weisheit, Tugenden und Fall der Laster«, Raum 9: »Scheußliche Konvulsionen«. Foto: Eva-Mareike Uhlig



Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Installation in 10 Räumen,
Raum 10: »Die Menschheit hat ein fein Gehör« Ansicht des Modells der Installation, Raum 10. Foto: Eva-Mareike Uhlig



Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Installation in 10 Räumen,
Raum 10: »Die Menschheit hat ein fein Gehör« Ansicht des Modells der Installation, Raum 10. Foto: Eva-Mareike Uhlig



Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung, Installation in 10 Räumen,
Raum 10: »Die Menschheit hat ein fein Gehör« Ansicht des Modells der Installation, Raum 10. Foto: Eva-Mareike Uhlig

Raum 10



Konzertflügel, 3 Mikrophone, Schiefertafeln,
7 Tonbänder: Tonaufnahmen von Gesangsproben mit Klavierbegleitung von
Mozarts *Zauberflöte*.





Schiefertafeln mit Textfragmenten Plutarchs
De Isis et Osiris

DAS GEHÖR

MOZARTS ZAUBERFLÖTE IM STIMMENGEWIRR DER AUFKLÄRUNG

Verzeichnis der Objekte der Installation, Raum 1 –10

RAUM 1

WIR VERBREITEN LICHT, WIR SCHAFFEN NUTZEN DEM GEIST UND DEM HERZEN

Joseph von Sonnenfels:

„Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft“, Wien, 1787–98

„Über die Liebe des Vaterlandes“, Wien 1771

„Über die Stimmenmehrheit bei Kriminal-Urtheilen“, Wien 1801

„Von der Bescheidenheit im Vortrage seiner Meinung“, Wien 1772

Gesammelte Schriften, Wien 1783–87

„Über den Geschäftsstyl (etc.)“, Wien 1774

„Eine Vorlesung bey der feyerlichen Preisvertheilung an der k. k.-Akademie der bildenden Künste im Jahre 1801“, Wien 1801

„Über öffentliche Sicherheit“, Wien 1817

Ignaz von Born:

„Über das Anquicken der gold- und silberhältigen Erze, Rohsteine, Schwarzkupfer und Hüttenspeise“, Wien 1786

„Index rerum naturalium Musei Caesarei Vinodobonensis, Verzeichnis der natürlichen Seltenheiten des k. k. Naturalien-Cabinets zu Wien“, Vindobonae 1778

„Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen“, Vindobonae 1777

„Briefe über mineralogische Gegenstände (auf einer Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederhungarn)“, Frankfurt 1774

„Beschreibung der Bergbaumaschinen bei der Chemnitzer Bergschule“, 1789–90

„Vom Schneckensteine oder dem Topasfelsen“, Prag 1776

„Journal für Freimaurer“, Vindobonae, 1784

„Testacea Musei Caesarei Vindobonensis“, Vindobonae 1780

Johann Georg Adam Forster:

„Kleine Schriften. Ein Beitrag zur Völker- und Länderkunde, Naturgeschichte und Philosophie des Lebens“, Berlin 1797–1803

„Geschichte der Reisen, die seit Cook an der Nordwest- und Nordost-Küste von Amerika und in dem nördlichsten Amerika selbst von Meares, Dixon, Portlock, Cocks, Long, unternommen worden sind“, Berlin 1792

„Bemerkungen auf einer Reise um die Welt“, Berlin 1783

„Briefe über Italien“, Berlin 1789

„Die Ruinen“, Berlin 1798

Johann Georg Adam Forster, „Reise um die Welt“, Berlin 1783

Bodenzeichnung auf Leinwand: „Astrologischer Himmel, zur Erläuterung der Religionsmysterien der Perser, Juden und Christen“

Bodenzeichnung auf Leinwand: „Himmelszeichen und deren Sommerhälfte – ORMUZD (Glückseligkeit) und Winterhälfte – AHRIMAN (Unglückseligkeit)“

Johann Georg Adam Forster, „Reise um die Welt“, Berlin 1783

Titelseite: „Charte von der südlichen Halbkugel“

Joseph Baurnjöpel:

„Grundlinien eines eifrig arbeitenden Freimaurer in dreimal drei“, 18. Jhdt.

„Medicinisch=Chymisch und Alchemistisches Oraculum“, Ulm 1772

Drei goldbeschichtete Glasplatten mit „Zeichen und Abkürzungen welche so wohl in den Recepten und Büchern der Aerzte und Apotheker als auch in den Schriften der Chemisten und Alchemisten vorkommen“.

„L' antiquité expliquée et représentée en figures. Tome second, seconde partie.

La Religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Scythes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols, & des Carthagionois. Par Dom Bernard de Montefaucon“, Paris 1722.

Tableau des Isis- und Osiriskultes

„Franz Messmer und Jacob Kohl, Kaiser Franz I. Stephan im Kreise der Direktoren seiner Sammlungen“, Öl auf Leinwand, o.J.

Vinzenz Kininger nach Friedrich Heinrich Füger „Ignaz von Born mit Isis als Göttin der Natur“, Schabblatt, 1790

J. B. Lampi d. J., „Joseph von Sonnenfels“, Öl auf Leinwand, 1813

Sammlung von Mineralien, Steinen und Versteinerungen des k. k. Naturalienkabinetts (geordnet von Ignaz von Born)

Unsigniert, 6 Kupferstiche, Paris um 1745:

„Der Suchende wird in die Loge eingeführt“

„Der Aufzunehmende legt den Eid ab“

„Beginn der Meistererhebung“

„Eintritt des Aufzunehmenden in die Meisterloge“

„Der Großmeister richtet den Aufzunehmenden auf“

„Der Aufzunehmende liegt auf dem in der Loge gezeichneten Sarg“

Album: „First Degree in Massonary, a Consice Account of the Ceremonies & c. of Initiating an Entered Apprentice, London 1809–1812

Unsigniert, Öl auf Leinwand, England 1780:

„Arbeitstafel für den zweiten Grad (Geselle)“

Unsigniert, Öl auf Leinwand, England 1780:

„Arbeitstafel für den dritten Grad (Meister)“

„Innenansicht der Wiener Loge „Zur Neugekrönten Hoffnung“

Unsigniert, Öl auf Leinwand, um 1786

„Im Tempel“

Wiener Loge „Zur Neugekrönten Hoffnung“

Unsigniert, Öl auf Leinwand, um 1786

„Tapis“

Unsigniert, Leder mit aufgenähten und aufgeklebten Applikationen, Wien 1780

RAUM 2

DAS HAUPT DES NEOPHYTEN

„Die Zauberflöte, Eine große Oper in zwey Aufzügen“, Libretto von Emmanuel Schikaneder. Wien 1791, gedruckt bei Ignaz Alberti

Frontispiz und Kupferstich zum Auftrittslied Papagenos

„Die Zauberflöte“, 6 kolorierte Kupferstiche von Peter und Joseph Schaffer aus dem

„Allgemeinen europäischen Journal“, Brünn 1795

„Die Zauberflöte“

Sieben Kupferstiche, Hamburg 1794

Sieben Kupferstiche von Hoppe (Leipzig), Hamburg 1795

Acht Kupferstiche von Abraham Wolfgang Küffner (1795), aus dem „Historischen Taschenbuch für Liebhaber der Trierischen Geschichte auf das Jahr 1797“

Titelblatt des ersten Bandes des Klavierauszugs der „Zauberflöte“, Berlin 1792, Kupferstich von Carl Christian Glaßbach

Titelblatt des zweiten Bandes des Klavierauszugs der „Zauberflöte“, Berlin 1793, Kupferstich von Carl Christian Glaßbach

Illustration zum Klavierauszug der „Zauberflöte“, Leipzig 1794, Kupferstich von (Johann Adolph oder Friedrich) Rosmäsler

Aquatintaradierung zur Itroduktion der „Zauberflöte“, um 1800

Acht Kupferstiche nach Zeichnungen von Johann Heinrich Ramberg aus dem Almanach „Orphea“, Leipzig 1826

34 Papiere bestückt mit imitierten Rosenblättern

RAUM 3

DAS GEHÖR, SALONSTÜCK DES BÜRGERERS

Holzmodell eines bürgerlichen Salons Anfang des 19. Jhdts. Der Salon wird als Torso wiedergegeben, an der Stirnwand das Gemälde „Das Gehör“.

„Das Gehör“, Öl auf Leinwand, 1743 angefertigte aus Schloß Leopoldskron stammende Kopie nach einem um 1655 entstandenen heute verschollenen Original von J. H. Schönfeld, das sich noch 1792 in der Salzburger Residenz befunden hat.

RAUM 4

WAS TRENNT MICH, HOMO SAPIENS, DENN VON DEN PFLANZEN UND TIEREN

Botanische Illustrationen, 36 Tafeln aus der Sammlung von H. W. Schott, F. X. von Wulfen, u.a., 1780–1810, montiert mit Aquarellen aus dem „Atlas der Hautkrankheiten“ (1. Hälfte 19. Jhd.) von Ferdinand Hebra.

Die Pflanzen sind nach dem Klassifizierungssystem von Carl von Linné in 24 Klassen angegeben

ALPINIA SPICATA JACQUIN

1. Klasse

gültiger Name: *Costus spicatus* Swartz

Maler: Richard van der Schot, Gärtner der Expedition von N. J. v. Jacquin auf die Antillen 1754–59

LIGUSTRUM VULGARE L., LIGUSTER

2. Klasse

Maler: Ferdinand Lukas Bauer, bedeutendster botanischer Illustrator

Aus dem Nachlaß von Ferdinand Lukas Bauer

ANDROPOGON STRICTUS HOST

3. Klasse

gültiger Name: *Saccharum strictum* (Host) Sprengel

Maler: Johann Ibmayr, „Hofbotanikmaler“

Aus der Sammlung von Nikolaus Thomas Host

SCABIOSA GRAMINIFOLIA L., GRASBLÄTTRIGE SKABIOSE

4. Klasse

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

PRIMULA ELATIOR (L.) HILL, HOHE SCHLÜSSELBLUME

5. Klasse

Aus der Sammlung von Heinrich Wilhelm Schott

AECHMEA MELINONII HOOKER

6. Klasse

Maler: Franz Antoine

Aus der Sammlung von Franz Antoine

AESCULUS HIPPOCASTANUM L., GEMEINE ROSSKASTANIE

7. Klasse

Aus der Sammlung von H. G. L. Reichenbach

DAPHNE CNEORUM L., STEINRÖSCHEN

8. Klasse

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

BUTOMUS UMBELLATUS L., WASSERLIESCH

9. Klasse

Herbarbeleg

Sammler: Christian Gottfried Ehrenberg

OXALIS SPECIOSA JACQUIN

10. Klasse

gültiger Name: *Oxalis variabilis* Jacquin, veränderlicher Sauerklee

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

SEMPERVIVUM HIRTUM L., HAARIGE HAUSWURZ

11. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

ROSA LUTEA MILLER VAR. BICOLOR JACQUIN

12. Klasse

Gültiger Name: *Rosa eglanteria* L.

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

HELLEBORUS NIGER L., SCHWARZE NIESSWURZ, SCHNEEROSE

13. Klasse

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

STACHYS LANATA L., WOLLIGER ZIEST

14. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

HYPERTRICHIASIS

Lithographie, Carl Heitzmann Tafel 7 aus Tom. X. In: Ferdinand Hebra,
„Atlas der Hautkrankheiten“, Wien 1. Hälfte 19. Jhdt.

SINAPIS LAEVIGATA L.

15. Klasse

gültiger Name: *Erucastrum laevigatum* (L.) O. E. Schulz, stumpfkantige Rempe, Hundsrauke

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

LAVATERA OLBIA L.

16. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

LAUSBEFALL

Lithographie von Carl Heitzmann, Tafel 11, Tom. V. In: Ferdinand Hebra,
„Atlas der Hautkrankheiten“, Wien, 1. Hälfte 19. Jhdt.

ANTHYLLIS MONTANA L., BERG-WUNDKLEE

17. Klasse

richtiger Name: *Anthyllis jacquinii* A. Kerner, Jacquins Wundklee

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

THEOBROMA CACAO L., KAKAOBAUM

18. Klasse

Maler: Marc Catesby

CARDUUS COLLINUS WALDST. ET KITAIBEL

19. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

ORCHIS MILITARIS L., HELM-KNABENKRAUT

20. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

JUNIPERUS RUFESCENS LINK

21. Klasse

gültiger Name: *Juniperus oxycedrus* L.,

Aus der Sammlung von Theodor Kotschy

CAVERNA TUBERCULOSA

Aquarell, Tafel IX, In: Ludwig Mauthner, Pädiatrieatlas. Wien, Tom. 1. Papierdruckschrift
gebunden

Augenalbum Prof. Dr. Beer

Wien, o.J.

SALIX HELIX A. L.

22. Klasse

gültiger Name: *Salix purpurea* L., Purpurweide

Maler: Johann Ibmayr

Aus der Sammlung von Nikolaus Thomas Host

ACER PLATANOIDES L., SPITZAHORN

23. Klasse

Maler: Ferdinand Lukas Bauer

Aus dem Nachlaß von Ferdinand Lukas Bauer

DER TÄTOWIERTE VON BIRMA

Aquarell, Carl Heitzmann, Tafel 10 aus Tom. VII. In: Ferdinand Hebra,
„Atlas der Hautkrankheiten“, Wien, 1. Hälfte 19. Jhdt.

FUCUS SELAGINOIDES 'L.' (ALGAE, ALGEN)

24. Klasse

gültiger Name: *Cystoscira selaginoides* (Wulfen) Nacc.

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

SENSIBLE – INSENSIBLE

Aquarell, Mitte 19. Jhdt., auf Karton aufkaschiert, Tafel 69.

In: „Abbildungen von Hautkrankheiten aus der Sammlung Rehacek“, Wien

'FUCI LONGISSIMI VARIETAS STERILIS BASIN VERSUS MOLLITER SPINULOSA'
(ALGAE, ALGEN)

24. Klasse

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

LASIOSPHAERA GIGANTEA (PERS.), F. SMARDA, RIESENBOVIST (FUNGI, PILZE)

24. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

LICHEN ATROVIRENS L., (LICHENES, FLECHTEN)

24. Klasse

gültiger Name: *Rhizocarpon atrovirens* (L.) Chev., schwarzgrüne Landkartenflechte

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

LUPUS ERYTHEMATOSUS. CAZENAVE.

Chromolithographie, Anton Elfinger, Tafel 6, Tom. I.

In: Ferdinand Hebra, Atlas der Hautkrankheiten. Wien, 1. Hälfte 19. Jhdt.

DICRANUM CRISPUM HEDWIG, (BRYOPHYTA, MOOSE)

24. Klasse

gültiger Name: *Anisothecium vaginale* (With.) Loeske

Maler: Joseph Zehner

Im Auftrag von Kaiser Ferdinand

HEPATICAE VARIAE, VERSCHIEDENE LEBERMOOSE (BRYOPHYTA, MOOSE)

24. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

ASPENIUM X ALTERNIFOLIUM WULFEN (FILICES, FARNE)

24. Klasse

(Bastard aus dem braunen Streifenfarn, *Asplenium trichomanes*, L.,
und dem nördlichen Streifenfarn, *A. septentrinale* L.)

Maler: Joseph Melling

Aus der Sammlung von Franz Xaver v. Wulfen

LUPUS WILLAN

Chromolithographie, Anton Elfinger, Tafel 1, Tom. I. In: Ferdinand Hebra, Atlas der
Hautkrankheiten, 1. Hälfte 19. Jhdt.

OPHIOGLOSSUM VULGATUM L., GEMEINE NATTERNZUNGE (FILICES, FARNE)

24. Klasse

Aus der Sammlung von Nikolaus Joseph v. Jacquin

Vogelpräparate aus dem tropischen Amerika

Unsigniert. 6 Aquarelle (1. Hälfte 19. Jhdt.) von Gegenständen der Indianer Brasiliens.
Die Aquarelle geben das Schaukasteninterieur des brasilianischen Museums im Kaiserhaus
(1837–1849) Ungargasse (Wien) wieder. Die indianischen Gegenstände stammen aus
Josef Natterers Expeditionen nach Brasilien in den Jahren 1817 bis 1831.

„Tabulae Armamentarii chirurgici selecti“, Wien 1817

Objekte der Chirurgie, rekonstruiert nach einem Kupferstich von Ponheimer Sc.

PSORIASIS ORBICULARIS

Aquarell, Ende 18. Jhdt., auf Karton aufkaschiert. In: „Abbildungen von Hautkrankheiten aus
der Sammlung Rehacek“, Wien

Kraniometrischer Koordinator zur Schädelvermessung

Rekonstruktion nach einer Lithographie, 1880, aus: „Mittheilungen der anthropologischen
Gesellschaft in Wien“. Tafel II

„Stadien der Schwangerschaft“, Sammlung anatomischer und geburtshilflicher Wachspräparate, um 1785, angefertigt im Auftrag Kaiser Josef II. für die k. k. Josephs=Academie. Zwei Wachspräparate in Kunstharznachbildung.

RAUM 5

LABORE ET FAME

„Verzeichnus deren von einer Hochlöblichen Privilegirten Kayl:Königl: Todten Bruderschafft übernohmenen Malleficanten 23. Juny 1702 – 26. August 1830“,
Tirelkupfer, koloriert, gestochen von Mart(in) Engelbrecht

„Constitutio Criminalis Theresiana“
Anhang mit Kupfertafeln, 282 Seiten, gedruckt in Folio, Wien 1796

„Supplementum codici austriaci pars 2. Sammlung Oesterreichischer Gesetze und Ordnungen, wie solche von Zeit zu Zeit ergangen und publiciret worden, so viel deren v. Jahr 1721 biß auf... Caroli 6. weiter aufzubringen ware. Gesammelt, und diese in Ordnung gebracht, von Sebastian Gottlieb Herrenleben. Wien in Oesterreich 1752.“ Papierdruckschrift, gebunden.

Franz Xaver Hornöck, „Bettlerpaar“, Öl auf Leinwand, o. J.

„Die Hinrichtung durch den Strang“
Bleistift auf Papier, unsigniert. Handschriftl. bez. oben: 'Georg 4. August 1825 Plisstiak'

Scharfrichterschwert, 18. Jahrhundert

„Zeichnungen nach dem gemeinen Volke besonders Der Kaufruf in Wien, 1775.
Nach dem Leben gezeichnet von L. Brand, Professor der bildenden Künste“

Ausgewählte Kupferstiche:

Blumenstraußmädchen

Stubenmädgen

Müllerin

Milchweib

Mädel mit Honig und Obst

Limonienkrämerin
Kroat in mit Zwiebel
Hasenbalgkrämerin
Eierweib
Mädel mit Waldholz
Schneckenweib

Boine! Boine!
Perspektivhändler
Bündelkrämer
Lorbeerblätterkrämer
Kupferstichhändler
Kroat mit Leinwand
Vogelkrämer
Strohschneider
Hühnerkrämer
Schlawack mit Rohrdecken
Nachtwächter

RAUM 6

PFLANZSCHULE DES KRIEGES

Werkstatt Martin van Meytens, „Maria Theresia und Franz I. Stephan mit elf Kindern“,
Öl auf Leinwand, um 1754

„Institutionis archiducalis Ferdinandaeae opus pictum in tres tomos divisum.“, Wien 1769.
Verfaßt von Phillipp von Rottenberg. Gemalt von Charles Joseph Roettiers (1692 Paris–ebd.
1779). Karton, 3 Bände mit insgesamt 99 Tafeln

Ausgewählte Tafeln:

APPARATUS BELLICUS – ARS MILITARIS – EXERCITIA CORPORIS – DOCTRINA VIRTUTEM
– POLITICA – HOMO ENS PHYSICUM – VEGETABILIA – AMPHIBIA – PISCES – AVES –
PAPILIONES – REGNA NATURAE / MINERALIA – GEOGRAPHIA PHYSICA – MONARCHIA
AUSTRIACA – LUDI EQUESTRES.

