Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Mozart und die Alchemie : zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen

Autor: Hoffmann-Axthelm, Dagmar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869173

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Dagmar Hoffmann-Axthelm

MOZART UND DIE ALCHEMIE

Zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen

Denn wo viel Weisheit ist, da ist viel Grämens;
Und wer viel lernt, der muß viel leiden.
Prediger Salomo 1.18

Die „Schola" wird fünfzig Jahre alt, und da mag es sinnvoll sein, nicht nur der alten Musik und der mit ihrer Ausführung verbundenen Probleme zu gedenken, sondern auch derer, die das altehrwürdige Haus an der Basler Leonhardsstraße mit Leben erfüllen, der Studenten. Vom Standpunkt eines mit Alltagspflichten ausgelasteten Menschen mögen Musikstudenten ein beneidenswertes Dasein führen. Frei und ungebunden können sie sich einem Bereich widmen, der wie wenige andere geeignet ist, als Spiegelbild der eigenen Persönlichkeit zu dienen. Im täglichen Umgang mit dem Instrument und dem musikalischen Kunstwerk, das es zu realisieren gilt, eröffnet sich dem jungen Musiker eine Möglichkeit, seine Gefühle, Bedürfnisse, Stärken und Schwächen kennen- und ausdrücken zu lernen. Die Musik wird, wenn der Betroffene diese Chance zu nutzen weiß, zum Zeugen und Gradmesser des eigenen Entwicklungsprozesses. In der besonderen Eignung der Musik für diese Spiegelfunktion liegen freilich auch Probleme. Denn Selbstfindung ist ja nicht nur durch Freude am Entdecken und Umsetzen derjenigen Qualitäten charakterisiert, die in der eigenen Persönlichkeit als positiv erlebt werden. Vielmehr geht es auch darum, dunkle, beängstigende Bereiche zu erfahren und Zweifel an den eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten durchzustehen. Die Auseinandersetzung mit der letztgenannten Problematik, mit dem Selbstwert, ist für Musikstudenten – wie überhaupt für künstlerisch tätige Menschen – von besonderer Bedeutung. Denn jemand, dessen berufliches Tun an die Anforderung gebunden ist, sich vor einem Publikum zu präsentieren, wird diesem Anspruch auf die Dauer wohl kaum gerecht werden können, wenn er nicht über ein stabiles Selbstbewußtsein verfügt, über die Überzeugung, den Zuhörern etwas Gutes, Besonderes, Wesentliches geben zu können. Es liegt freilich auf der Hand, daß – abgesehen vielleicht von ein paar glücklichen Ausnahmen – niemandem ein „stabiles Selbstbewußtsein" als frei verfügbare Qualität mit in die Wiege gelegt wird. Selbstbewußtsein im Sinne einer realistischen Einschätzung der eigenen Fähigkeiten und Grenzen entsteht prozeßhaft, als Summe vieler Erfahrungen, während derer jene Fähigkeiten und Grenzen dem eigenen Erleben zugänglich wurden. Zu diesen Erfahrungen gehört Zähneknirschen über selbstauferlegte Fron (z.B. täglichen Übens), Zweifel an der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges oder Neid auf scheinbar oder tatsächlich begabtere Kollegen ebenso wie das Erlebnis, etwas Gutes, die eigene Person und andere Befriedigendes erschaffen zu haben. Natürlich sind solche Auseinandersetzungen mit den positiven und negativen Seiten der eigenen Persönlichkeit nicht auf die Zeitspanne

der Ausbildung beschränkt – sie vollziehen sich während des ganzen Lebens stets von Neuem, soll es nicht zu einem schöpferischen Stillstand kommen. Die Intensität, mit der diese Konflikte in den Vordergrund drängen, ist jedoch unterschiedlich: Naturgemäß ist der Selbstzweifel, das Hin- und Hergeworfensein zwischen Euphorie und Depression, zwischen Stolz und Hader, während der Ausbildung besonders heftig; denn noch kann sich der Student nicht auf den hilfreichen Status eines professionellen Musikers, d.h. auf ein verläßliches Bewußtsein seiner handwerklichen und musikalischen Qualitäten stützen. Und weil dies so ist, ist die „Schola" auch nicht nur ein „Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik". Sie ist auch ein Ort, der den Studenten Raum für ein Geschehen zu geben sucht, das sich Tag für Tag in der Auseinandersetzung mit dem Cembalo oder der Gambe, der Flöte oder der Laute abspielt: der durch viele Krisen führenden Wegbahnung zu einer Musikeridentität.

Das Phänomen, daß sich nur demjenigen eine reifere Stufe der Persönlichkeitsentwicklung eröffnet, der bereit ist, seine Krisen anzunehmen und zu durchleiden, ist eine allgemeinmenschliche Erfahrung. Es hat seinen Niederschlag in vielen Zeugnissen gefunden, von denen eines der gewichtigsten der Mythos von der Vertreibung aus dem Paradies und der daraus erfolgten Anforderung ist, das irdische Dasein zu durchwandern, um dereinst den lichten Horizont des ewigen Lebens erreichen zu können.

Hier soll nun an Hand zweier Beispiele gezeigt werden, welche Gestaltung die Erfahrung mühevollen Suchens im Sinne eines existentiellen Bestandteiles des Entwicklungsprozesses im Bereich der Musik gefunden hat. Die beiden Beispiele entstammen unterschiedlichen Epochen – das eine dem frühen 17., das andere dem späten 18. Jahrhundert – und unterschiedlichen kulturellen Bereichen – im einen Fall handelt es sich um einen alchemistischen Traktat, im anderen um ein bekanntes Werk klassischer Opernliteratur. Dennoch weisen beide Zeugnisse erstaunliche Übereinstimmungen auf und bieten damit einen Hinweis dafür, daß es auch in der Musiksprache jenseits von Zeit und Stil Formulierungen für die „allgemeinmenschliche Erfahrung" des mühevollen Entwicklungsprozesses gibt.

I. DER ALCHEMISTISCHE TRAKTAT *ATALANTA FUGIENS* VON MICHAEL MAJER

Bei dem Werk *Atalanta fugiens, hoc est Emblemata nova de secretis naturae chymicae* (1612)[1] handelt es sich um ein Lehrbuch, in dem unter Verwendung des antiken Mythos von der leichtfüßigen Nymphe Atalanta über die „chemischen Geheimnisse der Natur" gehandelt wird. Diese *secreta chymica* stellen – zumindest für den heutigen Leser – tatsächlich Geheimnisse dar, denn der Autor Michael Majer bearbeitet seinen Stoff nicht aus dem Blickwinkel des Naturwissenschaftlers, sondern aus dem des Alchemisten, d.h. des Vertreters einer Geheimwissenschaft.

Die Suche nach dem „Stein der Weisen" – ein alchemistisches Symbol für den Entwicklungsprozeß

Die Alchemie – hier nicht im Sinne der von den Zeitgenossen als „Parergon" beurteilten Goldkocherei, sondern als philosophisch-spekulatives System verstanden – hatte ihre Blütezeit um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. In diesem Rahmen vollzog sie sich auf einer doppelten Bewußtseinsebene[2]. Zum einen gab es die praktisch-chemische Arbeit im Laboratorium, zum anderen das spekulative Suchen nach den Gesetzen, die das Zusammenwirken der Materie bestimmen. Die alchemistische Frage zielte auf das, „was die Welt im innersten zusammenhält", auf eine das menschliche Sein bestimmende Grundsubstanz, die alle Gegensätze – Gut und Böse, Männlich und Weiblich, Leben und Tod – in versöhnter Form enthält und von der, ist sie einmal aus der sie umgebenden und durchsetzenden Schlacke befreit, eine unwiderstehliche Wirkung von Wahrhaftigkeit, Güte und Liebe ausgeht. Der Befreiung dieser Substanz – in den alchemistischen Schriften häufig als „Stein der Weisen" symbolisiert – dient das alchemistische Werk. Der Inhalt der alchemistischen Lehrwerke ist die Beobachtung und Kommentierung dieses Befreiungsprozesses, der als mühseliges, gefahrvolles und, da sich die gesuchte Grundsubstanz vielleicht kurz zeigen, nicht aber fixieren lassen wird, nahezu hoffnungsloses Unternehmen geschildert wird. Der Prozeß vollzieht sich in drei Stufen: Da die Substanz, aus der sich der „Stein der Weisen" zusammensetzt, in jedem einzelnen Element mitenthalten ist, d. h. auch in Krankheit und Schmutz, bildet „aussätziges" Metall, z.B. Rost und Grünspan, als *materia nigra*, als „schwarze Materie", den Ausgangspunkt. Auf der ersten Stufe der Einwirkung des Feuers auf das Metall

[1] Auch dies ist nicht der „vollständige" Titel. Dieser lautet: ATALANTA FUGIENS, hoc est, EMBLEMATA NOVA DE SECRETIS NATURAE CHYMICA, Accomodata partim oculis & intellectui, figuris cupro incisis, adiectisque sententiis, Epigrammatis et notis, partim auribus et recreationi animi plus minus 50 Fugis Musicalibus trium Vocum, quarum duae ad unam simplicem melodiam distichis canendis peraptam, correspondeant, non absque singulari iucunditate videnda, legenda, meditanda, intelligenda, diiudicanda, canenda et audienda. – Ein von Lucas H. Wüthrich herausgegebener Faksimile-Nachdruck des 1618 erstmals erschienenen Werkes erschien 1964 im Bärenreiter-Verlag Kassel.

