

KURTRIERISCHES JAHRBUCH

Herausgegeben
von der Stadtbibliothek Trier
und dem Verein Kurtrierisches Jahrbuch e. V.

31. Jahrgang
1991

Trier 1991
Verein Kurtrierisches Jahrbuch

Tamino ist zum Malen schön

Acht Illustrationen zur „Zauberflöte“ im „Historischen Taschenbuch für Liebhaber der trierischen Geschichte auf das Jahr 1797“

Von Hans-Ulrich Seifert

„Nie hat ein dramatisches Product bey irgend einer Nation ein allgemeineres Glück gemacht als Mozarts unsterbliches Werk, die Zauberflöte“, schreibt im August 1794, kaum drei Jahre nach der Uraufführung in Wien am 30. September 1791, ein Mitarbeiter des seinerzeit vielgelesenen *Journal des Luxus und der Moden*¹, und fährt fort:

Sie ist nun schon seit einem Paar Jahren auf allen Bühnen und Buden, wo es nur noch anderthalb Kehlen, ein Paar Geigen, einen Vorhang und sechs Coulissen gab, unaufhörlich gegeben worden, hat die Zuschauer viele Meilen weit in die Runde, wie die Zaubertrommel eines Schamanen die Zobel an sich gezogen, und die Theater-Cassen gefüllt. Für unsre Notenstecher und Musikhändler war sie eine wahre Goldgrube von Potosi; denn sie ist in allen Noten-Offizinen theils ganz, theils *en hachis* in einzelnen Arien und Fragmenten, im Clavier-Auszuge, mit oder ohne Gesang, variiert und parodirt, gestochen und geschrieben herausgekommen, und auf allen Messen und Jahrmärkten zu haben. Unsern Stadtpfeifern, Prager-Musikanten, Bänkelsängern, und Marmotten-Buben, hat sie Brod und Verdienst gegeben, denn auf allen Messen, in Bädern, Gärten, Caffeehäusern, Gasthöfen, Redouten und Ständchen, wo nur eine Geige klingt, hört man nichts als Zauberflöte, ja sie ist sogar auf alle Walzen der Dreh-Orgel und Laterne-Magique verpflanzt worden. Sie liegt auf allen Klavieren unsrer lernenden und klimpernden Jugend, hat unsren großen und kleinen Buben Papageno-Pfeifchen, und unsren Schönen neue Moden, Coeffüren und Stirnbänder, Müffe und Arbeitsbeutel à la Papagena gegeben; uns schon mit einem jungen Ableger, den die allezeitfertige liebe teutsche Nachahmungssucht davon gemacht hat, der Zauber-Cither, beschenkt; — kurz eine allgemeine Bewegung, Thätigkeit, Lüstertheit und Genuß in Teutschland hervorgebracht. Wenn ein Gegenstand dies bey einer ganzen Nation bewürket, so kann man ihn gewiß für eins der wirksamsten Gährungsmittel halten, das die Göttin-Mode zuweilen in den lange ruhenden Stoff der Gehirnmasse der armen Sterblichen tröpfelt, um ihn einmal wieder in Bewegung zu setzen, und ihn nicht in eine gänzliche Atonie versinken zu lassen.

Dies ist zu schön gesagt, um nicht ausführlich zitiert zu werden, und vermag zugleich zu erklären, was den Neuwieder Buchhändler und Verleger Johann

1 *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar) 9 (1794), S. 364—365. Der zitierte Text stammt vermutlich von J. F. Bertuch, dem Herausgeber und Verlagsinhaber des Journals, und dient zur Einleitung einer interessanten allegorischen Deutung der Oper aus der Feder des Königsberger Schriftstellers Ludwig von Baczko.

