

FRIMURERI OG FOLKETEATERELEMENTER I ”DIE ZAUBERFLÖTE”

En kritisk analyse af Mozarts og Schikaneders Tryllefløjten og dens placering i civilisationsprocessen omkring W. A. Mozarts og Johann Emanuel Schikaneders levetid.

PH.D.-AFHANDLING

af

STEFAN POLKE

cand. mag.

**Vejleder professor dr.
Wolf Wucherpennig RUC**

INDHOLD

	Side
Forord	3
I) INDLEDNING	
1. Frimureri og folkelighed	4
2. Civilisationsprocessen og det mytiske	9
II) ZAUBERSTÜCK-TRADITIONER OG FOLKELIGHED	
1. Tendenser i forskningen	15
2. Johann Emanuel Schikaneder og den folkelige teaterkultur	18
3. Barokke, især modreformatoriske elementer	31
4. Sarastro og den vise mand	43
5. Sangene i "Die Zauberflöte"	44
6. Det eventyrlige i "Die Zauberflöte"	45
7. Klovnefiguren	47
8. Konklusion	56
III) FRIMURERI OG ELITEKULTUREN	
1. Tendenser i forskningen	58
2. Introduktion til frimureriet i 1700-tallet	61
3. Frimurerelementer i "Die Zauberflöte"	77
4. Frimurereden og tavshedspligten	78
5. Dyderne og sandheden	82
5.1. Broderskabet og det livslange venskab	86
6. Paminas optagelse og kvinder i frimureriet	90
7. Optagelsesritualet i "Die Zauberflöte"	92
8. Vandringsmotivet	94
9. Symbolerne på titelbladet og i "Die Zauberflöte"	96
10. Ægyptomanien, mysteriekult og "Die Zauberflöte"	103
11. Konklusion	107

IV) CIVILISATIONSPROCESSEN OG DET DYBDEPSYKOLOGISKE GRUNDLAG I "DIE ZAUBERFLÖTE"

1. Tendenser i forskningen	109
2. Det dybdepsykologiske grundlag	111
2.1. Mandlig og kvindelig symbolik i værket	112
2.2. Jomfrurovet og den mandlige og kvindelige symbolik	120
2.3. Regressionsforløbet omkring solheltemyten	122
2.4. Initiationsaspektet i "Die Zauberflöte"	129
3. Forholdet mellem det mytiske og civilisationsprocessen	130
4. Civilisationsprocessens dialektik i "Die Zauberflöte"	135
4.1. Sarastro og fornufttriget	137
4.2. Monostatos og slaveriet	141
4.3. Selvmordsforsøgene	145
4.4. Nattens Dronning	146
4.5. Det nye herskabsforhold	148
7. Konklusion	151

V) LITTERATURLISTE

VI) APPENDIX

Appendix I: Billedmateriale
Appendix II: Dokumenter
Appendix III: Brudteorien
Appendix IV: Tidstavler og andet

VII) ABSTRACT IN ENGLISH

VIII) RESUME PÅ DANSK

Forord

Min interesse for "Die Zauberflöte" går tilbage til Germansk Instituts (OU) studietur til Wien i 1987, hvor jeg overværede en opførelse af værket på Volkstheater. Interessen kom sidenhen til udtryk i en dansk udgivelse af Albrecht Kochs libretto til gymnasie- og universitetsbrug, som eksisterer i Jan E. Janssen/Stefan Polke: *W. A. Mozart/E. Schikaneder: Die Zauberflöte*. Munksgaard, 1995. Det foreliggende forskningsbidrag er således den foreløbige kulmination af min beskæftigelse med værket, som har været forbundet med en til tider møjsommelig landvinding i germanistikkens grænseområder til musik-, teater- og religionsvidenskaben. At landvindingen til syvende og sidst bar frugt er først og fremmest betinget af et betragteligt antal mennesker, som har været til uundværlig inspiration og hjælp.

Jeg takker derfor adjunkt Bettina Kaliebe, adjunkt Gunvor Severinsen, lektor Johan Heje, lektor Leif Mathiasen, cand. mag. Ida Vemmelund, cand. polit. Hans Jürgen Hansen, ph.d. Flemming Finn Hansen (RUC), min ph.d.-vejleder prof. dr. Wolf Wucherpfennig og ikke mindst min forlovede og mor til mit barn cand. mag. Lene Thodsen for korrekturlæsningen og de inspirerende samtaler, der fulgte med. Ligeledes tilkommer den Danske Frimurerorden den største tak for den konstruktive dialog og opløftende forskningsassistance. Det gælder ikke mindst for Ordensarkivets Overarkivar Harry Schmidt samt fhv. Overbibliotekar Hans Edvard Christensen, som har været til uundværlig hjælp i kildebehandlingen.

Det er mit største håb, at undersøgelsen må forøge indsigten i et værk, som i de sidste 200 år har begejstret publikumsgeneration efter publikumsgeneration verden over og som nærmest virker uopslidelig i dets fascinationskraft. Selvom værket har været genstand for en intensiv forskning, må man alligevel undre sig lidt over, at især forskningen omkring værkets folkelige elementer, som bør relateres til dets elitekulturelle aspekter, er forsømt. Og man må ligeledes undre sig over, at værkets placering i den vestlige verdens civilisationsproces heller ikke er blevet gennemforsket. Det er mit håb, at min undersøgelse vil udløse en forøget forskningsmæssig interesse for værket. Må afhandlingen gøre gavn, ligesom "Die Zauberflöte".

I. INDLEDNING

1. Frimureri og folkelighed

I 1791 var Mozart alvorligt syg og svigtet af sin kejserlige brødgiver på det aristokratiske Burgtheater, mens vennen og teatermanden Schikaneder holdt skindet på næsen som leder af det lavkomiske og folkelige Freihaustheater i Wieden, en forstad til Wien. Der fandt de sammen for at fremstille en af de største succeser i den tysksprogede teaterhistorie nogensinde - "Die Zauberflöte"¹. Wolfgang Amadeus Mozarts og Emanuel Schikaneders liv var præget af to erfaringshorisonter. På den ene side færdedes de blandt fyrster og konger, Mozart dog mere end Schikaneder, og fejrede triumfer i Donaumonarkiets toneangivende og "civiliserede" kredse. Samtidig levede de i 1791 et liv i nærkontakt med de nederste samfundslag i Wiens lavkulturelle, "uciviliserede" teatermiljøer². Begge var de som frimurere optaget af oplysningstidens idealer, som fandt gehør hos de velstillede logebrødre i Wien. Mozarts og Schikaneders dobbelteksistens som frimurere, der stod i tæt kontakt med de herskende samfundslag, og deres færden i den folkelige teatersubkultur afspejles grundlæggende i "Die Zauberflöte", hvor det frimureriske, elitekulturelle symbolunivers står side om side med det lavkomiske og eventyragtige fra det wieneriske folketeater³. Men hvordan forholder forskningen sig til dette udsagn?

En stor del af Mozartforskningen tolker "Die Zauberflöte" udelukkende som et frimurerisk værk⁴, eller udelukkende idealistisk uden nævneværdigt at fokusere på værkets placering i Wiens lavkulturelle teaterkultur, som var karakteriseret ved masseproduceret teaterkunst. Recipienterne har svært ved at se geniet Mozart omgivet af publikumshørm, folkelige skuespillere og affektbetonet underholdning, som oftest sås forbundet med forstadsteatrene i Wien på Mozarts og Schikaneders tid⁵. Recipienterne har også svært ved at få øje på de folkelige Zauberstück-traditioner i "Die Zauberflöte". Men hvad er så "Das Wiener

¹"Die Zauberflöte" topper i stort set alle opførelsesstatistikker i det 20. århundrede indenfor kategorien "musikteater". Se Nikolaus Dürregger: *Die Zauberflöte in Kritik und Literatur*. Innsbruck, 1990. S. 1.

²Wiens folketeatre udgjorde i en periode fra ca. 1720 til 1848 folkelige offentlighedsformer. Publikummet bestod af det man dengang kaldte "folket": håndværkere, tjenestefolk, soldater, kræmmere og andre. Sml. Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien, 1952. S. 19. Folkekulturen var ikke en del af elitekulturens offentlighedsformer. Se Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied, 1987. Ss. 91-93.

³Mozartforskeren Otto Rommel er en af de forskere, som placerer værket i rækken af folkelige syngespil, som han kalder for "Die Alt-Wiener Volkskomödie". Disse syngespil, som bl.a. står i gæld til det jesuitiske maskintheater, blev dyrket på byens forstadsteatre omkring 1720-1848. Han indrømmer dog, at det frimureriske lag i "Die Zauberflöte" spiller en ligeså vigtig rolle i værket. Se Rommel, 1952. S. 512.

⁴Et af de mest fremtrædende bidrag i denne traditionsrække er Paul Nettl: *Mozart und die königliche Kunst*. Berlin, 1932.

⁵Sml. Leo Balet/E. Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien. 1973. Ss. 27-28.

Zauberstück"?

Det er en syngespilsgenre, som er en del af den gamle wieneriske folkekomedie. Genren udmærker sig ved sit eventyragtige univers, modreformatoriske symboler og teaterteknik⁶. Ligeledes hører en folkelig klovnefigur a la Papageno⁷ med til Zauberstück-genren, som først og fremmest skulle underholde det folkelige publikum. For den udenforstående kan det være vanskeligt at få øje på det frimureriske i "Die Zauberflöte". De frimureriske optagelsesprøver⁸, symboler og øvrige referencer er nemlig gemt godt væk under et tykt lag folketeater, hvor det eventyragtige og lavkomiske står i fokus. Således hersker den frimureragtige Sarastro over et eventyrrige med eksotiske præster som undersætter, hvilket hyppigt forekom i de kendte tryllesyngespil.

For datidens frimurere, som også fandtes i et mindretal på Schikaneders teater⁹, var der dog ikke nogen tvivl om, at Sarastro og hans præsteskab var af frimurerisk observans¹⁰. Til denne knyttedes nemlig frimureriske optagelsesprøver, frimurerisk tal- og farvesymbolik, mysteriekult og oplysningstidens frimureriske idealer. Læseren må spørge sig selv, hvorfor disse elementer ligger skjult og begravet under et folketeaterlag? Svaret på dette spørgsmål findes i datidens teatercensur, som forhindrede, at det frimureriske kunne stå åbent frem. Der-til kommer den kendsgerning, at Freihaustheater først og fremmest var en folkelig offentlighedsform, som skulle underholde publikum med morskab.

Alt i alt handler "Die Zauberflöte" således først og fremmest om noget folkeligt og noget frimurerisk. Og ønsker man at få en dybere forståelse for værkets bærende konstruktioner, må det folkelige aspekt omkring værkets Zauberstück-traditioner¹¹ derfor vejes op mod det frimureriske, det humanitære. Kun derved opnås en helhedsforståelse af værket. Afhandlingens hovedtese er således, at værkets overordnede, bærende struktur er dualistisk, og består af folkelige og elitekulturelle elementer. Men hvordan vil afhandlingen så bevise denne påstand? Afhandlingen forsøger at synliggøre og derved bevise tesen ved at stille det folkelige lag i Zauberstück-traditionen overfor det frimureriske symbolunivers. Til tesen hører, at afhandlingen definerer det folkelige og det frimurerisk-elitekulturelle i "Die Zauberflöte" som pri-

⁶Med henblik på den modreformatoriske tradition se Richard Alewyn: *Das große Welttheater*. 2. opl. München, 1959. Ss. 70-71.

⁷Figurene hedder Hanswurst, Kasperl, Papageno osv. og havde først og fremmest en psykologisk ventilfunktion. Se Hein, 1978. S. 70.

⁸Et udmærket bidrag på dansk omkring det frimureriske i "Die Zauberflöte" foreligger i Erik A. Nielsen/Jørgen I. Jensen: *Tryllefløjten*. Frederiksberg, 1991.

⁹Volkmar Braunbehrens undersøgelser viser, at den kendte Wienerloge "Zur gekrönten Hoffnung" optog dele af det lavere borgerskab i slutningen af 1780'erne, som også fandtes blandt publikummet på Freihaustheater. Se nærmere hos Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*. München, 1989. S. 268. Se dokument V i appendix II.

¹⁰Sml. Heinz Schuler: *Mozart und die Freimaurerei*. Wilhelmshaven, 1992. S. 62.

¹¹De lavkomiske, eventyrlige syngespil med den modreformatoriske symbolik og teaterteknik, der fandtes på Wiens folketeatre, har i tidens løb fået mange betegnelser: "Märchenoper", "Zauberstück", "Zauberspiel" osv. Se Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt, 1978. S. 12.

mært civilisatoriske størrelser, der i høj grad afspejler civilisationsprocessen i den vestlige verden omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Elitekulturen, som på Mozarts levetid bestod af borgerlige og aristokratiske samfundslag, der frekventerede logerne, cafeerne, hofteatret, læseselskaberne¹² osv. udmærkede sig overfor folket ved en større affektkontrol, som var påkrævet af magtfunktionerne. I kølvandet på etableringen af faste magtmonopoler som fx kongeriger, fyrstedømmer og købstæder, der beskyttede samfundsborgerne mod fysiske overgreb, steg kravet om at kontrollere de menneskelige affekter. Frygten for at blive overfaldet af kendte og ukendte magter blev erstattet med kravet om at opbygge kultur i fredelig sameksistens, som krævede større affektkontrol.

Affektkontrollen, "det indre politi", viser sig bl.a. i måden at tale på, påklædningen, kunstnerisk smag og rationel tænkning¹³ og finder i "Die Zauberflöte" sit fikspunkt omkring Sarastroriget, mens det folkelige og "uciviliserede", dvs. mindre affektkontrollerende, primært foreligger hos Papagenofiguren, underholdningseffekterne og Nattens Dronning. Spørgsmålet er om Mozart og Schikaneder lagde sig stringent fast på den ene af dualismens civilisatoriske parter: opdragelse, affektkontrol eller undvigelsen i det folkeligt underholdende og esoteriske? Hvad har mest værdi i "Die Zauberflöte"? Papageno og dennes lystige pige- og ædeverden eller Sarastros gravalvorlige afsagnsrigte?

Det er afhandlingens påstand, at kunstnerne ikke stringent vælger side. På den ene side er "Die Zauberflöte" moderne og rationel, hvorimod værket på den anden side undviger i det eventyragtige, eksotiske og esoteriske. Publikum må frit vælge fra hylderne, hvilket forklarer noget af værkets enorme succes gennem tiderne. Når det folkelige og det frimureriske i "Die Zauberflöte", dualismen, ifølge afhandlingen primært er en historisk størrelse, så må læseren studse over den kendsgerning, at værket gennem tiderne bliver ved med at tryllebinde publikum verden over.

I forlængelse af dette successspørgsmål rummer det foreliggende forskningsbidrag den påstand, at der bagom dualismen og det civilisatoriske eksisterer et mytisk, dybdepsykologisk lag, hvis nærmest tidløse fascinationskraft har gjort værket resistent overfor kritikken. Civilisationen i den vestlige verden har i løbet af de sidste tohundrede år forandret sig voldsomt, mens "Die Zauberflöte" bliver ved med at udøve en enorm fascinationskraft på publikums-generationer. Afhandlingen vil derfor give et bud på, hvordan det frimureriske og det folkelige "taler sammen", forenes med hinanden, som dybdepsykologiske størrelser, hvilket kunne forklare værkets enorme succes - også 200 år efter Mozarts død. Meget tyder på, at der bag den overordnede, dualistiske struktur findes arketypiske, mytisk-psykologiske elementer, som tiltaler alle mennesker¹⁴. I den anledning forekommer det mig at være indlysende at læse "Die

¹²Sml. Habermas, 1987. S. 37.

¹³Se Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Bd. 1. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main, 1997. Ss. 62-64.

¹⁴En grundig og fyldestgørende jungiansk inspireret tolkning af "Die Zauberflöte" foreligger i Wilfried Kuckartz: *Die Zauberflöte. Märchen und Mysterien*. Essen, 1984.

Zauberflöte" udfra en psykologisk symbolanalyse¹⁵, som følger de af C.G. Jung beskrevne almenmenneskelige, mytiske regressionsstrukturer, og som først og fremmest foreligger omkring det esoteriske-spirituelle i værkets frimurerelementer. I modsætning til Jung og dennes elever opfatter afhandlingen dog regressionen og dens billeddannelse som et primært historisk fænomen, som opstår i kølvandet af driftsundertrykkelsen i civilisationsprocessen¹⁶. Derved forsøger afhandlingen at skabe en kritisk tilnærmelse af C.G. Jung og jungianske tolkninger (Kurchartz, Neumann) med Norbert Elias og den sociologiske forskningstradition¹⁷, idet regressionen og dens mytiske symbolunivers opfattes som et naturligt element i den vestlige civilisations opbygning¹⁸.

Udover den mytiske regression rummer "Die Zauberflöte" et stort potentiale af infantil regression omkring Papagenofiguren, hans barnlige gags og underholdningseffekterne. Disse to forskellige regressionsformer har det tilfælles, at de kompenserer, glatter ud overfor det rationelle i værket. De udgør de "ufarlige rum" som den af civilisationen undertrykte drift "tager hen til". Den foreliggende afhandling accentuerer med al klarhed regressionsbegrebets positive, dvs. kompenserende aspekter. Ordet "regression" har derfor i afhandlingen langt hen ad vejen et positivt indhold. Men hvordan forholder det sig med det, som ikke kan opfanges og kompenseres af det mytiske og infantilt barnlige i civilisationsprocessen, når vi kigger på "Die Zauberflöte"?

Også dette aspekt foreligger tematiseret i værket. Udover det regressivt-kompenserende i civilisationsprocessen viser Mozart og Schikaneder med "Die Zauberflöte" også det, som ikke kan opfanges og kompenseres i processen og som står for processens "sår". Kunsterne viser på realistisk vis, at "naturen", den drift, som brutalt undertrykkes i den borgerligt-elite-kulturelle civilisationsproces, har en tendens til dialektisk at vende tilbage i form af barbari (Adorno/Horkheimer). Processens dialektik i "Die Zauberflöte" er forbundet med det frimurerisk-rationelle og viser, at "den nye tid" og "det moderne menneske" har sine ulemper. Derfor vil læseren i forlængelse med det dybdepsykologiske se en gennemgang af de socialpsykologiske omkostninger, som knyttes til værkets borgerlige civilisationsprojekt, hvor især "systemets ofre", Monostatos og slaveholderiet, rykker i centrum. I "Die Zauberflöte" anfører Mozart og Schikaneder, at det oplyste frimureri bør være bannerføre for op-

¹⁵ Se Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der Zauberflöte". I: *Zur Psychologie des Weiblichen*. Olten und Freiburg, 1953.