[2] Eine anschauliche Schilderung des alchemistischen Prozesses findet sich bei Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten/Freiburg 1975, 267ss. (Studienausgabe).

– der *nigredo* – erfolgt die Reinigung und Pulverisierung des Materials. Hierbei können sich giftige Dämpfe entwickeln oder die Substanz kann explodieren. Entsprechend reagiert der Alchemist, der sich dieser Gefahren zunehmend bewußt wird, mit Angst, Unsicherheit, Verwirrung und – seiner schlimmsten „Berufskrankheit"[3] – mit Melancholie, der immer wiederkehrenden Mut- und Hoffnungslosigkeit gegenüber dem Anspruch, das schwere Werk zu einem guten Ende führen zu sollen.

Dem Kampf mit der *materia nigra* folgt als zweite Stufe des Prozesses die *albedo*, die „Weißung". Das Material verliert seine Schwärze und nimmt– begründet durch eine angemessene Regulierung des Feuers – eine helle Färbung an. Jetzt haben sich die widerstreitenden Elemente in einer „chymischen Hochzeit" miteinander verbunden. Durch ein weiteres Ausreifen des Prozesses nimmt der Inhalt der Retorte eine goldgelbe Färbung an – die dritte Stufe, die *citrinitas* ist erreicht. Der „Stein der Weisen" ist gefunden. Freilich kann sich der Alchemist nicht lange an diesem Erfolg freuen. Denn der *lapis* ist keine fixierbare Größe, deren segensreiche Wirkung der Alchemist sich und seinen Mitmenschen verfügbar machen könnte. Die *citrinitas* blitzt auf, um gleich darauf wieder in der *nigredo* zu verschwinden. Der „göttliche Funke" läßt sich nicht durch ein festgelegtes Rezept erwerben und besitzen; vielmehr muß er stets aufs Neue durch Verwirrung und Melancholie hindurch gesucht und erkämpft werden. So steht der alchemistische Prozeß für ein ständiges Werden, Vergehen und Erneuern, als Symbol für die vielen Tode und Neugeburten, die der Mensch während seines Lebensweges erfährt.

Diese grundlegende Erfahrung einer trotz vieler Widerstände unablässig zum Ziel drängenden Suche spiegelt sich auch in der dem Uneingeweihten dunkel und verwirrend erscheinenden alchemistischen Bilderwelt. Hier sollen nur drei, auch dem Unkundigen leicht nachvollziehbare Metaphern für dies „Stirb und Werde" genannt werden: Der Ouroboros, die Geburt des philosophischen Kindes und die Stationen des Lebens Jesu.

Der Ouroboros ist der Drache, der sich in den Schwanz beißt. Indem er sich selbst auffrißt, erneuert er sich gleichzeitig. – Das „philosophische Kind" entstammt der Verbindung von Sonne und Mond bzw., auf metallurgischer Ebene betrachtet, der Verschmelzung von Gold und Silber. Auf kosmischer Ebene entsteht ein Hermaphrodit, ein Wesen also, das die Geschlechtsgegensätze seiner Eltern in sich vereinigt, auf metallurgischer Ebene der „Stein der Weisen". – Das Leben Jesu schließlich spiegelt Werden, Vergehen und Wiedergeburt durch Leben, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, wobei die metallurgische Entsprechung zu Leben und Sterben mit der *nigredo*, die Auferstehung mit der *albedo* und das „Sitzen zur Rechten Gottes" mit dem Glanz des Steines seine alchemistische Ausdeutung erfährt.

Einer der Männer, die maßgebend an der Entwicklung und Ausgestaltung dieser alchemistischen Vorstellungswelt beteiligt waren und damit auch zum Wegbereiter Michael Majers wurden, war der württembergische Pastorensohn Johann Valentin Andreae (1586–1654)[4]. Dieser veröffentlichte im Jahre 1616 unter dem Titel *Die chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz anno 1459* seine Utopie von einer

[3] So Günter Bandmann in *Musik und Melancholie*, Köln 1960, 41.
[4] Zum Folgenden cf. Karl R.H. Frick, *Die Erleuchteten*, Graz 1973, 143 s.

„Generalreformation der Welt durch eine Synthese der beiden revolutionären Bildungen der jüngst vergangenen Jahrhunderte – des reformierten Christentums und der neuen naturwissenschaftlichen Weltkenntnisse"[5]. Hier propagiert er nichts Geringeres als die Vereinigung der Gegensätze im Bereich der Konfessionen und Religionen; die „chymische Hochzeit" vollzieht sich als eine Vereinigung von Glauben und Wissen, als eine „neue christliche Weltsynthese"[6] zwischen Gott und Mensch, Diesseits und Jenseits. Was Andreae vorschwebt, ist also eine ins Monumentale projizierte Abfolge dessen, was der laborierende Alchemist mit *nigredo*, *albedo* und *citrinitas* im kleinen erstrebt – ein Entwicklungsprozeß der gesamten Menschheit.

Die in Andreaes Werk hinter der Symbolfigur Christian Rosenkreutz hervorstrahlende zentrale Gestalt ist Christus, der nun aber nicht mehr der einsam sein Kreuz tragende Dulder ist, sondern dessen Kreuz („Christian Rosenkreutz") von der Rose umgeben wird: „Das Kreuz, als Zeichen der Erlösung, in der Rose, dem Zeichen der vielgestaltigen Schöpfung, der Natur, der Welt"[7]. Die *Chymische Hochzeit* schildert vor diesem Hintergrund in märchenhafter Form den Prozeß der Annäherung und Vereinigung der Seele mit Christus: Der arme Vater Christian Rosenkreutz erlebt, ausgehend von der Dumpfheit und Dunkelheit seines irdischen Daseins, durch viele Ängste und Mühen hindurch eine zunehmende Erleuchtung und Persönlichkeitserweiterung. Angeführt von einer schönen Jungfrau – einer Personifizierung der rechten Alchemie im Sinne einer intensiven Wahrheitssuche – sucht und findet Christian Rosenkreutz den Weg zur Wahrheit durch die Menge der Betrüger, Goldkocher, Scharlatane, falscher Alchemisten hindurch zum über Recht und Unrecht richtenden König. Höhepunkt dieses Entwicklungsprozesses ist die Verleihung der Würde des „Ritters vom Goldenen Stein", des alchemistischen „Steines der Weisen", symbolisiert durch eine gelbe Kutte und das Goldene Vließ.

Die Alchemie, die Andreae in seiner *Chymischen Hochzeit* darstellt und deren Vorgehen und Zielsetzung er von einer geheimen, eingeweihten Bruderschaft – den Rosenkreuzern – gepflegt sehen will, hat also nichts mit der realen chemischen Vereinigung unterschiedlicher Substanzen zu tun. Vielmehr handelt es sich um eine Weltanschauung, mittels der – veranschaulicht durch Veränderungen innerhalb der Materie – ein geistiger Wandlungsprozeß dargestellt wird[8].