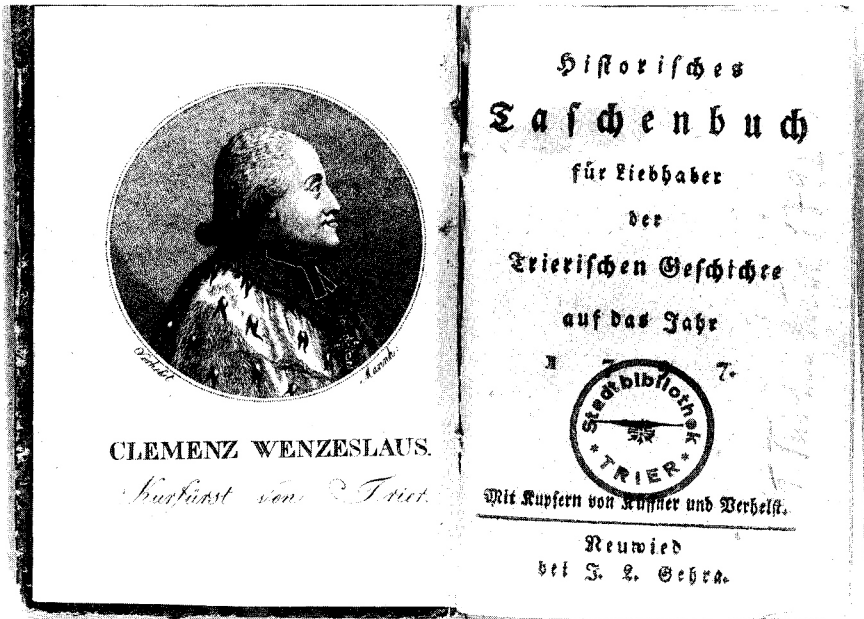


Abb. 1—10: Historisches Taschenbuch 1797 (Stadtbibliothek Trier, Signatur T 320 8°)

Ludwig Gehra bewogen haben kann, im selben Monat August des Jahres 1794 eine Anzeige in das *Intelligenz-Blatt* besagten *Journals des Luxus und der Moden* einzurücken,² in der auf die Veröffentlichung eines Almanachs mit dem Titel *Historisches Taschenbuch für Liebhaber der Trierischen Geschichte auf das Jahr 1795* hingewiesen wird. Dieses sollte neben „Brustbildern des jetzt regierenden Kurfürsten [Clemens Wenzeslaus] und des verstorbenen Hrn. Weihbischofs von Hontheim“ auch „Kupfer aus der Zauberflöte, gezeichnet und gestochen von Herrn Küffner“ enthalten. „An äußerer Verzierung werde ich nichts mangeln lassen, um den beliebtesten Taschenbüchern das Gleichgewicht zu halten“, schreibt Gehra, und kündigt das Erscheinen seines Verlagsproduktes für Ende Oktober 1794 an.

Die gängigen Buchhandelsgeschichten übergehen den Neuwieder Büchermacher schweigend. Aus uns freundlicher Weise von Herrn Gerd Anhäuser

2 Intelligenzblatt des Journals des Luxus und der Moden, Nr. 9, September 1794, S. CLI—CLII (unterzeichnet Neuwied, im August 1794, J. L. Gehra).

(Stadtarchiv Neuwied) und Herrn Ralf Reinhold (Mainz) gegebenen Hinweisen ergibt sich folgender biographischer Rahmen: Johann Ludwig Friedrich Heinrich Gehra wurde am 30. Mai 1753 in Möhrenbach bei Arnstadt in Thüringen geboren. In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts war er als Lehrer an der Lutherischen Schule zu Neuwied angestellt. Nach seiner Heirat mit Anna Maria Haupt, einer Tochter des Neuwieder Buchdruckers Johann Balthasar Haupt, im Jahre 1779, führte er, zunächst zusammen, mit seinen beiden Schwägern, später dann alleine, die Haupt'sche Druckerei in Neuwied weiter. Seit 1787 findet er als Buchdrucker resp. Drucker-Verleger und Betreiber einer Lesebibliothek Erwähnung. Nach der Schlacht bei Neuwied (1795) verlegte er seinen Firmensitz nach Thal-Ehrenbreitstein, wo er 1803 zum Nassau-Weilburgischen Hofdrucker avancierte und 1809 starb. Seine älteste Tochter Marianne heiratete am 21. 10. 1800 den Essener Buchdrucker Gottschalk Dietrich Baedeker und schenkte am 3. 11. 1801 einem Knaben das Leben, der als Karl Baedeker zum Begründer der weltbekannten Reisehandbücher werden sollte.