¹⁶ Afhandlingen fokuserer i denne henseende på Jungs "freudianske sider", som de foreligger i bl.a. C. G. Jung: *Symbole der Wandlung*. Zürich, 1952. Afhandlingens fokus på det historiske er imod jungianernes vilje, idet disse bygger deres teoridannelse på den senere Jungs mere okkulte sider, som mystificerer det ubevidste og negligerer det historiske. Jungs "mørke" aspekter foreligger bl.a. i C.G. Jung: *Man and his Symbols*. 1964.

¹⁷ Afhandlingens civilisationskritiske orienteringspunkter ses i Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Bd. 1+2. Frankfurt am Main, 1997 og Norbert Elias: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main, 1993.

¹⁸ En generel tilnærmelse mellem den jungianske og den sociologiske forskningstradition foreligger i Tilman Evers: *Mythos und Emanzipation*. Hamburg, 1987.

lysningstidens borgerlige projekt i den vestlige verdens civilisationsproces. De er dog ikke blindt optimistiske. Processens lyse og mørke sider kommer med i beskrivelsen. Jeg mener, at "Die Zauberflöte" udover det folkelige og det frimureriske i bund og grund handler om det flerdimensionale menneske med alle dets infantile og progressive sider og med alle de problemer, som følger med i den borgerlige civilisationsproces. Det er min intention, at læseren ved en gennemgang af "Die Zauberflöte" må få et indblik af datidens folketeaterkultur og frimureri, dvs. et indtryk af det historiske "fingeraftryk" i værket. Samtidig er det min intention at demonstrere, at værket også siger noget om, hvordan den vestlige civilisation på godt og ondt virker på mennesket i en proces, som stadigvæk varer ved.

De første to kapitler i den foreliggende afhandling kan for læseren virke opremsende, da der i disse primært skal udkrystalliseres elementer af folkelig eller frimurerisk observans, som relateres i forhold til værkets placering i civilisationsprocessen, mens det sidste afsnit i højere grad er analytisk og reflekterende, da der i dette afsnit undersøges, hvorledes de udkrystalliserede tekstdele forholder sig til hinanden. For at læseren ikke skal miste afhandlingens metodiske udgangspunkt, vil jeg ved gennemgangen af det folkelige og det elitekulturelle løbende henvise til tekstelementernes flerfunktionalitet.

Store dele af gennemgangen af det frimureriske er set før i andre sammenhænge, dog vil jeg mene næppe så fyldestgørende, som det er tilfældet her. Desuden anvendes der i kapitlet om frimureriet kilder, som ikke eller kun delvist er blevet udgivet før. Ligeledes indgår ikke udgivet kildemateriale omkring det folkelige. Det jungianske er også set før, men ikke med det formål at forene det folkelige med det elitekulturelle. Som en del af indledningen foreligger der et afsnit om afhandlingens metodiske univers, som burde gøre det lettere for læseren at danne sig et overblik over især det sidste, syntetiserende afsnit.

Den musikalske dimension inddrages kun, når det er højst nødvendigt, da de undersøgte elementer er af sproglig art. Derudover opfatter mit forskningsbidrag teksten som det element, som rummer fundamentet for udformningen af det musikalske univers. Afhandlingen følger derved den gængse forskningspraksis¹⁹. Hvert af de tre hovedafsnit indledes med en kort forskningsoversigt. Til de første to afsnit foreligger introduktioner til det folkelige og det frimureriske, som burde gøre det nemmere for læseren at finde vej i de komplekse emneområder. Afhandlingen anvender Hans-Albrecht Kochs udgave af "Die Zauberflöte" i Hans-Albrecht Koch (udg.): *Die Zauberflöte*. Verlag Philipp Reclam jr. Stuttgart 1991 i dens glosserede, danske udgave Jan E. Janssen/Stefan Polke: *W.A. Mozart/E. Schikaneder. Die Zauberflöte*. Munksgaard. København, 1995. Kochs udgave ligger tæt på Schikaneders trykte tekst fra 1791.

¹⁹ Afhandlingens vægtning af det musikalske svarer til de gængse forskningsbidrag som fx Düreggers dissertation *Die Zauberflöte in Kritik und Literatur*. Innsbruck, 1990.

2. Civilisationsprocessen og det mytiske

Det er afhandlingens metodiske udgangspunkt, at det folkelige og det frimurerisk-elitekulturelle i "Die Zauberflöte", langt hen ad vejen afspejler elitekulturens²⁰ og folkets position i den vestlige civilisation omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Og det er afhandlingens grundopfattelse, at denne position kan beskrives ud fra Norbert Elias's civilisationsteoretiske undersøgelser²¹. Med hvad forstår Elias så ved begrebet "civilisation"?

Civilisation er for Elias en proces, som tager sit udgangspunkt i de ypperste samfundslag, hvis standarder smitter af på mellemlagene og de nederste samfundslag:

Immer wieder nimmt eine aufsteigende Schicht oder Gesellschaft die Funktionen und die Haltung der Oberschicht gegenüber anderen Schichten oder Gesellschaften an, die nach ihr von unten nach oben drängen; und immer folgt der aufsteigenden, der zur Oberschicht gewordenen, eine noch breitere, noch menschenreichere Schicht oder Gruppe auf den Fersen.²²

Norbert Elias's teori om en civilisationsproces i den vestlige verden fokuserer primært på forandringer i menneskets affekt- og kontrolstrukturer²³. Ifølge Elias er de ypperste samfundslag generelt i besiddelse af større affektkontrol end lavere samfundsgrupperinger: "Im allgemeinen kann man sagen, dass Unterschichten ihren Affekten und Trieben unmittelbarer nachgehen, dass ihr Verhalten weniger genau reguliert ist, als das der zugehörigen Oberklassen (...)."²⁴ Som udtryk for affektkontrollen i civilisationsprocessen undersøger Elias bordskikke, beklædningsgenstande, adfærdsmønstre, sprogbrug og andre kulturhistoriske detaljer. Omkring Mozarts og Schikaneders levetid udmærkede elitekulturen sig ifølge Elias overfor folket bl.a. ved et mere "civiliseret" sprog²⁵. Elitekulturen, som bestod af aristokratiske og borgerlige samfundsgrupper, konverserede på fremmedsprog eller højtysk, mens folket i høj grad talte dialekt og brugte det "vulgære sprog"²⁶. Men også oplysningstidens idealer, der gemmer sig bag ord som "fornuft", "visdom" og "sandhed", føres ifølge Elias tilbage til middellagenes

²⁰Se Elias, 1993. S. 98.

²¹"Über den Prozess der Zivilisation" er skrevet i 1939 af den landflygtige og dengang ukendte jødiske sociolog Norbert Elias.

²²Elias, 1997. Bd. 2. S. 353.

²³Elias, 1993. S.72.

²⁴Ibid., s. 353.

²⁵Alt i alt var både folkekulturen og elitekulturen langt mere grovkornet end det vi oplever i nutidens Europa. Mozart selv var grovkornet og analfikseret. Se Elias, 1993. S.133.

²⁶Sml. Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 359-361.

affektkontrol omkring oplysningstiden²⁷. Elitekulturen på Mozarts og Schikaneders tid distancerede sig over for folket ved netop at være mere "civiliseret", dvs. være mere affektkontrolleret, beregnende og bevidst omkring driftsmodelleringen. Især borgerskabet distancerede sig ifølge Elias overfor folket og aristokratiet ved en stor affektbeherskelse i kampen om samfundets magtpositioner²⁸. Læseren må spørge sig selv om, hvad dette har at gøre med "Die Zauberflöte"?

I "Die Zauberflöte" ses affektbeherskelsen omkring Sarastros frimureriske fornuftfrige, hvor især de frimureriske prøver, som Tamino og Papageno underlægges, kræver selvbeherskelse og afsavn, mens det mindre affektkontrollerende foreligger i værkets folkelige Zauberstück-traditioner med Papageno i spidsen. Der kan nævnes flere eksempler, som de kommende afsnit omkring det folkelige og frimureriske skal vise for læseren. Men hvordan indgår affektkontrollen, "det indre politi" i Elias's teoriapparat?

Elias mener, at affektbeherskelsen og "den civiliserede adfærd" er tæt knyttet til statsdannelsen. Jo mere komplekst og kompliceret statsdannelsen er, jo større affektkontrol foreligger der hos det enkelte samfundsindivid. Den komplekse arbejdsinddeling i de nyere statsdannelser fører ifølge Elias til, at mennesket bliver mere "civiliseret", dvs. udvikler en større kontrol over de menneskelige drifter. De moderne staters monopol på den fysiske magt beskytter samfundsborgerne mod overgreb, som fjerner fremmedtvangen (frygten for fysiske overgreb) og udløser selvtvangen (kravet om samfundsborgerens selvbeherskelse):

Die eigentümliche Stabilität der psychischen Selbstzwang-Apparatur, die als entscheidener Zug zum Habitus jedes "zivilisierten" Mensch hervortritt, steht mit der Ausbildung von Monopolinstituten der körperlichen Gewalt und mit wachsender Stabilität der gesellschaftlichen Zentralorgane in engstem Zusammenhang.²⁹

Med selvtvangen, selvdisciplinen, forøges skam- og pinlighedstærskelen. Mennesket bliver ifølge Norbert Elias mere selvbetragende, psykologisk og kontrolleret i løbet af den civilisatoriske udviklingsproces³⁰. Elias er udviklingsoptimist. Han tror på, at menneskets aggressive sider dæmpes, neutraliseres i løbet af civilisationsprocessen. Han spørger dog ikke, hvor de undertrykte elementer "tager hen".

Med "Die Zauberflöte" i bakspejlet, er det derimod nærliggende at påstå, at det undertrykte ytrer sig på to måder. Det viser sig i form af barbari³¹ (Sarastrorigets mørke sider), og det viser sig i mytiske, regressive forestillinger (den frimureriske esoterik og det eventyrlige i

²⁷Elias, 1997. Bd. 2. S. 361.

²⁸Ibid., s. 424.

²⁹Elias, 1997. Bd.2. S. 331.

³⁰Elias. Bd. 1. S. 64.

³¹Georg Bollenbeck kritiserer Elias for ikke at have nok blik for processens dialektiske beskaffenhed, som bl.a. viser sig i nazismens triumftog i 30'erne eller nutidens krige. Sml. Georg Bollenbeck: "Unbefangener Blick und ungleiche Sehkraft". I: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. 1993. Heft 4. Ss. 491-493.

"Die Zauberflöte"). Især civilisationsprocessens tendens til at kompensere, undvige i regressionen foreligger med al klarhed i værkets dybdepsykologiske, mytiske lag og det infantile omkring Papagenofiguren og skal derfor metodisk inddrages i undersøgelsen. Dette aspekt er i høj grad blevet forsømt af Norbert Elias's beskrivelse af civilisationsprocessen. Regressionen indgår knap nok som en sidebemærkning i Elias's procesbeskrivelse (Elias, 1997, bd. 2, s. 341) og må derfor inddrages i en procesbeskrivelsen.

Især den mytisk-arketypiske indflydelse på processen virker forsømt. Han har svært ved at se civilisationens arketypiske, mytiske rum (drømme, myter, eventyr, det spirituelle osv.), som den undertrykte drift "tager hen til". Denne forsømmelse tillader en forsigtig tilnærmelse mellem Norbert Elias og C. G. Jungs beskrivelse af mytiske regression. Især med "Die Zauberflöte" i bakspejlet er det metodisk nødvendigt at fokusere på det regressive, på "civilisationens støddæmpere", som hører med til civilisationsprocessen og "det fornuftige" i den vestlige verden omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Sarastros rige er et fornuftsrige, ligesom det også er mytisk-spirituel. Men hvad forstår C.G. Jung under det mytiske og hvilken indflydelse har så det mytiske på forståelsen af "Die Zauberflöte"?

Tilstedeværelsen af et mytisk regressionslag i "Die Zauberflöte" kunne bl. a. give en forklaring på værkets ejendommelige indholdsmæssige skævheder³². Der findes nogle brud i værket, i det mindste på overfladen. Nattens Dronning udvikler sig meget brat til et negativt væsen i anden akt, mens Sarastro fremstår som den gode og vise hersker i slutningen af første akt og i anden akt. Det tilsyneladende ulogiske viser sig også i den kendsgerning, at Sarastros tre drenge arbejder for Nattens Dronning³³. Man kan spørge sig selv om, hvorfor Nattens Dronning ikke selv befrier Pamina med de magtfulde musikinstrumenter. Man kan ligeledes undre sig over, hvorfor disse musikinstrumenter i det hele taget hjælper Tamino med at bestå Sarastros prøver, når de tilhører Nattens Dronning? Der kan nævnes flere tilsyneladende ulogiske³⁴ forhold omkring "Die Zauberflöte", som har været med til at lancere brudteorien. Det er min overbevisning, at bruddene³⁵ kan forklares, når man har forstået, at "Die Zauberflöte" langt hen ad vejen følger C.G. Jungs beskrivelse af den mytiske regression i det ubevidste, som de arketypiske aktanter er placeret i.

Aktanterne er nedarvede forestillingsmuligheder, som dukker op i bl.a. drømme, eventyr, myter og fantasier, som har den funktion, at de virker kompenserende og helhedsskabende:

So wissen wir z. B., daß die Träume in der Hauptsache die Bewußtseinslage kompensieren, resp. das ergänzen, was dort fehlt. Dieses für die Deutung der Träume wichtige Erkenntnis gilt auch für den Mythos. Durch die

³² Sml. Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der "Zauberflöte". I: Csampai, 1982. S. 228.

³³ Sml. Kuckartz, 1984. S. 9.

³⁴ En del af disse mærkværdigheder kan forklares ved, at tryllesyngespillene gerne måtte være lidt fragmentariske, når blot publikum fik nok for pengene.

³⁵ Der kan ikke være tale om et regulært brud efter første akt, når der tilstræbes en dybdepsykologisk betragtning af værket og når man tager de historiske argumenter i betragtning (læs om brudteorien i appendix III).

Erforschung der Produkte des Unbewußten ergeben sich überdies erkennbare Andeutungen archetypischer Strukturen, die mit den mythischen Motiven in eins fallen, und darunter gewisse Typen, die den Namen Dominanten verdienen: Es handelt sich um Archetypen wie Anima, Animus, alter Mann, Hexe, Schatten, Erdmutter etc. und die Ordnungsdominanten des Selbst, des Kreises und der Quaternität, resp. vier "Funktionen" oder der Aspekte des Selbst oder des Bewusstseins³⁶.

Således svarer den overordnede symbolik i værket i store træk til Jungs beskrivelse af den patriarkalske og matriarkalske symbolik omkring den mytiske regression. Ligeledes findes i "Die Zauberflöte" det af Jung beskrevne arketypiske kvindervmotiv. Det samme gælder for initiatriske rester og regressionsmønstret omkring solheltemyten. Udfra denne synsvinkel fremstår de frimureriske ritualer i "Die Zauberflöte", det folkelige eventyrunivers og det modreformatoriske som almenmenneskelige, arketypiske forhold. De psykologiske aktanter forholder sig til hinanden, "taler" til hinanden, i værket, hvorved modsætningen mellem det folkelige og elitekulturelle ophæves på et dybdepsykologisk plan³⁷. Den almenmenneskelige symbolik omkring det mandlige og kvindelige og Jungs arketypiske figurer, dukker således kompenserende op i form af den mytiske regression³⁸. Hvordan tolker afhandlingen det mytiske hos C.G. Jung? Kan også de mere okkulte dele af Jungs teorier anvendes, når der skal bygges bro mellem Jung og Elias og den sociologiske forskningstradition?

Jungs beskrevne regressionsfænomener opfattes i min afhandling primært som et "flodsystem", som opfanger og regulerer libido (Jung, 1952, s. 385). Det drejer sig om et almenmenneskeligt driftreguleringssystem, som eksisterer i alle mennesker og som derfor svarer til Jungs forestilling om det kollektive ubevidste (Jung, 1952, s. 170). Den mytiske regression udløses generelt, når mennesker finder sammen for at tæmme de animalske impulser i opbygning af civilisation. Den er civilisationens følgesvend og udgør et naturligt led i konstitueringen af kultur og har en kompenserende virkning (Jung/Kerenyi, 1941, ss. 112-115). Man kan gå så vidt som at postulere, at den ligesom et "sikkerhedssystem" sørger for, at driftmodelleren i civilisationsprocessen holdes ved lige.

Men samtidig er regressionen det aspekt, som dæmper processen. Den har en ambivalent funktion. På den ene side fører den mennesket væk fra virkeligheden. På den anden side mildner den de sår, som civilisationsprocessen har givet mennesket. Visdom, rationalitet, affektkontrol er den ene side af processen, mens undvigelse og kompensation i det eventyragtige og esoteriske er den anden side af processen. Men hvad består det mytiske egentligt af? Den mytiske regressions billeddannelse bygger ifølge C. G. Jung på grundmenneskelige aktanter, figurer og symboler fra intimsfæren og naturen: moder, fader, mand, kvinde, barnet, lyset, mørket

³⁶Jung, 1952. Ss. 679-680.

³⁷Sml. Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der "Zauberflöte". I: Csampai, 1982. S. 228.

³⁸Deri består Mozarts og Schikaneders grundlæggende genialitet. Kunstnerne tiltaler ubevidst ikke kun frimurere og forarmede forstadswienere på værkets historiske overfladeniveau, men stort set alle mennesker, også fra forskellige kulturkredse, på værkets regressionspsykologiske plan. Sml. Kuckartz, 1984. S. 2.

osv. og har incestiøs-infantil værdi³⁹. Aktanterne, de arketyriske figurer, er tit bipolare elementer, fordi bipolariteten, dialektikken, er et grundlæggende aspekt i menneskelige livs- og bevidsthedsformer⁴⁰. Bipolariteten i "Die Zauberflöte" ses bedst i moderfiguren. Nattens Dronning er både den sørgende moder og hævn gudinden. Den arketyriske billeddannelse blandes op med den vidensstrøm omkring jeg'ets historiske og individuelle position og indikerer i ny og næ årsagen til regressionen: driftsundertrykkelsen (Neumann, 1982, ss. 230-231). Samtidig indeholder den mytiske regression ofte et potentiale af udvikling, som helten gennemgår.