Im Rahmen dieser durch die Rosenkreuzer getragenen alchemistischen Philosophie ist auch die *Atalanta fugiens* des Michael Majer zu sehen. Majer, 1568 in Rendsburg geboren, studierte in Rostock Medizin und folgte 1608 einem Ruf des wissenschaftsliebenden Kaisers Rudolf II. nach Prag. Hier wurde er Leibarzt und Privatsekretär des Kaisers, der, wie sich aus seinem Beinamen „der deutsche Hermes" ergibt, ein eifriger Alchemist gewesen zu sein scheint[9]. Nach dem Tode Rudolfs II. mußte Majer, der Protestant war, Prag im Zuge der Gegenreformation verlassen. Er ließ sich als Leibarzt des Landgrafen Moritz von Hessen in Magdeburg nieder

[5] So Alfons Rosenberg im Vorwort zu: Johann V. Andreae, *Die Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz anno 1459*, Obernhain 1974, 39. Cf. hierzu auch Hans Schick, *Die geheime Geschichte der Rosenkreuzer*, Berlin 1942, 57.

[6] Rosenberg, op. cit., 10.

[7] Ibid., 11.

[8] Schick, op. cit., 72. Cf. auch Jung op. cit.

[9] Vgl. hierzu Lukas H. Wüthrich im Vorwort zu *Atalanta fugiens*, op. cit., 7.

und starb dort im Jahre 1622. Majers Bedeutung für die Entwicklung des Rosenkreuzertums wird im Gegensatz zur Wirkung Andreaes weniger in der Verbreitung religiöser Reformideen als in dem Versuch gesehen, im Rahmen der alchemistischen Vorstellungswelt die Geheimnisse der Natur zu ergründen und einem auserlesenen Kreis Gleichgesinnter weiterzugeben. Majer charakterisiert die Konzeption, die er in der Nachfolge von Andreae für die Rosenkreuzer-Vereinigung entwickelt, als die eines „philosophischen Arzt-Ordens"[10], dessen Mitglieder auf Grund einer „natürlichen Magie" Einblick in die „verborgenen Heimlichkeiten der Natur" haben und die Wirkungsweise chemischer Stoffe wissend sowohl wie intuitiv erfassen. Wissen und Intuition dienen der Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe und -pflege, die ihren praktischen Niederschlag etwa im ethisch-ärztlichen Tun unentgeltlicher Krankenpflege findet. In den Augen Majers beinhaltet die Suche nach dem „Stein der Weisen" also nicht nur geistig-religiöses Bestreben, sondern symbolisiert auch das stete Erarbeiten der helfenden, auf das Wohl des Mitmenschen gerichteten Qualitäten im eigenen Persönlichkeitsspektrum. In dieser gegenüber den Auffassungen Andreaes stärker auf die Praxis von Alchemie und Medizin zentrierten Gewichtung gelangten die Rosenkreuzer-Ideen nach England, wo sie unter Einwirkung des Majer-Freundes Robert Fludd maßgebend wurden für die Gedankenwelt des Freimaurertums.

Die „Fuga" als musikalische Spiegelung des Entwicklungsprozesses

Majers Traktat *Atalanta fugiens* besteht aus 50 Kapiteln, die sich je in einen dreistimmigen Kanon mit unterlegtem Text („Fuga" und „Epigramma"), ein in Kupfer gestochenes Bild („Emblema")[11] und eine längere theoretische Erörterung („Discursus") gliedert, und die einen alchemistischen Prozeß mit all seinen Fort- und Rückschritten beschreiben.

Ein Schlüssel zu dieser schwer zugänglichen Text- und Bilderwelt ist mit dem ursächlich mit der Alchemie verbundenen Aspekt der *Verschmelzung* gegeben[12]. Verschmolzen sind hier zunächst die verschiedenen Kunstgattungen: Kupferstich, Vers und gelehrte lateinische Prosa sowie Musik, d.h. akustische, optische und intellektuelle Wahrnehmung. Verschmelzung begegnet auch als Thema der 50 *Discursus* und der Bilder, in denen das Werden des „Steines" über die Stufen von *nigredo*, *albedo* und *citrinitas* erörtert wird. Hierbei wird die *nigredo* u.a. durch den Ouroboros (Bild 14, Seite 65), die *albedo* durch die Hochzeit von Sol und Luna (Bild 34, Seite 145) und die *citrinitas* durch die Geburt des als Hermaphrodit erscheinenden „philosophischen Kindes" (Bild 33 und 38, Seiten 141 und 161) veranschaulicht.

Verschmelzung widerstrebender Einzelteile auf der Basis beharrlichen Erprobens spiegelt sich ferner in den Fugen und in dem von Majer mit ihnen in Zusammenhang gebrachten Mythos von der fliehenden Nymphe Atalanta – ein Zusammen-

[10] Schick, op. cit.
[11] Die Ausführung stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von Matthäus Merian d.Ä.
[12] Vgl. hierzu Wüthrich, op. cit., 10s.

Es hat jhn der Wind getragen im Bauche.

Atalanta seu vox Fugiens.

Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-

vo, Vivus in hanc lucem si semel or tus e rit, or tus e rit.

Hippomenes seu vox sequens.

Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-

vo, Vivus in hanc lucem si semel ortus erit, erit.

Pomum objectum seu vox Morans.

Embryo ventosa Boreæ qui clauditur alvo,

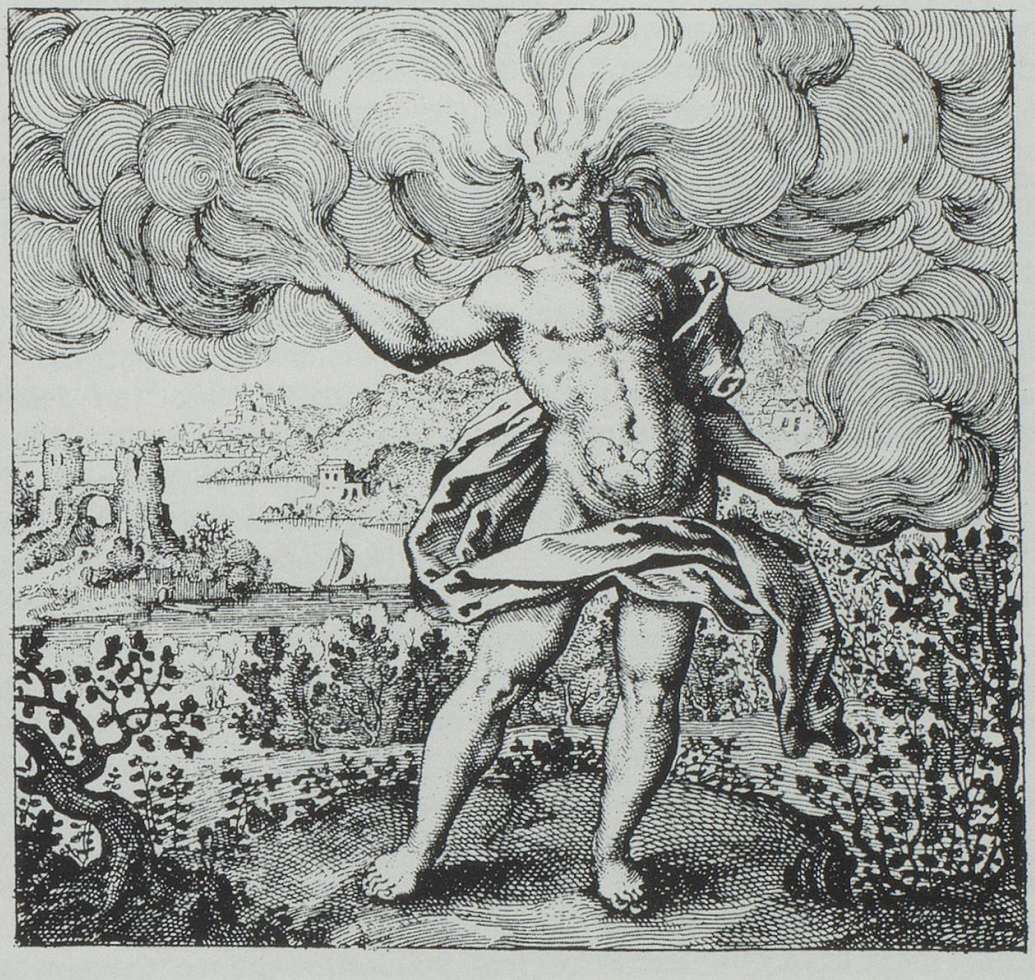
Vivus in hanc lucem si semel ortus erit.