Gehras Beziehungen zu dem Nürnberger Kupferstecher Küffner reichen mindestens bis ins Jahr 1792 zurück, denn am 19. November dieses Jahres annanzierte das in Koblenz verlegte *Allgemeine Churtrierische Intelligenzblatt* einen bei Gehra gedruckten *Kalender oder Taschenbuch auf das Jahr 1793 mit Kupfern aus der edlen Lüge von Kotzebue, gezeichnet und gestochen von Hrn. Küffern [!]* (Nr. 93). Wegen seiner verlegerischen Praxis und mangelnder republikanischer Gesinnung — Gehra hatte sich von Kontakten zu Görres *Rothem Blatt* eiligst befreit, als dies politisch unopportun erschien — brandmarkt ein Zeitgenosse ihn als einen „der größten Charlatans und Kniffemacher“³, womit insbesondere auf seine rege Nachdruckertätigkeit angespielt werden soll. In die Annalen der Literaturgeschichte ging Gehra lediglich als Verlierer ein, der bei seinen Versuchen, bekannte Schriftsteller für seinen Verlag zu gewinnen, wenig erfolgreich war. Seine diesbezüglichen Briefe an Goethe und Schiller sind erhalten, wurden jedoch in keinem Fall einer Antwort für würdig befunden.⁴

Die Revolutionskämpfe an Rhein und Mosel verhinderten, daß das angekündigte *Historische Taschenbuch* termingerecht erscheinen konnte. Doch im Herbst 1796 wurde das Büchlein schließlich gedruckt und auch vertrieben, wie die lobende Besprechung unseres Almanchs in der renommierten *Jenaer*

3 Johannes Nikolaus Becker: Beschreibung einer Reise in den Departementern vom Donnersberge etc. Berlin 1799, S. 308—310.

4 Vgl. Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestenform, hrsg. von Karl-Heinz Hahn. Bd. 1, Weimar 1980, Nr. 473 und Schillers Werke (Nationalausgabe), Bd. 40. Weimar 1987, S. 19—20.



Die Zauberflöte
Ach rett'et mich!
I. Aufz. I. Scen.



O Prinz, nimm dieß Geschenk
von mir!
I. Aufz. VIII. Scen.



Er liebt mich also?
I. Aufz. XIII. Scen.



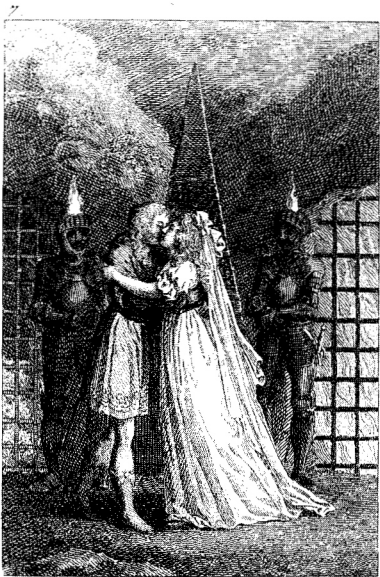
Weißt ist schön! ich muß sie küssen!
II. Aufz. VII. Scen.



*Der tolle Rasche kocht in meinen
Wärsen.
II. Aufz. VIII. Scen.*



*Wie bitter sind der Trennung's Leiden!
Lieberm ich muß wirklich fort.
II. Aufz. XXII. Scen.*



*Tunino mein's welch ein Glück.
II. Aufz. XXVIII. Scen.*



*Nun bin ich dir ganz gegeben.
II. Aufz. XXIX. Scen.*

*Allgemeinen Literatur-Zeitung*⁵ belegt. Dort bleiben die dem Werk beigegebenen Kupfer jedoch unerwähnt, und sie wären wohl ganz in Vergessenheit geraten, wenn nicht der Berliner Mozartforscher Friedrich Dieckmann sie auf seiner Suche nach zeitgenössischen Illustrationen zur Zauberflöte im Rara-Keller der Trierer Stadtbibliothek aufgestöbert und in einem wunderschönen Buch⁶ 1984 wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht hätte. Allen Anschein nach ist das Trierer Exemplar das einzige, das die Zeiten in einer öffentlichen Bibliothek überdauert hat. Dieckmanns Urteil, demzufolge „die kleinen, schon von ihrem Format [ca. 50 x 75 mm] her alle Präention abweisenden, in einem hohen Sinn bescheidenen Arbeiten Mozarts Oper näher als alles Spätere, das sich von schon entlegenen Voraussetzungen her an das Werk herantastet“, sind, „die bildhafte Vergegenwärtigung des geistig-gesellschaftlichen Klimas, dem die *Zauberflöte* erwuchs“,⁷ läßt es geboten erscheinen, einige Anmerkungen zu dem gelobten Werk, seinem Autor und den möglichen Gründen seiner Aufnahme in ein *Historisches Taschenbuch für Liebhaber der Trierischen Geschichte* zusammenzustellen.