Det vil dog gå for vidt at tilskrive disse indikatorer konkrete løsningsopskrifter, som er rodfæstet i en avanceret historisk kompleksitet og som derfor kun løses i dialog med den historiske virkelighed. Undersøgelsen forkaster således den jungianske individuationsteori⁴¹, hvis kerne er, at simple tilegnelser af regressionselementer, som stort set betragtes løsrevet fra den historiske virkelighed, løser de fleste psykologiske problemer⁴² (Jung, 1952, s. 520 eller Kuckartz, 1984, ss. 35-38). Afhandlingen fraskriver ligeledes, at regressionen i vid udstrækning rummer guddommelig værdi, som det langt hen ad vejen ses i det jungianske teoriapparat⁴³.

En jungiansk tolkning af "Die Zauberflöte", som anvender individuationsteorien og det religiøse, lider hurtigt skibbrud, fordi mange spørgsmål, hvis besvarelse findes i den historiske dimension, forbliver ubesvarede. Neumann og Kuchartz opfatter således Monostatos som Sarastros skygge og Papageno som Taminos (Neumann, ss. 235, Kuchartz, s. 233). Samtidig fremstår Pamina som Taminos kvindelige part, der tilegnes i løbet af eventyrets individuationsproces. Tolkningen arbejder ud fra en ubetinget god slutning, hvor Tamino har tilegnet sig sin skygge og kvindelige part (Pamina) for at blive indviet lykkeligt i Sarastros fornufts-rige (Kuchartz, s. 234). Ifølge tolkningen tilegner Sarastro sig det kvindeligt-sanselige i form af musikinstrumenterne, som i slutningen af anden akt indgår i hans tjeneste og som gør, at patriarkatet (kulturen) kan indgå en harmonisk enhed med menneskets driftsvæsen (naturen). Tolk-

³⁹Det infantile har således en høj status i "Die Zauberflöte". Ingmar Bergmanns filmiske fortolkning af "Die Zauberflöte" (1974) fokuserer netop på det infantile potentiale og dets tiltrækningskraft. De mange børnebøger til "Die Zauberflöte" bekræfter mistanken om, at værket i særdeleshed appellerer til børn og barnet i det voksne menneske.

⁴⁰Modsat Jungs teori er bipolariteten ikke en struktur i mennesket, hvis erkendelse og tilegnelse fører til "det helstøbte menneske" (Kuckartz, ss. 34-44). Den afspejler sig i tilværelsens dialektiske grundbeskaffenhed. Se Friedrich Engels: "Einleitung zur 'Dialektik der Natur'". I: *Marx, Engels. Ausgewählte Schriften*. Bd. II. Dietz Verlag, 1968. Ss. 63-67.

⁴¹En udmærket fortolkning af det jungianske individuationsbegreb foreligger i M.L. von Franz: "Individuationsprocessen." I: C. G. Jung: *Mennesket og dets symboler*. Dansk oversættelse. Madrid, København, 1995. Ss. 160-229.

⁴²Den jungianske skole skal til gengæld roses for det store og imponerende arbejde omkring indsamlingen af viden, som belyser regressionens forskellige aktanter og udtryksformer.

⁴³Jungs beskrivelse af det ubevidste har langt hen ad vejen en religiøs profil, da kernen i det ubevidste, "selvet", er en religiøst farvet størrelse.

ningen virker ingeniørlunde troværdig. Intet indikerer, at patriarkatet ændrer sig grundlæggende. Slaveriet opretholdes, præsteskabet, Sarastorrigets fundament, forbliver kvindefjendsk, indvielsen forbliver forbeholdt eliten og Papageno er som folkets repræsentant chanceløs i indvielsesproceduren.

Især fordoblingsteorien virker meget tyndbenet i forhold til tekstgrundlaget. Når Papageno skulle være Taminos skygge, må Papagena så nødvendigvis være Paminas skygge? Der findes stort set intet i teksten, som forbinder figurene og hvor bliver Nattens Dronnings skygge af? Når det kvindelige skal tilegnes hos Nattens Dronning (Kuchartz, ss. 57-64), hvorfor findes det i høj grad hos Sarastro?

Det dybdepsykologiske i "Die Zauberflöte" relateres i høj grad til det historiske, som derfor metodisk bør inddrages i analysen af værket. Figurene er arketyperiske figurer, men samtidig betegner de også det dualistisk-historiske (frimureri og folkelighed). Sarastros fornuftsrige hviler på den arketyperiske regression, hvor det esoteriske univers kommer ind i billedet, men samtidig står riget også for de nye borgerlige herskabsrelationer, som opstår i kølvandet af civilisationsprocessen omkring oplysningstiden i den vestlige verden. Det rationelle og det mytiske er to sider af den samme mønt!

Mozart og Schikaneder viser i "Die Zauberflöte" mennesket med alle dets progressive og regressive aspekter og demonstrerer på realistisk vis, hvad der sker, når naturen, driften indlemmes i kulturen i denne proces⁴⁴. Denne sårbare proces, som Mozart og Schikaneder kortlægger ved også at anskueliggøre processens skyggesider (Monostatos, slaveholderiet, selvmordsforsøgene osv.) kræver en dialektisk forståelse af processen. Dermed kunne Adorno/Horkheimer komme ind i billedet.

I min afhandlingen bruger jeg Jungs mindre okkulte teoriområder til at forklare det mytiske i "Die Zauberflöte", som relateres til det rationelt civilisatoriske (Elias). Samtidig er det nødvendigt at anvende Adornos og Horkheimers dialektiske syn på civilisationens udvikling, da Mozart og Schikaneder også viser de socialpsykologiske ulemper ved den borgerlige civilisationsproces i "Die Zauberflöte". Ikke al drift kan opfanges og neutraliseres gennem det eventyrlige, mytiske og infantile i den borgerlige civilisationsproces. Naturen har en tendens til barbari, når den undertrykkes brutalt i opbygningen af kultur.⁴⁵ Det er denne tendens, som Adorno og Horkheimer har beskrevet i deres civilisationskritik, og det er den samme tendens, som skinner gennem "Die Zauberflöte".

I modsætning til Jungs langt hen ad vejen ahistoriske civilisationsbegreb eller Elias positivistiske opfattelse af civilisationens udvikling i den vestlige verden fokuserer Adorno og Horkheimer⁴⁶ på processens dialektiske karakter. Idet naturen brutalt underkastes i processen,

⁴⁴Csarpai, 1982. S. 40.

⁴⁵Horkheimer/Adorno, 1988. S. 46.

⁴⁶Ligesom Elias undersøger Adorno og Horkheimer ikke den mytiske regressions betydning for civilisationsprocessen fyldestgørende. Adorno og Horkheimer fokuserer mest på "naturens hævn", ikke på dens kompensation. Spørgsmålet er, om regressionen for alvor kan neutralisere den af det tingsliggjorte menneske tingliggjorte naturs tendens til barbari.

forfalder civilisation i naturtvang: "Jeder Versuch, den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät um so tiefer in den Naturzwang hinein. So ist die Bahn der europäischen Zivilisation gegangen"⁴⁷. Civilisationsprocessens udtryksformer omkring affektkontrollen i det folkelige og elitekulturelle (kapitel II+III) kræver derfor et metodisk supplement med Jungs og Adornos og Horkheimers teoriapparat (kapitel IV)⁴⁸. Forholdet mellem civilisation og det mytiske belyses mere i syntesekapitlet (IV). I dette kapitel forsøger jeg at vise læseren, hvordan C. G. Jung kan komme på talefod med Elias og Adorno/Horkheimer, når man tolker "Die Zauberflöte".

II) ZAUBERSTÜCK-TRADITIONEN OG FOLKELIGHED

1. Tendenser i forskningen

Forskningen har i de første hundrede år efter værkets uropførelse ikke skænket det folkelige potentiale i "Die Zauberflöte" megen eftertanke, fordi den bl.a. var nært forbundet med værkets tekstforfatter Emanuel Schikaneder. Den tidligste Schikanederreception med Otto Jahns store Mozartbiografi i spidsen (1859) satte spørgsmålstejn ved kunstnerens menneskelige og kunstneriske egenskaber⁴⁹. Højdepunktet i denne reception er brudteorien, hvor Schikaneder, som døde fattig og sindsforvirret, fraskrives ophavsretten til "Die Zauberflöte"⁵⁰. Receptionen lancerede myten om det gode, men naive geni Mozart, som udnyttedes af teatermanden Schikaneder. At Schikaneder var mere end blot en kunstnerisk dilettant, der groft ud-

⁴⁷Horkheimer/Adorno, 1988. S. 19.

⁴⁸En udelukkende Adorno-inspireret analyse af "Die Zauberflöte" vil ligesom en rendyrket jungiansk tekstforståelse ikke være tilfredsstillende. Den vil ikke kunne tage højde for værkets dybdepsykologiske symbolik og dets arketyperiske aktanter.

⁴⁹ Den tidligste Schikanederreception som fx Otto Jahns store biografi fra 1859 var meget negativ, idet Schikaneder fremstår som en udannet, pengegrisk plebejer, som brutalt udnytter Mozart. Se nærmere hos Otto Jahn: *Mozart*. Bd.4. Leipzig, 1859. Ss. 564-565. Resterne af denne reception ses hos Wolfgang Hildesheimer. Se Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*. 1991. S. 251. Hvis Schikaneder var den plebejeriske blodsuger, så ville Mozart, Konstanze og børnene ikke gang på gang have overværet Schikaneders forestillinger. Hvis Schikaneder var den fallerede skurk, ville Mozarts svigerinde næppe have arbejdet for ham. At Mozarts navn slet ikke forekommer nogen steder ved uropførelsen, hvilket Schikaneder er blevet klandret for, svarede til den tids teaterpraksis. Tekstforfatteren figurerede højere end komponisten. Det er dog ikke ensbetydende med, at Mozart og dennes familie var havnet i et økonomisk afhængighedsforhold til Schikaneder. De ovenfor nævnte forhold indikerer snarere, at relationerne sandsynligvis har været venskabelige.

⁵⁰ Kort sagt bygger brudteorien på et møde mellem teatermanden Julius Cornet og Schikaneders tidligere skuespiller Ludvig Giesecke på et værtshus i Wien i 1818. 27 år efter uropførelsen af "Die Zauberflöte" påstod Giesecke, at han havde skrevet hovedparten af "Die Zauberflöte". Giesecke -legenden forplantede sig til de første biografier som fx Otto Jahn (1859). Mozartforskeren Egon Komorzynski demonterede legenden i sin biografi *Emanuel Schikaneder* fra 1901. Siden har Otto Rommel, H.C. Landon Robbins og Volkmar Braunbehrens ligeledes forkastet myten om den tredje mand. Vi må således gå ud fra, at Schikaneder er tekstforfatteren til "Die Zauberflöte" og at både Mozart og Schikaneder tilhørte den samme teatermæssige subkultur, hvilket muliggjorde det gensidige og konstruktive arbejde omkring værket. I appendix ses en gengivelse af striden om ophavsretten til "Die Zauberflöte".

nyttede Mozart, ses bl.a. i hans store kunstneriske egenskaber. Digteren Castelli, der er den eneste kilde, som direkte beskriver Schikaneder, giver modsat den samtidige reception et ganske sympatisk billede af Schikaneder:

Seine Gesichtsbildung, sein Wuchs sind schon von Natur ungemein vorteilhaft und schön. Er ist gross, sehr wohl gewachsen und hat eine ausgebildete Stellung. Er spielt alle ernsten Rollen: Liebhaber, komische Väter, Tyrannen und Helden. Sein Anstand, seine männlich reine Sprache, sein Gebärdenspiel, das er sehr in seiner Gewalt hat, alles zeigt in ihm den guten Schauspieler.⁵¹

Med en kassering af Schikaneder fulgte en kassering af det folkelige potentiale i "Die Zauberflöte"⁵². Den ene side af værkets bærende struktur blev således lagt på is. Symptomatisk for værkets Zauberstück-forskning er, at beskæftigelsen med værkets folkelige traditioner først for alvor indtræder med en rehabilitering af Emanuel Schikaneder ved Egon Komorzynskis "Emanuel Schikaneder" (1901), Otto Deutschs "Das Freihaustheater auf der Wien" (1932) og Egon Komorzynskis "Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben" (1947). Det er især Egon Komorzynskis og Otto Deutschs fortjeneste, at Schikaneder langt om længe blev rehabiliteret som menneske og kunstner:

Selbst die Unbeholfenheit mancher Verse Schikaneders hat nicht gehindert, dass einige davon geflügelte Worte geworden sind. So wenig Schikaneder bei der Aufforderung an Mozart in Not war, so wenig er ihn mit diesem Textbuche schlecht bediente, so wenig er ihn zur Förderung der musikalischen Arbeit eingesperrt haben dürfte: so wenig hat er ihn auch bei der Erstaufführung durch Herabsetzung misshandelt.⁵³

Karakteristisk for disse bidrag er, at de ikke sætter spørgsmålstegn ved Schikaneders forfatterskab til "Die Zauberflöte" og at de forsøger at rette op på Schikaneders renommé som forfatter og skuespiller. Samtidig sættes der fokus på, at der i det hele taget findes elementer i værket, som skulle appellere til det folkelige teaterpublikum på Freihaustheater, og at disse elementer hører hjemme i den folkelige Zauberstück-genre. I denne traditionsrække hører Otto Rommels "Die Alt-Wiener Volkskomödie" (1952), som er det mest grundlæggende forskningsbidrag til dags dato, når det drejer sig om en dybdegående behandling af Zauberstück-genrens historiske udvikling. Rommel er især vigtig for Zauberstück-elementerne i "Die Zauberflöte", da han bl.a. kommer ind på værkets modreformatoriske arv, klovne-

⁵¹Castelli : "Memoiren". Bd. II S. 237. I: Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien, 1952. S. 423.

⁵²Spørgsmålet er om den negative reception ikke i sig selv afspejler civilisationsprocessen omkring middellagene i 1700- og 1800-tallet, som netop bygger på en forøget kontrol af driftregisteret. Den borgerlige reception kasserede Schikaneder med hans affektfulde og folkelige væsen, fordi han langt hen ad vejen ikke honorerede elitekulturens krav om selvbeherskelse. Elias fokuserer på Mozartreceptionen, som opfatter kunstneren som genialisk "ren ånd" uden fysiske, animalske sider, fordi receptionen selv er en del af driftssublimeringskulturen. Se Norbert Elias: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main, 1993. S. 71.

⁵³Otto Erich Deutsch: *Das Freihaustheater auf der Wieden*. Wien, 1937. S. 18.

figuren og andet. Han er den første, der for alvor taler om et folkeligt lag, som eksisterer ved siden af det frimureriske: "In dieser Tradition ist "Die Zauberflöte" zweifellos ebenso stark verankert wie in der Tradition der Wiener Volkskomödie barocker Prägung"⁵⁴.

Nyere bidrag omkring Zauberstück-traditionen og "Die Zauberflöte" ses i Jürgen Heins "Das Wiener Volkstheater" (1978) eller Joachim Mays "Wiener Volkskomödie und Vormärz" (1975). Mens Deutsch, Rommel og Komorzynski undersøgte genren eller personen Schikaneder er Heins og Mays bidrag mere baseret på en historisk-sociologisk emnebehandling:

Die grosse pathetische Zauberober Schikaneders wie "Die Zauberflöte" (1791) realisiert in der dramatischen Handlung synchron zur Musik Aufklärungsgedanken und Humanitätsideologie des aufstrebenden Bürgertums, löst sich aber gerade deshalb im Gegensatz zur Wiener Volkskomödie bisher von der Darstellung unmittelbar alltäglicher Handlungsvorgänge.⁵⁵

Bidragene er dog ikke så fyldestgørende, at de behandler værkets folkelige bestanddele i deres mangfoldighed og kompleksitet. Der findes til dato ganske få bidrag, som udover Rommels ovennævnte bidrag, beskæfter sig med værkets relationer til jesuiterteatret eller vandreteatret. Til disse hører bl.a. Giesela Jaacks "Das Bühnenbild der Maschinenkomödie "Die Zauberflöte" (1982). Der findes faktisk ingen specifikke specialundersøgelser af Papagenofiguren, som er fyldestgørende. Til gengæld rummer forskningen mindre bidrag omkring klovnefiguren i Zauberstück-traditionen. Bidragene foreligger hos Walter Zitzenbachers "Hanswurst und Feenwelt von Stranitzky bis Raimund" (1966), Eckehards Catholys "Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit" (1969) eller Helmut Aspers "Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert" (1980).

Udover de specifikke bidrag foreligger der i enkelte tolkninger i nyere tid en tendens til at favorisere det folkelige element i værket. Csampai ser i Papageno Mozarts og Schikaneders revolutionære, kritiske potentiale, da denne som folkets talerør forholder sig kritisk overfor "systemet" (Sarastro): "Dagegen nimmt es Papageno, der gesunde unvereingennommene Mann aus dem Volk, mit den Prüfungen nicht so genau und wird darum auch nicht aufgenommen in den Priesterstand. Sein unbeschädigtes Menschsein verbietet ihm, die sinnlosen und inhumanen Weisungen zu befolgen; und seine Ungeschicklichkeit ist Ausdruck seines intakten, natürlichen Wesens."⁵⁶Tendensen i nyere tid til at tolke "Die Zaubeflöte" politisk forekommer ligeledes i Walter Riehns marxistiske bidrag "Mozart, der dialektische Komponist" fra 1978. Riehns bidrag ser i Papageno til trods for figurens åbenlyse frygtsomhed en slags socialrevolutionær skikkelse af marxistisk støbning, som udtrykker Mozarts og Schikaneders kritiske forhold til datidens magtrelationer:

⁵⁴Rommel, 1952. S. 512.

⁵⁵Erich Joachim May: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*. Berlin, 1975. S. 26.

⁵⁶Csampai, 1982. S. 23.