I. Epigrammatis Latini versio Germanica.

DJe Frucht im Bauch deß Winds/welche noch verborgen lebet/
So ferne in dieses Liecht dieselbe wirt erhebet/
Kan allerhohen Helden Raht vnd That vbergehen weit
Durch Kunst vnd starcke Gwalt vnd seines Leibes Arbeit;
Schaw/daß er nicht vnziemlich vor der Zeit geboren werd/
Sondern in rechter Maß komme lebendig auff die Erd.

EMBLE-

Portavit eum ventus in ventre ſuo.



EPIGRAMMA I.

EMbryo ventosâ BOREÆ qui clauditur alvo,
Vivus in hanc lucem ſi ſemel ortus erit;
Unus is Heroum cunctos ſuperare labores
Arte, manu, forti corpore, mente, potest.
Ne tibi ſit Cæſo, nec abortus inutilis ille,
Non Agrippa, bono ſydere ſed genitus.

hang, der sich schon verbal aus der Formbezeichnung *Fuga*, die sich über allen 50 Musikstücken findet, und der Atalanta als einer *fugiens* ergibt. Die Geschichte, von Ovid im 10. Buch seiner *Metamorphosen* überliefert[13], erzählt von der Nymphe Atalanta, einem stolzen, schönen, heiratsunwilligen Mädchen, das sich seiner Freier dadurch entledigte, daß es sie zu einem Wettlauf einlud. Schnellfüßig wie sie war, besiegte sie alle Männer, die gegen sie anzutreten wagten und tötete sie mit ihrem Pfeil. Dies ging so lange, bis Hippomenes, ein junger Mann, der Atalanta zwar liebte, der aber nicht das Schicksal seiner Vorgänger teilen wollte, sich eine List ausdachte. Er besorgte sich drei goldene Äpfel der Hesperiden, von denen, wie er wußte, ein unwiderstehlicher Liebeszauber ausging. Als es nun zum Wettlauf kam, rollte er Atalanta immer dann, wenn sie ihn zu überholen drohte, einen Apfel vor die Füße. Jedesmal, wenn dies geschah, vergaß das Mädchen das Laufen, bückte sich und hob den Apfel auf, so daß schließlich Hippomenes als Sieger durchs Ziel ging. Daraufhin wurde Atalanta von Liebe zu ihm erfüllt und heiratete ihn.

Das essentielle alchemistische Moment der Gegensätzlichkeit, die schließlich zur Einheit wird, bestimmt diesen Mythos in eindrücklicher Weise. Majer läßt es aber nicht mit dieser Übereinstimmung bewenden, sondern errichtet mit der Fugenform – den voreinander fliehenden und sich schließlich vereinigenden Stimmen – eine weitere Bezugsebene zum Mythos einerseits und zum alchemistischen Prozeß andererseits. Hierbei ist die Beziehung zum Mythos gleichsam nonverbal; denn zur Beschreibung des Wettkampfes von Atalanta und Hippomenes benutzt er nicht die Sprache, sondern die Musik, wobei der einzige direkte Zusammenhang zwischen beiden mit den Stimmzuweisungen gegeben ist. In einem Vorwort, dem *Epigramma Authoris*, trifft Majer folgende Anordnung: „Eine Stimme bleibt einfach, ruhig und verzögernd und stellt den Apfel dar, die andere aber ist flüchtig und die dritte folgt ihr geradewegs nach"[14]. Im Notentext heißen die Stimmen entsprechend *Atalanta fugiens*, *Hippomenes sequens* und *Pomum morans*.

Neben all diesen Bezügen führt Majer auch noch die konkret-materielle alchemistische Ebene ein, indem er – ebenfalls im *Epigramma Authoris* – der fliehenden Atalanta bzw. dem Dux die Qualität des Quecksilbers (Mercurius) und dem Hippomenes bzw. dem Comes die des Schwefels (Sulphur) zuordnet. Gemeint ist also eine „chymische Hochzeit" zwischen Männlich und Weiblich, Haß und Liebe, Flucht und Verfolgung, trennender und verbindender Materie mit dem Ziel der Vereinigung.

Majer unterläßt es, dem *Pomum morans*, dem „verweilenden Apfel", eine alchemistische Qualität zuzuordnen. Aus zwei Gründen aber ist es naheliegend, in ihm eine Entsprechung zum „Stein der Weisen" zu sehen. Zum einen nämlich sind Sulphur und Mercurius zwei Grundsubstanzen, aus deren „chymischer" Vereinigung sich nach alchemistischer Lehre der „Stein" entwickelt. Es mag dabei widersprüchlich erscheinen, daß die Apfelstimme schon zu Beginn in ihrer abgeschlossenen

[13] *Ovids Metamorphoses*, Books 6–10, ed. William S. Anderson, Norman 1974, 143–146.

[14] Hildemarie Streich, „Musikalische und psychologische Entsprechungen in der *Atalanta fugiens* von Michael Maier", *Eranos-Jahrbuch* 42 (1973), 374. Im Original heißt es: „Una manet simplex pomumque refert remorans vox / Altera sed fugiens, tertia rite sequens".

Form vorliegt, während doch der „Stein" in seiner erstrebten, heilbringenden Gestalt erst als Ergebnis der Vereinigung der beiden gegensätzlichen Elemente entsteht. Demgegenüber gilt aber die alchemistische Vorstellung, daß so, wie die Erbsubstanz eines Kindes auch vor seiner Zeugung schon in den Eltern vorhanden ist, auch der *lapis* schon in der *materia nigra* enthalten ist. Er steckt in jedem Partikel des alchemistischen Ausgangsmaterials als diejenige Kraft, die aus dem Disparaten das Eine macht: In einer sich stetig ändernden Umgebung wird er immer wieder auf eine neue Art das, was er ist – genauso wie der cantus firmus, der seine Identität nicht ändert und doch – durch die Einwirkung von Dux und Comes – stets neue Seiten von sich zeigt. Der zweite Grund für die Zuweisung der Apfelstimme zum „Stein der Weisen" ist mit der von den Alchemisten vorgenommenen Entsprechung zwischen alchemistischem Prozeß und dem Leben Jesu gegeben[15]. Der *lapis* entspricht in seiner Reinheit und Heilkraft dem Gottessohn, der erst durch Leben und Tod gehen muß, ehe er sich der Welt in seinem wahren Glanz offenbaren kann. Jesus nun ist im cantus firmus unmittelbar präsent: Denn Majer hat als vorgegebene Melodie das *Christe Eleison* aus dem *Kyrie Cunctipotens genitor* ausgewählt[16]. Dies hat im gegebenen Zusammenhang im übrigen noch eine weitere Bedeutung; es kann als Anrufung gelten, Jesus möge sich des Alchemisten in seiner Not, das schwierige Werk zu vollenden, erbarmen.

Damit kann hier noch ein weiterer Aspekt der Verschmelzung genannt werden, wie er von Majer in der *Atalanta fugiens* vorgenommen wird. Verschmolzen werden nicht nur Intellekt und sinnliche Wahrnehmung, Musik und Dichtung, Mythos und Alchemie, sondern auch Antike und Christentum: Das heidnische *pomum morans* „verweilt" als liturgischer Bestandteil katholischer Kirchenmusik. Bezieht man ein, daß Majer Protestant war, so zeigt sich, daß er hier auf den Spuren Andreaes wandelt. Nicht die Zersplitterung in Einzelreligionen und -konfessionen ist das rosenkreuzerische Ziel, sondern das Streben nach einer alle Einzelrichtungen in sich erfassenden spirituellen Wahrheit.

Damit gelangen wir an das eigentliche Thema dieses Aufsatzes, der ja nicht dem alchemistischen Verschmelzungsprozeß, sondern der musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen gewidmet ist, dem Werden und Wachsen durch kontinuierliche Arbeit mit und gegen alle Schwierigkeiten. Majer gibt mit seinen 50 Fugen ein eindrückliches Beispiel, wie dies Phänomen seinen musikalischen Ausdruck finden kann. Hildemarie Streich, eine Autorin, die sich eingehend mit den Fugen der *Atalanta fugiens* befaßt hat, hat im einzelnen gezeigt, daß sich in jedem der kleinen Kanons einerseits und im Gesamtverlauf aller 50 Stücke andererseits eine

[15] Vgl. oben 361.