Einen unmittelbaren musikalischen Anlaß im weiteren Umfeld des Verlagsortes Neuwied, dies sei vorweggenommen, dürfte es hierbei wohl kaum gegeben haben. Zwar stand die Schauspielertruppe des Johannes Böhm, der Mozart im Rheinland eingeführt hatte, beim Trierer Kurfürsten in hohem Ansehen⁸ und zumindest in Koblenz war Mozart kein Unbekannter: 1783 und 1787 hatte man dort *Die Entführung aus dem Serail* gegeben. Doch alle Bemühungen, das Datum der ersten Aufführung der *Zauberflöte* am kurtrierischen Hofe zu ermitteln (sofern es überhaupt je dazu kam), scheitern an der prekären Quellenlage. Wie schon Emil Zenz schreibt, setzte „das Jahr 1794 dem Schauspielbetrieb in Trier“ vermutlich ein vorläufiges Ende.⁹ Das erste

-
- 5 Oktober 1796, Sp. 87—88 in der Rubrik „Kleine Schriften“. Die nach Johann Christian von Stramberg (Rheinischer Antiquarius I. Abt., Bd. 2, Koblenz 1853, S. 57) von dem Koblenzer Juristen Matthias Joseph Grebel verfaßten Beiträge („Skizze aus der ältesten Geschichte der Trierer“, „Historisch geographische Nachrichten des Trierischen Landes“, „Beiträge zur Geschichte der Residenz-Stadt Koblenz“ und insbesondere die „Lebensbeschreibung des verstorbenen Weihbischofs von Hontheim“ verdienten nähere Würdigung, doch würden Ausführungen hierzu den Rahmen des hier verfolgten Themas sprengen.
 - 6 Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift. Mit dem Text von Emanuel Schikaneder. Hrsg. von Friedrich Dieckmann. Berlin, 1984. Dieckmann gibt im Anhang seines Buches einen Überblick über „Radierungen zur ‘Zauberflöte’, in dem auch Küffners Illustrationen (S. 194—200) reproduziert und kommentiert werden.
 - 7 Dieckmann, S. 194.
 - 8 Vgl. Josef Becker: Forschungen zum Theaterwesen von Koblenz . . . , Bonn 1915, S. 71 ff. und Gustav Bereths: Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein Mainz 1964 (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte; 5), S. 244
 - 9 Emil Zenz: Trier im 18. Jahrhundert. Trier 1981, S. 90. In Trier wurde die Zauberflöte vermutlich erstmals am 14. 11. 1806 von der aus Luxemburg stammenden Theatergruppe

ständige Trierer Theater richtete der Gastwirt Schaack 1802 in dem von der Domänenverwaltung gepachteten Kapuzinerkloster ein; doch läßt sich der Spielplan erst in der preußischen Zeit kontinuierlich verfolgen, in der Mozart dann allerdings zum Standardrepertoire gehörte.¹⁰

Für den Entschluß des Neuwieder Buchhändlers und Verlegers Gehra, seinen Almanach in verkaufsfördernder Absicht mit Illustrationen eines heute in Vergessenheit geratenen, damals jedoch in einem Atemzug mit Chodowiecki genannten Künstlers zu zieren, dürfte die in der eingangs zitierten Passage zum Ausdruck gebrachte immense Popularität Mozarts entscheidend gewesen sein. Auch werden die von den Zeitgenossen erspürten und von der Mozart-Philologie en détail nachgezeichneten freimaurerischen und aufklärerischen Implikationen von Schikaneders Textbuch auf Gehra als Mitglied der Neuwieder Loge „Karoline zu den drei Pfauen“ und Verleger der kurzlebigen dortigen *Freymaurer-Zeitung*¹¹ nicht ohne Wirkung gewesen sein. Bereits der Wiener Erstdruck der Zaubrerflöte von 1791 war mit einem allegorischen Titelkupfer ausgeschmückt, in dem kaum ein Symbol der maurerischen Initiation ausgespart bleibt,¹² und als 1797 das *Historische Taschenbuch* erscheint, trällert man im Linksrheinischen schon „Das Lied des freien Mannes“¹³ nach der Vogelfängerarie:

Wohl mir! ich bin ein freier Mann,
nur den Gesezen Unterthan!
Drum thu ich keinen Menschen je,
was ich nicht will, das mir gescheh;

des Ludwig Dossy gegeben (vgl. Hubert Thoma: Das Trierer Theater 1802—1944. Trier 1964, S. 22 und 331).

- 10 Vgl. Guido Groß: Trierer Geistesleben unter dem Einfluß von Aufklärung und Romantik (1750—1850). Trier 1956, S. 129.
- 11 Vgl. Markus Hänsel-Hohenhausen: Die deutschsprachigen Freimaurer-Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1989, S. 23 und Werner Troßbach: Der Schatten der Aufklärung. Bauern, Bürger und Illuminaten in der Grafschaft Wied-Neuwied, Fulda 1991, S. 166—167. In Trier war die erste Loge 1805, in Koblenz 1808 gegründet worden, doch gab es in beiden Städten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts von Neuwied aus angestoßene freimaurerische Aktivitäten (vgl. Guido Groß: Freimaurerei und Loge in Trier. . . In: Kurtrierisches Jahrbuch 7 (1967), S. 51—79).
- 12 Vgl. Abbildungen und Kommentar bei Dieckmann (wie Anm. 6) S. 176—177.
- 13 „Das Lied des freien Mannes. Von F. Lehne. Musik von Mozart [sic]“, in: Beilage zum 126. Stück der Rheinischen Zeitung (Straßburg) vom 9. Juni 1796, S. 561. Der engagierte Republikaner und spätere Mainzer Stadtbibliothekar Friedrich Lehne (1771—1836) — er war korrespondierendes Mitglied der 1801 gegründeten Trierischen Gesellschaft für nützliche Forschungen — hat das hübsche Stückchen bedauerlicherweise nicht in seine später veröffentlichten Gedichtsammlungen aufgenommen. Es findet sich jedoch in der 1799 von Johann Hugo Wyttenbach herausgegebenen Sammlung „Lieder für Freie“ (Trier, bei Hetzrodt, Brumaire VIII. Jahrs) auf den Seiten 121—125 wieder abgedruckt.

nur bin ich jedes Schurken Feind,
ders mit der Menschheit übel meint.
Willkommen wer es sagen kann:
wohl mir! ich bin ein freier Mann! usw.

So konnte Gehra gewiß sein, den Publikumsgeschmack zu treffen, wenn er die im engeren Sinne 'trierischen' Beiträge¹⁴ seines Almanachs mit Kupfern aus der Zauberflöte ein wenig auflockerte, und auf gesteigerten Absatz hoffen, den das in unsicheren politischen Zeiten am Rande des Ruins dahinsegelnde Verlagsunternehmen bitter nötig hatte.¹⁵

Lassen wir den auf der Titelseite unseres Büchleins neben Köffner genannten Mannheimer Stecher Egid Verhelst (1733—1818), der die Porträts des Kurfürsten und von Hontheims zum *Historischen Taschenbuch* beisteuerte, beiseite, und wenden wir unsere Aufmerksamkeit Abraham Wolfgang Köffner, dem Zauberflötenillustrator, zu. Den Arbeits- und Lebensbedingungen der von der Kunstgeschichte lange Zeit ein wenig stiefmütterlich behandelten Kupferstecher des 18. Jahrhunderts beginnt man erst seit einigen Jahren vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken,¹⁶ so daß auch zu Köffner nicht viel mehr als Rahmendaten und Anekdoten überliefert sind. Der zu Betzenstein im Nürnbergischen am 21. Februar 1760 geborene Sohn eines Baders kommt als Dreizehnjähriger nach Nürnberg zu einem Kaufmann in die Lehre. Als er diese abgeschlossen hat, widmet er sich dem Studium der Malerei, zu der er sich bereits als Knabe hingezogen fühlte. In den Jahren 1779 und 1780 besucht er die Universität von Altdorf (bei Nürnberg), und als Zwanzigjähriger kann der Autodidakt seinen Lebensunterhalt bereits bestreiten, indem er Porträts der Mitglieder angesehenen Nürnberger Familien zeichnet. 1786 erhält er das Nürnberger Bürgerrecht und hat begonnen, sich die Anfangsgründe der Kupferstecherei beizubringen, „in kurzer Zeit so, daß er einer der ersten Künstler in diesem Fache wurde“, wie der Erlanger Professor Johann