Waffen-Tableau:

Pallasch der habsburgischen Chevaulegeroffiziere, Muster 1763; Klinge abgebrochen, im Korb das durchbrochene Monogramm MTJ

Preußischer Grenadiersäbel; auf der Klinge das Monogramm FR (Friedrich II., 1740–1781); herzförmiges Stichblatt. Um 1750

Belgischer Revolutionssäbel; auf dem durchbrochenen Korb ein Löwe mit Jakobinermütze, der eine Keule hält. 1791

Russischer Grenadiersäbel mit Scheide; auf der Klinge das Monogramm EA (Ekaterina Alexandrowna II.), eine gravierte Krone und die Bezeichnung Tula 1783 g (kyrillisch). 1783

Grenadiersäbel für Kürassier- und Dragonerregimenter; auf der Klinge ein gravierter Reiter und die Inschrift VIVAT CAROLUS VI.; Gefäß mit Wappenrelief auf dem Stichblatt. Um 1730–1740

Säbel der österreichischen Tschaikisten Muster 1764; Klinge mit Sägerücken

Habsburgischer ordinärer Füsiliersäbel Muster 1765

Säbel der österreichischen Armee für Unteroffiziere und Grenadiere Muster 1765

Ungarischer Säbel; Klinge mit Rückenscheide; Scheide mit Rahmenbeschlag. Wende des 17. Jhdts. zum 18. Jhd.

Preußischer Dragonerhaudegen; Muster 1735 mit Scheide

Offiziersdegen; auf der Klinge das Monogramm J II (Joseph II.); Messinggefäß. 1780–1790

Dänischer Pallasch für schwere Kavallerie Muster 1750; auf dem Korb zwei spiegelbildlich verflochtene F (Frederik V., 1706–1766)

Pallasch der österreichischen habsburgischen Armee. Messinggefäß mit kanelliertem muschelförmigem Stichblatt. Um 1730–1740

Offiziersdegen. Auf der Klinge die Monogramme MT (Maria Theresia) und FC (Franciscus Ceasar); Bronzegefäß. Um 1750

Kürassierhaudegen Muster 1732

Französischer Pallasch; auf dem Korb ein Monogramm, zwei spiegelbildlich verflochtene L. Um 1730

Pallasch für schwere Kavallerie Muster 1700/1705; Korb mit Daumenring; Scheide mit Rahmenbeschlag. Österreich

Französischer Haudegen (Schwert); zweischneidige Klinge mit Königswappen und Inschrift VIVE LE ROY; Messinggefäß „à la mousquetaire“. Anfang des 18. Jhdts.

Pallasch der österreichischen habsburgischen Armee Muster 1716 mit Scheide; Klinge mit 2 Hohlschliffen und zwei Blutrinnen; Inschrift VIVAT CAROLUS VI.

Offiziers-Sponton, Maria Theresia/Königin von Ungarn und Böhmen. 1741

Trabantenhelmbarte, Kaiser Leopold I. 1696

Luntenspieß eines Geschützführers. Um 1720

Trommel, Infanterie 1750

Kanonenkugeln, 18. Jhd.

RAUM 7

SO EINE GALERIE MÖCHTE VIELLEICHT BIS AN DIE MATHEMATISCHE PÜNKTLICHKEIT GRÄNZEN

Francesco Solimena, „Gundaker Graf Althann überreicht Karl VI. das Inventar der Gemäldegalerie in der Stallburg“, Öl auf Leinwand, Wien 1728

Vinzenz Fischer, „Allegorie auf die Übertragung der kaiserlichen Galerie in das Belvedere, Öl auf Leinwand, Wien 1781

„Das 'Schwarze Cabinet' der Galerie in der Stallburg“. Aus dem Inventar Ferdinand Storffers, Bd. II, S. 9, Wien 1730

„Das 'Schwarze Cabinet' der Galerie in der Stallburg“. Aus dem Inventar Ferdinand Storffers, Bd. II, S. 11, Wien 1730

Christian von Mechel, „Grundriß der Galerie im Oberen Belvedere, mit Nennung der verschiedenen Schulen“ und „Verzeichnis der Gemälde“, 1783

David Teniers, „Erzherzog Leopold Willhelm in seiner Galerie in Brüssel“, Öl auf Leinwand, um 1651

Giovanni Paolo Panini, „Roma Antica“, Öl auf Leinwand, 1756

Bartholomäus Spranger, „Minerva als Siegerin über die Unwissenheit“, Öl auf Leinwand, um 1591

Antikentorso

RAUM 8

DIE GÖTTLICHE WEISHEIT, TUGENDEN UND FALL DER LASTER

Franz Anton Maulbertsch „Die göttliche Weisheit, Tugenden und Fall der Laster“
Ölskizze auf Leinwand, um 1793

„Historico philosophica descriptio picturae novae bibliothecae fornici inductae in canonia Strahoviensi canonicorum Praemonstrataensium Pragae in monte Sion ab Antonio Maulbertsch, academiae artium vindobonensis et berolinensis sodali, cura et impendiis Wenceslai Josephi Mayer, abbatis Sionei et Milovicensis, regii eleemosynarii, et incltyti regni bohemiae, praelati.“
Prag, 1797

Wandbeschriftung:

„Illustres animas! ingens quibus insitit ardor
Se primum, auctoremque fui, et primordia cuncta
Quærere contemplando“

RAUM 9

SCHEUSSLICHE KONVULSIONEN

Franz Xaver Messerschmidt, serielle Anordnung von 26 Portraitköpfen, darunter zwei Schnabelköpfe, geformt aus Alabaster, Blei, Zinn, Holz mit Wachsauflage, Zinn-Blei-Legierung, um 1770–1793.

„Ein wollüstig abgehärmter Geck“, „Der Gähner“, „Zweiter Schnabelkopf“, „Ein kraftvoller Mann“, „Der sanfte ruhige Schlaf“, „Das hohe Alter“, „Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen“, „Ein schmerzhaft stark Verwundeter“, „Der erbosste und rachgierige Zigeuner“, „Der Verdrüssliche“, „Der starke Geruch“, „Ein Erhängter“, „Der Zuverlässige“, „Ein aus dem Wasser Geretteter“, „Ein mit Verstopfung Behafteter“, „Des Künstlers ernste Bildung“, „Ein düsterer finsterer Mann“, „Ein Hypochondrist“, „Ein mürrischer alter Soldat“, „Ein starker Arbeiter“, „Der widerwärtige Geruch“, „Das schwere Geheimnis“, „Ein Gelehrter, Dichter“, Variante zu „Der Gähner“, Variante zu „Der heftigste Geruch“.

RAUM 10

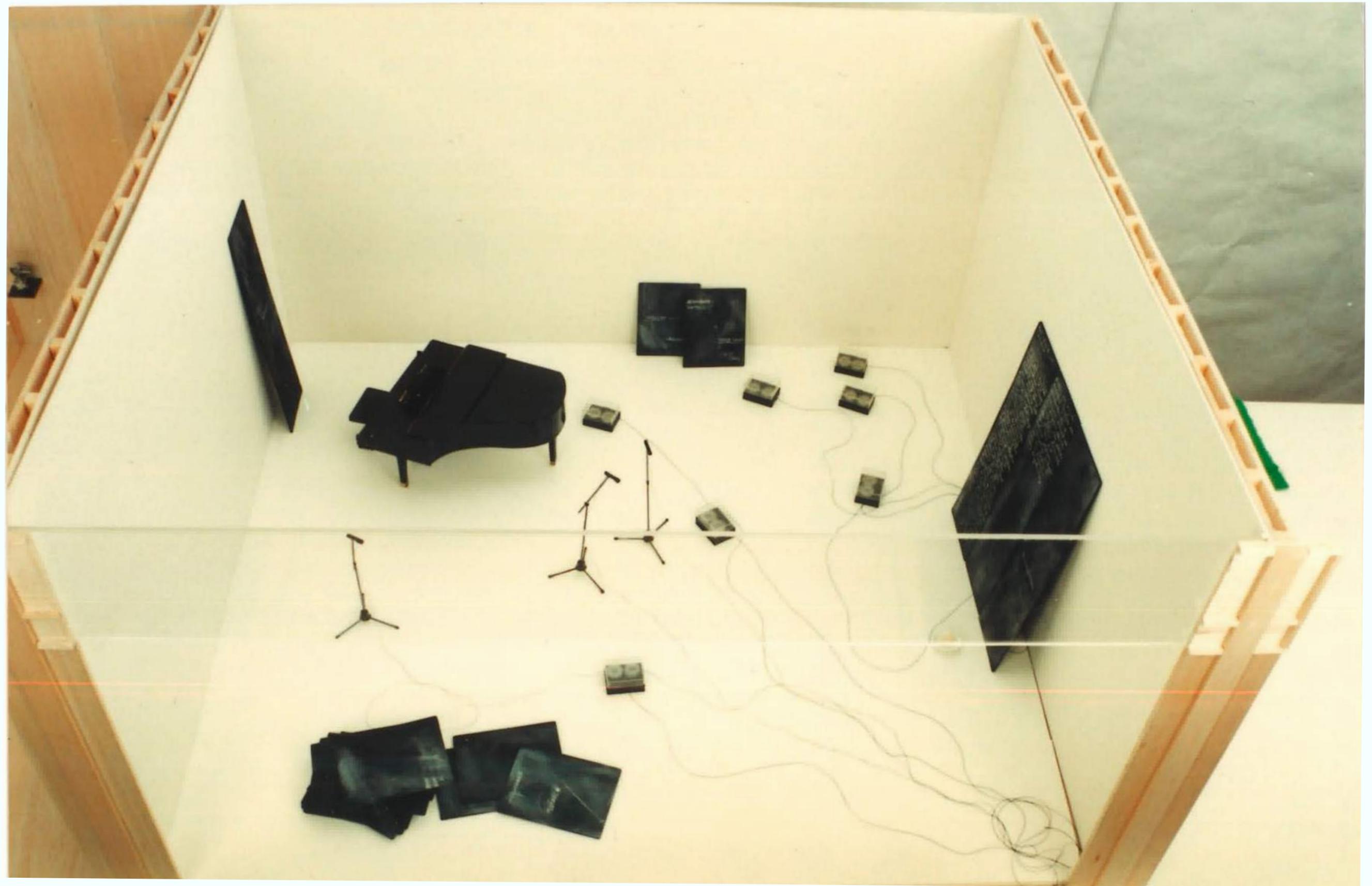
DIE MENSCHHEIT HAT EIN FEIN GEHÖR

Konzertflügel, Hocker, 3 Mikrophone, 7 Tonbänder: Tonaufnahmen von Gesangsproben mit Klavierbegleitung von Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“. Schiefertafeln mit Textfragmenten Plutarchs „De Isis et Osiris“, Schiefertafeln mit gelöschten Notaten, Tafelkreide, Tafelschwamm und Wasserschale.



Der Raum des Mozart - Seminars ist nicht ödipal, sondern einem Phalanstère gleich, das heißt, in gewisser Hinsicht romanesk. Das Romaneske unterscheidet sich vom Roman, ist dessen Auseinanderbrechen, das Romaneske ist weder das Falsche noch das Sentimentale, sondern nur der Raum, in dem die subtilen Wünsche, die beweglichen Wünsche zirkulieren. Roland Barthes





Raum 4/5/6



Raum 6/7





Präsentation des Modells ***Das Gehör · Mozart Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung***
Ansicht des Ausstellungsraumes in *Prague Quadrennial. 9th International exhibition of stage
desing and theatre architecture.*



RAUM 1

WIR VERBREITEN LICHT, WIR SCHAFFEN NUTZEN DEM GEIST UND DEM HERZEN

Mozarts Magic Flute

1

Mozart's seminal opera *The Magic Flute* was created and realised in the year of his early death, 1791. The opera stands near the transition from the classical to the romantic movement in the arts, and, as well as being immensely influential on later works of art, is seen as the ancestor of present-day popular musical theatre.

The opera was also composed at a time when geology was evolving from mineralogy, chemistry from alchemy, astronomy from astrology and mathematics from numerology. Mozart's little-known association with the scientists of his days is discussed, especially the mineralogists Ignaz von Born and Sir Charles Lewis Giesecke.

It is suggested that the story of *The Magic Flute* owes much to alchemy and related early mineralogy; the opera's architectonic structure, including its musical structure, owes much to numerology. The plot is in large part an allegorical account or description of the alchemical process and the production of the Philosophers' Stone from the prima materia stibnite (spießglanz) (antimony trisulphide). In particular it is argued that the amalgamation procedures brought to prominence by the researches of Ignaz von Born most likely provided the ideas behind, if not the immediate direct source of, the main storyline of the opera.

2

The history of freemasonry in Vienna can be traced back ultimately to the founding of the masonic Grand Lodge of England in 1717 (Robbins Landon, 1982). Frances Stephen, Duke of Lorraine who was later to be married to Maria Theresia of Austria, was initiated

into the brotherhood of freemasonry at a lodge in The Hague in 1731. That ceremony was conducted by the past Grand Master of the Grand Lodge of England, Dr J.T. Desaguliers, a Fellow of the Royal Society of London and close scientific associate of Sir Isaac Newton. In fact several prominent members of the Royal Society of London were freemasons. The foundation of a lodge in Hamburg in 1737 and the initiation of Frederick II of Prussia a year later ensured the establishment of further masonic lodges in German-speaking Europe despite the banning of freemasonry by papal bull in 1738 (Giese et al., 1984).

However, the earliest Viennese lodges (in the 1740s and 1750s) did not survive long, although by the 1760s and 1770s several had been formed based on the French-derived Clermont system with its Scottish Rite, and the (iennztn masonic system known as the Strict Observance. Both of these recognised higher masonic degrees above the three basic masonic craft grades of Entered Apprentice, Fellowcraft and Master Mason; they were based upon speculative philosophy, alchemical ideas and Knights Templar traditions.

In fact the Ancient and Accepted Scottish Rite, as it was known in most countries in the second half of the 18th Century, was often referred to in England as the Rose Croix or Rose Cross. Of the 33 degrees controlled by the Rite it is the 18th degree, the 'Knight of the Pelican and Eagle and Sovereign Prince Rose Croix of Heredom' which is the central feature of the Order. This particular degree (18th) is always worked at length and is regarded by many as the most beautiful and satisfying of all masonic degrees. The number 18 is associated with the Rosicrucian degree and brings to mind the prominence of that number in *The Magic Flute*. Also worthy of mention here are the birds named in the title of the Rosicrucian degree, that is the Pelican and the Eagle, both of which are very strongly linked with alchemy.

Rosenberg (1973) in an article entitled 'Alchemie und Zauberflöte' has commented in some detail on the frontispiece of the original libretto produced by the freemason Ignaz Alberti. Rosenberg recognised the influence on the opera of Rosicrucianism, which is closely linked with many aspects of alchemy as well as with freemasonry. Rosenberg interpreted not only the cave setting, grave, archways, columns, broken columns and

triangular shapes of the tools in terms of craft freemasonry, but he also noted that the blazing star (with letter G at its centre), the Egyptian pyramid and the large vase (alchemical vessel) all can be shown to be alchemical references.

For example, the symbols on the steeply-faced pyramid at front left show prominently the head of the Egyptian Apis bull, often a representation of the Egyptian fire and metal-working god Ptah (Greek: Hephaestos, Roman: Vulcan) and an ibis bird, the mercurian symbol of the Egyptian god Thoth (Greek: Hermes, Roman: Mercury). Together these two symbols represent the two principal alchemical qualities, placed in this drawing in an Egyptian setting. Importantly, the other symbols represent six of the seven metals/planets recognised by the alchemists at that time, that is lead/saturn (bottom left), silver/moon (bottom right), quicksilver/mercury (left middle), tin/jupiter (middle right), iron/mars (right side, above Apis bull's head), and copper/venus (topmost symbol). The seventh metal/planet, that is, gold/sun, is not shown.

Returning to the development of freemasonry on the European scene however, it was in the 1780s that Viennese freemasonry reached its peak with the foundation of the elite lodge True Harmony (zur wahren Eintracht) in 1781 (Robbins Landon, 1982; Giese et al., 1984). The leading personality of this lodge was Ignaz von Born who turned it into the cultural centre of Enlightenment Vienna. The most distinguished and articulate people of the day – what we would nowadays call the devising makers, and movers and shakers, were associated with it and included writers, artists, musicians and scientists. By 1784 freemasonry had become so popular that all the existing Austrian lodges had organised and come together to form the Grand Lodge of Austria of which Born was the General Secretary. Emperor Joseph II, however, under the impression that the masonic lodges might be centres of subversion, conspiracy and revolutionary activities, issued a patent curtailing their freedom and necessitating their reorganisation in 1785. Bearing in mind the political situation in France (and the fact that the Bastille was stormed in 1789), and the politically active role of some secret societies at the time, it is not surprising that freemasonry was regarded with suspicion by the Austrian monarchy. Eventually freemasonry was banned altogether in Austria by Emperor Franz II in 1794/5,

but not before it had facilitated a remarkable flowering of cultural and scientific activity.

3

Ignaz von Born, born in 1749 in the mining district of Kapnis in Transylvania, was the son of a Saxon military officer serving in the Austrian army and commanding the garrison town of Karlsburg (Alba Iulia in present day Romania). From the time of his birth, his close association with mining was occasioned by his father's financial interest and partnership in various mining enterprises, including a silver mine. He was orphaned by the age of 9, and his early education in Hermannstadt (Sibiu) was continued under the Jesuits in Vienna where he became an outstanding scholar. After entering the Jesuit order in 1760 he left it in 1761 to study law in Prague, where he submitted his doctoral thesis in 1763. Subsequent to this he travelled widely in Germany, Holland, Belgium, France and probably Spain before taking a course in mining-related subjects (mineralogy, chemistry and engineering) at Prague University. In 1764 he married and settled down in a large estate near Pilsen in Bohemia and became a salaried Mining Adviser (Bergrat) at Schemnitz in the Hungarian Ore Mountains, in present day Slovakia (Hofer, 1957; Cap, 1969; Huber & Huber, 1986; Whittaker, 1991; Riedl-Dorn, 1996).

Early in his career Born was involved in a serious mining-related accident which affected him greatly for the rest of his life. Ostensibly on health grounds, he resigned his official post in 1772 and retreated to his country home where he produced his 'Index fossilium' in two volumes (published in 1772 and 1775), the catalogue of his own mineral collections and a fine example of the high quality of his work.

In addition to all of this Born was active in attempts to establish an Academy of Sciences. By 1770 he had already initiated a private learned society in Bohemia which issued publications in the form of newsletters, and it has been suggested that he was working towards the establishment of an Austrian Imperial Academy of Sciences. Given the fact that other countries were establishing such institutions it seems likely that Born may well have had this intention too, especially as he was almost certainly aware that the Royal Society of London had flourished as a result of the freemasonic affiliations of some of its members.

Certainly Born did introduce scientific work into the masonic lodge Zur wahren Eintracht which had its own library, facilities for scientific work and cabinet. In fact the lodge would seem very much like the 1750 Viennese lodge discussed above. Born's lodge also published scientific and cultural periodicals such as the *Physicalische Arbeiten der einträchtigen Freunde in Wien* and the *Journal für Freymaurer*. The first issue of the latter (produced in 1784) is of particular interest in the context of *The Magic Flute* because it published Born's long essay 'Über die Mysterien der Ägypter' and compares the customs and ceremonies of the Egyptian mysteries with those of freemasonry. There is much reference in the Born essay to the Egyptian gods Isis and Osiris, documented from classical sources such as Plutarch (*De Iside et Osiride*) and Apuleius (the *Metamorphoses*) and the relationship of Isis and Osiris to the moon and sun, respectively.

Similar landscape descriptions or inferences to those found in the opera (see above) are common both to Born's essay and to the 'Sethos' account (see Bransome, 1991), which is also regarded as a seminal influence on the opera. Also worthy of mention is the reference in the Plutarch account to the saving of the life of the young Egyptian prince Horus from a serpent with which his evil uncle's mistress intended to kill him. Furthermore, Born's essay also mentions metallurgy which he links with Osiris, and the Nile. Alchemy in fact has long been thought to have its roots in Egypt.

Born not only produced many seminal scientific works but was also a technological innovator (Riedl-Dorn, 1991). He greatly improved the method of extracting noble metals from ores, through introducing a new amalgamation process. Born's original account of this research was published in 1786 in Vienna (and later rendered into English by Rudolph Erich Raspe, the author of the 'Baron Munchausen' stories, under the title 'Baron Inigo Born's New Process of Amalgamation' and published in London in 1791). Such was the perceived significance of this achievement that to honour it Mozart composed the masonic cantata *Die Maurerfreude* (K 471), performed in the Viennese lodge *Crowned Hope* in April 1785.

In 1786 Born organised the first international symposium of metallurgists in Schemnitz

(the earliest mining academy in Europe) on the occasion of the opening of the first works to use his new amalgamation method, and jointly edited the resulting two-volume tome on mining engineering and related matters with Heinrich von Trebra.