[16] *Graduale ... restitutum et editum ... a Solesmensibus monachis*, Paris 1961, 15*. Diese Identifizierung verdanke ich Herrn Christopher Schmidt, dem ich hier nochmals für seine spontane Hilfsbereitschaft danken möchte, mit der er sein Gedächtnis nach der unbekannt-bekannten Melodie durchforschte. Erst später sah ich, daß auch Hildemarie Streich in einem Nachtrag zu ihrem zitierten Aufsatz (p. 424) diese Identifizierung vorgenommen hat, wobei hier eine kleine Richtigstellung gestattet sei: Es handelt sich nicht um ein Kyrie *In festis I classis*, sondern um eines *In festis II classis*.

prozeßhafte Entwicklung ausmachen läßt. Danach gilt für den Gesamtverlauf, daß bei stets gleichbleibendem Tonmaterial des cantus firmus die Oberstimmenthemen von Kanon zu Kanon variieren[17]. Ferner wechseln die Stimmen häufig ihre Lage. Der cantus firmus verläuft einmal als Tief-, dann wieder als Mittel- oder auch als Oberstimme, ein Sachverhalt, zu dem H. Streich interpretierend vermerkt: „Dieser immer wiederkehrende Wechsel von der höheren Stimmlage in die tiefere und von der tieferen wieder in die höhere wirkt wie eine klangliche Darstellung der Wandlungsvorgänge im alchemistischen Gefäß mit ihrem Nachuntensinken der festen und ihrem Aufsteigen der leichten Substanzen ..."[18] Wandlungsvorgänge dokumentieren sich auch in der Art der cantus firmus-Behandlung. Dieser erscheint nicht nur in seiner liturgischen Gestalt, sondern auch im Krebs[19], in Spiegelung[20] und Umkehrung[21], während die kanonisch geführten Stimmen kontrapunktische Besonderheiten wie Proportionskanon[22] und Spiegelkanon[23] aufweisen.

Die *fuga* wird hier also nicht als einfach zu durchschauendes satztechnisches Prinzip, sondern in vielen ihrer kunstgerechten Anwendungsmöglichkeiten präsentiert und erweist sich damit als eine Satztechnik, die dem Komponisten Einfallsreichtum, Kombinationsfähigkeit und Erfahrung abverlangt. Als solche ist sie auch den Zeitgenossen bekannt. So beschreibt Michael Praetorius im 1619 erschienenen dritten Band seines *Syntagma Musicum* die *fuga* ganz in diesem Sinne, wobei er sich auf einen Passus aus den *Musices poeticae sive De compositione cantus* (1613) des Johannes Nucius stützt: „Fugae nihil aliud sunt, ut ait Abbas D. Joannes Nucius, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictae sunt autem a fugando, quia vox vocem fugat, idem melos depromendo. Italis vocantur Ricercari: RICERCARE enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere, mit fleiß erforschen / unnd nachsuchen; Dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbarem fleiß unnd nachdencken aus allen winckeln zusammen gesucht werden muß / wie unnd uff mancherley Art und weise dieselbe ineinander gefügt / geflochten duplirt per directum & indirectum seu contrarium, ordentlich / künstlich und anmuthig zusammen gebracht / und biß zum ende hinaus geführt werden könne. Nam ex hac figura omnium maxime Musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona & laudabili cohaerentia rite jungere noverit"[24].

[17] Konstanz besteht hier aber wiederum insofern, als die Stimme der fliehenden Atalanta jeweils das Thema vorgibt und die des verfolgenden Hippomenes nachfolgt.

[18] Op. cit., 382s.

[19] So in Fuge 41, 392.

[20] Fuge 46, 192.

[21] Fuge 48, [200].

[22] Fuge 44, 184.

[23] Fuge 46, 192.

[24] *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C.* Tomus Tertius, Nachdruck der Ausgabe von 1619, Kassel etc. 1958, 21s: „Nach den Ausführungen des Abtes Johannes Nucius sind Fugen nichts anderes als die nach einem bestimmten Ablauf in dichtem Abstand folgende Wiederholung eines Themas, wobei der Abstand durch Pausen bewirkt ist. Die Fugen haben ihren Namen vom „Fliehen", da eine Stimme vor der anderen durch die Entlehnung derselben Melodie

Nach dem Zeugnis von Nucius und Praetorius entsteht die *fuga* also auf der Basis von musikalischem Ingenium, von Fleiß, Nachdenken und Suchen, wobei das Ergebnis trotz des mühevollen Schaffensprozesses und bei aller geforderten satztechnischen Kompliziertheit „künstlich" und „anmutig" klingen soll. So wird die *fuga* zum Maßstab für kompositorische Meisterschaft. Hier kann ein Musiker zeigen, daß er sich auf den artifiziellen Aspekt der Musik versteht, ohne dabei die Forderung nach klanglicher Schönheit zu vernachlässigen. Darüber hinaus zeigt die Fugen-Charakterisierung von Nucius/Praetorius, warum sich gerade diese Satzart als Analogon zu dem, was Michael Majer mit seiner *Atalanta fugiens* aussagen möchte, besonders gut eignet. Denn wie der alchemistische Prozeß einerseits, und der Mythos von Atalanta und Hippomenes andererseits, zeigt sie mit ihren musikalischen Mitteln, daß wahrhaftige Schönheit als Ergebnis der Vereinigung widerstrebender Elemente, wenn überhaupt, dann nur durch Mühsal und stetes Probieren zu erreichen ist. Die Fuge ist also nicht eigentlich bzw. allenfalls in letzter Instanz Ausdrucksträger von Anmut und Schönheit, sondern soll vor allem auch den Aspekt des schwierigen und mühevollen Suchens wiedergeben. Nicht nur „schön" muß eine Fuge also klingen, soll sie im Sinne Majers als verläßliches Spiegelbild eines Entwicklungsprozesses wirken, sondern auch „schwierig"[25].

II. DER *GESANG DER GEHARNISCHTEN MÄNNER* VON MOZART

Wir begegnen der von Michael Majer vorgenommenen Spiegelung eines mühevollen Entwicklungsprozesses durch eine einen cantus firmus umspielende *fuga* nochmals zu einer anderen Zeit und in einem gänzlich anderen Traditionszusammenhang. Im Gegensatz zu den Kanons von Majer handelt es sich hierbei um ein berühmtes Werk, um den „Gesang der geharnischten Männer" aus W. A. Mozarts Oper *Die Zauberflöte*.

Das Stück ist zu bekannt, als daß es hier ausführlicher beschrieben werden müßte. Tamino und Pamina stehen vor ihrer letzten Prüfung, der Feuer- und Wasserprobe, die sie würdig machen soll, in Sarastros Reich einzutreten. Sie befinden sich also vor dem Abschluß eines Prozesses, der sie, wie es im Libretto heißt, „des Todes düstre Macht" überwinden läßt, indem sie sich der Herausforderung stellen, durch die Tiefen menschlicher Angst und Not hindurchzugehen. Die Feuer- und Wasserprobe wird zeigen, daß Tamino und Pamina dieser Herausforderung gewachsen sind

flieht. Bei den Italienern heißt diese Satzart Ricercare: Ricercare bedeutet nämlich suchen, forschen, erkunden ... Denn von dieser *figura* her kann man am besten das musikalische Ingenium abschätzen, ob es nämlich jemand versteht, entsprechend der Natur eines Modus die passenden Fugen zu erfinden und das Erfundene in einen guten, lobenswerten und den Regeln entsprechenden Zusammenhang zu bringen". Die von Praetorius herangezogene Stelle findet sich bei Nucius im Kapitel *De Fugis* im Nachdruck der Ausgabe von 1613, Leipzig 1976, G 1.

[25] Bei einem Workshop im März 1979, in dessen Rahmen Frans Brüggen mit einem Schola-Ensemble die h-moll-Suite probte, klopfte er beim Fugeneinsatz der Ouverture ab und bat die Studenten, weniger „schön" zu spielen; eine Fuge sei nicht primär eine schöne, sondern vor allem eine ernsthafte und schwierige Angelegenheit.

und daß sie im Durchleiden der Todesangst zu neuer Einheit und neuem Bewußtsein gelangen werden. – Bevor das Paar den gefährlichen Gang antritt, verlesen ihm die beiden Geharnischten eine in Hieroglyphen abgefaßte, d.h. nur dem Eingeweihten verständliche Inschrift, die über der „Schreckenspforte" angebracht ist. Musikalisch ist dieser Vorgang des Vorlesens als Choralbearbeitung gestaltet: Die Melodie des Luther-Chorals „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" wird von den kanonisch geführten Stimmen der Streicher umspielt.