14 Vgl. Anm. 5.

15 Vgl. vorne S. ???

16 In dem „Katalog der Almanache, Kalender und Taschenbücher (1750—1860)“ der Landesbibliothek Coburg (hrsg. von Ehrfried Baumgärtel, Wiesbaden 1970) ist Köffner mit sieben Nummern vertreten, in dem Ausstellungskatalog „Kalender? Ey, wie viele Kalender“ der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel aus dem Jahre 1986 fehlt er ganz. Die umfangreiche Almanachsammlung der Trierer Stadtbibliothek, die sich im wesentlichen der privaten Büchersammlung des Trierer Richters Johann Peter Job Hermes verdankt, die der Bibliothek um 1830 vermacht wurde, ist bislang noch nicht als Sonderbestand katalogisiert. Sie beinhaltet zirka 140 Kupfer aus Köffners Werkstatt.

Als Beispiel für eine gelungene monographische Abhandlung über einen der heute weniger bekannten Stecher des 18. Jahrhunderts sei hier auf den von Joachim Kruse redigierten Ausstellungskatalog Johann Heinrich Lips 1758—1818, Coburg 1989 verwiesen (darin zu Köffner S. 254 und 344—345).



Abb. 11: Selbstporträt Abraham Wolfgang Küffners (Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bd. 13, München 1990)

Georg Meusel in seinem *Teutschen Künstlerlexikon*¹⁷ schreibt, Doch er fährt fort: „Desto lebhafter bedauert man sein im Jahr 1807 sich selbst zugezogenes Mißgeschick.“ Damit ist dezent darauf angespielt, daß Küffner 1807 — sein in der Zwischenzeit aufgenommenener Kunsthandel und Verlag scheint nicht allzu ertragreich gewesen zu sein — seine Talente auf dem Gebiet der Falschmünzerei entfaltet hatte und dafür für einige Jahre in der Festung Rothenberg einsitzen mußte¹⁸. In seinem letzten Lebensjahrzehnt — Küffner starb 1817 in Ingolstadt — betätigte er sich nicht mehr als Illustrator.

17 Eine Gesamtschau oder auch nur annähernd monographisch zu nennende Übersicht zu Küffner gibt es nicht. Die einzige zusammenhängende Darstellung, die über die lückenhafte nomenklatorische Auflistung einzelner Blätter und Beiträge in den kunsthistorischen Nachschlagewerken von Meusel (1789 und 1808), Scubert (1882), Nagler (1906) und Thieme-Becker (1922) hinausweist, findet sich im 3. Band des Werkes: *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz* (Frankfurt am Main 1934, S. 80—83) von Anton Maria Lanckorońska und Richard Oehler.

18 Bereits einige Jahre zuvor hatte Küffner das ihm zu Kopierzwecken vom Nürnberger Rat überlassene Selbstbildnis Dürers von der gestempelten Rückseite des Originals gelöst,



Abraham Wolfgang
Küffner
geb. 1700.

Abb. 12: Porträt Küffners von G. W. Bock (Sammlung von Bildnissen gelehrter Männer und Künstler, Heft 2, Nürnberg 1791).

Fotos: Anja Schäfer, Stadtbibliothek Trier (1–11); Stadtbibliothek Nürnberg (12).