The whole business of amalgamation is of great relevance in the present context because it is known that the ancient alchemical process used amalgamation to achieve its most secret and important procedure during the preparation of the Philosophers' Stone.

Amalgamation is the mixture or alloying of another metal with quicksilver. The alchemists of the Middle Ages were well aware that silver would amalgamate with mercury although it is not certain that the knowledge was applied by them to the separation of the noble metals from their ores. The famous *Probierebüchlein* of c. 1520 describes a method of recovering silver from the cement used in parting gold from silver by mixing the cement (silver chlorides) with quicksilver. However, Agricola does not mention the treatment of silver ores by amalgamation, despite the fact that the Italian metallurgist Birunguccio in his well known book '*De la Pirotechnia*' had published the process at least ten years before the publication of '*De Re Metallica*'.

It seems likely that Born, during his Prague service with Thaddeus Peithner von Lichtenfels, and whilst curating ancient documents and reports, came across accounts the testing of ore amalgamation processes by the American Spaniard Don Juan de Cordoba and the Spanish monk Alonzo de Barba. Cordoba had applied to the Viennese court in 1570, and Barba in 1620, offering to extract silver from ores using mercury. Various contemporary tests were carried out by Lazarus Ercker using vitriol and salt, but the trials apparently failed with the recommendation that no more money be wasted on the matter.

However, in the late 18th Century, Born carried out small-scale experiments in the Vienna laboratory located in the house of the apothecary Franz Xaver Bonaing and eventually larger, industrial-scale trials at *Glasshütten* near Schemnitz which worked successfully. Although Born clearly would need, and indeed had, a clear knowledge of

alchemy and 'proto-chemistry', his letters show that he was very much against alchemy as practised by earlier generations of speculative philosophers (Riedl-Dorn, 1987).

Born's scientific achievements were considerable. As a keen and accurate observer and a dedicated and meticulous experimenter he was held in great esteem by his national and international contemporaries. This was underscored by his publications, and his organising and curating of the Imperial collections. His output was prodigious and he had a profound influence upon the scientific and intellectual climate of late 18th Century Europe (Hofer 1957, Riedl-Dorn 1996).

Given the fact that this inspirational figure worked in the scientific fields of minerals, metals and the processes of amalgamation at a time when chemistry had only just begun to consider the possibility of shaking off the Phlogiston theory, it is certain that he must have had a detailed knowledge of alchemy. Although ostensibly firmly against alchemy, especially as practised by the so-called puffers, that is the people attempting to change base metals into noble metals, his own scientific work, even if only as a combatant against alchemy helped keep alive interest in the hotly debated topic of alchemy. In this way at least he had a direct influence on the creation of *The Magic Flute*. The marriage of the alchemical process to the prevailing philosophy of the Freemasonic movement (of which he was the leading light) to provide the plot and libretto of *The Magic Flute* gives the basic formula for the opera's structure, architecture, and *raison d'être*.

Alfred Whittaker: „Mineralogy and Magic Flute“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Mineralogischen Gesellschaft*, Nr. 143, 1998, S. 107–134

Es kann daher nicht befremden, dass Born, sowie alle hervorragenden Geister jener Zeit, von der freimaurerischen Bewegung ergriffen, ja dass er, vermöge des hohen Ansehens, welches er in Gelehrtenkreisen genoss, bald die Seele der Freimaurerei in Oesterreich wurde. Er stiftete am 16. März 1780 eine eigene Loge „Zur wahren Eintracht“, deren „Meister vom Stuhle“ er wurde und welcher die gelehrtesten und geistvollsten Männer Wiens, wie die Dichter *Alexinger* und *Blumauer*, der Bibliograph und Professor *Denis*, der Numismatiker und Professor *Eckhel*, die Tondichter *Haydn* und *Mozart*, der Philosoph *Reinhold*, der Hofrath und Professor *Sonnenfels* u. A. als Mitglieder angehörten.

Diese Loge war sonach mehr eine Art von gelehrter Gesellschaft. Man liess die übrigen Logen am Tempelherrnsystem arbeiten, den Stein der Weisen suchen, oder was sie immer wollten; bei der wahren Eintracht beschäftigte man sich mit Wissenschaften und Literatur; in den Wintermonaten waren an gewissen Tagen die sogenannten Uebungslogen, welche in öffentlichen Vorlesungen bestanden. Drei oder vier Mitglieder lasen selbst gewählte Aufsätze in Prosa oder in Versen über Gegenstände aus der Geschichte, der Moral, der Philosophie, gewöhnlich auch etwas über die Geschichte der älteren und neueren Mysterien und geheimen Gesellschaften, und diese Aufsätze wurden dann sämtlich in einem Journal für Freimaurer, das Born 1784 mit einer Abhandlung „Ueber die Mysterien der Aegypter“ begonnen hatte, abgedruckt.

C. v. Ernst: „Ignaz von Born“, Separatabdruck aus dem Berg- und Hüttenmännischen Jahrbuch der k. k. Bergakademien zu Leoben und Pöbbram und der kgl. ungarischen Bergakademie zu Schemnitz. XLV. Band, Wien 1897, S. 7

RAUM 2

DAS HAUPT DES NEOPHYTEN

Die Zauberflöte unter der Radiernadel

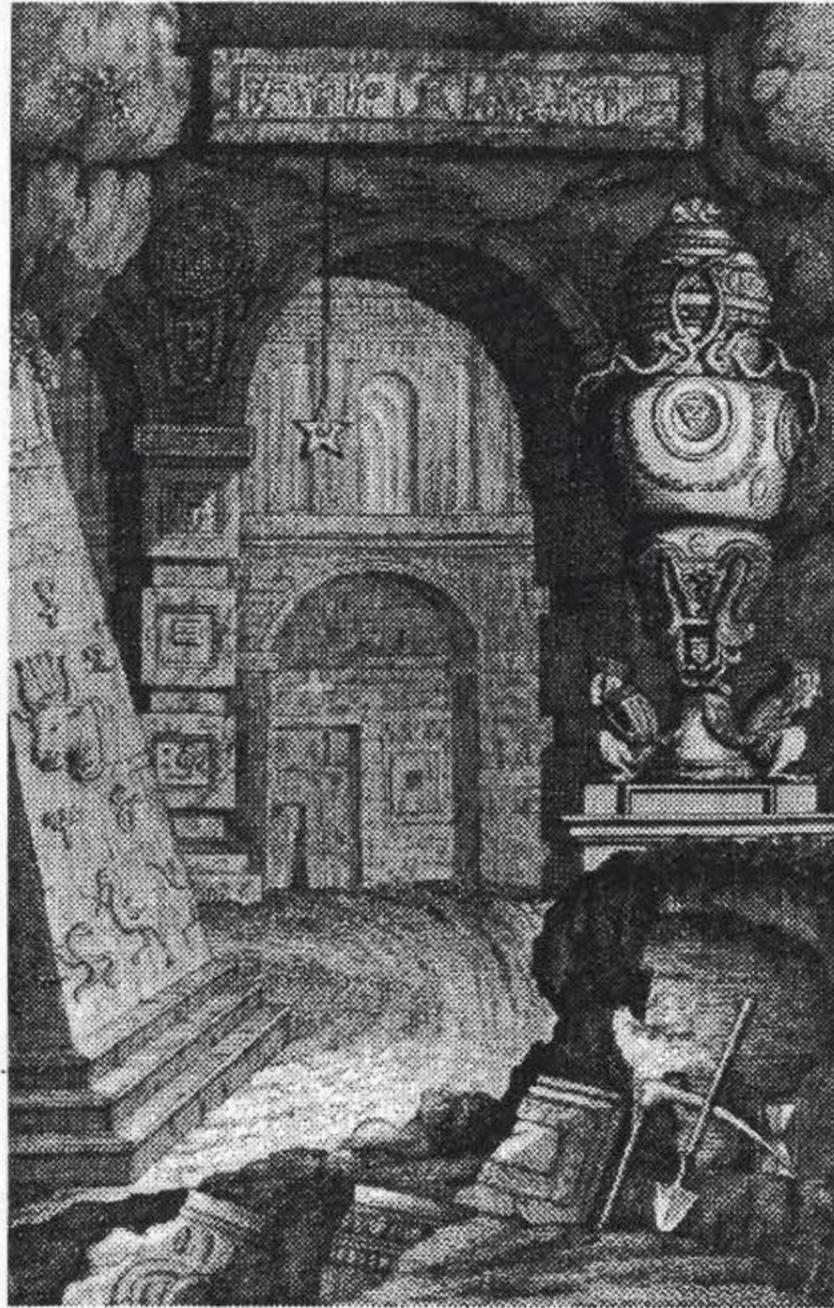
Nicht nur Bühnen-Bilder haben die 'Zauberflöte' am Tag ihrer Uraufführung begleitet. Noch vor der Erwähnung von Theatermaler und Dekorateur vermerkt der Besetzungszettel: „Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahren Kostüm gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.“ Ehe die 'Zauberflöte' ein Bühnengeschehen wurde, war sie ein Buch, und zwar ein schönes Buch – kein Billigheftchen zum Nachlesen der Gesangstexte, wie es üblich war an deutschen Opernhäusern, sondern der sorgfältig edierte Druck des vollständigen Textes, hergestellt in einer führenden Wiener Offizin, derjenigen Ignaz Albertis, der sich 1789 als Verleger selbständig gemacht hatte.

Er wählt für den Volkstheater text eine schwere Frakturtype, die er mit staunenswerter Vielfalt einsetzt. Vier Schriftgrade wechseln innerhalb des Satzbildes miteinander ab; der größte gilt den Personennamen, der zweitgrößte den Prosa-Dialogen, ein kleinerer, durch größere Zeilenzwischenräume ausgeglichener den Gesangstexten, der kleinste den Szenenanweisungen; es macht Alberti, wenn es der Text erfordert, nichts aus, in einer einzigen Zeile drei verschiedene Schriftgrößen alternieren zu lassen. Aber er tut ein weiteres und fügt dem mit einem halben Gulden keineswegs billigen Bändchen zwei Radierungen bei, die er selbst ausführt. Die eine befindet sich im Innern, gegenüber Papagenos Auftrittsarie; sie zeigt in einer frontalen, rokokohaft paradierenden Position den Vogelfänger im Federkleide, einen hohen Käfig, die sogenannte Steige, auf dem Rücken. Die andere steht dem Titelblatt gegenüber und ist von rätselhaftem symbolischen Gehalt. Im Hintergrund der Darstellung sieht man eine sich nach hinten verlierende Staffel von vier Toren bzw. Arkaden; ihre Säulen und Mauern erheben sich aus dem bloßen Erdreich. So auch ein mit Tiersymbolen und andern Zeichen bedeckter

Obelisk zur Linken; man erkennt einen Stierkopf, dessen Gehörn als Lyra ausgebildet scheint, einen wurmverschlingenden Storch und zwei einander kreuzende Schlangen. Dem von drei Stufen umgebenen Stein steht rechts eine hohe Ziervase gegenüber, an deren Fuß zwei sphinxähnliche Figuren hocken; vier Schlangen ringeln sich um den Vasenleib, ein Hund behauptet den Deckel. Rauhes Gestein quillt hinter dem vom Bildrand angeschnittenen Obelisk, aber auch oberhalb und seitlich des vorderen Torbogens hervor; die Wandung über dem zweiten Bogen füllt eine architektonische Gliederung aus einem Rundbogen und zwei korinthischen Säulen.

Eine ägyptisierende Ruinenszenerie? Der Obelisk mit seinen hieroglyphenartigen Reliefzeichen deutet von ferne darauf. Offenbar haben wir es mit jener Szenerie zu tun, in der die Priester im zweiten Auftritt des zweiten Aufzugs die Säcke von den Häuptern der beiden Prüflinge lösen, dem „kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera [Bruchstücke] von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht“. Von einem schmalen Relief über der vorderen Arkade – es zeigt anbetend bewegte Menschen beiderseits eines thronartigen Aufbaus – hängt ein fünfzackiger Stern in die Szene herab, die menschenleer zu sein scheint. Aber der Eindruck trügt: eine männliche Gestalt ragt mit Kopf und Schulter aus dem Boden auf und richtet ihren Blick unverwandt auf das schwebende Pentagramm.

Der rätselhaft körperlose Jüngling mit der bloßen Schulter, dem zurückgelehnten Kopf, hat, wenn man die ganze Szene als Abbeviatur eines Bühnenbildes nimmt, für eine Darstellung Taminos zu gelten. Er sieht auf einen fünfzackigen Stern, aus dessen Mitte eine Flamme hervorzuzüngeln scheint. Das ist das Pythagoreische Zeichen, auch Druidentfuß oder Pentagramma genannt; den Mystikern der Antike – Pythagoreern, Gnostikern, Neuplatonikern, Druiden – galt es als das Symbol der Vollkommenheit und des Weltalls. Es ist eine Variante des flammenden Sterns, der in allen zeitgenössischen Darstellungen der Freimaurerei als ein Hauptzeichen der Lehrlingseinweihung erscheint, eines Fünfzacks mit Flammen in den Winkeln, die hier ins Innere verlegt sind. Der Adept, der zu dem Zeichen der Erleuchtung emporblickt, hat sich seiner Kleider, der Abzeichen seines Standes, entledigt; mit bloßem Oberkörper tritt er dem Mysterium



„Die Zauberflöte, Eine große Oper in zwey Aufzügen“, Libretto von Emmanuel Schikaneder, Wien 1791, gedruckt bei Ignaz Alberti, Frontispiz von Ignaz Alberti



„Die Zauberflöte, Eine große Oper in zwey Aufzügen“, Libretto von Emmanuel Schikaneder, Wien 1791, gedruckt bei Ignaz Alberti, Kupferstich von Ignaz Alberti zum Auftrittslied Papagenos

gegenüber. In seinem Rücken läßt er den Abgrund des Chthonischen mit den Symbolen der Vergänglichkeit und des Todes, Sanduhr und Hippe.

Der fünfzackige Stern hängt über dem Eingang zu einer ganzen Reihe von Toren – Stafel der Prüfungen, die der nach Vollkommenheit Strebende zu durchmessen hat; in sanfter Biegung verliert sie sich nach einem unsichtbaren Ziel. Von einer Bedeutung, die die Zeichnung verschleiert, ist die Wandgliederung über der zweiten Arkade; sie zeigt zwischen Jachin und Boas, den beiden ehernen Säulen vor dem Tempel Salomonis, eines der Tore der Einweihungstopographie, vermutlich das 'Tor gegen Westen', durch das sich der Eintritt des Lehrlings vollzog.

Mit Sonne und Mond und dem flammenden Stern sind diese beiden Tempelsäulen, die das erste Buch der Könige (Kapitel 7) im Alten Testament beschreibt, Hauptelemente jenes mystischen Grundrisses, bei der Aufnahme eines Lehrlings auf den Estrich des Versammlungsraums gezeichnet wurde. Der thronartige Aufbau in der Mitte des Reliefs ähnelt der graphischen Abbréviatur, in der der Lehnstuhl des Großmeisters in zeitgenössischen Darstellungen dieser Topographie erscheint.

Der Erdboden, aus dem die Architekturen aufwachsen, aber auch das wolkengleich vordringende Felsgestein deuten auf die Rauigkeit des Weges, der den Abgrund des Erd- und Zeitverhafteten hinter sich läßt. Er führt zwischen den Symbolen der Verführung hindurch; die beiden Vasenmänner mit den Tierunterleibern und den aus dem Ohr quellenden Zopffesseln veranschaulichen die Lage dessen, der den Lockungen erliegt. Der Hund auf dem Deckel ist ein Sexussymbol; sind es auch die umwindenden Schlangen? Ihre ornamental verflochtenen Leiber gemahnen an die zackichte Quaste (La Houpe dentelée), die sich auf dem Einweihungsgrundriß zum Knoten der Unendlichkeit schürzt.

Auf dem Obelisk deuten Stierkopf und Storch auf die Sphäre des Geschlechtlichen, an dessen Versuchungen der Betrachter des Drudenfußes – er ist ganz Kopf und auch das hat, ob gewollt oder ungewollt symbolische Bedeutung – entschlossen vorbeisieht.

Von den fünf Hieroglyphen ist nur das Venuszeichen zu entziffern; die andern sind vermutlich verstellte Planetensymbole. Von besonderer Bedeutung sind die Architekturtrümmer im Vordergrund: sie stehen für den gestürzten Tempel Salomons, dessen Wiederrichtung sich das Freimaurertum zum symbolischen Ziel gesetzt hatte. „Was die Wiederaufbauung des Tempels betrifft“, erklärt der anonyme Verfasser der 'Geheimen Unternehmungen der Freymaurer' (1787), „so verordnen sie den Gesellen alle Bruckstücke davon zu sammeln, sie zu bearbeiten und von neuem zurechtzuhaben, daß man den Tempel von den Werkstücken, woraus er ehemals bestanden, und die man aus seinen verfallenen Mauern zusammengelesen, wieder aufrichten könnte.“

Mit bildhafter Deutlichkeit beschreiben Albertis Radierungen die beiden Welten, aus denen Mozarts Oper sich baut, die sich in ihr durchdringen, stören, überlagern. Die eine ist die Welt des Volkstheaters, wie sie in der Gestalt Papagenos aufgeht, die zugleich die Figurine des Direktors ist. Die Tiermythologie des Barocktheaters verbindet sich in ihr mit dem Wilden Rousseaus, dem von den Sünden der Zivilisation unbefleckten Naturmenschen der Aufklärung; dieser nach Rokokoweise übermäßig verlangte Papageno ist eine theatralische Dreieinigkeit aus Handelsmann, Indianerhäuptling und mythischem Tiermenschen. Ihm ist ein ganzes Blatt eingeräumt, auf dem er in bedeutsamweisender, eigentümlich verdrehter Stellung wie ein Säulenheiliger des Volkstheaters posiert, aber es steht an zweiter Stelle, die erste behauptet das Symbol-Bild mystischer Einweihung.

Das Werk trug hier sein Programm, dem Unkundigen verhüllt, dem Eingeweihten offenbar, als Bildchiffre an der Stirn. Alberti war selbst Freimaurer und ein bevorzugter Drucker des Bundes; so war er wie kein anderer berufen, den Leser über Hintergrund und Absichten der Oper ins Bild zu setzen.

Keine spätere Bilddeutung vermag diese beiden Ur-Illustrationen einzuholen.

Friedrich Dieckmann (Hrsg.): „Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift“. Frankfurt am Main 1990, S. 171 ff.

RAUM 3

DAS GEHÖR, SALONSTÜCK DES BÜRGERS

Jeder der Sinne hat seine rein physischen Annehmlichkeiten wie der Geschmacks- und der Geruchssinn; vor allem das Ohr hat seine ganz eigenen; und es hat den Anschein, daß es um so sensibler reagiert, je seltener sie in der Natur sind. Auf tausend angenehme Sinneseindrücke, die uns der Gesichtssinn liefert, kommt vielleicht nur ein einziger, der uns auf dem Wege über das Gehör erreicht. Alles im Universum scheint für die Augen geschaffen zu sein und nahezu nichts für die Ohren. Deshalb ist von allen Künsten diejenige, die den größten Vorteil hat, mit der Natur zu rivalisieren, die Kunst der Akkorde und des Gesanges.

Marmontel, J.-F., Artikel „Arts libéraux“, in: „Supplément à l'Encyclopédie“, Bd. 1, Amsterdam 1776



„Das Gehör“, Öl auf Leinwand, 1743 angefertigte aus Schloß Leopoldskron stammende Kopie nach einem um 1655 entstandenen heute verschollenen Original von J. H. Schönfeld, das sich noch 1792 in der Salzburger Residenz befunden hat

RAUM 10

DIE MENSCHHEIT HAT EIN FEIN GEHÖR

Wie ein Mückenschwarm

In das monströse Geschrei der Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts wirbelte Wolfgang Amadeus Mozart die „Zauberflöte“, ein weisses, eilendes Geschäum. Wie stets bei Mozart entfaltet sich das Werk in nahezu unerschöpflichen Verästelungen motivischer, klanglicher, rhythmischer und gleichsam architektonischer Bezüge. Viel nervöser, dünner und verinnerlichter wirkt das Werk – das Mozart im Todesjahr 1791 als Opernkoloß auf eine Wiener Bühne gestemmt hat – im Klavierauszug. Man erkennt im Zuhören die moritatenhafte Aufbereitung des Stoffes, gespeist vom Stimmengewirr der Aufklärung.