Die "Dialektik der Aufklärung", die Dialektik der reaktionären in den progressiven Elementen, wird von Schikaneder und Mozart klar gesehen (...). Und dass Papageno trotz seiner immer wieder betonten Ängstlichkeit alle vor ihm aufgerichteten Tabus verletzt und trotz allen angedrohten Strafen sein Weibchen schliesslich doch erhält und sein Leben nach seinen eigenen Wünschen wird realisieren können, in welchem "engagierten" Stück ist der Marxsche Satz, dass die Befreiung der Arbeiterklasse nur das Werk der Arbeiterklasse selbst sein kann, je plausibler dargestellt worden, ohne jegliche Proklamation?⁵⁷

Både Csampais og Riehns forskningsbidrag bruger i høj grad "Die Zauberflöte" og det folkelige potentiale i værket som politisk allegori. Selvom den foreliggende afhandling ligger i forlængelse af de mere historisk, sociologisk orienterede forskningstendenser⁵⁸, tager den dog afstand fra politiserende simplificeringer, som de bl.a. foreligger hos Riehn. Handlingen fokuserer mere på, hvordan værkets elementer konstruerer moderne identiteter end hvordan de indgår som politisk allegori.

2. Johann Emanuel Schikaneder og den folkelige teaterkultur

For at kunne danne sig et billede af den folkelige side af Schikaneders og Mozarts kunstneriske erfaringsunivers og civilisationsprocessen omkring det folkelige, er det nødvendigt at se på værkets tekstforfatter Emanuel Schikaneder, hvis biografi er repræsentativ for en stor del af selvlærte og ubemidlede librettister og teaterfolk i Wiens folkelige teaterverden. Hvem var denne berømt-berygtede Emanuel Schikaneder?

Johann Emanuel Schikaneder blev født den 1. 9. 1751 i Straubing i Sydtyskland. Opvækstbetingelserne var præget af familiens fattige levevilkår, da familien Schikaneder hørte til Straubings laveste samfundslag. Faderen var ufaglært daglejer og døde tidligt. Emanuel Schikaneder voksede op under særdeles kummerlige, "uciviliserede" forhold. Efter faderens tidlige død prøvede moderen at ernære den fattige familie ved gadesalg af bibler og ikoner⁵⁹. I 1773 blev den unge Schikaneder, efter at have tilbragt sin ungdom i Regensburg, skuespiller på et vandreteater, og i 1778 avancerede han som 27-årig til principal for sit eget vandreteater, som blev opfattet som lavstatuskultur af elitekulturen⁶⁰. Fra disse år stammer bl.a. kendskabet til de folkelige klovnefigurer, som Papagenofiguren går tilbage til.

⁵⁷ Rainer Riehn: "Die Zauberflöte oder Mozart, der dialektische Komponist." I: Attila Csampai: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Reinbek, 1982. Ss. 244-245.

⁵⁸ I rækken af nyere forskningsbidrag, som ligger i forlængelse af den gamle, idealistiske tolkningstradition (Jahn, Einstein, Dent osv.) og som ikke arbejder med den dualistiske synsvinkel, figurerer værker som Wladimir Kandel: *Wolfgang Amade Mozart og Den Kongelige Kunst*. 1984 og Jørgen Jensen/ Erik Nielsen: *W. A. Mozart, Tryllefløjten*. 1991.

⁵⁹ Se nærmere hos Egon Komorzynski: *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneder*. Wien, 1948. S. 17.

⁶⁰ Margret Dietrich: *Hanswurst lebt noch*. Salzburg, 1965. S. 11.

I 1780 gæstede truppen Salzburg, hvor Schikaneder lærte familien Mozart at kende. Siden da mødtes W.A. Mozart jævnligt med Schikaneder. I de efterfølgende år rejste Schikaneder rundt med sit teater i det sydtyske og østrigske område og opførte teaterstykker af forskellig karakter, lige fra grovkornet folkeligt klovnespil, hvor han meget overbevisende spillede klovnen, til roller i det borgerlige drama⁶¹. Hans skuespillertalent var så fremragende, at han kunne hæve truppens spilleniveau. Enkelte vandreteatre som også Schikaneders gæstede elitekulturens "civiliserede" teatre⁶². Schikaneder havde ry for at være en habil Shakespeare-fortolker⁶³. Hans kvaliteter rakte så langt, at han i 1785 fik fast arbejde på nationalteatret Burgtheater i Wien, som var kejser Leopold II's forsøg på at lancere et tysksproget teater inden for hofkulturen. Han spillede den folkelige klovnerolle Papageno ligeså overbevisende overfor teatersubkulturen på Freihaustheater som rollerne på elitekulturens teatre⁶⁴.

Vi ser altså en kunstnertype, som har begge erfaringshorisonter i sig: den grovkornede, affektbetonede folkelige underholdning⁶⁵ fra hans vandreår, som afspejler de lavere samfundslags mindre krav på driftkontrol⁶⁶ i civilisationsprocessen i den vestlige verden, og de seriøse, driftskontrollerende roller i elitekulturens teatermæssige offentlighedsform i Burgtheater⁶⁷.

Siden skulle disse to erfaringshorisonter være velegnede til at konstruere det folkelige omkring Papagenofiguren og det elitekulturelle, frimureriske omkring Tamino- og Sarastrofiguren i "Die Zauberflöte". I "Die Zauberflöte" modstiller Schikaneder således Papagenos folkelige æde-, pige- og børneunivers og Taminos og Sarastros krav på afsavn og selvbeher-skelse. Schikaneders teatersucces byggede på, at han i høj grad kunne konstruere det elitekulturelle⁶⁸ og folkelige verdensbillede overfor publikum. I "Die Zauberflöte" er Tamino langt

⁶¹Sml. Komorzynski, 1948. S.21.

⁶²Egon Komorzynski: "Entstehung der Zauberflöte". I: Csampai, Attila (udg.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*. Reinbek, 1982. Ss. 150-165.

⁶³Ibid., s. 162.

⁶⁴Hugo Aust, som har undersøgt Schikaneders samlede litterære produktion, fremhæver dennes kvaliteter. Sml. Hugo Aust: "Emanuel Schikaneders "Kreis der Schöpfung". I: Gerhard Knapp (udg.): *Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte*. Amsterdam, Atlanta, 1991. Ss. 69-70.

⁶⁵Selvom han først for alvor specialiserede sig i klovnerrollerne, da han overtog Freihaustheater i Wien i 1789, går det folkelige klovnespil tilbage til erfaringerne fra vandreårene og ungdomsårene i Regensburg. Hans kendte syngespil "Die Lyranten" (1776) indeholdt allerede den folkelige klovnefigur Stock, som er et forbillede for Papageno. Se Komorzynski, 1948. S. 27.

⁶⁶Elias, 1997. Bd. 2. S. 437.

⁶⁷Burgtheater, som var det officielle nationalteater i Wien i Mozarts levetid, var først og fremmest kendt for sine italienske operaopsætninger. I dette teater færdedes samfundets herskende lag. Kejser Leopold II var en flittig benytter af teatret. Fra 1776 var det kejserrigets officielle nationalteater. Både Mozart og Schikaneder tjente periodevis i 1780'erne deres brød på Burgtheater.

hen ad vejen eksponent for den borgerlige identitetsdannelse, som introversivt konstruerer sin egen identitet⁶⁹, mens Papageno i den vestlige civilisationsproces omkring Mozarts og Schikaneders levetid står for den folkelige identitetsdannelse, der baseres på nydelse og tilpasning til de eksisterende samfundsmæssige magtforhold⁷⁰.

Et fortsat blik på Schikaneders biografi viser da også en kunstner med et impulsivt, affektstyret liv. I 1787 blev Schikaneder leder af hofteatret i Regensburg, og i 1788 ses Schikaneder i rollen som logebroder i en frimurerloge i samme by. På grund af Schikaneders mange offentlige skandaler og sit bohèmeagtige liv fik han dog problemer med logen, hvor han bl.a. et par måneder fik forbud mod at dukke op til logemøderne⁷¹. I 1789 overtog han ledelsen af Freihaustheater⁷², hvor han hurtigt specialiserede sig i klovnerrollerne, som han spillede med stor succes.

Den 30. september 1791 uropførtes "Die Zauberflöte" på Freihaustheater og blev en stor succes⁷³, der styrkede Schikaneders omdømme som tekstforfatter. Årene efter uropførelsen var præget af, at Schikaneder prøvede at overgå sine opførelser med nye kostbare kulisser, som gang på gang sprængte budgettet på teateret⁷⁴. Disse spektakulære opførelser blev i længden Schikaneders ruin⁷⁵.

⁶⁸Elitekulturens offentlighedsformer i 1700-tallet bestod af læsecirkler, saloner, frimurerloger o.a., som "folket" ikke frekventerede. Det kunne ikke betale logekontingenter eller Burgtheaters billetpriser. Desuden havde "folket" ikke den nødvendige dannelse, som stort set kun borgerskabet og aristokratiet kunne betale sig til. Sml. Habermas, 1987. S. 108.

⁶⁹Elias, 1997. Bd. 1. S. 64.

⁷⁰Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 428-450.

⁷¹Schikaneder var stort set lige fra begyndelsen af sit logeliv en "vanskelig" broder, fordi hans alter-ego i den folkelige teatersubkultur var forbundet med opsigtsvækkende skandaler. Se nærmere om Schikanedes logeliv i Netti, 1932. Ss. 87-100.

⁷²Freihaustheater blev åbnet den 12. juni 1789 med Schikaneder som teaterdirektør. Hans penge giver blev i første omgang officeren Joseph von Bauernfeld, som tilhørte Mozart loge "Zur neugekrönten Hoffnung". Se Komorzynski, 1948. S. 115.

⁷³På grund af hans provokerende væsen kom han tit på kant med sine omgivelser. Resultatet blev, at der tit dannedes rygter om hans manglende økonomiske evner. Disse rygter prøvede han bl.a. at imødegå med et avisindlæg i Wiener Zeitung fra den 5. februar 1791, hvor Schikaneder forsikrer, at hans teater også fortsat vil være betalingsdygtigt. Se dokument VI i appendix II.

⁷⁴Otto Erich Deutsch: *Das Freihaustheater auf der Wieden*. Wien, 1937. Ss. 27-28.

⁷⁵Rommel, 1952. S. 522.

Den 1. marts 1799 måtte han finde en pengegeber og således blev købmanden Bartholomäus Zitterbarth (1757-1806)⁷⁶ Schikaneders nye kompagnon på Freihaustheater⁷⁷. 1801 mistede han det økonomiske greb om sit teater, og Zitterbarth blev den nye ejer. De kommende år levede han som aldrende og falleret skuespiller på Freihaustheater, nu kun som kunstnerisk direktør og skuespiller i fortrinsvis klovnerrollerne. Schikaneder blev i de sidste år af sit liv nedbrudt af sit turbulente liv, hvilket forringede hans evner som skuespiller⁷⁸. I 1807 fik han alligevel en ny chance som teaterleder. Denne gang som direktør på Brünner Stadttheater⁷⁹. Lykken varede dog kun kort. I 1809 trådte han tilbage som teaterdirektør. Med tiden havde han mistet overblikket og evnen til at indgå i de forskellige funktioner på et teater⁸⁰. 1811 gik rejsen til Pest, hvor han havde fået et nyt arbejde. Dog blev han vanvittig på turen og døde ludfattig i Wien i 1812⁸¹.

Denne beskrivelse af Emanuel Schikaneder viser os en mand med mange stærke og svage sider, hvis menneskelige og litterære kvaliteter i 1791 var store nok til at omgås Mozart og skrive "Die Zauberflöte" sammen med denne⁸². For at kunne sætte sig ind i det folkelige univers i Mozart og Schikaneders fælles værk er det også nødvendigt at kaste et kort blik på den institution og dertil knyttede teaterkultur, som værket er skrevet i og komponeret til og som i høj grad afspejler civilisationsprocessen omkring det folkelige på Mozarts og Schikaneders tid.

Det folkelige lag i "Die Zauberflöte" var fremstillet til Schikaneders folketeater Das Freihaustheater auf der Wieden, også kaldt Freihaustheater eller Schikaneder-Theater. Det var på Freihaustheater, at Schikaneder kunne udfolde sin lærklaskende komik. Og det var her, den teatermæssige subkultur fandtes, som udgjorde Mozarts og Schikaneders alter ego og som afspejles i Zauberstück-elementer i "Die Zauberflöte". På Freihaustheater kunne de i nærkontakt med det folkelige publikum udvikle sig som mennesker og kunstnere - langt væk

⁷⁶Bartholomäus Zitterbarth (1757- 1806) havde ved Tratnerhof i Wien en stor pelshandel. Desuden var han et lidenskabeligt teatermenneske, hvilket førte ham til samarbejdet med Schikaneder. Zitterbarth ledede Theater an der Wien fra den 13.6. 1801 til den 14.2.1804.

⁷⁷Deutsch, 1937. S. 28.

⁷⁸Rommel, 1952. S. 424.

⁷⁹Ibid., s. 523.

⁸⁰Schikaneder havde som ikke-wiener svære vilkår i Wien. Hans skandaleprægede liv som levemand og de skiftende økonomiske op- og nedture indbragte ham mange fjender. Bl.a. blev hans litterære produktioner udsat for megen spot. Komorzynski, 1948. S. 125.

⁸¹Rommel, 1952. S. 523.

⁸²Sml. Kurt Honolka: *Papageno*. München, 1984. S. 114.

fra den stive feudalkultur på Burgtheater med dens krav på affektkontrol⁸³. Her var det tilladt at være barnlig og grovkornet og finde afløb for de drifter, som den stigende civilisering af samfundet undertrykte. Men hvad var så Freihaustheater?

Freihaustheater, der blev bygget i 1786, befandt sig på Freihaus - et stort, fattigt boligkompleks i Wieden, som var en forstad til Wien. Det kaldtes Freihaus eller Freyhaus, fordi dens ejer fyrste Georg Adam von Starhemberg, som var begunstiget af kejseren, ikke skulle betale skat⁸⁴. Bygningskomplekset bestod af store huse. Disse var forbundet med hinanden ved hjælp af seks gårdspladser. Freihaus havde sin egen kirke, værksteder til alle slags håndværk, værtshuse, smugkroer, en oliepresse, 225 lejligheder og sit eget teater⁸⁵.

Schikaneder og mange andre af teaterpersonalet boede faktisk i Freihaus, side om side med Wiens laveste samfundsklasser. Mozart havde også et nært forhold til Freihaus og dens folkelige teater. Hans svigerinde Josepha Hofer, som sang "Königin der Nacht" i "Die Zauberflöte", boede i bygningskomplekset, sammen med de andre ubemidlede kunstnere og Wiens laveste samfundsklasser. Selv besøgte Mozart ofte teatret⁸⁶, især sammen med sønnen Karl, konen og svigermoderen, som efter Mozarts død selv flyttede ind i Freihaus, hvor hun døde i 1793. Disse kendsgerninger viser, at Mozart kendte til folkets livs- og bevidsthedsformer, fordi han i 1791 i stort omfang selv var en del af den lystbetonede folkekultur og den folkelige civilisationsproces i slutningen af 1700-tallet. Derfor vidste han, hvad folket ville se og høre, hvilket gjorde ham istand til at sætte musik til de folkelige strukturer i "Die Zauberflöte" som fx den kendte fuglesangerarie i første akt (I/2/12-13). Men hvilket forhold havde Mozart så til dette grovkornede og "uciviliserede" teatermiljø?

Personligt var Mozart trods sygdom og udmattelse en engageret del af den folkelige teateroffentlighed på Freihaustheater. Mozarts personlige engagement fremgår bl.a. af, at han selv dirigerede uopførelsen som en vennetjeneste overfor Schikaneder⁸⁷ og dennes teater. Men hvordan så teatret egentligt ud?

Det var en meget stor bygning, fremstillet af forholdsvis billigt materiale, som kunne rumme op til 1000 tilskuere. Bygningen var tredive meter lang og femten meter bred, og scenen

⁸³Den store forskel mellem det elitekulturelle Burgtheater og det folkelige Freihaustheater bestod bl.a. i personalets gager. Mens sangerinden Josepha Hofer måtte nøjes med 64 Gulden om måneden på Freihaustheater, kunne en italiensk sangerinde på Burgtheater tjene flere tusind Gulden på årsbasis. Sml. Honolka, 1984. S. 99.

⁸⁴Sml. Honolka, 1984. S. 92.

⁸⁵H. C. Robbins Landon: *1791. Mozarts sidste år*. Munksgaard. Kbh., 1991. S. 133.

⁸⁶Fx overværede han opførelsen af "Die Zauberflöte" den 7. og 8. oktober 1991. Den 8. spillede han som spontan gag klokkespillet (Papagenos klokkespil i første akt.). Se Otto Erich Deutsch: *Die Dokumente seines Lebens*. New York, Kassel, London, 1961. S. 358.

⁸⁷Sml. Deutsch, 1937. S. 18: "Er dirigierte selbst die erste und die zweite Vorstellung auch "aus Freundschaft gegen den Verfasser", wie der Zettel glaubwürdig besagt. Aus den Briefen, die Mozart Anfang Oktober an seine Frau nach Baden schrieb, ist mit Wahrscheinlichkeit zu entnehmen, dass Konstanze der Premiere auf der Galerie beigewohnt hatte. Mozart führte nun auch seinen Sohn Karl, der damals in der Hergerschen Erziehungsanstalt zu Perchtoldsdorf war, und seine Schwiegermutter, die das Textbuch vom Schwiegersohne Hofer erhalten hatte, zur täglich ausverkauften "Zauberflöte".

var tolv meter dyb og udstyret med de nødvendige sikkerhedsforanstaltninger. Orkesteret havde en imponerende størrelse og bestod af 35 medlemmer og var faktisk større end datidens hoforkestre⁸⁸. Det kunne således nemt tilfredsstille Mozarts ønsker og krav og ikke mindst Schikaneders. Disse store dimensioner muliggjorde et andet karakteristisk træk ved folketeatrene og Zauberstück-genren: det storslåede, bombastiske, som også kan ses i Sarastroscenen (I/8/31), hvor Sarastro introduceres med pomp og pragt⁸⁹. Fra tidligere opførelser vidste han, at folket elskede den slags spektakler (storslåede kampscener med levende dyr, søslag, luftkampe med primitive flyveredskaber osv.)⁹⁰. Disse spektakler satte sindene og affekterne i kog, hvilket svarer til den folkelige driftmodellering omkring Mozarts levetid⁹¹. Man accepterede og nød vildskaben, fordi selvbeherskelsen, driftskontrollen i langt større grad hørte hjemme i elitekulturen og dens magtfunktioner⁹². Folket kunne være afslappet og grovkornet hos Schikaneder uden at dette var pinligt, mens de overfor elitekulturen skulle "tage sig sammen" og holde affekterne i skak. Hvordan kom så egentlig Freihaustheater i Schikaneders hænder?