Im folgenden sollen die Parallelen, die sich bereits aus diesen wenigen Angaben zwischen Majers und Mozarts Werk ausmachen lassen, ausgeführt werden.

Die Arbeit am „rauhen Stein" – ein freimaurerisches Symbol für den Entwicklungsprozeß

Michael Majer verstand den alchemistischen Prozeß im Sinne eines Strebens nach Wahrheit vor dem Hintergrund der Einsicht, daß diese Wahrheit nie absolut, sondern allenfalls bruchstückhaft erfahrbar ist. Auch Mozart und seinem Librettisten Emanuel Schikaneder geht es in der *Zauberflöte* nicht nur darum, eine märchenhafte Geschichte von allerhand Gefahren und deren Überwindung auf die Opernbühne zu bringen. Beide, Mozart sowohl wie Schikaneder, waren Freimaurer. Und die *Zauberflöte* gilt als eigentlicher, wenn auch nicht eigens für die Loge komponierter Höhepunkt von Mozarts Freimaurermusik, indem sie ein getreues, freilich in eine ferne Vergangenheit verlegtes Abbild des Einführungsrituals vermittelt und wesentliche Aussagen über Charakter und Überzeugungen der freimaurerischen Bewegungen enthält[26].

Die Freimaurerei[27] hat ihre Ursprünge in den mittelalterlichen Maurerzünften und nahm ihre Entwicklung von England aus. Der Name „freemason" ist erstmals im Jahre 1376 überliefert und bezeichnet hier wahrscheinlich diejenigen Handwerker, die sich mit der Bearbeitung des „freestone", eines feinen Sandsteines, befaßten. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wahrte die Freimaurerei ihren Zunftcharakter: Sie war strukturiert nach einem bestimmten Sittenkodex und pflegte daneben gesellige Tafelfreuden sowie das Wissen über Geometrie und Baukunst. Um die Wende zum 18. Jahrhundert aber erfuhr die Freimaurerei eine nachhaltige Beeinflussung durch die alchemistisch-pansophischen Ideen der Rosenkreuzer. Es bildete sich unter dem Einfluß der Schriften des englischen Arztes und Michael-Majer-Freundes Robert Fludd eine Richtung aus, die man später als spekulative oder symbolische Maurerei bezeichnete, d.h. „ein besonderes System von sittlichen und ethischen Forderungen, die häufig durch Symbole und Allegorien verhüllt"[28] wurden. Dieser Beeinflussungsprozeß, der sich über einen Zeitraum von etwa 200 Jahren hinzog, brachte es mit sich, daß alte Formen, wie das Durchschreiten der drei Grade (Lehrling, Geselle, Meister) mit der jeweiligen Mitteilung eines bestimmten Wissens oder

[26] Vgl. hierzu Paul Nettl, *Musik und Freimaurerei. Mozart und die königliche Kunst*, Eßlingen 1956, 88–142.

[27] Die folgenden Ausführungen basieren auf dem Kapitel „Die Freimaurerei" in dem genannten Buch von Karl R. Frick, 164 ss.

[28] Frick, op. cit., 174.

die Übermittlung des „Maurerwortes", das dem Lehrling beim Eintritt in die Maurergemeinschaft mitgeteilt wurde, zunehmend zu symbolischen, von ihrem handwerklichen Hintergrund losgelösten Handlungen wurden. Die Verquickung rosenkreuzerischen und freimaurerischen Gedankenguts führte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Einführung der sogenannten „höheren Grade", die eine noch weitere Entfernung von den handwerklichen Ursprüngen darstellten. Nach und nach wurde die Freimaurerei zu einer Art christlich-mystischen Ordens, der keine Klassenunterschiede anerkannte. Adlige und Kaufleute, Wissenschaftler, Künstler und kleinere Angestellte begegneten einander unter der Idee von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die alle Menschen einigen sollte. Der Entwicklung und Pflege des Bewußtseins dieser Ideale und der Arbeit am „inneren Menschen" diente die freimaurerische Begegnung; um eine freie, auf Gleichheit und Brüderlichkeit bedachte Gesinnung zu erarbeiten, galten die Bestrebungen der Belebung und Stärkung der positiven inneren Kräfte und der Bekämpfung der dunklen, dämonischen Seiten des Menschen. Zentrum dieser Arbeit am „inneren Menschen" war die „Arbeit am Stein", die sich freilich nicht mehr materiell, als Maurerhandwerk, sondern symbolisch verstand und bis heute versteht. Gemeint ist hierbei die Symbolik vom Bau des Salomonischen Tempels, der real zwar zerstört ist, den es aber im Sinne eines „Menschheitstempels zu Ehren des Allerhöchsten Baumeisters aller Welten" symbolisch wieder aufzubauen gilt, ein Werk, das „die Menschen in moralischer Gleichwertigkeit und ethischer Übereinstimmung in gemeinsamem Arbeiten am Bauziel vereinigen soll"[29]. Dies Symbolgebäude, bei seiner utopischen Fertigstellung dazu bestimmt, die „in sich befriedete Menschheit"[30] aufzunehmen, versinnbildlicht eben jene Menschheit; denn jeder einzelne Stein symbolisiert einen Menschen, der es durch harte Arbeit an sich selbst dahin gebracht hat, sein Leben in freimaurerischer Humanität zu leben. Daher ist die Arbeit am Tempel, in der maurerischen Symbolwelt als die Arbeit am rauhen Stein dargestellt, ein stetes Arbeiten an der eigenen Person. Der rauhe Stein steht für die Unvollkommenheit, die den neu in den Maurerbund aufgenommenen Lehrling kennzeichnet. In diesem Stadium hat der Stein Risse, Kanten und Unebenheiten, die in einem längeren und mühevollen Prozeß geglättet und bearbeitet werden müssen; Ziel der Bearbeitung ist es, daß aus dem rauhen ein kubischer Stein wird, ein Würfel, der sich lückenlos dem großen Menschheitsbau einfügt.

Die Parallelen zwischen freimaurerischer und alchemistischer Betrachtungsweise liegen auf der Hand. Das in beiden Geistesrichtungen angestrebte Ziel, die Isolierung des „Steines der Weisen" bzw. der lückenlos gefügte Bau des Menschheitstempels, ist utopisch. Die erstrebte Vollkommenheit wird sich allenfalls in Andeutungen erreichen lassen. Worauf es ankommt, ist jedoch weniger das Ziel als die in Mühsal und Wahrheitsliebe sich vollziehende Arbeit. Bei dieser gedanklichen Nähe ist es nicht verwunderlich, daß sich die Maurer – dies gilt vor allem für den deutschsprachigen Raum während des 18. Jahrhunderts – zunehmend mit dem Zustande-

[29] Eugen Lenhoff/Oskar Posner, *Internationales Freimaurerlexikon*, Zürich etc. 1932, Artikel „Salomonischer Tempel", 1567.

[30] Op. cit.

kommen alchemistischer Prozesse beschäftigten. Hierbei war ihnen die Transmutation der Materie, ihr zirkulärer, zwischen *nigredo*, *albedo* und *citrinitas* sich abspielender Wandlungsprozeß Sinnbild für die Wandlung vom ungebildeten, umwissenden, triebhaften zum edlen und geläuterten Menschen.