Küffners graphisches Werk umfaßt nahezu zweihundert Blätter, von denen die überwiegende Zahl im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts für verschiedene Almanache und Taschenbücher von ihm selbst konzipiert, gezeichnet und gestochen wurde. Thematisch überwiegen Darstellungen zum damaligen politischen Tagesgeschehen: über ein Drittel seiner Entwürfe zierte die Bände des 1794 bis 1800 in Nürnberg von Ernst-Ludwig Posselt redigierten *Taschenbuches für die neueste Geschichte*. Doch begleitet sein Stichel die Zeitläufte auch in Christoph Girtanners *Almanach der Revolutionscharaktere* (1796), im *Mainzer Landsturmalmanach auf das Jahr 1800* und in Ludwig Albrecht Schubarts *Gallerie ausgezeichneten Handlungen aus der Französi-*

darauf seine Kopie gemalt und diese zurückgegeben, ohne daß man den Betrug bemerkt hätte. Das Original gelangte nach München, Küffners Kopie verblieb in Nürnberg und wird heute dort im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt.

schen Revolution (1795 bis 1797). Das historische Genre pflegt Küffner auch in Beiträgen zu biographischen Darstellungen über Franz von Sickingen, Götz von Berlichingen oder Friedrich den Großen, in denen es ihm zumeist gelingt, die dramatischen Momente seiner literarischen Vorlagen in Strichelmanier und Punktierstich als sich der Erinnerung einprägende Medaillons festzuhalten, wenngleich es Arbeiten gibt, denen man ansieht, daß sie in großer Eile hingeworfen wurden. Auch die schöne Literatur verschmäht „der Nürnberger Chodowiecki“, als welchen man ihn bezeichnet hat, nicht, wie seine Illustrationen zu Goethes *Hermann und Dorothea*, Pestalozzis *Lienhard und Gertrud* und zu frühen Bearbeitungen des Agnes-Bernauerin-Stoffes und des Wallenstein zeigen. Darüber hinaus hat er in einer Fülle von Almanachbeiträgen empfindsame Szenen des bürgerlichen Alltags festgehalten, was ihm den gerade zitierten Beinamen eingetragen hat und uns ein beachtenswertes Zeugnis bürgerlichen Lebens und Denkens am Ende des 18. Jahrhunderts überliefert.

Historisierende Betrachtung und empfindsame Nachahmung der Gegenwart sind auch in seinen acht Blättern zur Zauberflöte erkennbar, die in enger Anlehnung an die Regieanweisungen in Emanuel Schikaneders Textbuch und mit einem Blick auf 1794/95 bereits vorliegende Illustrationen zu Mozarts Oper entstanden sind. Die von Schikaneder vorgegebene Szenerie des 1. Aufzugs, die „felsichte Gegend“ und ein „runder Tempel“ (1.1) findet sich auf den ersten beiden Kupfern ausgemalt, stellt aber einen wohl in den meisten Aufführungen der Zeit respektierten bühnenbildnerischen Rahmen dar, wie verschiedene Bilder zur Zauberflöte aus der Zeit belegen.¹⁹ Küffner hat jene Berge interpretatorischen Geschicks, die sich heute vor jeder neuen Inszenierung auftürmen, noch nicht vor Augen, und läßt eine Schlange eine Schlange sein (in den Aufführungen der letzten Jahre schwankten die Deutungen zwischen prallbusigem, erogen geschlängeltem Reptil und ontologische Bedrängnisse verkörpernden Menschenschlangen, zumeist dargestellt von maskierten Mitgliedern des Chors). Fast klassische Schlichtheit, fern allem barocken Tand, bestimmt die Kostüme, auch dies durchaus im Stil der Zeit. Bei einer Aufführung der Oper am Weimarer Hoftheater im Winter 1794 trug Pamina „eine Tunika von weißem Atlas und einer goldenen Einfassung am Saume, . . . von einem rothen Gürtel gefaßt, an dem ein flatternder Mantel von eben dieser Farbe völlig an das Griechische Costum erinnerte“.²⁰ Ähnlich wirkt Küffners Tamino wie ein Griechenknabe, der vor den Kulissen einer

19 Vgl. Dieckmann (wie Anm. 6), Abb. 87, 88, 91, 94 und 107. Ungeklärt bleibt, weshalb Küffner in drei Fällen von der üblichen Zählung von Aufzug und Szene abweicht (1.13 recte 1.14, 2.22 recte 2.21 und 2.27 recte 2.28).