Schikaneder blev teaterleder på Freihaustheater, da hans kone Eleonore, som ligeledes var skuespiller, arvede det efter den afdøde teatermand og digter Johann Friedl i 1789. Hun havde haft et kærlighedsforhold til Friedl, hvilket gjorde hende til teatrets arving⁹³. Efter Friedls død sendte hun bud efter manden⁹⁴. Han overtog ledelsen af teatret og fik et kejserligt privilegium til at drive det af Leopold II. Schikaneder åbnede sæsonen den 12. juni 1789 med det lavkomiske tyske syngespil "Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder die zween Anton", hvor han med succes spillede klovnerrollen. I november 1789 havde han haft succes med opførelsen af fx Paul Wranitzkys⁹⁵ trylleopera "Oberon". Dernæst ville Schikaneder opføre endnu et syngespil i Zauberstück-genren. Han henvendte sig derfor til Mozart i 1790. Mozart, som var i kronisk penge nød⁹⁶, indvilligede i samarbejdet med venen Schikaneder⁹⁷ Ef-

⁸⁸ Freihaustheater havde et fremragende orkester. Ligeledes havde Schikaneder en udmærket besætning i bl.a. Josepha Hofer i rollen som Nattens Dronning, Anna Gottlieb i rollen som Pamina og Franz Xaver Gerl i rollen som Sarastro. Sml. Honolka, 1984. S. 98.

⁸⁹ Teatret var bygget til masseoptog med flere hundrede statister som medvirkende. Dette træk ses også i musicalgenren. Nutidens Theater an der Wien, som er et efterkrigsteater, er et musicalteater, hvilket forstærker mistanken om, at tryllesyngespillene var en forløber for den senere musicalgenre.

⁹⁰ Rommel, 1952. Ss. 422-423.

⁹¹ Se Elias, 1993. S. 135.

⁹² Elias, 1997. Bd. 1. S. 437.

⁹³ Deutsch, 1937. S. 11.

⁹⁴ Som kvinde ville hun ikke kunne få lov til at lede teatret. Desuden var hun uden formue. Se Komorzynski, 1948. S. 113.

⁹⁵ Paul Wranitzky (1749-1813) læste først teologi i Wien. Derudover uddannede han sig til violinist og komponist. Han forsøgte sig også som forfatter.

ter uopførelsen af "Die Zauberflöte" havde Schikaneder stor succes med tryllesyngespil i Zauberstück-genren, hvilke var sande trækplastre hos det folkelige publikum. I modsætning til Leopoldstädter Theater med Marinelli som teaterleder⁹⁸ forsøgte Schikaneder sig dog også med teaterstykker⁹⁹ fra elitekulturen som fx Schillers "Don Carlos" eller Lessings "Emilia Galotti"¹⁰⁰. De største succeser fik han dog med sine tryllesyngespil med "Die Zauberflöte" i spidsen¹⁰¹, som appellerede mere til de folkelige livs- og bevidsthedsformer end elitekulturens dramaer. Disse faldt ikke i folkets smag, fordi de havde det for elitekulturen karakteristiske krav på en forøget selvbeherskelse. De var for alvorlige til forstadswienerens behov for underholdning. Desuden havde værkerne fra elitekulturen ikke folkets populære wieneriske klovnefigur, som var de lavere samfundslags identifikationsfigur.

Schikaneder lod det gamle Freihaustheater nedrive i 1801 og byggede et nyt teater ved navn Theater an der Wien, som han forlod i 1807. Selve Freihausbygningsskomplekset overlevede til ind i 1950'erne, hvor de sidste rester blev revet ned. Det nuværende efterfølgerteater for Theater an der Wien er et musicalteater¹⁰² med samme navn og ligner trods et par ombygninger det gamle teater fra 1801. Freihaustheater var således et teater, hvor hovedparten af tilskuerne bestod af fattige forstadswienerere, som skulle og ville underholdes med

⁹⁶Selvom Mozart tjente en pæn sum på sine værker i årene 1790 og 1791, var hans finansielle situation ganske katastrofal. Han skulle tilsyneladende afbetale en stor gæld, brugte mange penge i byen, samtidig med, at Konstanzes kurophold i Baden kostede en del penge. Dette kunne være en af årsagerne til at han udover arbejdet med "Die Zauberflöte" også periodevis var optaget af "Requiem" og "Tito" i 1791.

⁹⁷Både "Don Giovanni" og "Figaros Hochzeit" fik gode anmeldelser i Wien og fejrede triumfer i Prag. De blev dog hurtigt bandlyste fra Wien af Leopold II, da de begge bygger på borgerlige, revolutionære tekstgrundlag. Det var ikke tilfældigt, at Mozart skulle arbejde for den tysksprogede teatermæssige subkultur i Wien. Han kendte komikken og det eksotiske univers fra sit eget syngespil "Die Entführung aus dem Serail" (1782), der var blevet en stor succes i det tysksprogede område samtidig med, at Leopold II bandlyste hans italiensksprogede operaer "Figaros Hochzeit" og "Don Giovanni" fra Wien. Den kontroversielle kunstner var for alvor faldet i unåde og savnede nye græsgange. At Mozart i foråret i 1791 var udelukket fra det officielle hofteater blev meget klart for ham, da hans librettist på alle tre italienske operaer Lorenzo da Ponte blev fyret.

⁹⁸Leopoldstädter Theater ledes på Mozarts tid af Karl von Marinelli (1745-1803). Han grundlagde Leopoldstädter Theater i 1781. På dette teater lod han Henslers tryllesyngespil "Der Orang-Utang oder Das Tigerfest" opføre. Den 30. september 1791 blev Henslers værk uopført - på samme tidspunkt som "Die Zauberflöte". Også Henslers Zauberstück indeholdt genrens klassiske ingredienser: naive naturmennesker, en kæmpeslange, hemmelighedsfulde præster, levende dyr og magiske genstande. Se E. Komorzynski: "Die Entstehung der Zauberflöte". I: Attila Csampai: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*. Reinbek, 1982. S. 159.

¹⁰⁰Deutsch, 1937. Ss. 32-34. Der findes kun lidt kildemateriale omkring teaterstykkerne på Freihaustheater. Selvom Otto Deutsch anfører elitekulturens teaterstykker på teatrets spilleplan, kan det godt dreje sig om grove persiflager på originalerne, som vi kender det fra Prehausers folkelige opsætninger af bl. a. Lessings teaterstykker. Se Joseph Gregor: *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich, 1933. S. 467.

¹⁰¹Deutsch, 1937. S. 46.

¹⁰²En teaterhistorisk gennemgang af teaterspillet i Wieden foreligger i Attila Lang: *Das Theater an der Wien*. Wien, Salzburg, 1977.

syngespil i Zauberstück-klassen. Samtidig fandtes der dog et mindretal af frimurere og repræsentanter af elitekulturen, som også skulle tilfredsstilles¹⁰³. Derfor var det naturligt, at Mozart og Schikaneder installerede et frimurerisk, elitekulturelt aspekt i "Die Zauberflöte", som også kunne appellere til dette publikumslag. Med det frimureriske lag kunne Schikaneder og Mozart yderligere tiltale et publikumslag på Freihaustheater¹⁰⁴. De måtte dog indgå et kompromis med den folkelige tryllesyngespilsgenre, da de installerede det elitekulturelle lag i værket på det lavkulturelle Freihaustheater. Det skal dog være usagt, at Mozart og Schikaneder kun havde kommercielle interesser. Især Mozart var som trofast logebroder interesseret i en tematisering af det kriseramte og forfulgte frimureri på folketeaterkulturens præmisser. Men hvad bestod så folketeaterkulturen af?

Teaterkulturen på Freihaustheater var under Schikaneders ledelse en anden end på Burgtheater. Tilskuerne kommenterede højlydt handlingen under forestillingen samtidig med, at skuespillerne kunne finde på at svare på tilråbene - bare for at nævne et eksempel. Der fandtes faktisk et teaterpoliti, som skulle sørge for ro og orden på teatrene, da disse oftest var forbundet med op-tøjer¹⁰⁵. Teatre som Freihaustheater var i Schikaneders og Mozarts levetid folkelige offentlighedsformer, som indtil 1840'erne ikke var direkte kritiske overfor de samfundsmæssige magtforhold. Det vil være helt forkert at forestille sig Freihaustheater som et forum for revolutionær, politisk kunst. En af grundene til, at kulturen forblev på det harmløse, underholdende plan var bl.a., at censuren havde et jerngreb om folketeatrene indtil 1840'erne¹⁰⁶. Og der findes heller ikke én kilde, hvor Schikaneder eller Mozart ytrede sig politisk. Folketeatrene var ikke politisk aktive og de afspejler derfor ikke umiddelbart de samfundsmæssige processer. De skulle tværtimod holde folket i ro med underholdning og lidt dannelse¹⁰⁷. Underholdningen, det infantilt-regressive, havde en kompenserende effekt i civilisationsprocessen omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Mens folket skulle være mere og mere selvbehersket på arbejdet, kunne det efter fyraften i høj grad finde afløb for de opstuede drifter i de folkelige spektakelteatre. I forskningen er der enighed om, at folketeaterkulturen primært havde en ventilfunktion:

Nach Meinung der meisten Forscher ist das Wiener Theaterleben zwischen 1780 und 1830 kein direktes Abbild der historischen und politischen Ereignisse, dennoch ist es unlösbar mit ihnen verbunden. Der Staat förderte das Theater, sofern es dem Volk Ersatz für politische, ja überhaupt öffentliche Interessen sein konnte, Unterhaltung und Ablenkung, aber doch auch Bildung bot. Das

¹⁰³ Braunbehrens skønner, at der i 1787 var højst 200 frimurere tilbage i hele Wien. Sml. Braunbehrens, 1989. S. 263.

¹⁰⁴ Se Rommel, 1952. S. 512.

¹⁰⁵ 1752-1844 var folketeatrene underlagt censuren og politiets overvågning. Se Hein, 1978. S. 82.

¹⁰⁶ Censuren var indtil omkring 1795 i frimurernes hænder. Disse var dog i sidste ende underlagt kejserens direktiver, som bl.a. forbød en åben tematisering af frimureriet på de wieneriske teatre. Se Elisabeth Großegger: *Freimaurerei und Theater*. Wien, Köln, Graz, 1981. Ss. 110-112.

¹⁰⁷ Sml. Erich Joachim May: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*. Berlin, 1975. Ss. 23-26.

Publikum erkante diesen Freiraum, und Autoren wie Spieler nutzten ihn, wussten Volkstheater mit Ventilfunktion zu machen, auch wenn das in den engen Grenzen der Zensur schwer war.¹⁰⁸

Teaterlederen skulle have et kejserligt privilegium for at kunne drive teatervirksomhed. Ved den mindste mistanke kunne privilegiet inddrages igen eller slet ikke udstedes. Folketeatrene var derfor ikke revolutionære, hvilket tydeligt kan ses i Schikaneder og hans kompagnon Bauerfelds ydmyge ansøgning om et teaterprivilegium til Freihaustheater:

Euer Majestät

Wie sehr unterzeichneten bemühet sind, seit mehr denn einem Jahr, als sie das auf der Wieden befindliche Theater unternommen haben, den Beyfall des Publicum durch Vorstellung der bestgewählten, und oft mit grossen Kosten aufgeführten Stücken zu gewinnen, dürfte vielleicht auch zu dem Höchsten Throne gekommen seyn, und da es auch zur Bequemlichkeit des Publicums dienet, in jeder Vorstadt ein Theater zu errichten, so schmeicheln sich unterzeichnete Höchst dero Wohlgefallen, durch diese ihre Unternehmung zu erlangen. Zu noch grösserer Aufmunterung und Festsetzung ihres guten Rufs, und Ansehens bei dem Publicum bitten sie Euer Majestät ihnen ein ähnliches Privilegiums Decret wie es dem Marinelli in dem Leopold Stadts Theater ertheilet wurde allergnädigst zu gewähren, und nach der Unterschrift der Bittsteller ausfertigen zu lassen, samt der Hohen Erlaubniß einen Adler im Schilde mit der Ueberschrift K. privilegiertes Schauspielhauss führen zu dürfen. Se. Maj. höchst. seel. Andenkens hatten vor 4 Jahren dem unterfertigten Emanuel Schikaneder eben diese allerdemüthigste Bitte gewähret, von welcher jener aber, da er damahls in das Reich gieng, leider keinen Gebrauch machen konnte. In dieser Rücksicht und in Anbetracht der grossen Kosten, welche so eine Unternehmung fordert, wie auch in allergnädigster Erwägung, dass es dem Ruhme der Hauptstadt nicht gleichgültig seyn dürfte, in zwei Vorstädten, wo eine mit der andern wetteifert, ein mit gut gewählten Stücken, und Decorationen versehenes Theater zu finden, bitten unterfertigte nochmahls unterthänigst um die Gewährung dieses Privilegiums Decrets und versprechen auch in Zukunft, Ordnung, Sitten, und Wohlanständigkeit, nie in ihrer Unternehmung ausser Acht zu lassen. Wien den 11. May 1790.

Josef Edler von Bauernfeld

Companion Emanuel Schikaneder¹⁰⁹

Selvom Schikaneder overfor kejseren fremhæver sit teater som et kultiveret forum for dannelse og underholdning, var teaterkulturen langt mere højtråbende og folkelig end den, vi oplever i dag. Fx opstod der tumulter med dertilhørende slagsmål, hvis ikke publikummet fik nok for pengene¹¹⁰. Ligeledes holdt skuespillerne ikke distancen overfor publikum, da de var en del af

¹⁰⁸Hein, 1978. S. 23.

¹⁰⁹Deutsch, 1937. S. 13.

¹¹⁰Rommel, 1952. Ss. 20-21.

folket. Skuespillerne og ikke mindst librettisterne havde selv en "uciviliseret", folkelig baggrund, hvilket Schikaneder selv er et passende eksempel på. Kunstnernes forankring i de lavere samfundslag skabte den organiske vekselvirkning mellem "folket" og dets kunstnere¹¹¹. Kunstnerne var det man i dag kalder for "selfmade men". Dette betød, at de fleste af folketeatrenes kunstnere var skuespillere, tekstforfattere, sangere og nogle endda teaterledere i en og den samme person som fx Schikaneder, Hensler, Nestroy, Friedl o.a.

Ligeledes bar teaterkulturen præg af masseproducerede forestillinger, som oftest mandede ud i de før omtalte underholdningsspektakler¹¹². Hvert forstadsteater havde op til seks tekstforfattere, som hver skulle levere omkring 8 værker på årsbasis. Dette giver et enormt højt antal teaterstykker af meget svingende kvalitet¹¹³. Mange værker består af genbrug eller er konstrueret efter en forudsigelig opskrift. Da der ikke fandtes en ophavsret benyttede folketeatrenes tekstforfattere hæmningsløst nationale og udenlandske forlæg og i deres selvforståelse følte de sig mere som underholdningsproducenter og som en del af publikummet, fremfor som kunstnere. Under hvilke forhold levede disse kunstnere egentlig?

Tekstforfatteren var ansat under kontraktforhold og skulle levere en vare, som skulle more folk¹¹⁴. Selvom denne teaterkunst bar præg af profane, masseproducerede teaterproduktioner, hvis største funktion var at underholde det wieneriske publikum, lykkedes det alligevel en del tekstforfattere og komponister at skabe enorme succeser¹¹⁵. Det gælder ikke mindst for Schikaneders og Mozarts "Die Zauberflöte".

Af afgørende betydning for, at "Das Zauberstück" blev så populært i Wiens nederste samfundslag var, at mange af teaterstykkerne blev holdt i wienerdialekt. Også denne kendsgerning afspejler den folkelige civilisationsproces i Zauberstück-genren. Mens elitekulturens affekt-kontrol manifesterede sig i en "forfinet" sprogmodellering¹¹⁶, som bl.a. undgik brugen af dialekt som konversationsmiddel, fordi det var "uciviliseret", talte folket i høj grad dialekt¹¹⁷. Affektkontrollen omkring sprogmodelleringen var forbeholdt elitekulturen og hørte derfor ikke hjemme i den folkelige Zauberstück-genre. Men hvad var så disse eventyrlige tryllesyngespil? "Das Wiener Zauberstück", også kaldet "Alt Wiener Volkskomödie", er betegnelsen for en ca. 150-årig syngespiltradition¹¹⁸, som er nært knyttet til Donaumetropolen¹¹⁹. Genrens opbloms-

¹¹¹Folketeatrets kunstnere blev tit opfattet som rene amatører af kunstnerne i elitekulturen. Karl Ludwig Giesecke, som var librettist og skuespiller på Freihaustheater og som efter Mozarts levetid blev en berømt mineralog, som i årevis stod i den danske konges tjeneste, fortiede et hvert tilhørsforhold til denne lavstatuskultur i sine mange breve til den danske frimurer og biskop Friedrich Münther. Se dokumenterne 4+5 i appendix II.

¹¹²Rommel, 1952. Ss. 16-25.

¹¹³Sml. May, 1975. S. 18.

¹¹⁴Rommel, 1952. S. 17.

¹¹⁵Ibid., ss. 17-19.

¹¹⁶Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 359-361.

¹¹⁷Elias, 1997. Bd. 2. S. 437.

tring i Wiens forstæder hænger nært sammen med de nye befolkningsgrupper, som opstår i kølvandet på Wiens urbanisering og udvikling i 1700-tallet¹²⁰. Med udviklingen af Wien i slutningen af 1600-tallet opstod der nye lag af tjenestefolk, håndværkere, arbejdere. Disse nye samfundslag bosatte sig i Wiens forstæder som fx i Leopoldstadt eller Wieden. Derved opstod der et marked for den folkelige underholdning, som blev dækket af vandreteatre, som slog sig ned i Wien.