Die Dekonstruktion der Oper trifft die wahrnehmbare Gestalt des musikalischen Kunstwerks an seiner Wurzel, das Dünner- und Ärmerwerden erscheint als eine gesteigerte Qualität gegenüber instrumentaler Virtuosität. Die „Zauberflöte“: gesungen, also nicht 'gespielt'. Man begegnet dem schwarzen Konzertflügel im weissen Studio, auf Schiefertafeln Plutarch-Gekritzel, Tonbänder agieren als Speicher für die dramatis personae der Oper: unruhig aufgewühlte Stimmen – Arien, Duette, Terzette, Quintette – zwischen Sturm und Drang und Aufklärung. Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik. Keine Logik hält die Figuren zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft; die Stimmen ereifern sich, sie prallen aufeinander, beruhigen sich, kehren wieder, entfernen sich, ohne größere Ordnung als die eines Mückenschwarms.

Gerhard Fischer

Plutarch über Isis und Osiris

Diodor und Plutarch, Apuleius und Heliodor speisen als literarische Hauptquellen das Flußbett, das sich aus der hellenistischen Antike in die Zeit der Zauberflöte hinüberzieht.

Dabei stehen Isis und Osiris durchaus im thematischen Vordergrund; Zusammenhänge mit der Bibel spielen naturgemäß eine ähnlich große Rolle. Ein besonderes Wort gebührt in der Körperschaft antiker Schriftsteller den Kirchenvätern, deren Zeugnis für die Zauberflöte insofern besonderen Wert hat, als fast nur sie von der Religion des Mithra reden, die in die Tapferkeitsproben der Opernhandlung hineingewirkt hat.

Ignaz von Born beruft sich in seiner Schrift „Über die Mythen der Ägypter“ nächst Diodor am häufigsten auf Plutarch. Es handelt sich um das etwa 120 n. Chr. entstandene Alterswerk des Biographen und Philosophen aus Chaironeia „Über Isis und Osiris“. Diese Schrift erzählt den Mythos vom Todesschicksal des Osiris (Kap. 18) und den Bemühungen seiner Gattin Isis um den Leichnam, der schließlich eine begrenzte Wiederbelebung erfährt, insofern er posthum das Horuskind (Harpokrates) zeugt (Kap. 19).

Siegfried Morenz: „Die Zauberflöte, eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten–Antike–Abendland“, in: Münstersche Forschungen. Hrsg. Jost Trier und Herbert Grundmann, Heft 5, Münster/Köln, 1952, S. 20, 26, 27

Plutarch, De Isis et Osiris, Kap. 18

Als Isis (dann) zu ihrem Sohne Horos reiste, der in Buto erzogen wurde, und den Sarg bei Seite gesetzt hatte, sei Typhon, während er bei Nacht im Mondscheine jagte, auf ihn gestoßen, habe den Leichnam erkannt, in vierzehn Teile zerrissen und umhergestreut; doch Isis habe das erfahren und, auf einem Papyrusboote die Sümpfe durchfahrend, die Teile wieder zusammengesucht. Deshalb würden die auf Papyruskähnen Schiffenden von den Krokodilen nicht verletzt, da diese wegen der Göttin sich entweder fürchten oder heilige Scheu empfinden. Aus diesem Grunde nenne man auch (so) viele Gräber des Osiris in Ägypten, da Isis dort, wo sie jedes einzelne Glied fand, ein Grab

errichtete. Andere leugnen das, sie habe vielmehr Nachbildungen (davon) gemacht und den einzelnen Städten geschenkt, als gebe sie ihnen den (wahren) Leichnam, damit er von mehreren Verehrung genieße und Typhon, falls er die Oberhand über Horos gewinne und das wahre Grab suche, den Mut verliere, da viele Gräber genannt und gezeigt würden.

Von den Gliedern des Osiris habe Isis nur das Schamglied nicht finden können, denn es sei gleich in den Fluß geworfen worden und der Lepidotos-, der Phagros- und der Oxyrynchosfisch hätten davon gefressen, von denen sich die Ägypter unter den Fischen am meisten fernhalten; doch Isis habe anstatt des Schamgliedes eine Nachbildung hergestellt und den Phallos geweiht, dem die Ägypter auch jetzt noch eine Festfeier begehen.

Theodor Hopfner: „Plutarch. Über Isis und Osiris“, Hildesheim, New York 1974, S. 8

Plutarch, De Isis et Osiris, Kap. 19

(Dann sei Osiris aus der Unterwelt zu Horos gekommen, habe ihn für die Schlacht gerüstet und eingeübt und ihn hierauf gefragt, was er für das Schönste halte; als er nun antwortete: „Vater und Mutter, denen Böses widerfuhr, zu rächen“, habe Osiris ihn zum Zweiten gefragt, welches Tier er für die zum Kampfe Ausziehenden als das nützlichste betrachte. Als nun Horos antwortete „Das Pferd“, habe er darüber gestaunt und gefragt, warum er nicht den Löwen, sondern das Pferd genannt habe; doch Horos habe gesagt, der Löwe sei für den nützlich, der der Hilfe bedürfe, das Pferd dagegen für die Zerstreung der Flüchtenden und die völlige Vernichtung des Feindes. Osiris habe sich, da er dies hörte, gefreut, als sei Horos genügend vorbereitet. Ferner wird erzählt, daß, als immer viele zu Horos abfielen, auch Thueris, das Kebsweib des Typhon, zu ihm kam, daß aber eine Schlange, die sie verfolgte, von den Leuten um Horos in Stücke gehauen wurde; deshalb wirft man auch heute noch einen Strick hin und zerhaut ihn. Die Schlacht habe (dann) viele Tage gedauert und Horos sei Sieger geworden, Isis aber habe den gefesselten Typhon zwar in Empfang genommen, aber nicht getötet, sondern gelöst und freigelassen. Das ertrug nun Horos nicht mit Gleichmut, sondern er habe

an seine Mutter Hand angelegt und ihr die Krone vom Haupte gerissen. Doch Hermes setzte ihr (dafür) einen kuhköpfigen Helm auf. Als Typhon den Horos wegen unehelicher Geburt verklagte, sei dieser mit Hilfe des Hermes von den Göttern für echt erklärt, Typhon aber in zwei weiteren Schlachten niedergekämpft worden.)

Isis indeß habe von Osiris, der ihr noch nach seinem Tode beiwohnte, den Harpokrates als Frühgeburt und an den unteren Gliedmaßen zu schwach zur Welt gebracht.

Theodor Hopfner: „Plutarch. Über Isis und Osiris“, Hildesheim, New York 1974, S. 9

Das Schamglied des Osiris

„Sie (Isis) nahm sein (des Osiris) Wasser (Urin?) und machte daraus ein Kind.“ Da Osiris also sogar noch nach seinem Tode eine Erektion hatte, sagt der Tote von sich: „Ich bin Osiris mit starkem (d. h. erigiertem) Phallos,“ und in einem Osirishymnus wird von Osiris gesagt: „[Gepriesen seist du,] der seine Arme ausbreitet, der auf seiner Seite schläft, der auf dem Sande liegt, der Herr des Bodens, du Mumie mit langem Phallos ...“, ja in einem Papyrus heißt es sogar: „Heil dir, Chenti Amentiu! Du hast dein Glied und dein Genital, auf daß du begatten kannst!“ Daher setzt im Totenbuche der Verstorbene sein Glied gerade dem Osiris gleich und deshalb heißt Osiris in den Zauberpapyri und auf den Fluchtafeln so oft [griech. Bezeichnung] d. h. der sein Glied [griech. Bezeichnung] noch hat, sogar als Toter, nämlich als zeugungsfähiges Organ. Übrigens galt Osiris überhaupt als Zeugungsgott, der auch nach Plutarch mit erigiertem Gliede dargestellt wurde, wie ihn auch ägyptische Bilder in Philae, Dendera und Theben zeigen.

Man trug nach Herodot in Ägypten Statuetten des Osiris herum, an denen sich nur das überlange Glied bewegte, indem der Phallos mittels einer Schnur auf- und niederbewegt wurde. Herodot fügt seiner Beschreibung des Herumtragens dieser phallischen Marionetten die Bemerkung hinzu: „Warum der Gott Dionysos (Osiris) aber ein größeres Glied hat und dieses allein am ganzen Körper bewegt, darüber erzählt man eine heilige Sage,“ eben die Sage von der Zeugung des Hor durch den toten Gott. Man legte

aber auch Bilder des Osiris in Mumiengestalt mit erigiertem Gliede in die Gräber, auf daß die Toten ebenso wieder erwachen mögen wie Osiris.

Theodor Hopfner: „Plutarch. Über Isis und Osiris“, Hildesheim, New York 1974, S. 82f

Diodor über Isis und Osiris

Die Menschen nun, welche vor Alters in Aegypten entstanden seien, als sie die Augen aufschlugen, vor Staunen und Bewunderung erfaßt über die Welt und die Natur des Alls, hätten zwei ewige und erste Gottheiten angenommen, die *S o n n e* und den *M o n d*, und jene hätten sie *O s i r i s* genannt, diesen *I s i s*, indem jede dieser Bezeichnungen ihnen wegen der eigentlichen Wortbedeutung beigelegt worden sei. Verdolmetscht nämlich bedeute *O s i r i s* der Vieläugige. Und ganz passend, denn überall hin wirft er seine Strahlen und überschaut wie mit vielen Augen alles Land und Meer. Und auch das Wort des Dichters stimme hiezu:

„Helios schauet herab ja auf Jegliches, Jegliches hört er.“

Einige der alten Hellenischen Sagenschreiber nennen den *O s i r i s* auch *D i o n y - s o s* und des Gleichklangs wegen auch *S i r i o s*, wie denn Eumolpos in den Bakchischen Liedern sagt:

„Feurig erglänzt sternschimmernd ‘Dionysos’ strahlendes Antlitz.“

und Orpheus:

„Deßhalb nennen sie ihn den Strahlenden und Dionysos.“

Auch ist, wie Einige wollen, das Rehkalfell, das er umgehängt trägt, ein Sinnbild des Sternenschimmers.

I s i s aber bedeute verdolmetscht die *A l t e*, und diese Bezeichnung sei ihr beigelegt worden wegen ihres ewigen und uranfänglichen Seyns. Hörner legen sie ihr bei von der Gestalt, in der sie sich zeigt, wann der Mond sichelförmig ist, und dann auch, weil bei den Aegyptern ihr die Kuh geheiligt ist.

Von diesen Göttern nun, glauben sie, werde das ganze Weltall regiert, denn Allem verliehen sie Nahrung und Wachstum, indem sie durch drei Jahreszeiten hindurch in un-

sichtbarer Bewegung den Kreislauf vollenden, durch Frühling nämlich, Sommer und Winter; denn diese, obgleich unter sich von entgegengesetzter Natur, brächten das Jahr in schönstem Einklang zur Vollendung. Und den Stoff zur Erzeugung und Leben aller Dinge gewährten in reichster Fülle diese Gottheiten, – jener das Feurige und Geistige, diese das Feuchte und Trockene, beide zusammen aber das Luftige; denn aus diesen Stoffen erzeuge und nähre sich Alles, weßhalb denn auch der ganze Weltstoff sich aus Sonne und Mond herleite, und derselbe scheide sich in die vorgenannten fünf Bestandtheile: Geist und Feuer und Trockenes, dazu das Feuchte und zuletzt das Luftige; und wie wir am Menschen Haupt, Hände, Füße und die übrigen Theile unterscheiden, auf dieselbe Weise sei der Leib des ganzen Weltalls aus den genannten Bestandtheilen zusammengesetzt.

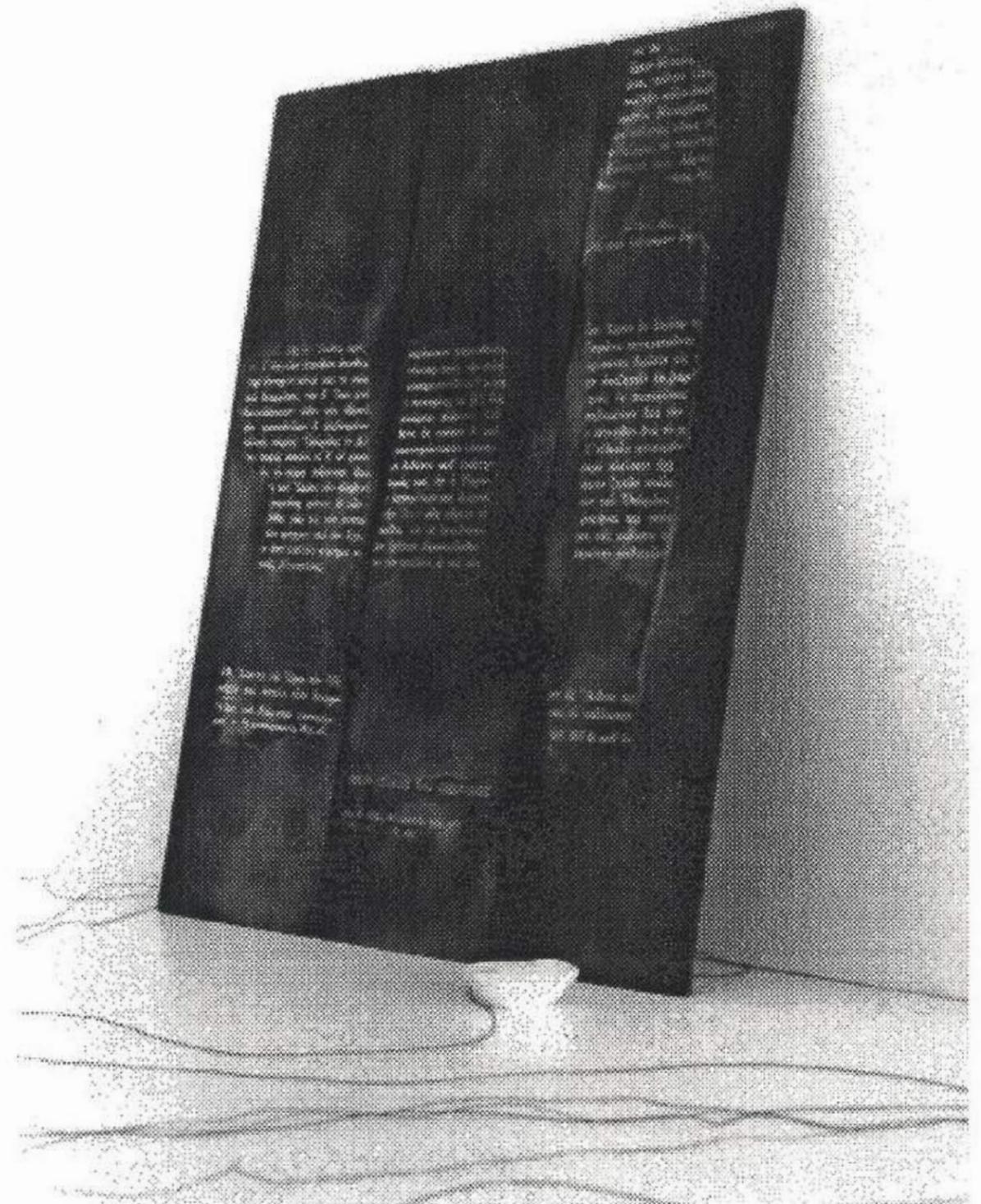
Diodor – Historische Bibliothek: „Die Ägypter – Einweihung in die Isismysterien“, in: Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen, S. 17ff

τῷ δὲ παιδίῳ μακρῆ προαιδέοντος ἐκ τῶν ὑποφθῶν καὶ κατακαυθέντος μισ-
θωμένην μεταστραφῆναι καὶ δευτὸν ἑα' ὀργῆς ἐμβλέψαι· τὸ δὲ παιδίον οὐκ ἀνε-
σχέσθαι τὸ τέρψαι, ἀλλ' ἀποθνήσκειν, οἱ δὲ φασιν οὐχ οὕτως, ἀλλ' ὡς εἴρηται
κρείτερον¹⁾ ἔκπεσιν εἰς τὴν θύλακον, ἔχει δὲ τιμὰς διὰ τὴν θεόν. ὃν γὰρ φέουσι
Αἰγύπτιοι κατὰ τὴν συμπίπτουσαν Μανερῶτι, τούτου εἶναι, πρὸς δὲ τὸν μὲν παῖδα
καλεῖσθαι Παλαιστίνον ἢ Πηλοῦσιον καὶ τὴν πόλιν ἐπώνυμον ἀπ' αὐτοῦ γενέσθαι
κτισθέντων ἐκ τῆς θεοῦ τὸν δ' ὑδόμενον Μανερῶτα πρῶτον εἶρηται μακροχρῆ
ἰσχυροῦσαν. ἔτι οὖν δὲ φασιν ὄνομα μὲν οὐδένος εἶναι, διάλεκτον δὲ πίνουσαν ἀν-
θρώπους καὶ θεοειδέουσα ἀπέκρουσαν αἴσιμα καὶ τοιαῦτα παρρηΐα· τοῦτο γὰρ τῷ
Μανερῶτι φησὶν ὄνομα ἀναρῶναι ἐκάστης τῆς Αἰγυπτίας, ὡς πρὸς ἀφῆκε καὶ
τὸ δευτέρωτον κῆρυξ, εἰδὼς ἀνθρώπων τῶν θεῶν ἐν κιβωτίῳ περιφυγόμενον
οὐκ ἔστιν ὑπόκριμα τοῦ κρηΐ· Ὀσίριδος πάσης, ἢ τῆς ὑπελαμβάνουσιν, ἀλλ'
ἀνεκμύνηται παρακαλοῦνται· αἰετός γὰρ ἔσθαι τοῖς πυράσοι καὶ ἐκαταῖσι, ὡς πάλιν,
αἰτίαι μάλ' αὖτοῦτος ἰσομένους, ἄχαρι ἐπίκριον ἰσχυροῦσι.

18. Τῆς δ' Ἰουδαίας κατὰ τὸν νότον Ὀρῶν ἐν Πανύρ τριφυμένον προσεπίσει·
τὸ δ' ἀγγεῖον ἐκπεσὼν ἀποθνήσκουσι Ἰουδαῖοι κατηγόμενοι νύκτωρ πρὸς τὴν οὐλή-
νην ἐντυχῆν αὐτῆς καὶ τὸ σῶμα γνωρίζοντα διελθὼν εἰς ἰσσομαρσοῦδα²⁾ μέση
καὶ διαροῦση, τὴν δ' Ἰουδαίαν πύθουμένην ἀναίρηται ἐν βάρδι καπιρῶνι τὰ [δ'] ἐλθ
δεκακλήουσαν· ἴσθαι οὐκ ἀδικεῖσθαι τῆς ἐν πικτημένους οὐκ ἔστι πλέοντος ἡδὲ
τῶν προσοδεύων ἢ φραβομένων ἢ πειλομένων διὰ τὴν θεόν. ἐκ τούτου δὲ καὶ
πολλὰς τήρας Ὀσίριδος ἐν Αἰγύπτῳ λέγεσθαι διὰ τὸ προσεγγίζοντα ἰσχυρῶ
μέρη τὰς πικτῆν, οἱ δ' οὐ φασιν, ἀλλ' εἰδὼς ποιημένην δεδῶναι κατ' ἐκείτην
πάλιν ὡς τὸ σῶμα διδοῦσαν, ἡσας παρὰ πλείουσιν ἔχη τῆς καί, ἂν ὁ Τυρῶν
ἐπιμαρτήρη τοῦ Ὀρῶν, τὸν ἀληθινὸν τῶν ἱερῶν πολλῶν λεγομένων καὶ δευτε-
ρῶν ἀναγρῶσθαι μόνον δὲ τῶν μερῶν τοῦ Ὀσίριδος τὴν ἰουδαίαν οὐκ εἶρεν τὸ
αἰετοῦ· εἰδὼς γὰρ εἰς τὸν καταρῶν ἡρῆναι καὶ γέουσαι τὸν τε λεπιδωτὸν
αἰτοῦ καὶ τὸν φάγγον καὶ τὴν ἀξυρῆγον, οὐ μάλιστα τὸν ἰχθύων ἀφροισοῦσθαι·
τὴν δ' Ἰουδαίαν ἀπ' ἐκείνου μίμημα ποιησάμενη καθιερωσάτω τὸν καλλόν, φ' καὶ νῦν
ἐορτάζειν τῆς Αἰγυπτίας.