20 Journal des Luxus und der Moden, September 1795, S. 415.

Parklandschaft des 18. Jahrhunderts in gewollter Theatralik agiert. Die drei Damen erscheinen, wie bereits Dieckmann bemerkt, als „Gesellschaftsdamen von 1795“, und selbst die Königin der Nacht ist gänzlich unaristokratisch in ein lose fallendes, kurzärmliges Gewand gehüllt, dessen Sternenmuster dem berühmten Schinkelschen Bühnenbildentwurf für die Aufführung der Berliner Oper im Januar 1816 zu präluieren scheint.²¹

Nur Sarastro und seine Priester — die beiden Kupfer aus dem Arkanum der Eingeweihten sind in enger Anlehnung an das Textbuch gestaltet²² — sind als Gralswächter nur rituell erfahrbarer Wahrheiten in die zeitlosen Gewänder ihres Standes gehüllt, die nur in der ornamentalen Bordüre des unteren Saumes eine Gemeinsamkeit mit dem Neophyten aus der Oberwelt erahnen lassen. Doch Küffner führt seinen Betrachter aus dem bedrohlich dunklen Reich der weihvollen Aufgeklärten zu einem versöhnlichen, menschlichen Schluß: Tamino und Tamina sind nach erduldeten bzw. miterduldeten Prüfung glücklich vereint, ebenso wie Papageno und Papagena, die in gleicher Attitüde, nur eben vor dem ihrem Wesen als Artefakt der Natürlichkeit adäquaten Hintergrund, endlich sich „ganz gegeben“ sind. Ein Sieg der Liebe innerhalb der Standesgrenzen des Ancien Régime und über sie hinweg, so könnte man Küffners bildhafte Deutung der Mozartschen Oper interpretieren, und als Sieg der Aufklärung in eben diesem Sinne. Den Königsweg des Wissens beschreitet Tamino, Papageno schleicht ihm durch den Dienstboteneingang hinterher. Anders als bei Schikaneder bleibt dem Vogelhändler, wenn nicht das letzte Wort, so doch das letzte Bild. Nur Monostatos bleiben „des Tempels Hallen“ verschlossen, und das vermutlich nicht nur aus Gründen seiner allegorischen Funktion als Verkörperer der Nacht- und Schattenseiten menschlichen Daseins, wie Hans Mayer scharfsichtig beobachtet hat.²³ Der Mohr bleibt draußen, auch bei Küffner, der ihm nicht mehr als die speckige Exotik des Textbuches verleiht. Wenige Wochen vor der Uraufführung der Zauberflöte hatten die Negerklaven von San Domingo in einer (durchaus Parallelen zum freimaurerischen Ritual erkennen lassenden) Voodoo-Zeremonie den „guten Gott, der die Sonne gemacht hat und uns das Licht schenkt“ samt ihren Leidensgenossen angerufen: „Hört die Stimme der Freiheit, die in

21 Die entsprechende Abbildung zum Auftritt der Königin der Nacht findet sich in nahezu jeder illustrierten Abhandlung zur Zauberflöte. Einen ikonographischen Überblick gewährt neben Dieckmann auch die Arbeit von Rudolph Angermüller: Mozart. Die Opern von der Uraufführung bis heute, Frankfurt am Main [u. a.] 1988, S. 221—261.

22 Es fehlen weder die von den Priestern getragenen leuchtenden Pyramiden (2.20), die einen Teil der maurerischen Symbolik in Sarastros Reich ausmachen, noch die Feuer auf den Helmen der schwarzgeharnten Männer (2.28), die Tamino in die Mysterien der Isis initiieren.

23 Vgl. Hans Mayer: Versuche über die Oper, Frankfurt am Main 1981, S. 53—71.

unseren Herzen spricht“²⁴ und bald darauf ihr Joch abgeschüttelt. „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“, heißt es bei Schikaneder, doch bedarf es „des großen Mozarts orpheischer Kunst“²⁵, um diesem Satz über die Grenzen der Aufklärung hinweg bis auf unsere Tage appellative Kraft zu verleihen, als musikalischer Ausdruck einer Hoffnung, die uns das 18. Jahrhundert hinterlassen hat.

24 Vgl. Hans Christoph Buch: Die Scheidung von San Domingo, Berlin 1976, S. 68.

25 Journal des Luxus und der Moden 9 (1794), S. 365.