Publikum bestod af det man dengang forstod under begrebet "folket", dvs. tjenestefolk, håndværkere, fattigfolk af forskellig slags, som fra 1720 til midten af 1840'erne kunne betale sig til en teaterbillet i de nye folketeatre i forstæderne og som ønskede komik og eventyr¹²¹. Grundlæggelsen af de første folketeatre i Wien er tæt forbundet med navnet Josef Anton Stranitzky (1676-1726)¹²², som var en omvandrende tandlæge og leder af et vandreteater¹²³. Han flyttede ind i det nye Kärtnerthortheater i 1712, hvor han havde stor succes med sine klovnespil, som han indkapslede i eventyr¹²⁴. Også i "Die Zauberflöte" ses dette træk, idet Papagenos lavkomiske verden placeres i et eventyrlandskab.

Efter Stranitzky kom flere tyske vandreteatre til og slog sig ned i byen som stationære te-

¹¹⁸ Zauberstückgenren består af syngespil, som er tilsat vandreteatrets klovnefigur og den katolske teatertechnik. Syngespilgenren udvikler sig i den italienske opera buffa-genre, rettet mod opera seria-traditionen. Genren indeholder i forhold til buffaoperaen ingen da-capo-arianer, men simple sangindlæg, duetter og tercetter. I forhold til buffogenren blev syngespillet ikke iscenesat af operasangere, men af skuespillere. Og i forhold til buffooperaerne er den talte tekst større end den sunge i syngespilgenren.

¹¹⁹ Jean Marie Winkler: "Alt-Wiener Volksstück". I: Manfred Brauneck/Gerard Schneitin (udg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek, 1986. S. 49.

¹²⁰ Rommel, 1952. Ss. 17-20.

¹²¹ Sml. Rommel, 1952. S. 19. Schikaneders teaterbilletter var på et prisniveau, som beboerne på Freihaus kunne betale. En billet til en plads i den store loge kostede fem Gulden og til den lille loge to Gulden og trediven Kreuzer. En parterre eller galleriplads kostede mellem sytten og fireogtrediven Kreuzer. Sml. Honolka, 1984. S. 91. Prisniveauet på folketeatrene var tilsyneladende meget homogent. I appendix II foreligger et avisudrag fra Wiener Zeitung (5. februar 1791). En teaterbillet til en forestilling i Josefstadttheater kostede ligeledes mellem sytten og fireogtrediven Kreuzer (parterreniveau).

¹²² Josef Anton Stranitzky (1676-1726) var skuespiller, tandlæge og principal for et vandreteater, som opholdt sig i Wien fra 1707 og havde et dukketeater. Han stod for produktionen af 14 teaterstykker (Haupt- und Staatsaktionen).

¹²³ Winkler i Brauneck/Schneitin, 1986. S. 49.

¹²⁴ Da vandreteatrene slog sig ned i Wien, fandtes der allerede opsætninger af eventyr på det italiensktalende hofteater. Det nye er, at det tysktalende folketeater knytter det eventyrlige sammen med det lavkomiske ved hjælp af klovnefiguren. Samtidig bruger vandreteatrene jesuiterteatrets avancerede sceneteknik og symboler. Disse tre grundlæggende elementer, som udgør kernen bag den nye folkelige underholdningskunst opleves tydeligt i "Die Zauberflöte". Klovnefiguren Papageno gennemgår ved hjælp af det magiske, eventyrlige klokkespil sine prøver, som realiseres ved hjælp af jesuiterteatrets sceneteknik.

atre. Bl. a. fornyede Philip Haffner (1735-64)¹²⁵ den til tider meget grovkornede klovnefigur i sine eventyrlige syngespil, hvormed han kunne omgå censuren. Den stadig stigende urbanisering af Østrig, som lod de folkelige samfundslag vokse i Wiens forstæder, skabte et større behov for de populære teatre med deres kompenserende effekt. Således opstod et teater i Josefstadt i år 1788, det før omtalte teater i Leopoldstadt i 1781, og ikke mindst teatret i Wien i 1786¹²⁶. Teatrene sørgede først og fremmest for den folkelige underholdning i Wien. Det blev især folketeatrenes klovnefigure, Staberl, Kasperl, Bernadon, Hanswurst, Papageno og mange andre, som blev til publikumsmagneter¹²⁷.

Et andet karakteristisk kendetegn ved "Das Zauberstück", som det ses hos Emanuel Schikaneder, Philipp Hafner, Josef Felix von Kurz (1717-1784)¹²⁸, Wenzel Müller (1767-1835)¹²⁹ og Ferdinand Raimund (1760-1836)¹³⁰ er brugen af et meget avanceret teaterudstyr, som går tilbage til det gamle jesuiterteater, som muliggjorde mange sceneskift og forvandlingseffekter. Denne teaterkunst havde et teknisk udspekuleret system af mekaniske hjælpemidler, som kunne skabe overraskelseffekter med fx vand og ild, som det så virkningsfuldt bl.a. kan ses i ild- og vandprøverne hos Schikaneders "Die Zauberflöte":

Die ständigen Theater Wiens hatten seit den Zeiten Stranitzkys im Kärntnerthortheater das barocke Zauber- und Maschinenstück weitergepflegt. Kurz-Bernardon baute die Maschinenkomödie mit vielerlei Verwandlungen weidlich aus. Die Einrichtungen der neuen Vorstadttheater stellten einen technischen Apparat zur Verfügung, der - im Kulissensystem - mit Hilfe von Wolken- und Flugmaschinen, Feuer und Wassereffekten Überraschungen von grosser Wirkung auf der Bühne

¹²⁵ Philipp Haffner (1735-1764) var lyriker, satiriker og librettist. Haffner læste jura i Wien og var periodevis ansat som assessor i byretten i Wien. Han har skrevet 8 teaterstykker til det wieneriske folketeater. Kendte værker: "Die bürgerliche Dame" (1763), "Megära, die fürchterliche Hexe" (1764), "Evakathel und Schnudi" (1765).

¹²⁶ Winkler i Brauneck/Schneitin, 1986. S. 50.

¹²⁷ Hein, 1978. Ss. 33-34.

¹²⁸ Josef Felix von Kurz (1717-1784) var søn af en skuespiller. Som komiker skabte han sin egen klovnefigur Bernardon, der blev meget populær. Som forfatter var han enorm produktiv: omkring 300 komedier. Kendte værker: "Bernardon, die getreue Prinzessin Pumphia, und Hans Wurst der tyrannische Tartar-Kulikan" (1756), "Hans Wurst" (1761), "Die Hofmeisterin" (1764).

¹²⁹ Wenzel Müller (1767-1835) var komponist, librettist og musiker. Fra 1786 var han ansat på Leopold Städtetheater. Se Dietrich, 1965. S. 49.

¹³⁰ Ferdinand Raimund (1790-1836) er en af de mere kendte folketeaterforfattere. Han var komiker, forfatter, teaterdirektør og skuespiller i en og den samme person. 1804 kom han i lære som bager. 1808 opholdt han sig på et vandreteater i Bratislava og Ödenburg 1814 fik han en ansættelse som skuespiller på Theater in der Josefstadt. 1817 gik han over til Leopoldstädter Theater. Kendte værker: "Der Barometermacher und auf der Zauberinsel" (1823), "Der Diamant des Geisterkönigs" (1824), "Der Bauer als Millionär" (1826), "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828).

hervorbrachte.¹³¹

I kølvandet på oplysningstiden vandt borgerlige normer indpas i folketeatrene i Wien. Et af nøgleordene er dannelse. Forstadspublikummet skulle ikke bare underholdes, men der skulle også være lidt dannelse i den folkelige teaterkunst. Dette dannelsesaspekt ses i Schikaneders "Die Zauberflöte", hvor Tamino og Pamina gennemgår forskellige prøver, som relateres til oplysningstidens frimureriske idealer, som er baseret på en øget selvbeherskelse, dvs. driftskontrol. Aspektet afspejler civilisationsprocessen omkring dannelsen af den wieneriske bybefolkning i slutningen i 1700- og 1800-tallet, hvor landlige samfundslag, som flytter ind til byerne i større grad underlægges en forøget affektkontrol. Dannelsen, borgerliggørelsens formål var at "tæmme" de mindre civiliserede lag til bylivets større krav til selvbeherskelse¹³². Især Karl Meisl (1775-1853)¹³³, Adolf Bäuerle (1786-1856)¹³⁴ og Joseph Alois Gleich (1786-1856)¹³⁵ sættes i forbindelse med borgerliggørelse af "Das Zauberstück", hvor dannelsesaspektet kommer ind i billedet¹³⁶.

En af Zauberstück-genrens sidste fremtrædende skuespillere og tekstforfattere er Ferdinand Raimund (1760-1836), som bruger litterære kriterier i forarbejdningen af genren. Folkekomediens slutlys er Johann Nestroy (1801-1862), der overskrider genrens grænser med sin bidende samfundssatire. Efter 1848 udkonkurreres "Das Wiener Zauberstück" af operetten, som appellerer til det voksende borgerskab. Folket var nu i kølvandet af industrialiseringen delt i et voksende proletariet og borgerskabet. Proletariatet kunne ikke betale de stigende teaterpriser og blev udenfor¹³⁷. Men hvad har alt dette med tekstgrundlaget i "Die Zauberflöte" at gøre? Efter lidt baggrundsviden omkring folketeaterkulturen, Emanuel Schikaneder og Zauberstück, vil jeg vise læseren, hvorledes denne historiske, civilisatoriske substans foreligger i værket. Det folkelige i "Die Zauberflöte" består af tre hovedbestanddele: det barokke og modreformatoriske, eventyrstrukturen og den dominerende klovnefigur.

¹³¹Dietrich, 1965. S. 22.

¹³²Sml. Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 359-360.

¹³³Karl Meisl (1775-1853) var ansat i den kejserlige administration og var en af de mere produktive forfattere i det wieneriske folketeater. Meisl er forfatter til utallige komedier, operaer, operetter, balletter og tryllesyngespil. Kendte værker: "Carolo Carolini" (1801), "Die Fee aus Frankreich" (1822).

¹³⁴Adolf Bäuerle (1786-1859) var journalist og forfatter til teaterstykker. Fra 1806-1859 ledede han "Wiener allgemeine Zeitung". Hans teaterproduktion var mest frugtbar i 1820'erne. Hans samlede litterære produktion rummer omkring 80 teaterstykker. Værker: "Der verwünschte Prinz" (1818), "Aline" (1818), "Die schlimme Liesel" (1823), "Lindane" (1824).

¹³⁵Joseph Alois Gleich (1772-1841) var svigerfar til Raimund. Gleich skrev utallige værker lige fra ridder- og spøgelsesromaner til litterære produktioner til det wieneriske folketeater. Joseph Alois Gleich døde i største armød. Hans produktion rummer over 300 værker. Kendte værker: "Die Löwenritter" (1807), "Die Musikanten am Hohenmarkt" (1816).

¹³⁶Winkler i Brauneck/Schneitin, 1986. S. 50.

¹³⁷Rommel, 1952. S. 20.

3. Barokke, især modreformatoriske elementer i "Die Zauberflöte"

Det folkelige lag i "Die Zauberflöte" står i stor gæld til det italienske hofteater¹³⁸ i Wien, det latintalende jesuiterdrama, som fandtes i Østrig fra 1555 til 1768, og den modreformatoriske kultur, som var stærkt udbredt i Wien, da "Die Zauberflöte" blev til. Grunden til, at den modreformatoriske kultur var så toneangivende må ses i de historiske forhold: Efter Trediveårskrigen forblev Sydtyskland og Østrig katolske, hvilket styrkede jesuiterordenens indflydelse. Krigen havde forskånet store dele af det sydtyske område, Østrig og Wien. Samtidig var absolutismen og den modreformatoriske kultur kommet styrket ud af krigen. Monopol på bl.a. salthandelen og faste indtægter fra de østrigsk-kontrollerede Balkanområder sikrede kirken og kejserhuset den økonomiske magt. Ekspansionsmulighederne var dog indskrænket af den tyrkiske trussel, som for alvor blev fjernet, da tyrkerne blev besejret foran Wiens porte i 1683.

Det politiske højdepunkt for den østrigske absolutisme var dannelsen af det østrig-ungarske dobbeltmonarki i Bratislava i 1687. Under beskyttelse af det østrigske kejserhus og den katolske kirke oplevede jesuiterordenen, som har været i Wien siden 1551, en opblomstring i midten af 1600-tallet¹³⁹, som bl.a. fremgår af kejser Franz Ferdinand III's gave til ordenen i 1651: et stort teater med et volumen på tretusinde tilskuere i Wien. Jesuiterdramaets opgave var bl.a. at forherlige absolutismen i pagt med den katolske kirke i form af de monumentale kejserspil, som anvendte den før omtalte avancerede teaterteknik. Først så sent som i 1720'erne svækkedes ordenens indflydelse i Wien.

Den modreformatoriske tendens havde også fremgang i barokkens arkitektur, hvor bl.a. Joh. Fischer von Erlachs (1656-1723) absolutistiske "kejserstil"¹⁴⁰, blev den toneangivende byggestil (Karlskirche, Hofbibliothek, Schönbrunn). Vandreteatret mødte således en stadig levende modreformatorisk kultur i begyndelsen af 1700-tallet, som det indarbejdede i sine forestillinger, da det flyttede ind i teatrene i Wiens forstæder. Og det overtog først og fremmest den avancerede jesuitiske sceneteknik fra kejserspillene og symboler fra den modreformatoriske kultur, som eksisterede i det italienske hofdrama, barokarkitekturen, det katolske skoledrama, de kirkelige handlinger og i de øvrige modreformatoriske tendenser.¹⁴¹ I Wiens folketeaterkultur levede disse modreformatoriske traditioner videre.

Især det jesuitiske maskinteater genbruges af vandreteatret. Det katolske ordensteaters

¹³⁸ Som før nævnt indgår jesuiternes teaterteknologi i folketeatret. Ligeledes indgår en del symboler fra den modreformatoriske teaterkultur (skoledrama og italiensk hofopera), som havde "føling" med det italienske *commedia dell'arte* teater. Sml. Otto Rommel: *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*. Leipzig, 1935. Bd. 1, s. 7. Forskningen er stort set enig i, at folketeatret i Wien udgør en syntese af det modreformatoriske jesuiterteater og vandreteatrene. Se Hein, 1978. S. 9.

¹³⁹ Sml. Erich Hubala (udg.): "Spätbarock in Zentraleuropa". I: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Propyläen. Kunstgeschichte*. Bd. 4. Berlin, 1973. Ss. 98-99.

¹⁴⁰ Hubala, 1973. S. 105.

¹⁴¹ Sml. Hein, 1978. S. 34.

teaterteknik tillod bl.a., at engle kunne svæve på stålliner over publikum og drager kunne stige til vejrs¹⁴². Dette krævede et stort teatermandskab og ikke mindst en udspekuleret teatermekanik¹⁴³. Det katolske ordensdrama brugte mange teaterdekorationer, mange sceneskift og meget udspekulerede effekter, som skulle gøre indtryk på folk og besinde dem på den rette tro. Effekterne var et middel til opdragelse af folket, som stort set kun bestod af analfabeter. Det var mere modtagelig overfor den mere visuelle og akustisk betonedede bibelfremstilling. De første offentlige teaterforestillinger afholdtes foran domkirkerne i senmiddelalderens Italien og videreførtes af de østrigske jesuiter¹⁴⁴.

Denne teaterform ses forædlet af de østrigske jesuiter, som overgik de italienske opførelser m.h.t. spektakulære iscenesættelser. Den katolske dramatiker Nikolaus Anvancinis¹⁴⁵ "Pietas victrix" (1659) er en sand forløber for de teknisk avancerede scener i "Die Zauberflöte" som fx vand- og ildprøven:

Es war offenbar nicht leicht, diese Scene zu übertreffen. Aber in "Pietas victrix" gelang es doch. Maxentius sieht träumend den Untergang des Pharaos im roten Meer. Dann tut sich der Höllenrachen auf, ein Dämon weckt den Schatten des Pharaos und zwingt ihn, Maxentius dem Verderben zu weihen (...). Wieder erleben wir Erdbeben, Sturm, Blitzschläge, Leichen erscheinen, der Schatten eines kürzlich Ermordeten erschüttert Maxentius. Aber die Schrecken steigern sich: fliegende Schwerter durchsausen die Luft, man hört Geheul, der Tiber schwillt blutig an, fliegende Drachen und Furien bewegen sich durch den Raum.¹⁴⁶

Traditionen levede videre i bedste velgående i Zauberstück-genren¹⁴⁷. Hvorfor kunne disse katolske efterladenskaber bruges af de knap så fromme folketeatre?

Vandreteatret kasserede det religiøse indhold. Til gengæld kunne især det tekniske bruges som underholdningseffekter. Og alt i alt dannede de katolske teaterefterladenskaber rammen

¹⁴² Et af det katolske teaters fundamentale budskaber var, at det jordiske liv er skin og bedrag. Livet er forgængeligt, kun den fromme overlever. Sml. Richard Alewyn/Karl Sälzle: *Das grosse Welttheater*. München, 1959. S. 49. Den vertikale brug af teaterscenen ved hjælp af falddøre, forsænkninger og primitive flyveredskaber kunne afspejle menneskets skæbnesvangre placering mellem de frygtindgydende underjordiske og de lyksalige bibelske overjordiske kræfter. Alle tre dimensioner fremstår i det jesuitiske ordensdrama. Sml. Alewyn/Sälzle, 1959. S. 62.

¹⁴³ Ibid., ss. 53-54.

¹⁴⁴ Rommel, 1952. S. 28.

¹⁴⁵ Nikolaus von Anvancini (1611-1686) blev optaget i jesuiterordenen i 1627. Han var gymnasielærer i Trient, Agram og Laibach fra 1633-1637. I 1640 afsluttede han sine teologiske studier på Wiens universitet og blev bl.a. professor i retorik. Avancini var en af jesuiterordenens mest succesrige forfattere. Hans monumentale kejserspil stod under indflydelse af den italienske hofopera. Mest kendte værk: "Pietas victrix" (1659), "Fides conjungalis" (1667), "Cyrus" (1673).

¹⁴⁶ Rommel, 1952. S. 93.

¹⁴⁷ Teknikken fandtes bl.a. i Kärntnertortheater, som Stranitzkys vandreteater indtog i 1711.

for klovnefigurens grovkornede underholdning.¹⁴⁸ Fra at være en del af det katolske propagandamaskineri, blev jesuiterteatret en del af den regressive folketeaterunderholdning. Teknikken anvendtes ikke så meget for at indoktrinere folket i en religiøs retning længere, men først og fremmest for at underholde det¹⁴⁹. Deri bestod det store funktionsskifte. Hvad bestod dette funktionsskifte af?