19. Ἐπειτα τῷ Ὀρῶ τὸν Ὀσίριν ἐξ Αἰδοῦ περιφυγόμενον διαποντῆν καὶ
τὴν μέσην καὶ ἀσπίν, καὶ διαροῦσθαι, τί καλλίστην ἡγήται· τοῦ δὲ φέουσι,

¹⁾ sic. lat. Ptol., expl. (κατηγόμενον (cf. 257 ff) κατ' ὄνομα δὲ) τῶν αἰώνων; Χρῆ. expl.:
κρηΐον. — ²⁾ προσομαρσοῦδα Wy. cf. 188 a.



„Das Gehör. Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung“,
Installation, 1999. Raum 10, Detail: „Die Menschheit hat ein fein Gehör“
Foto: Eva-Mareike Uhlig

Der Zauberflötenmacher

Mozart wurde für seine Musik abgöttisch gefeiert – und »Die Zauberflöte« zur Lieblingsoper der Deutschen.
Der Textdichter und Produzent Emanuel Schikaneder aber bleibt bis heute als Unterhaltungsfuzzi belächelt und geschmäht.
Die Geschichte eines Verkannten VON VOLKER HAGEDORN

Abb.: [19] Berlin, StB, Kupferstichabdruck/Ag (o.), skg



Er legt an, zielt, drückt ab. Popp. Knapp vorbei. Er habe noch ganz andere Pfeile im Köcher, sagt der Mann im Scharlachrock, senkt die Windbüchse, schwenkt den Dreieckshut und verneigt sich vor der Gastgeberin. Sie errötet, nimmt ihr Gewehr, steckt einen gefiederten Bolzen in den Lauf. Volltreffer. Genau in den nackten Hintern, der in der Mitte der Scheibe prangt. Die Gesellschaft im Tanzmeistersaal jöhlt. Die knapp 30-jährige Maria Anna Mozart tritt zur Seite, jetzt ist ihr Bruder dran. Kleinwüchsig, blass, sehr quirlig, fünf Jahre jünger. Er verfehlt den Hintern um 20 Zentimeter, wendet sich jäh zur Fensterseite des Saals, durch die endlich mal wieder die Sonne scheint, und ruft: »O Wetter! O worden! O schön!«

Etwa so darf man sich das Bälzelschießen in Salzburg im September 1780 vorstellen, bei dem Emanuel Schikaneder, der Gast im Frack, und Wolfgang Amadeus Mozart schon mal ein gemeinsames Ziel anvisieren. Die Scheiben können gar nicht anzüglich genug bemalt sein beim Lieblingssport der Mozarts. Um 36 Kreuzer wird geschossen, so viel kostet auch das beste Billett im Theater gegenüber, wo Schikaneders Wandertruppe den Winter über spielen wird. Singspiele und Schwänke mit Titeln wie *Der lustige Schuster* und *Der Esel als Deserteur*, aber auch Shakespeares *Hamlet*, wobei sich der Direktor für keinen Helden zu klein, für keinen Hanswurst zu fein ist.

Der 29-jährige Schikaneder mag die Mozarts, und sie mögen ihn. Bei ihnen trifft sich ein Querschnitt seines Salzburger Publikums, von der Kaufmannstochter bis zum fürstbischöflichen Hauslehrer. Natürlich weiß Schikaneder, dass der junge Hoforganist Wolfgang Amadeus, als Kind schon berühmt, jetzt sogar einen Opernauftrag für den Münchner Hof hat. Trotzdem schenkt er der Familie nicht nur aus taktischen Gründen Dauerkarten für die ganze Saison. Er fühlt sich verstanden. Die Mozarts haben mehr von der Welt gesehen als er, und zugleich sind sie erstaunlich bodenständig. Es macht hier gar nichts, dass er von ganz unten kommt.

Goethe hat er im Repertoire, aber auch Schwänke mit Bären und Affen

Am 1. September 1751 wird Johann Joseph Schikaneder als drittes Kind zweier Tagelöhner im bayerischen Straubing geboren, am 21. September 1812 stirbt er in Wien. Dass wir noch von ihm wissen, dass Forscher, Dichter, Biografen, Filmemacher sich mit ihm befassen, verdankt sich einem Ereignis, zu dem Mozart 1791 in sein »Verzeichniß« notiert: »die Zauberflöte. – aufgeführt den 30. September – eine Teutsche Oper in 2 Aufzügen. von Eman. Schikaneder.«

Bis dahin ist es ein weiter Weg von den Herbsttagen anno 1780, doch begonnen hat er schon viel früher. Wer wissen will, warum die *Zauberflöte* sogar Leuten ein Begriff ist, denen Opern, auch solche von Mozart, sonst herzlich egal sind, trifft in Schikaneder einen, der auf seinem Weg nach oben mit jeder Art von Publikum klarkommen musste.

Zwei Jahre alt, verliert er den Vater, die Mutter handelt mit Devotionalien in einer Bude am Regensburg Dom. Zwar haben die Jesuiten den aufgeweckten Jungen und seinen älteren Bruder als Stipendiaten ins Gymnasium aufgenommen, wo er neben ein paar Brocken Latein das Geigenspiel und das Notenschreiben lernt, aber eine akademische Laufbahn ist illusorisch. Als »Lyrant« zieht er los, mit zwei anderen Wandermusikern, und lernt, wohl kaum zum ersten Mal, den Hochmut der »besseren« Leute kennen, gegen den er sich wehrt: »Ich habe eben vielleicht so gut studiert wie Sie, nur dass ich arm war und Sie vielleicht ein reicher Dummkopf!« So steht es in seinem Stück *Die Lyranten oder das lustige Elend*, einem seiner erfolgreichsten.

1773 nimmt eine wandernde Schauspielertruppe den auffallend attraktiven, vielfach begabten 22-jährigen auf. Es ist eine Zeit, in der manche Pfarrer Schauspielern noch die Sterbesakramente und ihrem Publikum die Absolution verweigern, in der Bauern mit Mistgabeln über die Wandertropfen herfallen und der Spruch »Hängt die Wäsche weg, die Komödianten kommen« noch ernst gemeint ist. Zugleich etablieren Charakterdarsteller wie Konrad Ekhof und sein Schüler August Wilhelm Ifland eine Schauspielkunst, von der auch Friedrich Schiller profitiert an einem der neuen Nationaltheater, die sich zwischen Hoftheater und Wanderbühnen an die bürgerliche Mitte wenden.

Johann Joseph Schikaneder, der sich jetzt den nobleren Namen Emanuel gegeben hat, zieht es ebenfalls zum bürgerlichen Publikum. Aber als er mit der Theatertruppe von August Schopf und Theresia Schimann 1776 nach Augsburg kommt, stellt er fest, dass auch die Gebildeten es gern etwas gröber haben. Nicht Goethes *Clavigo* oder Lessings *Emilia Galotti* sind gut besucht, sondern Militärspektakel wie *Der Graf von Walltron*, zu dem 44 Mann der Stadtgarde aufmarschieren. Schikaneder merkt sich das und setzt das Stück später als gigantisches Freiluft-Event in Szene, mit Pferden und Kanonen und einem zweispännigen Reisewagen, aus dem als Gräfin Walltron Eleonore Schikaneder steigt, geborene Arth.

Schikaneder hat die gleichaltrige Kollegin in Augsburg geheiratet und wird ihr noch viel verdanken – nur nicht die beiden Kinder, deren Vater er 1779 wird. Die Mutter des Jungen ist die Schauspielerin Maria Anna Miller, die des Mädchens eine Augsburger Bürgerstochter. Grund genug, die Stadt zu verlassen, in der er es mittlerweile zum Chef einer Wandertruppe gebracht hat, verantwortlich für 32 Mitarbeiter – und für weiteren Nachwuchs. Ein Jahr später bringt seine verheiratete Kollegin Juliana Moll einen Jungen zur Welt, für den Schikaneder und seine Ehefrau als Taufpaten auftreten. »Erst einen kleinen Papageno! Dann eine kleine Papagena! Dann wieder einen Papageno ...«, wird Schikaneder später ein fertilitätsberauschtes Paar singen lassen, für dessen männlichen Part er in mehrfacher Hinsicht Modell steht.

Als er 1780 nach Salzburg kommt, hat der vielseitige Mann mit seiner Truppe schon Ulm, Stuttgart, Nürnberg, Laibach, Klagenfurt und Linz bespielt und dabei auch Pleiten und Skandale souverän gemeistert. Als Gastsohl hat er am Hoftheater in München in der Rolle des Hamlet Sensation gemacht. Shakespeare gehört zu seinem Repertoire ebenso wie Lessing und Goethe, kleine Opern und Singspiele und simple Rührstücke, und seinen *Lyranten* sind weitere Stücke aus eigener Feder gefolgt, etwa *Das Regensburger Schiff*, auf dem es Bären und Affen, Blitz und Donner gibt.

»Wie gehts dem schickaneder?«, fragt Mozart im Januar 1781, mittlerweile in München, wo er während der Arbeit am *Idomeneo* sogar noch eine Arie für das Theater des neuen Freundes komponiert hat. Dann erwähnt er ihn in seinen Briefen zehn Jahre lang nicht mehr. Zehn Jahre, in denen er das Hochplateau seiner Kunst erreicht, in nahezu allen Genres Musikgeschichte schreibt und mit dem kongenialen Librettisten Lorenzo da Ponte die Oper neu erfindet. Freilich muss er derweil auch den bayerischen Theatermann wieder getroffen haben, der sich in Wien einen Namen macht – mit einem Umweg über Pressburg, wo der durchreisende Kaiser Joseph II. die Truppe erlebt und so begeistert ist, dass er ihren Chef 1784 als Intendanten nach Wien ans Kärntnertheater bittet.

Dort eröffnet Schikaneder die Saison mit Mozarts beliebter *Entführung aus dem Serail* und plant für den Februar 1785 einen weitaus heißeren Stoff: Er lässt Beaumarchais' Komödie *Folle Journée ou le Mariage de Figaro* übersetzen. Doch die österreichische Erstaufführung des politisch brisanten Stückes wird am Premierentag verboten – was wieder-

um Mozart auf die Idee bringt, da Ponte zu bitten, den Stoff in ein Libretto umzuarbeiten. Die Aufklärung tritt damals in ihre revolutionäre Phase; zugleich blüht das standesübergreifende Freimaurertum. Mozart wird 1784 Mitglied der Loge »Zur Wohltätigkeit in Wien«, Schikaneder tritt vier Jahre später in »Die Wachsende zu den drei Schlüssel« in Regensburg ein, seiner letzten Station vor dem endgültigen Triumph in Wien.

Seine Frau Eleonore beschreitet unterdessen eigene Wege. Der rastlosen Untreue des Gatten müde, hat sie sich Johann Friedel zugewandt, einem jüngeren Ensemblekollegen, und leitet mit ihm die Truppe. 1788 übernehmen die beiden in Wien eine der erstaunlichsten Bühnen der Zeit, integriert in einen höchst fortschrittlichen Wohnkomplex. Im »Freihaus« vor der Stadt (am jetzigen Naschmarkt) gruppieren sich 225 Wohnungen um Höfe und Gärten. Vom Wirtshaus bis zur Schule, vom Apotheker bis zum Sargträger gibt es hier alles. Die Theaterleute leben inmitten ihres Publikums.

Trotzdem agiert der Pächter Friedel glücklich – und stirbt schon ein Jahr später. Seiner Co-Direktorin vermachte er das Theater, und sie tut sich umgehend wieder mit ihrem Ehemann zusammen. Von jetzt an geht es steil aufwärts. »Ich schreibe fürs Vergnügen des Publikums, gebe mich für keinen Gelehrten aus«, bekennt Schikaneder, »ich bin Schauspieler – bin Direktor – und arbeite für meine Kasse.«

Nun schreibt er auch für die eigene Bühne, und *Der dumme Gärtner* mit dem Chef in der Hauptrolle wird Stadtgespräch. Singend, sprechend, im-



Emanuel Schikaneder (1751 bis 1812).
Porträt um 1810. Oben: Karl Friedrich Schinkels Bühnenhimmel für die »Zauberflöte« (1816)

provisierend bedient er die Wiener Liebe zu »Kasperlieden« und gibt einen Vorgeschmack auf den Papageno: »Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt ...« (zu der Melodie komponiert Mozart seine Variationen KV 613). Auch stehen dem dummen Gärtner zwei Damen zur Seite, die mit ihm in der *Zauberflöte* singen werden: Barbara Gerl, die spätere Papagena, und Josepha Hofer, Mozarts Schwägerin, spätere Königin der Nacht.

Hofers Vertrag mit Schikaneder ist einer der wenigen erhaltenen Theaterverträge der Zeit und zeigt, dass der Intendant nicht nur auf angemessene Probenzeiten und Gagen achtet, sondern auch auf den guten Ruf. Er verlangt »gute häusliche Auführungs«, »Vermeidung des Schuldenmachens« und der »Kabale« sowie »aller Unordnung, alles Zankes, Raufereyen, Schlägereyen, Nachtschwärmens, Rollen-Neides, und Rollen-Streitens«. Der »Don Juan von der Wieden«, wie ihn seine Frau – mittlerweile wohl in eher amüsierte Resignation – nennt, ist auch ein solider Hausvater, der mit Geld umgehen kann. Ein verlässlicher Partner für einen, der sehr gut weiß, was er wert ist: Wolfgang Amadeus Mozart.

Es sind zwei Profis, die sich da 1791 zusammensetzen, die wissen, was in der Luft liegt, in Mode wie Politik. »Seht mich nur an, ich bin ein Mensch wie ihr«, sagt in Paul Wranitzkys Oper *Oberon* nach

Wielands Versepos der Naturbursche Scherasmin zum Ritter Hüon – ein Werk, das Schikaneder im Freiraum aufgeführt hat und das Mozart spätestens 1790 in Frankfurt sieht. »Wer ich bin?«, antwortet Papageno dem Prinzen Tamino: »Dumme Frage! Ein Mensch wie du!«

Bei den Freimaurern kreuzen sich demokratische Tendenzen mit esoterischen Strömungen. Viele Aufklärer ergeben sich der Magie. »Das Ende des 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch einen geradezu unbegreiflichen Charakter der Vorliebe für das Wunderbare«, beschrieb Mozarts Zeitgenossin Henriette von Oberkirch die Zeitstimmung.

Diese Vorliebe für das Wunderbare beherrscht auch August Jacob Liebeskinds Märchenerzählung *Lulu oder Die Zauberflöte*, 1778 von Wieland herausgegeben, auf die Schikaneder im ersten Akt zurückgreift. Im Sarastro klingt zudem der Name des italienischen Alchimisten Cagliostro an, der die Zeitgenossen fasziniert. Zugleich spiegelt sich in dieser Figur Ignaz von Born, Lichtgestalt der Wiener Freimaurer, der die Priesterbünde Altägyptens als Vorläufer der Aufklärung sieht. Born fördert auch den Afrikaner Angelo Soliman, der es in Österreich vom Sklaven zum Gesellschafter des Kaisers gebracht hat und an den jeder Wiener denken wird, der in der *Zauberflöte* den Monostatos sieht. Und weil im Sommer 1791 dem Franzosen Blanchard in Wien eine spektakuläre Fahrt im Heißluftballon glückt, baut Schikaneder noch ein »Flugwerk« in die Oper ein. So fließen im Libretto, das Schikaneder schreibt und das Mozart an 50 Stellen geringfügig ändert, Tendenzen des Epochenwechsels zusammen mit solchen des Tages.

Die Konkurrenz schläft derweil nicht. Im Leopoldstädter Theater, einer anderen Vorstadtbühne, kommt im Juni 1791 *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither* heraus. Mozart, der seinen ersten Akt schon fertig hat, schaut sich das sicherheitshalber an, findet aber, dass »gar nichts daran ist«, und komponiert weiter an seiner einzigartigen Collage zwischen Koloratur und Choral, Lachnummer und Weherton. Dass ihm Schikaneder ein Gartenhäuschen für die Arbeit zur Verfügung stellte, ist allerdings so wenig zu belegen wie das Ondit, Mozart habe dort Nächte mit den Darstellerinnen der *Zauberflöte* verbracht.

Ein eingespieltes Team ist es auch ohne Seitensprünge. Von Papagena und Königin war schon die Rede. Anna Gottlieb, die Pamina, war die Barbarina in der Uraufführung des *Figaro*. Über Benedikt Schak, den Tamino, eine Entdeckung Schikaneders, hat Leopold Mozart seinem Sohn geschrieben: »Dieser Mensch singt wirklich schön.« Bassist Franz Xaver Gerl, einst Salzburger Kapellknabe, hat sich bereits als Osmin in der *Entführung aus dem Serail* bewährt. Wie Johann Josef Noseul, der den Monostatos gibt, zählt er zu Schikaneders künstlerischer Familie und ist jetzt sein Sarastro. Nicht zu vergessen den Chef selbst, der hier mit 40 Jahren die Rolle seines Lebens spielen wird.

Kurz vor der Uraufführung schreibt Mozart noch eines seiner besten Instrumentalstücke, die Ouvertüre. Am Freitag, 30. September 1791, um 19 Uhr gibt er den Einsatz, dann geht der Vorhang über der zwölf Meter breiten Bühne hoch, geräuschvoll, da mangels Flaschenzug Bühnenarbeiter vom Schnürboden als Gegengewichte herabspringen.

Die *Zauberflöte* wird zum Triumph. Nicht zuletzt für den einstigen Underdog und Tagelöhnersohn, der den ganzen Abend zusammenhält, der sein ganzes Leben in den Papageno gepackt hat: den Lyranten, den Hanswurst, all die Kasperln und dummen Gärtner, Leute, die so triebhaft wie durchtriebenen Hierarchien infrage stellen.

Auch als Regisseur und Ausstatter zieht Schikaneder eine Summe seiner Erfahrungen. »Das Theater verwandelt sich in zwey große Berge; in dem einen ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andre speyt Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und

Wasser sieht.« Manche Auftritte sind in den Anweisungen bis auf den Meter und die Gebärde genau vorgeschrieben, so wie auch der Erfolg der Produktion präzise kalkuliert ist. Mit 5000 Gulden – was heute rund 150 000 Euro entspricht – ist es, wie die Biografin Eva Gesine Baur vermutet, die teuerste, die sich Schikaneder je geleistet hat. Die Investition zahlt sich aus, das Haus ist jeden Abend voll.

Mozart kann sich nicht lange daran freuen. Er stirbt zwei Monate nach der Uraufführung. Für Schikaneder beginnt ein goldenes Jahrzehnt, 1801 gipfelnd im Neubau des noch heute existierenden Theaters an der Wien gleich gegenüber und im Kauf eines Schlosschens, das er mit Motiven aus der *Zauberflöte* schmücken lässt.

Als er stirbt, bleiben ein paar Stiefel, Bücher – an barem Gelde: Nichts

Zugleich setzt aber auch die Diskreditierung des großen Theatermannes ein. Wer die *Zauberflöte* nachspielt – 1794 sind es schon 27 deutsche Bühnen –, nennt selten den Namen des Librettisten, den ein Rezensent als »elenden dramatischen Sudler« abtut. Neben den zum Gott erhobenen Mozart passt der Impresario nicht, der weiterhin auch mit Krächern wie *Die Fiaker in Wien* Kasse macht. Das Schmahwort von der »Schikanederei« kommt auf, mit dem man Showeffekte, Stilbrüche, den Abstand zur wahren Kunst bezeichnet. Goethe setzt sich an einen zweiten Teil der *Zauberflöte* und knüpft an alles an, was Schikaneder ersann, lässt aber das Original für sein Hoftheater umtexen.

Tantiemen gibt es sowieso nicht, Werke von Toten wie Lebenden sind »open source«. 1809 plündern Napoleons Franzosen sein Schlosschen, sein Theater an der Wien haben längst andere übernommen, sein Stil ist aus der Mode, ein Versuch als Stadttheaterchef in Brünn ist gescheitert. Mit Verlust muss er sein lädiertes Anwesen verkaufen. 1811 lässt eine gesteuerte Inflation, das »Bankrott-patents«, alle österreichischen Ersparnisse auf ein Fünftel schrumpfen.

Der 59-Jährige, der nun »groß und dick« ist und »einen watscheligen Gang« hat, zieht sich mit seiner Frau in eine kleine Wohnung im Wiener Alsergrund zurück. Mit dabei sind eine ehemalige Kassiererin des Theaters und ihr zehnjähriger Sohn. Schikaneder ist sein Vater. Er nimmt kaum noch etwas wahr. Umnachtet stirbt er wenige Wochen nach seinem 61. Geburtstag. Während die *Zauberflöte* bereits europaweit zum Repertoire gehört, listet ein »Sperrkommissär« das Vermögen ihres Autors auf. Ein paar Klamotten, Stiefel, »alte Lesebücher«, »an barem Gelde: Nichts.«

Dem entspricht sein Ruf in der Nachwelt, dem sich bis heute wenige entgegensehten, so wie Hegel und Schopenhauer. Oder Theodor W. Adorno, der über die *Zauberflöte* schrieb, die »Resistenzkraft des vom altklugen Geschmack als schlecht diffamierten Textes« bewahre sich »auf der Grenzscheide von Banalität und abgründigem Tiefsinn«.