In vielen Logen wurde die Alchemie freilich nicht nur als Sinnbild gebraucht, sondern konkret praktiziert, wobei „ein Schwerpunkt alchemistisch arbeitender Logenbrüder ... in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Österreich-Ungarn"[31] war. Viele Logen hatten alchemistische Laboratorien, für deren Einrichtung bestimmte Vorschriften bestanden. Wir kennen eine solche Vorschrift aus dem Jahre 1780, die aus der Wiener Loge „Zur gekrönten Hoffnung" stammt. Dort heißt es: „Das Laboratorium soll abgelegen, räumlich licht, von dichtem Gemäuer, mit gutem Zug und einer Requisitenkammer versehen seyn, ferner soll darin ein Schmelz-, Reserverier-, Calcinier- und Destillir-Ofen nebst Balneo Mariae angelegt werden. So müssen auch Retorten, Recipienten, Kolben, Helme, Circulir- und Zucker-Gläser, auch Separir- und Filtrir-Gefäße, im-gleichen Tiegel, Treibscherben, Capellen, Zangen, Eintrag löffel, Rühr-Stangen und Güß-Buckel vorhanden seyn ... Es können anfänglich unterschiedliche Curiosa und kleine Labores vorgenommen werden ... um denen Brüdern hierdurch unterschiedliche Handgriffe beyzubringen, und sie in der Feuer-Arbeit zu exerzieren. Allein die Hauptnotwendigkeit ist, daß sie die Radical- und Universal-Menstrua wohl und gutt zu machen lernen, damit, wenn sie ad Philosophiam gehen, sogleich zum Werk schreiten können ..."[32] Von einem Grafen Esterházy, einem „praktizierenden Freimaureralchemisten"[33] heißt es, er sei imstande gewesen, „aus dem Gold und Silber eine animam zu ziehen, welche tingieret und sich mit mercurio amalgiert."[34]

Was hat Mozart und der „Gesang der Geharnischten" mit all dem zu tun? Mozart trat 1784 in die Loge „Zur Wohltätigkeit" ein, eine kleinere unter den acht Wiener Logen, der er freilich nur ein Jahr lang angehörte. Denn im Jahre 1785 wurde mittels eines kaiserlichen Dekrets angeordnet, daß diese acht Logen durch Zusammenschlüsse auf drei zu reduzieren seien. So geschah es, daß Mozarts Loge mit zwei anderen zusammengeschlossen wurde und in dieser neuen Formierung den Namen „Zur neugekrönten Hoffnung" erhielt[35]. Diese neugegründete Loge weihte im Januar 1786 ihren Tempel in den Räumlichkeiten der dem kaiserlichen Dekret zum Opfer gefallenen Loge „Zur gekrönten Hoffnung". Mozart war in dieser Loge kein Unbekannter gewesen; er hatte für sie – anläßlich des 1785 erfolgten Todes zweier Mitglieder, des Herzogs Gregor August zu Mecklenburg Strelitz und des Grafen Franz Esterházy von Galantha[36] – die *Maurerische Trauer-*

[31] Frick, op. cit., 211.
[32] Zitiert nach Frick, op. cit., 211.
[33] Ibid.
[34] Ibid.
[35] Otto E. Deutsch, *Mozart und die Wiener Logen*, Wien 1932, 4 s.
[36] Übrigens lassen sich allein in der „Gekrönten Hoffnung" drei Mitglieder des Geschlechtes Esterházy nachweisen (cf. Deutsch, op. cit., 31, Anm. 28). Ob einer von ihnen der geschickte Alchemist war, von dem oben (S. 372) berichtet wurde, läßt sich aus den von Frick mitgeteilten Details nicht ersehen.

musik geschrieben. Bemerkenswert ist dieser Sachverhalt darum, weil es eben jene Loge „Zur gekrönten Hoffnung" war, aus der der oben zitierte Bericht über die Beschaffenheit alchemistischer Laboratorien stammt. Dieser Bericht entstand im Jahre 1780, also nur ein halbes Jahrzehnt, bevor Mozart hier – zunächst als Gast, dann als Mitglied – aus- und einging[37]. Ob die „Gekrönte Hoffnung" bzw. die „Neugekrönte Hoffnung" tatsächlich ein solches Laboratorium unterhielt, läßt sich aus den mir zugänglichen Unterlagen nicht ersehen. Immerhin deutet ein Hinweis auf diese Möglichkeit, der in einem 1785 abgefaßten, also noch von der alten „Gekrönten Hoffnung" ausgefertigten Rundschreiben an auswärtige Brüder enthalten ist. Dort wird u.a. berichtet, die „Gekrönte Hoffnung" habe in Zusammenarbeit mit drei weiteren Logen eine bereits 1900 Bände umfassende Bibliothek errichtet; ferner habe „die Achtung vor der Natur" die Loge dazu bewogen, ein „physisches Kabinett" anzulegen, in dem Experimente gemacht würden[38]. Ob es sich bei diesem Kabinett allerdings um ein Laboratorium handelte, das dazu diente, „denen Brüdern ... unterschiedliche Handgriffe beyzubringen und sie in der Feuer-Arbeit zu exerzieren", muß offen bleiben.

Auf die Frage, was Mozart mit den alchemistischen Bestrebungen seiner Zeit zu tun hatte, kann damit geantwortet werden: Als Angehöriger der Österreichisch-Ungarischen Freimaurerei, die starken rosenkreuzerischen Einflüssen unterlag, und als Gast bzw. Mitglied einer Loge, die sich nachweislich mit alchemistischem Gedankengut auseinandersetzte, dürfte auch ihm der alchemistische Prozeß im Sinne einer Symbolisierung des menschlichen Weges als eines Kreislaufes zwischen den Polen von Dunkelheit und Licht eine vertraute Vorstellung gewesen sein.

Im folgenden soll unter diesem Blickwinkel – und in steter Korrespondenz mit Michael Majers alchemistischen Fugen – die als Fugato strukturierte Choralbearbeitung „Der welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden" betrachtet werden.

Das Fugato als musikalische Spiegelung des Entwicklungsprozesses

Zu Beginn des 28. Auftritts der *Zauberflöte* findet sich folgende Regieanweisung: „Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der and're speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellroth sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel ... Zwei schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer, sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe, nahe am Gegitter"[39]. Noch also ist Tamino allein, jedoch nicht mehr lange. Denn unmittelbar nachdem die Geharnischten ihm die „transparente Schrift" vorgelesen

[37] So etwa am 6.4.1785, als im Beisein Leopold Mozarts W.A. Mozarts Kantate *Die Maurerfreude* in der „Gekrönten Hoffnung" aufgeführt wurde.

[38] Cf. Deutsch, op. cit., 20.

[39] Cf. Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke II, Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Bd. 19: *Die Zauberflöte*, ed. Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel etc. 1970, 287.

haben, wird Pamina zu ihm stoßen, und gemeinsam werden sie die Prüfung bestehen. So können wir bereits hier eine Parallele zu Majers Werk ziehen: Wie in der *Atalanta fugiens* Atalanta und Hippomenes auf schwierigem Weg einer Vereinigung zustreben, so tun dies auch Tamino und Pamina. Und wie dort der alchemistische Prozeß von *nigredo* zu *citrinitas,* vom Dunkel zum Licht, dies Geschehen spiegelt, so tut dies in der *Zauberflöte* der Text, den die Geharnischten verlesen. Denn nach den auf der Pyramide eingemeißelten Worten erlangt nur derjenige Erleuchtung im Sinne der Offenbarung einer übergeordneten Wahrheit, der das Dunkel der eigenen Todesangst durchschritten und damit überwunden hat. Der Text lautet:

„Der welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden,
wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden;
wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
schwingt er sich aus der Erden himmelan.
Erleuchtet wird er dann im Stande sein,
sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n."[40]

Viele Autoren, die sich mit dem „Gesang der Geharnischten" auseinandergesetzt haben, verweisen auf das spezifisch Freimaurerische der hier zum Ausdruck gebrachten Symbolik[41]. Daneben gibt es jedoch noch einen weiteren, eher indirekten Textbezug, der in besonderer Weise auf den alchemistischen Aspekt der Freimaurerei hindeutet. Mozart wählte als Melodie zu dem von den fugierten Streicherstimmen umspielten Text den Luther-Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" und provozierte damit schon bei Otto Jahn die ahnungsvolle Bemerkung: „Ob in der Wahl dieses Liedes noch eine besondere Freimaurerweisheit steckt kann ich nicht sagen"[42]. Aber erst rund 100 Jahre später hat Reinhold Hammerstein diese Spur weiterverfolgt[43]. Hammerstein bezweifelt die erstmals 1826 von Abbé Stadler geäußerte und von vielen späteren Autoren übernommene These, nach der Mozart den Choral aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* kannte und ihn auch von dort übernahm[44]. Nach seinen Ausführungen hatte Mozart eine spezifisch freimaurerische Motivation, gerade diesen Choral für die exponierte Aussage von der Reinigungskraft der Elemente zu wählen. Die fünfte Strophe des erstmals im *Erfurter Enchiridion* von 1524 überlieferten Chorals lautet nämlich:

[40] Bekanntlich geht dieser Text auf eine französische Vorlage aus dem Roman *Sethos* des Abbé Terrasson zurück, den Matthias Claudius, Freimaurer auch er, 1777/78 veröffentlichte. Vgl. hierzu Reinhold Hammerstein, „Der Gesang der geharnischten Männer", *AfMw* 13 (1956), 7.

[41] Vgl. etwa Paul Nettl, op. cit., 141, und Hammerstein, op. cit., 7.