Skiftet er af civilisatorisk karakter. I stedet for refleksionen, belæringen og affektkontrollen blev den gamle katolske teaterteknik brugt til en undvigelse i regressive underholdningsspektakler med den før omtalte ventilfunktion¹⁵⁰. Der skulle ikke belæres, men afreageres på folketeatrene! Jesus rykkede i baggrunden til fordel for klovnefiguren og underholdningen. Hvordan indgik så den gamle teknik i dette funktionsskifte?

Den katolske teaterteknik dannede basis for storslåede spektakler - oftest med avancerede lyd-og lyskulisser¹⁵¹, der ligesom alt andet folkeligt på vandreteatrene var af barnlig og underholdende karakter. Men hvor ses så denne "nedsunkne" og omfunktionerede ordensteknik i "Die Zauberflöte"?

I værket forekommer denne teatertekniske arv fra det modreformatoriske teater bl.a. sidst i værket, hvor "Die Königin der Nacht" og hendes følge tilintetgøres i et infernoagtigt scenarium:

KÖNIGIN DER NACHT, DIE DREI DAMEN.

Ja, fürchterlich ist dieses Rauschen. Wie fernem Donners Widerhall!

MONOSTATOS. Nun sind sie in des Tempels Hallen.

ALLE. Dort wollen wir sie überfallen. Die Frömmen tilgen von der Erd mit Feuersglut und mächtigem Schwert!

DIE DREI DAMEN, MONOSTATOS (kniend).

Dir, große Königin der Nacht, sei unsrer Rache Opfer gebracht! (Donner, Blitz, Sturm.)

ALLE. Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht, wir gestürzt in ewige Nacht (...).¹⁵²

Den for oven anførte scenes voldsomhed accentueres i begyndelsen af den dystre c-moll, efterfulgt af et heftigt orkestertremolo¹⁵³. Udover at scenerne i det jesuitiske teater var teknisk avan-

¹⁴⁸Rommel, 1935. Bd. 1. S. 6.

¹⁴⁹Det er vanskeligt at rekonstruere, hvordan disse modreformatoriske efterladenskaber virkede på det folkelige publikum. Oftest er effekter kombineret med klovnefigurens gags og derfor en del af komikken. Andre gange er effekterne kombineret med den vise troldmand, fyrste, ridder osv., hvilket dybest set udgør en hyldest til den modreformatoriske elitekultur.

¹⁵⁰Hein, 1978. S. 23.

¹⁵¹Sml. Dietrich, 1965. S. 22.

¹⁵²Mozart/ Schikaneder, 1995. Akt II/30. S. 61.

¹⁵³Sml. Kurt Pahlen: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*. Mainz, 1991. S. 126

cerede, arbejdede jesuiterne med mange sceneskift og dertil hørende kulisser¹⁵⁴. Denne forkærlighed overtog folketeatrene ligeledes. Således havde uropførelsen af Mozarts og Schikaneders mesterværk tolv forskellige dekorationer, ti sceneforvandlinger¹⁵⁵ og et hav af imponerende maskinelle effekter som fx besejringen af den store drage i begyndelsen af værket (I/1/11), eller i akt I, hvor to bjerge deler sig og Nattens Dronning kommer svævende fra himlen på en lysende trone: "Die Berge teilen sich auseinander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach. Die Königin sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist." (I/16/19). De store teaterdimensioner havde en god akustik og visuel rummelighed, som utvivlsomt kunne tryllebinde publikum som folkeligt underholdningsspektakel¹⁵⁶.

Der findes mange andre eksempler på den modreformatoriske sceneteknik i "Die Zauberflöte". En af de mest teknisk udspekulerede scener er bl. a. som før omtalt, hvor Tamino og Pamina gennemgår vand- og ildprøven i sidste akt¹⁵⁷. Teatret forvandles til et bjerglandskab, hvori der findes elementerne vand og ild¹⁵⁸, som Tamino og Pamina farefuldt skal vandre igennem:

Das Theater verwandelt sich in zwei grosse Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man Sausen und Brausen hört; der andere speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muss der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schliesst sich mit einer eisernen Tür.¹⁵⁹

Den hyppige brug af falddøre (fx i II/25/55) og nedstyrtning i forsænkninger hører også til folketeatret, og er ligeledes en mekanisk finesse fra jesuiterteatret. I Philipp Haffners tryllesyngespil "Megära, oder die förchterliche Hexe" (1764) forekommer en del scener, hvor disse underholdningsprægede teatereffekter kommer til udtryk. Heksen Megära demonstrerer sine trylleegenskaber overfor helten Leander og dennes ledsager Hanswurst. Megära overfor Leander og Hanswurst:

¹⁵⁴Barokteatret brugte bl.a. plancher af linned, som var placeret i efterfølgende lag frontalt mod publikum, hvilket kunne realisere hurtige sceneskift i den dybe, cylindriske barokscene. I modsætning til renæssansens flade, konvekse scene kunne barokteatret fremkalde flere optiske effekter. Sml. Alewyn/Sälzle, 1959. Ss. 58-59.

¹⁵⁵Komorzynski, 1948. S. 134.

¹⁵⁶Sml. Alewyn/Sälzle, 1959. S. 67.

¹⁵⁷Eksemplet fra Avancinis "Pietas victrix" viser, at jesuiterne viste vejen for, hvordan man teknisk kunne arbejde med elementerne ild og vand, hvilket vi, som før nævnt, tydeligvis kan se i "Die Zauberflöte" (II/28/57-58). Jesuiternes forkærlighed for natureffekter som fx tordenvejr med lyn lever videre i utallige tryllesyngespil af bl. a. Philipp Hafner eller Ferdinand Raimund.

¹⁵⁸Selvom vand- og ildprøver kan placeres i det frimureragtige lag, så realiseredes denne prøve via den jesuitiske sceneteknik, som folketeatret overtog. Schikaneders og Mozarts gennemgående genistreg består i, at de tiltaler to forskellige kulturer på én gang (derom mere i sidste kapitel).

¹⁵⁹Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/2.Ss. 56-57.

Nehmt die unumschrenkte Macht meiner Künste wohl in acht! (...). (Es kommen Wolken, welche die Sonne verfinstern, woby i es donnert und blitzt). So entzündet sich der Blitz, so verschwindet die Sonne Hitz, Bäume kann ich auch beleben (...). (Es kommen fliegende Drachen, wie auch einige kriechende Thiere, welche sich der Zauberin zu Füßen legen) (...).¹⁶⁰

Ligeledes findes der i "Die Zauberflöte" alt i alt otte scener, hvor falddøre og forsænkninger bruges og tre gange anvendes de tre knægtes flyveredskab! En scene med de tre knægtes "flyvemaskine" i "Die Zauberflöte": "Die drei Knaben kommen in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk. In der Mitte steht ein schön gedeckter Tisch. Der eine hat eine Flöte, der andere das Kästchen mit Glöckchen (...)." (II/16/48). Det modreformatoriske teaters flyveredskaber får en sand renæssance i tryllesyngespillene på Wiens forstadsteatre, hvilket bl.a. ses i Johann Nepomuk Nestroy's tryllesyngespil "Der böse Geist Lumpazivagabundus" (1835), hvor Fortuna kommer svævende på en sky om natten:

Leise Musik beginnt. Wolken senken sich über den Hintergrund. Nach einer Weile teilen sich die Wolken, Fortuna wird sichtbar mit einem Füllhorn, daraus kommt die transparente Zahl 7359. Der Schlaf der drei Gesellen wird unruhig. Die Wolken erheben sich wieder.¹⁶¹

I Philipp Haffners "Megära, die fürchterliche Hexe" opleves imponerende scener med disse flyveredskaber, hvor bl.a. en kopi af helten Leander og tjeneren Hanswurst suser gennem luften på en "Wolkenmaschine", som endda bliver skudt itu af parrets modstander Odoardo:

Odoardo nihmt dem Riepel ein Gewöhr weg, mit den andern heift er ihn den Hanswurst und Leander verfolgen, Riepel läuft ab, Angela, Columbia gleichfalls unter Geschrey ab; Odoardo bleibt mit seiner Flinte nebst dem Anselmo auf dem Theater, allenfalls den Hanswurst und Leander abzupaffen; indessen kömmt Leander und Hanswurst in einer Wolkenmaschine gefahren auf das Theater: Riepel läuft ihnen auf der Erde nach, und will sie in der Luft herab schießen, allein sein Gewöhr geht nicht los, und in dem Augenblick fahren Hanswurst und Leander in der Luft hinter den grossen Felsen (...) bricht die Wolkenmaschine auf dem Theater entzwey, so dass der ausgeschopte Hanswurst und Leander unter grossem Geschrey des rechten Hanswursts und Leanders ins Wasser stürzen.¹⁶²

Der findes mange andre tekniske finesser i "Die Zauberflöte" som fx anvendelse af de mange skrækindgydende tordenskrald, som gerne kombineres med lyn. De tre damer fordrives med lyn og torden fra visdommens tempel:

¹⁶⁰ Philipp Haffner: "Megära, die fürchterliche Hexe". I: Rommel, 1935. Bd. 1. Ss. 156-158.

¹⁶¹ Johann Nepomuk Nestroy: *Der böse Geist Lumpazivagabundus*. Winkler Verlag. München, 1962. S. 24.

¹⁶² Se Philipp Haffner: "Megära, die fürchterliche Hexe". I: Otto Rommel, 1935. Bd. 1. S. 172.

CHOR DER PRIESTER. Entweiht ist die heilige Schwelle. Hinab mit den Weibern zur Hölle!
(Donner, Blitz und Schlag; zugleich zwei starke Donner.)
DIE DREI DAMEN. O weh! O weh! O weh! (Stürzen in die Versenkung).¹⁶³

Alt i alt buldrer og tordner det syv gange i syv forskellige scener! Den slags gys- og skrækeffekter skal primært virke underholdende og de udgør en historisk pendant til nutidens tekniske effekter i filmindustriens produkter (action-, katastrofefilm, o.a.). Ligesom i Wiens folketeatre sørger de for afløb for det, som undertrykkes i civilisationsprocessen.

Til den avancerede teknik og de store teaterdimensioner hører de før omtalte masseoptog og monumentale teaterscener. Emanuel Schikaneder var ekspert i teatraliske masseoptog, og han vidste, at forstadspublikummet elskede den slags visuelle og akustiske spektakler. Den 20. juli 1788 lod han blandt andet opføre sit ridderdrama "Der Kampf Hanns Dollingers mit dem Heiden Krako, ein ganz neues, aus der vaterländischen Geschichte gezogenes großes Schauspiel" på øen Oberen Werd i Donau. Dette affektfulde friluftspektakel blev opført overfor tretusinde tilskuere og indeholdt et hav af monumentale blodige kampscener med flere hundrede aktører og levende dyr¹⁶⁴. I Henslers tryllesyngespil fra 1791 "Der Orang-Utang oder: Das Tigerfest" ses dette levn ved storartede præsteindvielser, tempelceremonier osv¹⁶⁵ - ligesom ved Anvincinis jesuitiske "Pietas victrix". I "Die Zauberflöte" forekommer der flere storslåede masseoptog som fx i første akt, hvor Sarastro ankommer med et stort følge og modtages med et hyldestkor af mindst ligeså mange mennesker: "Ein Zug von Gefolge; zuletzt fährt Sarastro auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird." (I/18/31). Et andet eksempel på et rigt kostumeret masseoptog, hvis korsang må have haft stor virkning på datidens forstadspublikum, ses efter, at Tamino og Pamina ved den magiske fløjtes magt bestod vandringen gennem vandet og ilden. Da de åbner døren til et oplyst tempel bliver de modtaget af et stort optog af præster, som lykønsker de nyindviede med den sidste beståede prøvelse¹⁶⁶. Igen ses et masseoptog, understøttet af farverige kostumer, sang- og lydeffekter¹⁶⁷:

PAMINA, TAMINO. Wir wandelten durch Feuergluten, bekämpften mutig die Gefahr. Dein Ton sei Schutz in Wasserfluten, so wie er es im Feuer war. (Tamino bläst; man sieht sie hinuntersteigen und nach einiger Zeit wieder heraufkommen; sogleich öffnet sich die Türe; man sieht einen Ausgang in einem Tempel, welcher hell erleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muss

¹⁶³ Mozart/Schikaneder 1995. Akt II/5. S. 40.

¹⁶⁴ Komorzynski, 1948. S. 108.

¹⁶⁵ Se Komorzynski i Csampai, 1982. Ss. 158-159.

¹⁶⁶ Også i denne scene afspejles Mozarts og Schikaneders evne til at tiltale frimurerne og det folkelige publikum i en og den samme scene. Dette masseoptog kunne begejstre den profane i kraft af scenens imponerende monumentalitet, mens frimurerne på Freihaustheater oplevede det frimureriske lysriges sejr.

¹⁶⁷ De to harniskklædte supplerer Taminos og Paminas sang. Som kvartet synger de i den langsomme og værdige f-dur, andante, hvilket accentuerer prøveforløbets alvor. Se Pahlen, 1991. S. 118.

den vollkommensten Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein) (...).¹⁶⁸

Den sidste afsluttende præstescene, hvor lyset bryder frem efter at mørkes magter, Nattens Dronning og hendes følge er besejret, og efter at Tamino og Pamina er forenet som par og indviet i præsteskabet, byder på en sand opvisning af farvepragt. Samtlige præster, Sarastro, Tamino og Pamina indtager deres stilling, mens natten forsvinder og lyset bryder frem. Masseoptogets virkning understreges også i denne scene af korsang, farverige kostumer og imponerende lyseffekter, som på Mozarts tid fremkaldes af et utal af brændende stearinlys¹⁶⁹. Scenen begynder efter, at de frembrydende lysstråler har tilintetgjort Nattens Dronning og hendes følgeskab:

Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. Sarastro steht erhöht; Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten. Die drei Knaben halten Blumen.

SARASTRO. Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Macht!

CHOR. Heil sei euch Geweihten! Ihr dranget durch die Nacht! Dank sei dir, Osiris (...).¹⁷⁰

Den modreformatoriske teatermonumentaltet foreligger også i Ferdinand Raimunds tryllesyngespil "Der Alpenkönig und der Menschenfeind". I værket forekommer der hemmelighedsfulde tempelanlæg og en alpegud, som omgives af et præsteagtigt følgeskab. I anden akt af Raimunds værk ses et pragtfuldt masseoptog, hvor alpekongen, som er en vis og retfærdig bjerggud, præsenteres i modreformatorisk glans i et istempel:

Thronsaal im Eispalast des Astragalus, mit hohen Säulen geziert, die silberartig erglänzen. Im Vordergrund ein hoher Thron vom pittoresken Aussehen, als wäre er aus unregelmässigem Eis geformt. Auf ihm Astragalus als Alpenkönig. Eine lange lichtblaue weisse gestickte Tunika, weiten griechischen Mantel. Weissen Bart, auf dem Haupte eine smaragdene Krone. Vor ihm knien im Kreise ideal gekleidete Alpegeister. Weisse kurze Tunika, mit grünen Folioblättern garniert.

CHOR. Hehr zu schauen auf dem Throne, bist du, Fürst der Alpenflur, denn du schmückst der Tugend Krone, du vertilgst des Lasters Spur (...).¹⁷¹

¹⁶⁸Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/28. S. 58.

¹⁶⁹En udmærket beskrivelse af folketeatrets teknikker som fx fremkaldelsen af et lyn forefindes hos Joseph Gregor: *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich, 1933. Ss. 397-412.

¹⁷⁰Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/30. Ss. 59-62.

¹⁷¹Raimund, 1968. Akt II/1. S. 377.

Man skal slet ikke gå så langt for at finde den slags storslåede monumentale optog. I Mozarts "Die Entführung aus dem Serail" hyldes den osmanniske hersker Bassa Selim i sidste akt af farverige undersåtter.¹⁷²

En af de mange ideer, som kommer fra det modreformatoriske teater og som oplever en renæssance i folketeatrene er bl.a. anvendelsen af vilde dyr i teatret, som var kostumerede skuespillere¹⁷³. Disse skulle både fremkalde skræk og latter. Dyrenes funktion i Zauberstück-genren er først og fremmest underholdende¹⁷⁴. Præcist som ved de øvrige nedsunkne elementer fra den katolske teaterarv opleves også her det markante systemskifte fra kristlig belæring til folkelig, regressiv underholdning. I "Die Zauberflöte" fremkalder dyrene situationskomik, da Tamino i første akt prøver at befri Pamina ved hjælp af den magiske fløjte. Tryllefløjtes effekt er ganske ringe. Dens magt begrænser sig kun til at fremlokke alverdens dyr, som lytter til fløjtespillet: "Er spielt. Es kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen. Die Vögel pfeifen dazu." (I/15/29). Ligeledes dukker Sarastros løver op, mens Papageno spiser af de retter, som de tre knægte har bragt til Tamino og Papageno. Han har for længst tabt prøven, som bl.a. går ud på at være tavs. Papageno:

Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schweigen, wenns sein muss. Ja, bei so einem Unternehmen bin ich Mann (...). Ich ging nicht fort, und wenn Herr Sarastro seine sechs Löwen an mich spannte. (Die Löwen kommen heraus, er erschrickt). O Barmherzigkeit, ihr gütigen Götter! Tamino, rette mich! Die Herren Löwen machen eine Mahlzeit aus mir (...).¹⁷⁵

Dyrenes funktion i "Die Zauberflöte" rækker dog i enkelte tilfælde ud over det komiske. Da Sarastro kommer hjem fra jagten, trækkes hans vogn som før nævnt af seks løver (I/18/31). Løverne symboliserer i dette tilfælde magt og status¹⁷⁶.

Et andet element, som transformerades til det wieneriske folketeater fra Wiens modreformatoriske kultur er de mange symboler, som oftest fortæller mere end selve ordet¹⁷⁷. De tre engleagtige knægte i "Die Zauberflöte", som i værket er eksponenter for det humanitære, frimureriske, går tilbage til engleskikkelser. De tre drenges placering i det katolske skinner bl.a. tydeligt igennem, da de prøver at hindre Pamina i at begå selvmord. De tre drenge: "Selbstmord strafet Gott an dir!" (II/28/56). I den modsatte ende forekommer rester af gammel satansymbo-

¹⁷²W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*. Reclam Verlag. Stuttgart, 1992. S. 57.