Auf dieser Grenze bewegt sich auch Mozart mit Genuss. Am 8. Oktober 1791, eine Woche nach der Uraufführung, dirigiert er nicht selbst, sondern begibt sich im zweiten Akt hinter die Kulissen. Gerade singt Papageno-Schikaneder seine Arie *Ein Mädchen oder Weibchen* mit einem Glockenspiel in der Hand, das er zum Schein bedient, während ein Musiker die Töne liefert. Dessen Part übernimmt Mozart jetzt spontan, »weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu spielen.« Doch wo er ein Arpeggio anschlagen müsste, lässt er es weg und beobachtet Schikaneder. Der erkennt mit einem Seitenblick, wer ihn reinlegt, hält inne, lässt das Glockenspiel sinken, und genau da liefert Mozart seinen Akkord. Schikaneder reagiert als geübte Rampensau: Er schlägt auf sein Instrument und ruft »Hal's Maul!«. Großes Gelächter. Großes, kleines Theater. Da sind die beiden bis heute zusammen, untrennbar. In der Gegenwart der Bühne.



Gut, daß Arthur Schopenhauer nicht wußte, daß dieses Porträt Johann Georg Edlingers nach Angaben der Berliner Gemäldegalerie Wolfgang Amadeus Mozart darstellen soll. Als dem Philosophen, wie Hans Blumenberg erzählt, in einem Frankfurter Gartenlokal der von ihm bewunderte Gioacchino Rossini gezeigt wurde, erklärte er: „Das ist nicht Rossini, das ist ein dicker Franzose.“ Foto Jörg P. Anders

So oder so ähnlich

In der Berliner Gemäldegalerie ist ein neues Mozartbild aufgetaucht

Hinten der gepuderte Zopf, vorne das Donnerblitzbubgelächter. So kennt ihn heute jeder – oder glaubt ihn auf Anhieb so zu erkennen. Unser Mozartbild ist, nicht nur ikonographisch betrachtet, eine gelungene Legende, in der sich die weichen und süßen, rotgoldenen glitzernden Rokoko-Züge des apollinischen Mozart, wie ihn etwa Rebers Konfektkugel abbildet, perfekt ergänzen mit jenem drall-dreist-dionysischen Frechdachs, den Tom Hulce 1985 in Milos Formans großem „Amadeus“-Film verkörperte. Es handelt sich um einen Januskopf: Der Rückseite sind die lange Zeit unterdrückten Bäsle-Briefe und die Rätselkanons zuzuschreiben, aber vermutlich auch die Abgründe der Gran Partita und des Jeunehomme-Konzerts; der Vorderseite dagegen verdanken wir die g-Moll-Symphonie, die sogenannte Kleine Nachtmusik sowie beispielsweise die Ballettsuite zu „Les Petits Riens“.

Wie Mozart aber wirklich aussah, wissen wir nicht. Die wenigen authentischen Porträts, die überliefert sind, zeigen ganz verschiedene Menschen: grobe oder edle Züge, lange oder kurze Nasen, schmale oder volle Oberlippen, blaue oder braune Augen. Selbst die prägnante Augenpartie erscheint mal feiner, mal wulstiger von der Braue überwölbt. Am ähnlichsten sehen sich noch jenes Bild im Dreiviertelprofil, das Mozarts Schwager Joseph Lange um 1782 in Öl malte, aber seltsamerweise nicht vollendete, und die 1789 entstandene Silberstift-Zeichnung von Dora Stock. Es sind dies wohl auch die einzigen im strengen Sinne „echten“ Bilder. Die meisten Mozartporträts stammen aus zweiter Hand: zeitgenös-

sische oder später entstandene Kopien von verlorengegangenen Originalen – oder aber frei erfundene Bilder, die erst lange nach Mozarts Ableben entstanden. Vor allem letztere haben das romantische Mozartbild am nachhaltigsten geprägt. Und selbst die Abdrücke der Totenmaske gingen verloren. „Vielleicht haben Constanze oder Nissen sie vernichtet“, mutmaßte Wolfgang Hildesheimer in seiner großen Polemik über das falsche, von der Nachwelt nach bestem Wissen und Wunsch gefälschte Mo-

Morgen im Feuilleton

Hartmut Böhme: Die Rolle des Bilds in der neuzeitlichen Wissenschaft

Dietmar Dath: Zum Schreibstil Albert Einsteins

zartbild: „Es ist, als habe sich Mozarts physische Gestalt der Darstellung entziehen wollen: eine symbolische Warnung an alle seine Deuter und damit an alle Interpreten des Genies ‚als Mensch‘.“

Umgekehrt läßt sich feststellen, daß das Genie, entschieden als Genie gedeutet, sich ebenso dem Zugriff entzieht. Von den postum entstandenen Mozartbildnissen ist das in dieser Hinsicht bemerkenswerteste wohl jenes des britischen Malers William James Grant aus dem Jahr 1854, das Mozart auf dem Totenbett zeigt: Helles Morgenlicht fällt durch die wehende Tüllgardine direkt auf sein Antlitz und auf das No-

tenblatt des Requiems, worauf er eben mit der erschlaffenden Rechten die letzten Zeichen setzt, derweil ihm Schwägerin Sophie aufmunternd die freie Linke tätschelt. Dabei trägt sie Kleidung, Farben und Züge der Madonna – er dagegen ist Friedrich Schiller wie aus dem Gesicht geschnitten.

Nun ist pünktlich zu Beginn des Schillerjahres ein neues und bisher unbekanntes Mozartporträt aufgetaucht in der Berliner Gemäldegalerie, das dem ersten Augenschein nach eher in die dionysische Ecke zu rechnen ist. Es mißt achtzig mal zweiundsechzig Zentimeter, stammt von dem Maler Johann Georg Edlinger und soll 1790, während Mozarts letztem Aufenthalt in München, entstanden sein. Identifiziert wurde es, wie die Gemäldegalerie gestern bekanntgab, „durch den Musikliebhaber Wolfgang Seiller mittels computergestützter, vergleichender Analyse“, wobei ein früher, im Jahre 1777 entstandenes anonymes Mozartbildnis herangezogen wurde, das heute in Bologna im Museum hängt. Näheres über die Umstände dieser Entdeckung will der Oberkustos der Berliner Gemäldegalerie, Rainer Michaelis, erst am 27. Januar, zur Feier des 249. Geburtstages Mozarts, bekanntgeben. Dann wird auch das neue Mozartbild selbst zu besichtigen sein. Eine elektronische Kopie davon wurde vorab schon in alle Welt verschickt. Sie zeigt erstens: blaue Augen. Zweitens: volle Oberlippe. Drittens: ein demnächst ausbrechendes Lachen. Und man kann sich sehr gut vorstellen, daß „Amadeus“-Tom Hulce genauso oder ähnlich aussehen würde, schlüpfte er zwanzig Jahre nach seinem Film-Ableben noch einmal in den blauen Sehnsuchtsrock des Rokoko. ELEONORE BÜNING



Zur Abfahrt bereit, zur Ankunft willens: eine Gesellschaft im Aufbruch, gemalt von einem unbekanntem Künstler. Der Salzburger Michaelsplatz um 1775. Heute heißt er Mozartplatz.

Foto ARG/Museum Carolino Augusteum

Mozart

Als Roman Herzog im vorigen Jahr Wolfgang Amadeus Mozart zum „Kind Europas“ erhob, berief er sich auf dessen Musik, die jedes Sprachproblem umschiffe und die enger mit dem Namen Europa verknüpft sei „als Dichtung, Architektur, Plastik etc.“ – sowie darauf, daß Mozart „in einem nationalen Sinne“ schwerer zu geordnet werden könne als andere Künstler. Mozarts Reisen hingegen erwähnte Roman Herzog nur am Rande. Dabei wird, wer eine Landkarte mit Mozarts Routen vor Augen hat, nicht umhinkönnen, gerade darin die europäische Dimension dieser Gestalt zu sehen.

Nicht nur besuchte Mozart, teils buchstäblich im fliegenden Wechsel, so viele Städte und Landtriche, daß ihn die Reisen nach den Grenzen von heute in immerhin zehn Staaten führten. Immer wieder ließ er sich von den Kulturlandschaften unterwegs auch inspirieren und fügte lokale Eigenheiten in seine Werke ein; ja, er komponierte nicht wenige seiner Stücke während der Fahrt in den klapprigen und schaukelnden Postwagen – und brachte sie abends in den Herbergen nur noch auf Notenpapier; gerade so, als verlief parallel zum Weg der Kutsche eine gedankliche Tonspur. Überhaupt erst durch die Reisen, analysierte der Dirigent Nikolaus Harnoncourt dieser Tage, habe Mozart „eine kompositorische Unabhängigkeit“ erreicht.

Mozarts Reisen sind keineswegs bis ins Detail protokolliert, wie man bisweilen den Eindruck gewinnt. Dennoch konnten Statistiker errechnen, daß er von seiner 13 077 Tage währenden Lebenszeit 3720 Tage unterwegs gewesen ist: Das sind zehn Jahre, zwei Monate und acht Tage. Kein Komponist jener Zeit ist weiter gereist als er. Dabei zog er durchaus frohgemut von Ort zu Ort – am Ende sollten es zweihundert werden –, und so darf man es wohl auch erwarten von einem Kind, dem die Welt sich öffnet. „Mein Herz ist völlig entzückt“, schrieb er auch mit dreizehn Jahren noch an seine Mutter, „aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist.“ Da lag die anstrengende von 1763 bis 1766 dauernde Wunderkind-Europa-Tournee, die der Vater organisiert hatte, bereits drei Jahre zurück. Und mit zweiundzwanzig wiederum schrieb er dem Vater aus Paris: „Ohne reisen, wenigstens Leüte von künsten und wissenschaften, ist man wohl ein armseliges geschöpf!“ Erst später klagte er über das von den Kutschfahrten stark strapazierte Gesäß. „Da hat mich aber mein Arsch und das Jenige woran er henkt, so gebrennt, daß ich es ohnmöglich hätte aushalten können.“ Nicht zuletzt mangels dieses Schmerzes werden wir der Wirklichkeit des Rokoko wohl nie leibhaftig auf die Spur kommen.

Was findet man statt dessen, wenn man sich auf die Spuren Mozarts macht? Lokale, in denen er aß; Hotels, in denen er schlief; Kirchen, auf deren Orgeln er spielte; Opernhäuser, in denen seine Werke uraufgeführt wurden; ein Kaufhaus, das in Wien heute genau dort steht, wo Mozart am 5. Dezember 1791 gestorben ist. Kulissen bloß? Oder magische Orte, die bis heute die Aura des Musikgenies haben bewahren können?

Etlche Orte werden in diesem Jahr nicht unerheblich davon profitieren, ihre Nähe zu Mozart herauszustellen. Und eben weil es profitabel ist, werden viele von ihnen Nähe suggerieren, auch wenn sie durch nichts begründet ist. Das hat Tradition, es war in einem anderen großen Mozartjahr, 1906, genauso. Einige dieser Orte stellen wir in diesem „Reiseblatt“ vor. Manche erhellen unser Wissen um Mozarts Leben und Musik. Viele sind auch ohne Mozart schön. F.L.

Aus dem Inhalt

Don Giovanni

Prag liebte Mozart, und Mozart liebte Prag. Hier wurde er verehrt wie nirgendwo sonst, hier feierte er seine größten Triumphe. Und lebte er heute, wäre es ganz genauso. Seite 3

Figaros Hochzeit

Mozart kam zu früh: Statt toter Genies huldigt Mailand der Mode, den Modells und Modellathleten – in Oasen des Alltags wie in Tempeln des Stils. Seite 5

Die Gärtnerin aus Liebe

Eine Woche verbrachte Mozart in Kirchheimbolanden in der Nordpfalz. Über den Aufenthalt weiß man nicht viel, doch er soll dem Städtchen nun Touristen bringen. Seite 7

Così fan tutte

Donau rauf, Donau runter fährt das Flußkreuzfahrtschiff „MS Mozart“ acht Monate im Jahr zwischen Passau und Budapest hin und her. Seite 9

Die Zauberflöte

Mozart war nie in St.Gilgen, und schon gar nicht in der dort nach Fuschl gewandert – was niemanden hinderte, dort den „Mozartsteig“ samt „Mozartblick“ anzulegen. Seite 10

Einmal das Meer sehen

Arm an Einbildung, reich mit Fernweh: Wie sich das Reisen verändert hat / Von Michael Jeismann

Vorsilben ziehen manchmal lange Geschichten nach sich. Wer heute vom Abreisen spricht, hört kaum mehr den Schmerz über das Entschwinden des Vertrauens nachklingen, denkt wohl selten an die Gefahren der Reise und die Ungewissheit der Wiederkehr. „Jeder Abschied ist betäubend“ notierte Johann Gottfried Herder in seinem Reisejournal, und wenn wir das noch so gut mitempfinden können, dann liegt es daran, daß mit dem Wandel der Verkehrstechnik, die das Reisen und auch die Augenblicke des Reisens immer weiter standardisierte, die Gegenbewegung der Empfindsamkeit entstand. Je stärker die Normen des Verkehrs, desto größer der Wunsch nach der Reise als Erlebnis vom Abschied bis zur Heimkehr.

Die Verabschiedung ist in der Gegenwart zu jenem Augenblick geschrumpft, den uns automatisierte Türen in der Bahn oder im Flughafen noch gönnen. Geweint wird immer noch, aber wer zurückbleibt, kann dem Abreisenden nichts mehr verzweifelt nachwerfen. Denn wer geht, ist den Blicken oft schon entzogen, bevor er noch wirklich abgereist ist. Ähnlich blickdicht ist die frühere Reisewelt der Vorstellung entraten. Schon die historisch kurze Spanne von dreißig Jahren führt in eine ferne Welt. Damals mußte man sich in Europa an jeder Grenze ausweisen, und man mußte im fremden Land Geld wechseln. Und nur in Ausnahmefällen fand man im Nachbarland die gleichen Geschäftsketten, die gleichen Produkte, die gleiche Musik. Wer heimkehrte, brachte etwas mit, das in Deutschland nicht zu haben war. Heute kann man nicht alles, aber vieles aus dem Ausland auch im heimischen Warenangebot finden, oder man bestellt es einfach über das Internet. Hinzu kommt die relative Gleichförmigkeit der politischen Verhältnisse in Europa, eine prinzipiell garantierte Rechtssicherheit – deren Errungenschaften allerdings durch die Politik und ihre Exekutivorgane mit einem Schlag in Frage gestellt werden können.

Die finsternen Mienen, die einem Anfang der siebziger Jahre in Francos Spanien an der Grenze entgegenblickten, ganz zu schweigen von den Schikanen an den Grenzen der Länder des früheren Ostblocks, sollten vor allem eines klarmachen: Der Reisende betritt nun eine andere Welt, in der andere Regeln und Gesetze gelten. Diese europäische Welt liegt erst Momente hinter uns und ist doch schon wie eine Reise in einen Tagtraum.

Um aber auf jene Wege zu gelangen, auf denen Mozart reiste, sollten wir größere Sprünge machen. Was heißt es, in die Fremde zu reisen? Damals und heu-

te? Das ist keine Frage allein des Komforts oder der Sicherheit. Auch die unterschiedliche Reisegeschwindigkeit ist nur ein Aspekt des Unterschieds. Es ist die Welterfahrung selbst, die sich im wörtlichen wie im übertragenen Sinn geändert hat. Man muß sich vergegenwärtigen, daß bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein Richtungen und Orte kaum beschildert waren. Gewiß, mit dem Reiseverkehr im Zeitalter der Renaissance wurde auch die Reiseversicherung erfunden. Abschließen konnte man etwa eine „Police für Türkegefahr“ – wieviel die schließlich wert war, stand auf einem anderen Blatt.

Ein rustikaler Stock, wenn möglich mit eiserner Spitze, wird als Grundausstattung in den Reiseführern früherer Zeiten zur Selbstverteidigung empfohlen. Das Bedürfnis nach größerer Reise-sicherheit schuf eine neue Gattung der Reiseführer. Der erste erscheint in der schwäbischen Handelsmetropole Augsburg im Jahr 1563. Er war schon damals im praktischen Taschenformat gedruckt und beschrieb, von Augsburg ausgehend, die wichtigsten Handelsstraßen nach Wien, Prag, Lyon, Antwerpen und Venedig. Zu einem Besteller seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurde der Reiseführer „Die vornehmsten europäischen Reisen“, der nicht nur Orientierungssicherheit verschaffte, sondern auch die Schenswürdigkeiten entlang der Strecke beschrieb. Es war eine praktische Ergänzung zum Standardwerk „Keyblers Reisen“, das noch stärker dem enzyklopädischen Ordnungsinne nach dem Aufklärer verpflichtet war.

Die Erfindung der Fahrposten, also des regelmäßig in Etappen verkehrenden Kutschverkehrs, der schließlich sogar nach festen Fahrplänen geregelt war, schuf Planungssicherheit, die später im Zuge der industriellen Revolution zu einer Voraussetzung der modernen Wirtschaft wurde und im Verständnis der Zeitgenossen bald zu einer Selbstverständlichkeit – bis hin zur völligen Erwartungsstarre. Alles unterwegs wurde kalkuliert – und kaum hatte man diese Errungenschaften, da spürte man auch ihren Zwang und suchte ihm zu entkommen.

Mozarts Vater hatte von Beginn der Wunderkind-Karriere seines Sohns dafür Sorge getragen, daß sie sich nicht mit dem übrigen fahrenden, also meistens laufenden Volk gemein machen mußten. Wer also in Mozarts Kutsche steigt, könnte die

neuesten „Intelligenz-Blätter“ studieren und unterwegs lesen, wie die gebildete, aufgeklärte Welt des achtzehnten Jahrhunderts über das Reisen denkt.

Nur leider, mag auch Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der gefederte Wagen wiedererfunden worden sein, dessen Bequemlichkeit Cäsar auf guten römischen Straßen genießen konnte, schüttelt und rüttelt die Kutsche wegen der

„– denn, ich versicher Sie, daß keinem von uns möglich war nur eine Minute die Nacht durch zu schlafen dieser Wagen stößt einem doch die Seele heraus! – und die Sitze! – hart wie stein! – von Wasserburg aus glaubte ich in der that meinen Hintern nicht ganz nach München bringen zu können! – es war ganz schwierig – und vermuthlich feier Roth – zwey ganze Posten fuhr ich die Hände auf dem Polster gestützt, und den Hintern in lüften haltend ... zur Regel wird es mir seyn, lieber zu fus zu gehen, als in einem Postwagen zu fahren.“

Mozart in einem Brief an den Vater, 8. November 1780

schlechten Wege so heftig, daß an Lektüre gar nicht zu denken ist. Und unser Sitznachbar Mozart, dem so viele Tonlandschaften durch den Kopf gehen, hat es längst aufgegeben, während der Fahrt irgend etwas davon in Noten aufschreiben zu wollen. Er bewahrt seine musikalischen Landkarten im Kopf und notiert sie, wenn er wieder festen Boden unter den Füßen hat.

Während er rastlos durch das Europa der großen Höfe reiste auf der Suche nach einer lukrativen Anstellung, hatte die ganze ständische Gesellschaft eine Bewegung, ja man könnte sagen: eine Unrast ergriffen, die nach und nach nicht nur zur Revolution der Verkehrsmittel und ihrer Nutzung, sondern auch zu einer Revolution dessen führte, was man von einer Reise erwartete. Aber auch die Reisegründe wurden nun vielfältiger, gar nicht zu reden von den Reise Wünschen. Diese hegten Frauen wie Männer glei-

chermaßen. Wie aber das Schicksal von Mozarts Schwester, Maria Anna, dem hochbegabten „Nannerl“, belegt, galt es als unschicklich, wenn Frauen sich wortwörtlich mobilisierten. Aber nicht, daß man sich in die Ferne wünschte, war das unerhörte Neue, sondern daß dieses Fernweh vernünftig begründet wurde. Und vernünftig, das bedeutete für die gebildeten Stände nicht, daß die Reise irgendeinem Profit, sondern in erster Linie der eigenen Menschen- und Herzensbildung zu dienen hatte. Das Reisen wurde für eine kleine, aber einflußreiche Schicht zum Selbstzweck – und dieser Impuls, der Seele eine Art Fortbildung angedeihen zu lassen, hat sich bis heute dort erhalten, wo die Urlaubsreise auch dem Kennenlernen von Kulturschätzen gilt oder aber der Blick nach innen gelenkt wird und das fremde Exterieur die Staffage zu einem wandelnden Selbstgefühl wird. Goethes „Italienische Reise“ ist eines der bekanntesten Beispiele für das Reisen als Selbstbefreiung. Der Aufklärer Friedrich Nicolai fuhr auf seiner großen Reise 1781 demonstrativ an berühmten Schlössern vorbei, die in den frühen Reisebüchern schon als Attraktionen verzeichnet waren.