[42] Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Zweiter Theil, Leipzig ²1867, 501, Anm. 41.

[43] „Der Gesang der geharnischten Männer", op. cit.

[44] Vgl. u. a. Jahn, op. cit., 500; Heinrich Abert, *W. A. Mozart* 2, Leipzig ⁷1956, 675; Horst Goerges, *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts*, Nachdruck der Ausgabe von 1937, München 1969, 198; Eugen Schmitz, „Die Quellen des ‚Gesangs der Geharnischten'", *Musica* 3 (1949), 194–195; Konrad Ameln, „Zur Quelle des ‚Gesangs der Geharnischten'", *Musica* 3 (1949), 292–293; Wilhelm Fischer, „‚Der welcher wandert diese Straße voll Beschwerden'", *Mozart-Jahrbuch* 1950, 41.

„Das sylber durchs feuer sybenmall bewert wird lautter funden.
Am Gottis wort man warten soll des gleichen alle stunden.
Es wil durchs Creutz beweret seyn,
da wirt seyn krafft erkant und scheyn
und leucht starck ynn die lande"[45].

Dieser Text geht auf den 12. Psalm zurück, wo derselbe Gedanke folgendermaßen ausgedrückt ist: „Die Rede des Herrn ist lauter wie durchläutert Silber im irdenen Tiegel bewähret siebenmal." In dem „hier gebrauchten Bild von der Prüfung und Läuterung durch das Feuer ergibt sich," wie Hammerstein ausführt, „ eine bisher nicht beachtete Beziehung zum Zauberflötentext. Die geistige Verknüpfung aber des Mysterientextes mit dem Psalmtext durch die Wahl gerade dieses Chorals kann kein Zufall sein – sie ist zweifellos Mozarts Tat"[46]. In der Tat weckt der Text – durch die Nennung der Siebenzahl – Assoziationen an freimaurerisches Ritual. Sieben „Reisen", sieben Bewährungsproben, muß der Maurerkandidat unternehmen, ehe er für würdig befunden wird, in den dritten und höchsten der Maurergrade aufgenommen zu werden, in den der Meister. Aber auch in die alchemistische Vorstellungswelt paßt die alte Psalmensymbolik. Das „geläutert Silber", das seine Reinheit einem sieben Stufen umfassenden Schmelzungsprozeß im „Tiegel" verdankt, erinnert an den „Stein der Weisen", der seine Wirkung und Strahlkraft ja auch erst durch einen langdauernden Verschmelzungsprozeß in Tiegel oder Retorte gewinnt.

Die Frage, woher Mozart den Choral kannte, muß freilich offenbleiben. Hammerstein äußert die Vermutung, Mozart habe ihn einem protestantischen Gesangbuch entnommen; vielleicht auch sei dies Lied bzw. der Psalm wegen seiner spezifischen Symbolik in Freimaurerkreisen bekannt gewesen[47].

Vergleichen wir, welchen Stellenwert einerseits Michael Majer, der in einem vorwissenschaftlichen Weltbild verwurzelte Doktor, und andererseits Mozart, der aufgeklärte Musiker, ihrem jeweiligen cantus firmus geben, so ergeben sich wiederum Parallelen: Der Protestant Majer wählt ein bekanntes Stück aus der katholischen Liturgie, der Katholik Mozart einen protestantischen Choral. Majer gibt seinem christlich determinierten cantus firmus durch die Bezeichnung *pomum morans* eine antike, Mozart dem seinen durch die Identifizierung mit einer Hieroglyphen-Inschrift eine altägyptische, d.h. ebenfalls außerchristliche Bezugsebene. Beide Autoren verweigern jeden Hinweis auf die eigentliche Identität der von ihnen ver-

[45] Das *Erfurter Enchiridion*, gedruckt zu Erfurt in der Permentergassen zum Ferbefaß 1524, Nachdruck Kassel 1924, s.p.

[46] Op. cit., 9.

[47] Leider ergab die Durchsicht einiger Freimaurer-Liederbücher aus der Mozart-Zeit keine entsprechenden Anhaltspunkte. Immerhin läßt sich die Praxis der Choral-Kontrafaktur belegen. So findet sich z. B. im *Gesangbuch für Freymaurer und alle Verehrer der Religion, Tugend und Wahrheit*, Hamburg 1804, auf p. 433 der Text „Wir trocknen unsre Thränen ab, erhebet euch Gefühle!", der auf die Melodie des protestantischen Chorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für seine Gnaden" zu singen ist. – Hier möchte ich Herrn Philipp Eichenwald für seine freundliche Hilfsbereitschaft bei der Suche und Beschaffung von Freimaurer-Liederbüchern wie auch für manches klärende Gespräch meinen herzlichen Dank sagen.

wandten vorgegebenen Melodie. Den zugrundeliegenden cantus firmus-Texten ist zudem jeweils der Charakter der Akklamation zu eigen: „Christe, erbarme dich" heißt es im einen, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein und laß dich des erbarmen" im anderen Fall. Aus all dem läßt sich folgern, daß es weder Mozart noch Majer darum geht, ein „Glaubensbekenntnis" für eine bestimmte Religion abzulegen; vielmehr treten sie für ein übergeordnetes Ziel ein, für eine „Pansophie", wie es die Rosenkreuzer nennen, bzw. für die freimaurerische Idee von Humanität und Toleranz. Beiden Autoren ist zudem klar, daß dies Ziel – gemessen an den menschlichen Möglichkeiten – utopisch ist und daß es bei allen Bemühungen auch Erbarmen mit der eigenen Unvollkommenheit braucht.

Eine weitere Parallele zwischen Majer und Mozart ist mit der Wahl der musikalischen Satzart gegeben. Mozart läßt den cantus firmus durch ein Fugato, einen im strengen Kontrapunkt geführten Satz, begleiten. Hammerstein interpretiert: „Tamino steht vor der letzten schweren Prüfung, vor einer Aufgabe, die bewältigt werden muß; er muß hindurch durch ein strenges Gesetz. Gerade diesen Sachverhalt vermag die strenge Kontrapunktik zu charakterisieren. Was J.G. Walther in seinem Lexikon über die strengste kontrapunktische Form, den Kanon, schreibt: ‚Canone (ital.), Canon (lat.), κανῶν (gr.) heisset: eine Regul oder ein Gesetz, welches man in acht nehmen soll' das gilt auch noch für Mozarts Zeit. Ja, es erscheint bei der inneren Anteilnahme Mozarts an seinem Stoff erlaubt zu sagen, daß auch der Komponist, so wie sein Held Tamino, gleichsam sich selbst im Komponieren diesem Gesetz unterwirft"[48]. Hier mag man sich an Michael Majers Zeitgenossen Nucius und Praetorius erinnern, die ja ebenfalls auf die besonderen Anforderungen hingewiesen hatten, die mit der Komposition einer Fuge verbunden sind. Von Mozart wissen wir, daß er sich diesen Anforderungen nicht nur im „Gesang der Geharnischten" stellte; er instrumentierte auch Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* und aus der *Kunst der Fuge* sowie zwei Orgelfugen von J.S. Bach[49].

Von hier aus läßt sich eine letzte Brücke zwischen dem Alchemisten Majer und dem Komponisten Mozart schlagen. Beiden Autoren geht es – wenngleich auf unterschiedlicher geistiger und historischer Ebene – um dieselbe Sache: um die musikalische Veranschaulichung eines durch große Schwierigkeiten und deren angestrebte Überwindung gekennzeichneten Entwicklungsprozesses; und beide bedienen sich hierbei desselben Mittels: der mit dem Affekt der Mühsal verbundenen „schwierigen" Fugenform.

Wir sahen, wie zwei in besonderer Weise von den Problemen um das menschliche Werden, Wachsen und Vergehen berührte Zeugen, ein alchemistischer Mediziner und ein freimaurerischer Musiker, mit den Mitteln der Musik eine Lebenserfahrung formulieren, die, wie der unterschiedliche, voneinander unbeeinflußte Standort beider zeigt, allgemein gültig ist und die dennoch jeder Mensch – und der schöpferisch sich erprobende Musikstudent mit vielleicht besonderer Intensität – stets neu erleben und durchstehen muß.

[48] Op. cit., 22.

[49] Rudolf Elvers, „Mozart und die Polyphonie", *Mozart-Aspekte*, ed. P. Schaller und H. Kühner, Olten/Freiburg 1961, 164.