Nur scheinbar taten die Bürgerlichen es also der adeligen Kavaliertour nach, wenn sie in die Ferne aufbrachen. Ersten war man sich durchaus bewußt, daß das Reisen den jungen Bürgersohn in den gefährlichen Zauber der Ferne ziehen könnte, wo er sich wunderliche Lüste und Vergnügungen erwartete. Besser sei es, so meinten etwa Kritiker, die sich in moralischen Wochenschriften wie dem in Hamburg verlegten „Patriot“ äußerten, der Bürgersohn bleibe auf seinen Reisen „arm an Einbildung“ – mit anderen Worten: Er sollte sich keine Flausen in den Kopf setzen, den exotischen Reizen nicht erliegen und brav nach Hause zurückkehren, um seine neu erworbenen Kenntnisse möglichst profitabel im Geschäft einzusetzen.

Zum zweiten aber lehnte man die Nonchalance der adeligen Reisenden ab, mit der Land und Leute als hübsches Beiwerk der Selbstinszenierung herabgewürdigt wurde. Der galante Unernt und eine Art sozialer Standesgier hielten die aufklärerischen Bürger und nicht zuletzt die aufgeklärten Adligen selbst für schändlich. Wie man sich also fühlte und verstand, so reiste man. Das Wandern der Romantiker schließlich war die

volkstümlichste und folgenreichste Reaktion auf die Revolution des Reisens: Das absichtsvoll Absichtslose, mit dem die Romantiker nicht einmal mehr dem Programm der klassischen Bildungsrouten zu folgen gewillt waren, bedeutete eine literarisch vermittelte existentielle Grunderfahrung, in der das Individuum aus der Sphäre der Nützlichkeits befreit wurde – und sei sie selbst auf Bildung gerichtet. Das Reisen wurde tatsächlich zu einem Freiheitsakt, mit dem die Fesseln der ständischen Gesellschaft ebenso gelockert oder gar abgelegt wurden, wie die Imperative der sozialen Existenz umgangen werden sollten. Die Tatsache, daß man in der Lage ist, für eine bestimmte Zeit seine eigenen Verhältnisse zu verlassen, daß man andere Landschaften, andere Leute und andere Sitten kennenlernt, ist gar nicht hoch genug zu schätzen.

Noch im zwanzigsten Jahrhundert war dies für die unteren sozialen Schichten die Ausnahme. Als die französische Volksfrontregierung erstmals den bezahlten Urlaub für Arbeiter und Angestellte einführte, schrieb ein Arbeiter bewegt an den sozialistischen Premierminister Leon Blum und dankte ihm dafür, daß er mit Hilfe dieses Gesetzes einmal das Meer sehen durfte. Einmal das Meer sehen – diese Sehnsucht ist pars pro toto zu nehmen. Das Meer steht für das Unbegrenzte – und ist, wie der französische Historiker Alain Corbin gezeigt hat, mit der bürgerlichen Reise zum Urlaub am Strand domestiziert worden, bevor die Reiseindustrie es überhaupt zur Ware gemacht hat. So gehen auf Reisen Freiheit und Abhängigkeit stets nebeneinander her.

Es war keine neue Erkenntnis, daß Reisen bildet, zu neuen Einsichten verhilft und vor allem erlaubt, in jeder Hinsicht Vergleiche zu ziehen. Der Reisende wird durch die Erfahrung des Unterwegs zu kritischen Vernunft befähigt. Was zuvor nur für wenige möglich war, was wandernde Handwerksburschen mit wirklichem Ehrgeiz sich beruflich zunutze machten, wurde im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts zur Angelegenheit und zum Anliegen einer ganzen Gesellschaftsschicht. Mozarts Musik kann in dieser Hinsicht auch als subversive Konterbande begriffen werden, die von einem Hof zum anderen transportiert wurde und dort das süße Gift der Ironie wirken ließ. Als Mittel und Ausdruck der Selbstdistanzierung ist Ironie die Errungenschaft, Abschied zu nehmen, ohne verreisen zu müssen.

Gerhard R. Koch

Der Mozart-Verächter

Neben seinen Göttern hatte ein weiterer keinen Platz: Glenn Gould pflegte seine Vorurteile gegen Komponisten und Festivalstädte, doch er ließ auch Ausnahmen zu

Glenn Gould und Mozart. Man kann daraus auch ein Quartett bilden: Gould, Mozart, Thomas Bernhard und Salzburg. Zumindest gibt es einen literarischen und einen tatsächlichen Zusammenhang. Zunächst zu letzterem: Glenn Gould hat zweimal in Salzburg gespielt, beide Male mit Werken, die nicht unbedingt typisch für den auf Publikumserfolg erpichten Klaviervirtuos waren. Am 10. August 1958 debütierte er bei den Festspielen mit Bachs d-Moll-Konzert, und am 25. August 1959 spielte er Sweelincks „Fantasia Chromatica“. Schönbergs Suite op. 25, Mozarts C-Dur-Sonate KV 330 – und danach nichts Geringeres als Bachs Goldberg-Variationen. Die Zustimmung bei Publikum wie Kritik war beträchtlich. Doch ein leises Gefühl quasi exotischer Fremdheit blieb, sowohl im Hinblick auf Goulds außergewöhnliches Repertoire als auch im Hinblick auf das exzentrische Gebaren des jungen kanadischen Pianisten, dessen musikalisch-klavieristisches Ingenium gleichwohl spontan evident war.

Ein Festival-Liebling war Gould indes nicht. Und auch er reagierte reserviert-ablehnend auf die Mozart-Stadt. In einem seiner kuriosen Interviews mit sich selbst hat Gould sein Verhältnis zu dieser Kultur- und Kulturbetriebsfestung thematisiert: „Mr. Gould: das Festspielhaus ist ein Ort, an den ein Mann wie Sie – stets auf der Suche nach dem Martyrium – unbedingt zurückkehren muß... Sie müssen noch einmal auf die Bühne des Festspielhauses zurück... Dann, und nur dann, werden Sie endlich jenen Märtyrertod sterben, nach dem Sie sich so offenkundig sehnen!“ Kein Zweifel: Gould liebte Salzburg nicht.

Doch Goulds dortige Auftritte sind zum Nukleus einer bestürzenden literarischen Fiktion geworden: Thomas Bernhards Roman „Der Untergeher“. Da sitzt der Erzähler, ein Pianist, in Madrid an einem Buch über Glenn Gould, dem „wichtigsten Klaviervirtuos unseres Jahrhunderts“, der auf der Höhe seiner Laufbahn aus dem Betrieb ausstieg und bei den Goldberg-Variationen vom Schlag getroffen wird: Märtyrer seiner Kunst. Doch Bernhards Erfindung reicht viel weiter, bezieht Unwahrscheinliches mit ein, ein imaginäres Quartett. Ausgerechnet Vladimir Horowitz soll in Salzburg Kurse gegeben haben, die ein Trio besucht, bestehend aus dem Erzähler, Glenn Gould und Wertheimer, ebendem „Untergeher“, der, geblendet und beschädigt durch Goulds Genie, in der Schweiz seinem Leben ein Ende setzt.

„Untergeher“ alle drei: Gould wie Wertheimer, und natürlich auch Bernhard selbst. Einzig Horowitz bleibt als Phantom des Über-Pianisten im Roman einigermaßen stabil. Selbstverständlich ist „Der Untergeher“ eine phänomenale Hommage an Gould, den Charismatiker der Goldberg-Variationen. Eine kleine Einschränkung indes gibt es: „Beethoven verachtete er, selbst Mozart war nicht jener von mir wie kein anderer geliebter, wenn er über ihn redete.“

Doch so wie Bernhards Ich-Erzähler Mozart liebt, so notorisch haßte der Autor die Stadt Salzburg: „im Grunde die kunst- und geistfeindlichste, die man sich denken kann, ein stumpfsinniges Provinznest mit dummen Menschen und kalten Mauern, in welchen mit der Zeit alles zum Stumpfsinn gemacht wird, ausnahmslos. Drei Tage sei Glenn in den Zaubern dieser Stadt vernarrt gewesen, dann habe er plötzlich gesehen, daß dieser Zauber ein fauler sei, daß diese Schönheit im Grunde abstoßend ist und die Menschen in dieser abstoßenden Schönheit gemein seien.“

Ein Musterfall der polemischen Provokation

Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß Goulds außerordentlich distanziertes Verhältnis zu Mozart und sein Unbehagen an der Mozartstadt auf verwandten Impulsen basiert hat. Wahrscheinlich stieß er sich an einem gemeinsamen Merkmal: Hedonismus, sinnfrohe Glückseligkeit. Während Gould bekannte, daß er sich als quasi letzter Puritaner fühle, allerdings auch Romantiker. Widersprüchlich war Gould in vielem, gespalten auch im Verhältnis zu Mozart. Unschwer jedenfalls ergibt sich eine Art Haßliebe, reagierte er, psychoanalytisch gesprochen, auf Mozart quasi ödipal, wollte die allmächtige Überwarter-Instanz zertrümmern, die dennoch, geheimes Vorbild, ihm eine verquerer Anhänglichkeit abnötigte.

Lustvoll hat er an Tasten wie in Texten den Vaterform erprobt. Wie denn überhaupt Gould Musterfall eines oppositionellen, polemisch-provozierenden Interpreten geblieben ist. Selbst sein Bach-Spiel wurde ja anfänglich im Verzicht aufs Pedal, in dem *non legato*, den rapiden Tempi als exzessiv empfunden. An Gould läßt sich exemplarisch studieren, was „kritisches“ Interpretieren, gar „dekonstruktivistischer“, ja schier „destruktiver“ Umgang mit großen Komponisten und deren Werken heißen könnte. Doch schon hier würde Goulds Widerspruchsgeist aktiv werden. Er nämlich hielt Mozart für den überschätztesten Komponisten der gesamten Musikgeschichte.

Mit der ihm eigenen kecken Beredsamkeit setzte er schon früh zum Sturz des Idols an. Zwar hatte Gould in Toronto schon mit seinem Lehrer Alberto Guerrero Mozart vierhändig gespielt (er durfte sogar die Oberstimme übernehmen) und die G-Dur-Variationen KV 501 und einige Sonatensätze, auch die f-Moll-Fantasia KV 594, aufgenommen. Gemocht hat er Mozart trotzdem nicht, er ging auf Konfrontationskurs mit den Autoritäten. Denn so sehr Autor Schnabel für ihn Leitfigur war und blieb, schreibt

Gould: „Ich erinnere mich an ein ziemlich traumatisches Erlebnis, als ich etwa zwölf war: Schnabel sollte ein Konzert in Toronto geben und hatte die Sonate KV 333 aufs Programm gesetzt. Ich war nicht dabei. Trotz des Drängens meiner Lehrer weigerte ich mich hinzugehen. Ich konnte einfach nicht verstehen, wie Schnabel mich so enttäuschen konnte.“ An anderer Stelle heißt es: „daß ich nicht verstehen könne, weshalb Mozart so viele offensichtliche Möglichkeiten kanonischer Schreibweise in der linken Hand außer acht gelassen habe.“

Das Wort kanonisch ist nicht wörtlich zu nehmen: Gould meint wohl eher im weitesten Sinne Mehrstimmigkeit, kompositorische Gleichberechtigung. Denn Goulds Abgott war Bach. Polyphonie oberstes Prinzip. Und die vermehrte er bei Mozart, einem

richt, entdeckte gerade in den reifen Meisterwerken wie „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“, auch den späten Sinfonien mehr oder minder kompositorischen „Schund“. Wien habe Mozart korruptiert; er sei eher zu spät als zu früh gestorben. Hätte er doppelt so lange gelebt, also bis 1826, er wäre irgendwo zwischen Weber und Spohr geendet. Etwa die zweite Hälfte des Œuvre sei glatt zu vergessen. Mehr als hohle Operngesten, uninspiriertes Floskelwesen könne er in dieser Musik nur selten erkennen. Ja, Gould bedauerte sogar, die späten Sonaten aufgenommen zu haben, aber der Serien-Vertrag mußte erfüllt werden.

Es ist klar: Gould übertrifft lustvoll, befreit „épaté le bourgeois“, schmätzt Mozart mit grotesken Überspitzungen, grell grimassierenden Verbalattacken – aber

Empörung gesorgt, indem er ausgerechnet Mozart, dem „Raffael der Tonkunst“, stilistische Uneinheitlichkeit, ja geschmackliche Unsicherheit attestiert. Zu Heterogenes stünde bei ihm unverbunden nebeneinander. Doch ein solch kritischer Blick fördert mehr kompositorische Wahrheit, auch Qualitäten zutage als ein hagiographischer. Die latente Theatralik selbst der „absoluten“ Musik, der schier latent aleatorische Patchwork-Charakter mancher Werke Mozarts sind erst heute signifikant erfahrbar, sogar als virtuelle Nähe zu John Cage. Für Gould zumindest ist die Sache klar: Der frühe bis mittlere Mozart ist, kompositorisch wie pianistisch, überragend, dann setzt der Niedergang ein.

So grandios in jeder Hinsicht die Orchester-Exposition des Klavierkonzerts in

letztlich routinierte Generalbaß-Praxis zurückgreift, zudem fast gänzlich ignoriert, daß all die Skalen, Arpeggien und Triller als pianistische Umspielungsfiguren zum kompositorisch substantielleren Orchesterpart für eine Konzert-Praxis stehen, von der Gould noch nie sonderlich viel, erst recht nicht seit dem Rückzug vom Podium, wissen wollte.

Der Solo-Einstieg in Exposition und Reprise: ein bizarres *espressivo*, mit weit gezackten Sprüngen, eine zerrissene Melodie, fast „punktuell“ im Duktus. Die Linke hat eher Stützfunktion. Wie anders sollte man diesen exzentrischen Monolog begleiten? Wäre Gould fair, er müßte zugeben, daß Mozart hier Webern antizipiert. Doch davon will er nichts wissen, während er in seiner Schmähung des reifen Mozart eine Ausnahme macht: die ebenfalls erratische Folge fallender übermäßiger Sexten zu Beginn der Durchführung im Finale der großen g-Moll-Sinfonie. Hier verweist Gould ausdrücklich auf Webern. Widerspruchslos verhält er sich nicht.

Auf die Frage, was er denn von Goulds Mozart-Thesen hielt, ging Alfred Brendel einmal fast in die Luft, erfreite sich über Goulds provozierend maßlose Übertreibungen – und ging zum Gegenangriff über: Der „Götterliebhaber“ Mozart sei im Grunde ein Spätentwickler gewesen, der lange gebraucht habe, sich aus dem Gestrüpp des Zeitstils herauszuarbeiten, das Niveau seines Vorbildes Johann Christian Bach zu erreichen. Auch daran ist natürlich Wahres. Daß der Blick auf Mozart an kritischer Schärfe gewonnen hat, ist auch Gewinn, führt jedenfalls weiter als all das obligate „Heilig, heilig, heilig“.

Aber wenn Gould Mozart für einen letztlich mittelmäßigen Komponisten hielt, warum spielte er ihn dann überhaupt und wie begegnet er ihm, wie kritisierte, gar attackierte er ihn? Und: Wie weit „rettete“ er ihn womöglich durch seine oft rabiaten Maßnahmen? Adornos Essay „Bach, gegen seine Liebhaber verteidigt“ könnte auch für Goulds Umgang mit Mozart gelten. Wollte man nämlich sein Mozart-Spiel charakterisieren, man stieße auf eine andere Kirchenwörter-Formel linkshegelianischer Ästhetik: Heinz-Klaus Metzgers Diktum über John Cage, es gebe Künstler, die sich durch das auszeichneten, was sie schafften, und solche, die sich hervortäten durch das, was sie abschafften. In diesem Sinne sind Goulds Mozart-Einspielungen klingende Kampfansagen an ein allzu liebgewordenes Mozart-Bild.

Worauf verzichtet er? Auf die gewohnte Abstufung von klarer Melodie und mehr oder minder sanft murmelnder Begleitung. Gould denkt auch hier polyphon, achtet auf die nicht zuletzt dynamische Gleichberechtigung der Stimmen. Dabei kann er sich auf die Geschichte berufen: In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war das Cembalo noch keineswegs vergessen. Dessen starrer Ton und die Kontrapunktiker-Autorität Bachs liefern dessen Strategie manche Legitimation. Es ist klar: Gould liebte Mozarts Alberti-Büsse nicht im mindesten, hielt sie für Floskel-Kram. Um so mehr trat er die Flucht nach vorn an, verselbständigte das mechanische Element ins Furios-Aggressive. Erregendes Beispiel: die Kopfsatz-Durchführung der C-Dur-Sonate KV 309, eine motorisch rabiate Sechzehntel-Explosion in der linken Hand.

Goulds Mozart entspricht dem Prinzip des Regietheater: Eine unter Umständen radikal einseitige Sicht setzt altgewohnte Konventionen außer Kraft, bewirkt Verstörung, Entrüstung. Begegnet man danach gängigeren Interpretationen, fragt mancher sich, wo das einst Neue des Werkes geblieben sei. Hört man heute „gepflegtes“ Mozart-Spiel, fragt man sich oft, warum die Begleitung so diskret vor sich hin säuselt.

Irritierend sind Goulds Tempi – nicht nur die oft rasend raschen mancher Ecksätze, so am Beginn der „Dürnitzer“-Sonate D-Dur KV 284, übrigens Mozarts längster und erstaunlicherweise Goulds Lieblings-sonate. Hat man sich an die Geschwindigkeit gewöhnt, kann man sich dem mitreißenden Elan nicht entziehen. Doch noch anderes läßt sich dieser Parforsetour entnehmen, so die Abneigung gegen Tempo-Modifikationen. Gould richtet sich überhaupt nicht nach den angeblichen „Ausdruckscharakteren“, jagt im *precipitato* durch den Satz. Nicht nur Agogik verabscheut er, auch die dynamische und klangliche Differenzierung. Als wäre es immer noch ein Cembalo, hält er Lautstärke und Farbe einheitlich durch: Nur keine empfindsamen Nuancen! Bringt er sie tatsächlich einmal ins Spiel, so sind sie noch nachwirkend cembaloblastischer Natur. Im f-Moll-Siciliano der F-Dur-Sonate KV 280 verleiht er den Akkordbrechungen der linken Hand bertükkelnd getupftes Lautenzug-Kolorit.

Mitunter neigte er dazu, grundierende Akkorde dezidiert langsam zu brechen, sie quasi linear von der Vertikale in die Horizontale zu kippen, sie als – wenn auch rudimentäre – selbständige Stimme zu entfalten; eine Konsequenz, die sich aus Schönbergs Reihentechnik ableitet. Grundsätzlich nahm Gould alle Elemente gleich wichtig, selbst manche Verzerrungen: Der Doppelschlag-Beginn der D-Dur-Sonate KV 311 knirscht dissonant. Sosehr Gould allem Gefühligem mißtraute, so schier berserkerhaft fetzte er durch manche Sätze: ohne Punkt und Komma, mit klirrend unformem Ton. Der Kopfsatz der a-Moll-Sonate hinterläßt in dieser Einheitsperspektive ambivalente Gefühle.

Daß er grundsätzlich auf die Wiederholung der Expositionen verzichtete, ist nicht ohne Konsequenz. Zumal er sich da dezidiert mit Mahlers Ansicht trifft, daß

Mozarts Sonatenhauptsätze ohnehin nicht selten mit dem Doppelstrich nach der Exposition zu Ende seien: Die Durchführung bringe wenig, die Reprise bleibe meist bloße Repetition, Coden seien selten.

Zwei große klassische Sonaten verblüffen durch das Fehlen eines ersten Sonatenhauptsatzes: Mozarts allbekannte A-Dur-Sonate und Beethovens op. 26 in As-Dur. Beide beginnen mit Variationen und konfrontieren den Zuhörer mit einem Marsch: Mozart mit dem unverwundlichen Alla-turca-Rondo-Finale, Beethoven an dritter Stelle des Viersätzers mit dem starren as-Moll-Trauermarsch. Beide Werke bringen das Fehlen des Sonatenatzes um eine wesentliche formdynamische Komponente. Wie reagierte Gould auf diese Konstellation? Indem er eine Progression einführte, die so kraft von Mozart nicht intendiert scheint. Gould bediente sich einer Doppelstrategie. Zunächst einmal konsterniert sein Thema, weil er seinem Idol Webern huldigte: Er nahm es nicht nur extrem langsam, sondern auch noch in einem ungewöhnlich *non legato*. Der Duktus wirkt gespreizt, in Einzeltöne isoliert. Dem folgt eine kontinuierliche Tempo-Dramaturgie. Jede Variation ist etwas schneller; und in diesem Zug – Methode, doch keineswegs Wahnsinn – macht er auch vor der fünften (Adagio, reich ausgeziert) nicht halt, die nun wie eine entfesselte Spieluhr klingt. Gould machte also aus langsam schnell, um dann bei der raschen letzten Variation noch einmal aufzudrehen.

Hatte er aber mit diesen extremistischen interpretatorischen Maßnahmen, die für manche geradezu Anschläge auf Mozart sind, recht? Man kann die Frage offenlassen. Aber um noch einmal auf die von Gould nicht ohne Grund favorisierte „Dürnitzer“-Sonate zurückzukommen: Sie schließt mit einer ausgesprochen langen Variationenfolge. Und ausgerechnet hier befolgte Gould brav alle Wiederholungsvorschriften – ganz im Gegensatz zu seiner sonst generellen Weigerung, Formabschnitte, vor allem Expositionen, zweimal zu spielen. Gerade im Variationenfinale von KV 284 steigert sich so der „Stau“-Effekt, mündend in den metrischen Wechsel vom 4/4- in fast walzerhaften 3/4-Takt.

Die einstige Revolution

revolutionär rückgängig machen

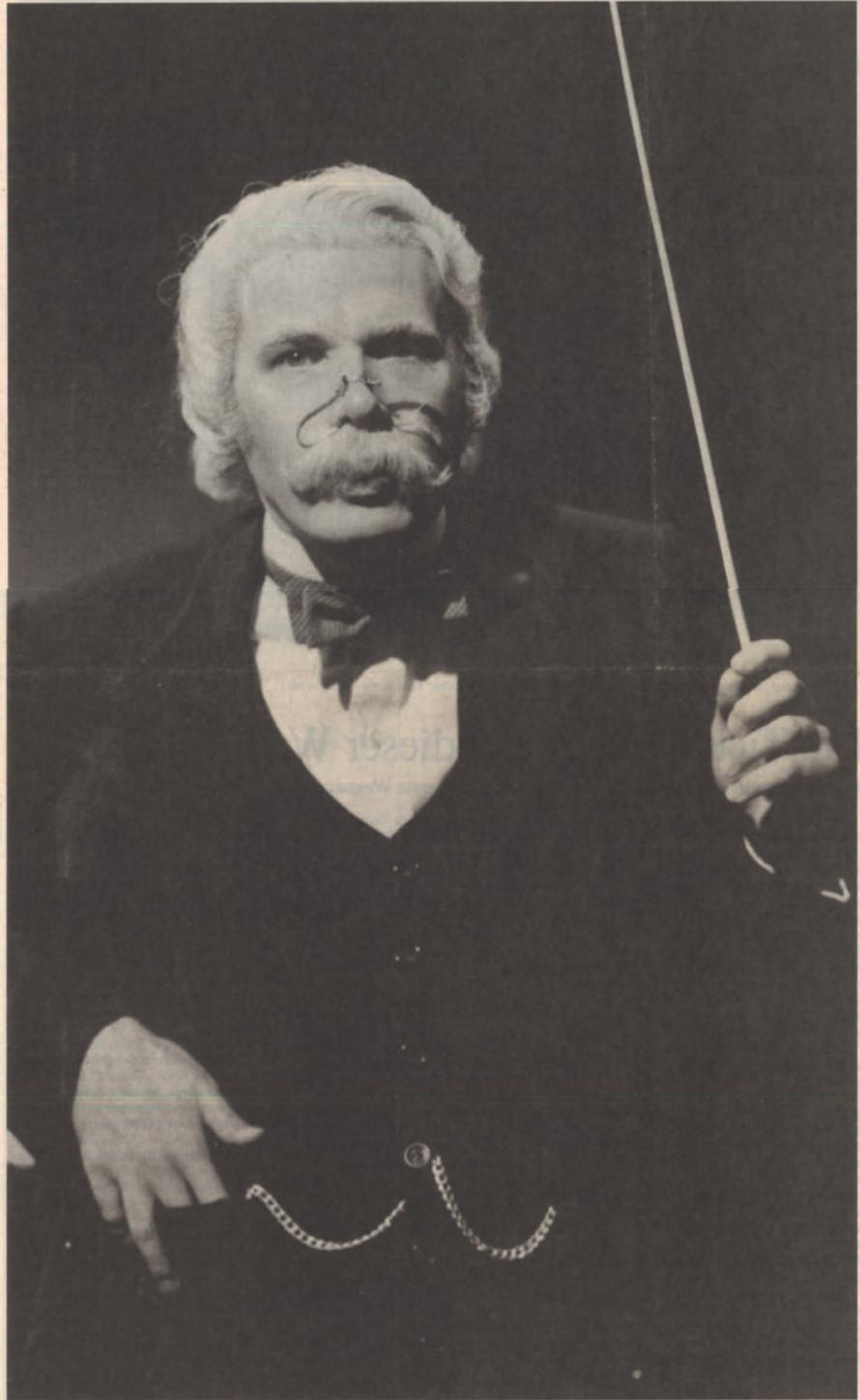
An diese, bei Beethoven mitunter schokkierenden dynamischen Aggressions-Spitzen hat man sich im Laufe der Rezeptionsgeschichte gewöhnt. Will man ihren ursprünglichen Sinn wieder erfahren, muß man die einstige Revolution revolutionär rückgängig machen – so wie man die Zacke innerhalb eines Berg-Panoramas erst wahrnimmt, wenn sie weggesprengt ist. Das Bild vom Bahnschrankenwärter, der aus dem Schlaf aufschreckt, weil der sonst pünktlich vorbeidonnende Zug gerade nicht kommt, ist für Gould alles andere als unsignifikant.

Was hätte Gould eigentlich gegen Mozart, daß er so mit ihm haderte? Vermutlich war es nicht nur der barock-hedonistische, mediterrane-theatralische Zug bei dem Komponisten, der dem puritanischen Pianisten fremd war und blieb. Seine Götter hießen nun einmal Bach, Beethoven, Schönberg. In deren Kompositionen sah er die Synthese von Form und Inhalt, Material, Technik und Impuls, Konstruktion und Expression. Bei Mozart hat er dies bestirnt.

Vielleicht aber kam noch etwas anderes hinzu. Denn so gegensätzlich Gould und Brendel sind, in einem sind sie sich einig: Das genuin Pianistische bedeutet ihnen wenig. Nicht zufällig liegen beiden Chopin wie Debussy nicht. Eine Musik, die nicht zuletzt der Eigenkreativität der Finger, der quasiselbsttätig komponierenden Klaviertastensprünge, war nicht oberstes Ideal. Verwunderlich bleibt dies gerade bei Gould, bei dem sich eine ungeheure Spiel- und Aufführungsbegeisterung Bahn brach; die erste Aufnahme der Goldberg-Variationen ist ja in der Tat ein klavieristischer Handstreich allererster Ordnung. Seine Aversion, ja Aggression gegenüber Mozart war vermutlich Teil eines Kampfes letztlich sogar gegen sich selbst: Eigenstrategie eben auch eines Thomas Bernhardschen „Untergehers“.

Haßliebe auf diesem Niveau ist aber auf jeden Fall produktiver als die Affenliebe mancher Mozartianer mit ihrem pseudosekularwissenschaftlichen Zuckergruppen-Kult. Übrigens: Aus heiterem Himmel kam Goulds Mozart-Bildersturm keineswegs. Walter Giesekings Mozart-Aufnahmen in ihrer klar-coolen, motorischen Egalität und Espresso-Drückerklosigkeit, der Balance von rechter und linker Hand, manchen Tempo-Exzessen haben in ihrer Weise den Weg fürs Verständnis bereitet. Und einige Tendenzen heutiger historischer Aufführungspraxis wirken immerhin, als setzten sie bei manchen Eigentümlichkeiten Goulds weiterführend an, die vor dreißig Jahren die Mozart-Gemeinde auf die Palme gebracht haben.

Ein Rätsel freilich bleibt: Warum hielt Gould, der Mozart so schonungslos vivisektoriell in Wort wie Spiel anging, dermaßen viel von umstrittenen Komponisten, deren Klavierwerke zudem nicht unbedingt ihre Hauptqualitäten entsprechen: Griegs e-Moll-Sonate bildet eine Ausnahme; bei Strauss, Sibelius, Bizet, selbst manchen Sonaten Hindemiths liegt die Sache schon anders. Vermutlich steckte hinter Goulds Heiligensprechungen wie Hinrichtungen ein und derselbe Impuls: ödipaler Sturmlauf wider konventionelle Autoritäten, gegen den Wahn, es gebe den ein für allemal verbindlichen Kanon. Nicht zufällig war Gould eine Ikone der Achtundsechziger.



Das Allerlustigste für Glenn Gould war, sich als Dirigent zu verkleiden, das war so kleinsam: Um für eine CBC-Radiosendung Reklame zu machen, schlüpfte der Pianist 1974 in die Rolle des fiktiven Sir Nigel Twitt-Thornwaite.

für ihn „rechtshändigen“ Komponisten, als den, übrigens zu Unrecht, Schnabel ja auch Chopin scholt, den Gould ebensowenig mochte. Doch nennt man Bach „barock“, dann resultiert daraus für Gould ebenfalls eine Schizophrenie. Denn Barock heißt ja fast weniger Bachsche Kontrapunktik, dafür eher gegenreformatorisch-katholischer Sinnenprunk, gewaltige Prachtentfaltung, kurzum Theatralik, wenn nicht gar das multimediale Gesamtkunstwerk Oper. Die wiederum verweist auf Süden, Sonne, Genuß, Volksfest, Massenspektakel – also all das, was Gould als „hedonistisch“ verabscheute. Wobei er zwischen Oper, Stierkampf und den zirzensisch-sadistischen Sensationsritualen des Konzertbetriebs, von dem er sich schon 1964 abgesetzt hatte, kaum unterschied.

Er kritisiert also an Mozart sowohl das Fehlen der Polyphonie als auch ein Übermaß an weltlicher Grandeur. Nicht zufällig konnte er mit Italien, Frankreich, Spanien, Südamerika nichts anfangen; und ebenso konsequent ging er mit Mozart hart ins Ge-

auch mit pianistischen Lesarten, die Mozartianern älterer Schule die Haare zu Berge stehen lassen. Furcht vor Autoritäten hatte dieser interpretatorische Jung-Siegfried offenkundig nicht gelernt. Hat er am Ende womöglich recht? Wutschnaubende Entrüstung ist ja nicht selten die Kehrsseite der Unsicherheit des eigenen Urteils. Liegt Gould wirklich falsch mit seiner Einschätzung der letzten Sonaten? Klaffen in ihnen nicht drei Komponenten auseinander? Haben die Themen nicht tatsächlich etwas von fassadenhaften Opern-Charakteren, die relativ unverbunden nebeneinanderstehen? Halten die polyphon-imitatorischen Partien, die nur selten über dünne Zweistimmigkeit, auch im Kanon wie im Kopfsatz der „Jagd“-Sonate D-Dur KV 576, hinausgehen, den Vergleich mit Bachs kontrapunktischem Kosmos aus? Besteht das Klavieristische der Skalen, Arpeggien und Triller wirklich aus mehr als figurativen Verersatzstücken?

Den Schweizer Musikschriftsteller Nägele kannte Gould nicht. Der hatte 1826 für

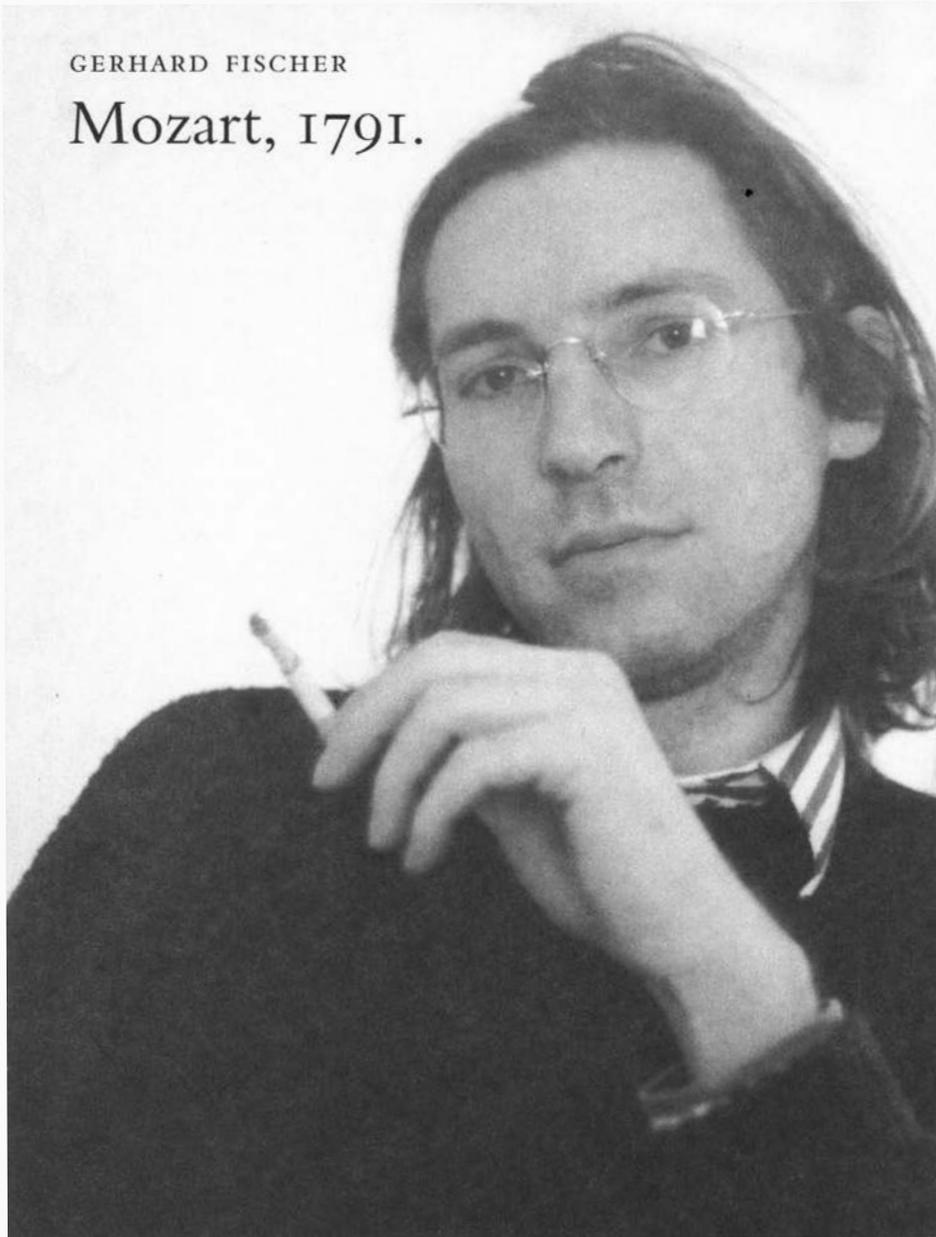
c-Moll sei, so kärglich fitzig-einstimmig gerate der Solopart; der Expositions-Seitensatz fahre sich hoffnungslos in Es-Dur fest. Hätte Mozart Haydn das Durchführungstutti überlassen und dem Kollegen fürs Pianistisch-Innovative ein paar Klavierstunden gegeben, es wäre viel Größeres entstanden.

Das als skandalös verschriene Spiel erweist sich als fruchtbar

Aber im Detail sieht manches anders aus. Es ist nämlich keineswegs skandalös, was Gould im Solopart des c-Moll-Konzerts anstellt, wenn er Mozarts Klaviersatz auffüllt, in der linken Hand Stimmen hinzuerfindet, harmonisch ergänzt, kleine Kontrapunkte bildet. Er selbst meinte, er hätte in der Quasi-Basso-Continuo-Aussetzung eher noch weiter gehen sollen. Heikler ist etwas anderes: War Gould schon der Meinung, daß Mozart in der Autonomie des Klavieristischen hinter dem eigenen kompositorischen Standard zurückbleibt, dann fragt sich doch, warum er ausgerechnet auf

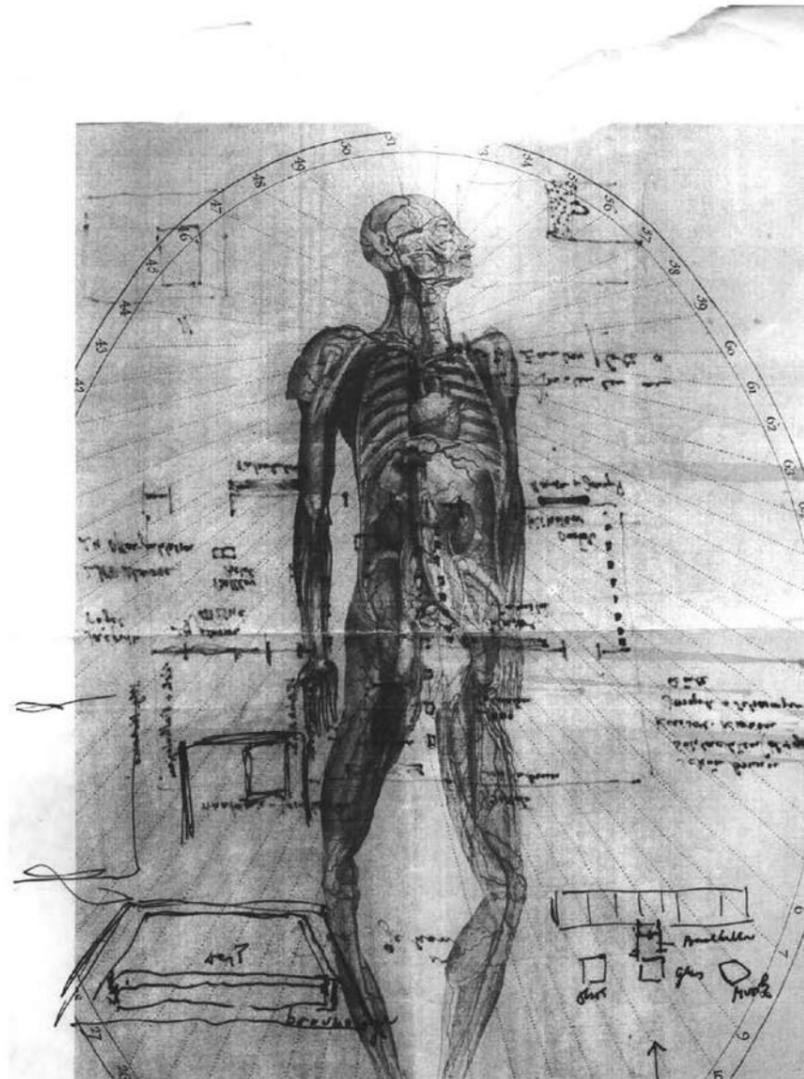
GERHARD FISCHER

Mozart, 1791.



Gerhard Fischer · Mozart 1791 .

Hg.:Daedalus · Forum für Entdeckungen im Raum der Künste, des Denkens
und der Historie. Edition Daedalus 2003.



UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

Klassen für Bühnen- und Kostümgestaltung
Leitung: O. HProf. Herbert Kapplmüller

DAS GEHÖR

MOZARTS ZAUBERFLÖTE
IM STIMMENGWIRR DER AUFKLÄRUNG

Ausstellungskurator: Gerhard Fischer

Prague Quadrennial. 9th International exhibition
of stage design and theatre architecture

Das Gehör · Mozarts Zauberflöte im Stimmengewirr der Aufklärung.

Hg.: Universität Mozarteum Salzburg 1998.

Text- und Bildzusammenstellung: Gerhard Fischer.