¹⁷³I de franske "balletmaskerades", som også fandtes på kejserhoffet i Wien, forekom tit vilde dyr. Se Rommel, 1952. S. 36.

¹⁷⁴Bl.a. ses vilde dyr i Philipp Haffners "Megära, die fürchterliche Hexe". I: Rommel, 1935. Bd. 1. S. 158.

¹⁷⁵Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/19. Ss. 49-50.

¹⁷⁶Det modreformatoriske fremgår bl.a. af værkets bakke kulisser under uropførelsen og de efterfølgende år. Se Peter Shaffers kobberstik fra 1795 i Mozart/ Schikaneder, 1995. S. 75.

¹⁷⁷Rommel, 1952. S. 142.

lik, der bl.a. ses forbundet med Monostatos. Publikummet på folketeatrene i Wien var vokset op med denne symbolik, som de så i den katolske kirke og den aristokratiske kultur. De første recipienter af værket som fx nordtyskeren Otto Jahn havde mistet evnen til at "læse" disse katolske, sydtyske symboler, hvilket har været med til at legitimere brudteorien¹⁷⁸.

Stort set alle symboler i "Die Zauberflöte" og dermed ikke mindst det monumentale, som symbolerne indgår i, er tilpasset den modreformatoriske dualisme, hvor kampen mellem det gode og det onde står i centrum. Denne dualistiske struktur fandtes i den modreformatoriske kultur som fx på det kejserlige Burgtheater, i de kirkelige handlinger, i det katolske ordensdrama og overførtes til Wiens forstadsteatre¹⁷⁹. Den markante forskel er dog, at dualismen mister sin religiøse mission i folketeatrene og bliver sækulariseret. Funktionskiftet består igen i, at alvorlige, propagandistiske elementer fra den modreformatoriske kultur langt hen ad vejen bliver til profan underholdning i folketeatrene.

Hos jesuitterne var dualismen altid forankret i det katolske verdensbillede, mens den i folketeatret bliver til moral.¹⁸⁰ De sataniske elementer forbindes primært med det affektfulde omkring Nattens Dronning og forræderen Monostatos, mens de mandlige dyder fortrinsvist relateres til det mandlige, affektkontrollerende frimureriske univers. Dualismen i "Die Zauberflöte" afspejler i langt højere grad civilisationsprocessen omkring tæmningen af urbane underklasser udfra primært middellagenes driftsmodelleringsstrategier. Hos jesuitterne afspejler dualismen middelalderens ekstremposition i den vestlige verdens civilisationsproces, hvor ekstrem affektkontrol (det guddommelige univers) står side om side med et ekstremt tab af driftkontrol (det sataniske princip). I kølvandet af den civilisatoriske udvikling, hvor etableringen af faste magt-monopoler skrider frem, udjævnes positionen til fordel for en større affektkontrol af alle samfundslag.¹⁸¹

Rester af den katolske dualisme dukker også op i genuine talevendinger, som stadigvæk anvendes i dag. Det drejer sig bl.a. om præsternes kvindefjendske udsagn "Hinab mit den Weibern zur Hölle!" (II/5/40). Der findes mange eksempler på kristen satanssymbolik i "Die Zauberflöte" som fx i første akt, hvor Monostatos og Papageno for første gang møder hinanden. De tror begge, at de ser fanden: "Hu-- ---- Das ist -- der Teufel sicherlich. Hab Mitleid - verschone mich. Hu-Hu-Hu-" (I/12/23). Tilstedeværelsen af helvessymbolikken fremstår i Monostatos' arie i anden akt, hvor han savner en kæreste. Fraværet af en sådan anser han for at være en stor pinsel. Monostatos: "Alles fühlt der Liebe Freuden, schnäbelt, tändelt, herzet, küsst (...) Immer ohne Weibchen leben wäre wahrlich Höllenglut" (II/6/41). Til denne symbolik hører også sætningen "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" af Nattens Dronning (II/8/43), Papagenos udbrud "Dass der Prinz beim Teufel wäre" (I/8/21) eller udsagnet af den første slave, da denne ser, hvorledes Monostatos tager fat om Pamina: "Seht, wie der unbarm-

¹⁷⁸Se nærmere hos Rommel, 1952. S. 142.

¹⁷⁹Rommel, 1952. S. 31.

¹⁸⁰Alewyn/ Sälzle, 1959. S. 56.

¹⁸¹Elias, 1997. Bd. 1. S. 64.

herzige Teufel sie bei ihren zarten Händen fasst" (I/10/23).

Disse kraftudtryk har mistet deres religiøse værdi og står for den folkelige sprogmodellering i "Die Zauberflöte", som gerne anvendte dialekt, kraftudtryk og slang. Også her ses funktionsskiftet. Fra at være en del af det katolske belæringsunivers, er denne del af dualismen blevet til element i værkets folkelige struktur. Men er disse katolske efterladenskaber kun af historisk, specifik beskaffenhed? Gennemgangen af det dybdepsykologiske niveau i værket senere hen i afhandlingen vil vise, at disse elementer høj grad er flerfunktionelle. De er historiske og mytiske størrelser. Ligesom det frimureriske er de vævet ind i det spirituelle og eventyragtige univers. Det gælder også det sataniske princip. Hvor forekommer dette mere i "Die Zauberflöte"?

I indgangsscenen opleves det sataniske princip i form af en kæmpeslange/drage, som følger den skrækslagne Tamino: "Zu Hilfe! Zu Hilfe sonst bin ich verloren, der listigen - Schlange zum Opfer erkoren. Barmherzige Götter! Schon nahet sie sich! Ach rettet mich! Ach schützt mich!" (I/1/11). Slangen er det bibelske symbol for ondskaben, dvs. den er selveste satan. I den modreformatoriske kunst, derunder det jesuitiske ordensdrama, forekom tit store slanger, drager og dæmoner.¹⁸² Generelt er de gode magter placeret på skyerne eller på de før omtalte flyveredskaber, mens de onde magter placeres i mekaniske forsænkninger. Således kommer Nattens Dronning op af en forsækning (II/8/42) for at tvinge datteren til at dræbe Sarastro. Og sidst i anden akt (II/30/61) kommer hun op af en forsækning sammen med de tre damer og forræderen Monostatos for at gøre det sidste forsøg på at tilintetgøre Sarastro og dennes rige¹⁸³. En forsækning (II/30/61) besegler også hendes nederlag.

I den modsatte ende findes der ligeledes mange henvisninger til det lyse, positive univers i "Die Zauberflöte", hvilket fremgår af himmelsymbolikken og de tre drenge. I kontrast til helvedets magter ses himmelsymbolikken. Denne forekommer bl.a. i Paminas henvisning til Papageno: "Geduld, Freund, der Himmel, wird auch dir eine Freundin schicken." (I/14/26). Forestillingen om helvedets modstykke, himmeriget, ses også i Papagenos sang til klokkespillet sidst i anden akt. Papageno: "Dann könnt ich mich mit Fürsten messen, des Lebens als Weiser mich freun, und wie im Elysium sein." (II/22/53)¹⁸⁴.

Til det gode princip hører også de tre knægte/drenge, som optræder som englefigurer. Tilstedeværelsen af engle er ligeledes et levn fra det katolske ordensdrama. I "Die Zauberflöte" ses de i form af tre drenge, hvis opgave det er at hjælpe Papageno og Tamino til at gennemføre prøvelserne. Ligesom i de bibelske beretninger tilhører de de højere luftlag og bevæger sig på

¹⁸²Se Rommel, 1952. S. 28.

¹⁸³I Philipp Hafners tryllesyngespil "Megära, die fürchterliche Hexe" forekommer scener, hvor flere djævle dukker op af en forsækning for at sprede skræk og rædsel. Se Philipp Hafner: "Megära, die fürchterliche Hexe". I: Rommel, 1935. Bd. 1. S. 158.

¹⁸⁴Denne syngespilssang synges i den første del af sangen i andante, f-dur, 2/4-takt. Den anden del (allegro, f-dur, 6/8 takt) begynder med en glad klokkespilspassage og går fra c-dur over til f-dur. Også musikken afspejler figurens placering i de enkle, naive verdslige glæder. Se Pahlen, 1991. S. 106.

skyer eller som i "Die Zauberflöte" i et flyveredskab¹⁸⁵.

Et reliket fra den barokke kultur er også den musikalske affektlæres spor i "Die Zauberflöte". Affektlærens kernesynspunkt er, at musik kan fremkalde menneskelige affekter som vrede, glæde, osv. Musikken opfattedes som et fysisk fænomen (vibrationer og lignende), der kunne vække fysiske reaktioner i form af affektfremkaldelse (aktivering af nervestrenger, kropsvæsker og lignende)¹⁸⁶. Produces således en bestemt melodi, kommer de nerver/væsker i bevægelse, som svarer til melodien¹⁸⁷. Pointen er, at enkelte toner svarer til fremkaldelsen af bestemte affekter¹⁸⁸. Musikkens magt opfattedes derfor som værende meget stor. Dens magt kunne ifølge affektlæren¹⁸⁹ bruges til at berolige de vrede, gøre de melankolske muntre osv.¹⁹⁰. Affektlærens foretrukne figur i den barokke kultur var Orpheusfiguren¹⁹¹, hvis spil tryllebandt selv vilde dyr. Reminiscenser til Orpheus foreligger i den magiske fløjte i "Die Zauberflöte". Tamino får vilde dyr til at lytte til sit fløjtespil: "Es kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören (...)" (I/15/29). En direkte (fysisk) indflydelse på de forskellige menneskelige affekter påstås om fløjten af de tre damer: "Hiermit kannst du allmächtig handeln, der Menschen Leidenschaft verwandeln. Der Traurige wird freudig sein, Der Hagestolz nimmt Liebe ein." (I/8/20). Fløjtespillet indflydelse på affekterne forekommer også i Papagenos, Taminos og de tre damers udtalelse om fløjtes magt i akt I: "O, so eine Flöte ist mehr Gold und Korn wert, denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt" (I/8/20). Musikkens fysiske effekt accentures ligeledes i Papagenos klokkespil, som får den rasende Monostatos og dennes slaver til at danse og synge: "Das klingt so herrlich, das klinget so schön! Larala, larala!" (I/17/30)¹⁹². Henvisningen til Orpheus skinner ligeledes igennem under vand- og ildprø-

¹⁸⁵ At englene er svævende væsener, som hører hjemme i den bibelske himmel og at dragen/slangen er selveste satan ses fx i Johannes Åbenbaringen. Kapitel 12,7-9: "Og der blev en Strid i Himmelen: Mikael og hans Engle strede mod Dragen, og Dragen stred og dens Engle. Men de mægtede Intet; ei heller blev deres Sted ydermere fundet i Himmelen. Og den store Drage blev nedstyrtet, den gamle Slange, som kaldes Djævelen og Satanas, som forfører den ganske Verden, blev nedstyrtet på Jorden, og hans Engle bleve nedstyrtet med ham. Kilde: "Bibelen eller Den hellige Skrift indeholdende Det Gamle og det Nye Testaments Kanoniske Bøger." 1889. S. 279.

¹⁸⁶ Forestillingen går bl.a. tilbage til den hyppokratiske humoralbiologi. Sml. Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber, 1984. Ss. 249-250.

¹⁸⁷ Düregger, 1990. S. 124.

¹⁸⁸ Ibid., s. 123.

¹⁸⁹ Affektteorien ses bl.a. i jesuiten Franz Langs radering "Theatrum affectum humanorum" (München, 1717), som indeholder elleve affektallegorier. Sml. Dammann, 1984. S. 233.

¹⁹⁰ Affektlæren udformes bl.a. i Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*. Berlin, 1753. Et andet bidrag figurerer i Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 3. Leipzig, 1792-1796.

¹⁹¹ Dammann, 1984. Ss. 223-224.

¹⁹² Klokkespillet ligger i forlængelse af Papagenos og Paminas naive og harmoniske sang i g-dur, andante. Sml. Pahlen, 1991. S. 54.

ven, som beståes ved hjælp af den magiske fløjtes klang:

PAMINA, TAMINO. Wir wandelten durch Feuergluten, bekämpften mutig die Gefahr. Dein Ton sei Schutz in Wasserfluten, so wie er es im Feuer war (...). ¹⁹³

En af affektlærens konsekvenser var, at komponisten i den aristokratiske kultur gik mekanisk, håndværksmæssigt frem for at fremkalde de enkelte affekter som fx had, vrede, fortvivelse og dulme disse igen for at opnå en balancetilstand¹⁹⁴. Kunstneren var ikke nødvendigvis interesseret i at belære publikum om affekternes skadelige virkninger. Hans funktion er først og fremmest at demonstrere, dvs. opvise affekterne for publikum.¹⁹⁵ Han skal fremvise de menneskelige affekter i forhold til den altdominerende barokke dualisme, som affekterne til syvende og sidst er underordnet i.

¹⁹³ Mozart/Schikaneder 1995. Akt II/28. S.58.

¹⁹⁴ Dammann, 1984. S. 222

¹⁹⁵ Dammann, 1984. S.18.

4. Sarastro og den vise mand

Figuren "den vise mand"¹⁹⁶, som oftest havde magiske egenskaber, fandtes allerede på det mod-reformatoriske hofteater, længe før frimureriet kom til Østrig. Ligeledes eksisterede figuren hos vandreteatret. Også Schikaneder brugte denne skikkelse:

Die Gestalt des leidenschaftslosen zauberkundigen Weisen, der Schutzbedürftige im Namen der Menschheit behütet, hatte Schikaneder schon in seiner Wanderzeit in dem Ritterstück "Ludwig Herzog von Steiermark oder Sarmäts Feuerbär" auf die Bühne gestellt, und sie befindet sich, verschieden abgewandelt, auch in seinen späteren Stücken.¹⁹⁷

Men også de syngespil, som skulle tiltale et mere borgerligt publikum, end det, som fandtes på Freihaustheater, kendte til figuren. Således er den tyrkiske hersker Bassa Selim i Mozarts "Die Entführung aus dem Serail" (1782) en ægte repræsentant for figuren. Også i Zauberstück-genren fandtes figuren tit som fx alpekongen i Raimunds "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828). Den vise, kloge og retfærdige ældre hersker er velegnet til at formidle det frimureriske, hvilket på glimrende vis ses i Sarastrofiguren. Figuren, som før hørte hjemme i elitekulturen, var omkring opførelsen af "Die Zauberflöte" forlængst blevet en hyppigt anvendt figur i folke-teatret.

At figuren havde succes i folketeatrene viser den tiltagende driftsbeherskelse i de nederste samfundslag, da figuren i høj grad står for det driftskontrollerende, idet han forbindes med de før omtalte maksimer (visdom, dydighed osv.). Hans succes kan også føres tilbage til figurens arketypiske beskaffenhed. Den driftsdæmpende vise mand findes i stort set alle kulturer. Netop figurens profil af afsavn, affektkontrol kunne bruges i civilisationsprocessen omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Figurens placering i den folkelige teateroffentlighed indikerer netop en stigende dannelse, tæmning, af stort set alle samfundslag i den vestlige civilisation i 1700-tallet. Disse eksempler giver læseren et indtryk af den katolske arv i værket. Men læseren vil i den kommende gennemgang af det dybde- og socialpsykologiske potentiale få et indblik i, at disse størrelser også er almenmenneskelige og altid dukker op, når mennesker i fælleskab opbygger kultur.

¹⁹⁶ Figurens positive udformning overskygges af dens negative sider: Sarastro holder slaver, lader sine undersåtter piske og indkalkulerer, at Tamino og Pamina kunne dø under ild- og vandprøven (II/1/35). Mozart og Schikaneder viser, at oplysningstiden har sin pris og at den har indbygget en destruktiv automatik (derom mere i det sidste kapitel).

¹⁹⁷ Rommel, 1952. S. 501

5. Sangene i "Die Zauberflöte"

"Die Zauberflöte" følger i store træk opskriften fra andre syngespil i Zauberstückkategorien som fx Paul Wranitzkys "Oberon", Wenzel Müllers "Die Zauberzither oder Fagottist" eller Ferdinand Kauers "Das Donauweibchen", når vi ser på sangenes funktion. Netop det at genren overholdes, indikerer, at det folkelige favoriseres, da syngespilsgenren er mere folkelig end fx elitekulturens dyrkelse af opera seria-typen. Forskellen er bl.a. at seria- og buffaoperaen i højere grad brugte udtryksfulde arier, mens syngespillene anvendte sange og flere taleindlæg. En af de kendte syngespilsange er stands- eller metiersangen¹⁹⁸, hvor en figur præsenteres og bestemmes med hensyn til dens stand. Derved etableres figurens relationer til omverdenen og eksponeres.

Disse sange bliver altid placeret i dramaets eksposition. Stands- eller metiersangen ses bl.a. i Papagenos populære fuglefangersang i begyndelsen af første akt, som er holdt i den populære folkesangsgenre med tre enkle strofer, som indeholder Papagenos fløjtemotiv i fem opadstigende toner¹⁹⁹: "Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig, heissa, hopsasa (...)." (I/4/17). Ligeledes følger sangene den almindelige opskrift for et klassisk syngespil ved at indeholde de typiske situationssange fx den forelskede Taminos kendte billedarie i første akt, hvor Taminos forelskelse præsenteres: "TAMINO. Dies Bildnis ist bezaubernd schön, wie noch kein Auge je gesehen (...)." (I/4/17). Sangen (es-dur, larghetto, 2/4 takt) hører til de mest kendte tyske tenorpræstationer og udtrykker Taminos ærlige forelskelse i den situation, hvor han ser Paminas portræt²⁰⁰. Situationssangen placeres altid efter en figurs eksponering og indleder det kommende handlingsforløb. Efter Taminos sang skrider handlingen frem ved, at Tamino motiveres til at befri Pamina.

Ligeledes ses også korpartier som slutlys for det dramatiske handlingsforløb. Typisk for syngespilsgenren ses de store korindlæg som en understregning af finalen, der i "Die Zauberflöte" ses sidst i anden akt (II/30/62). Selvom scenen er frimurerisk er selve korfunktionen taget fra syngespilsgenren fra vandreårene, hvor disse korpartier kommer ind i billedet længe før Schikaneder eller Mozart bliver frimurere. De ses bl.a. i Schikaneders "Der Luftballon" fra 1783 eller i "Die Entführung aus dem Serail" (1782). Ligeledes tjener korpartierne som en introduktion af en figur, hvis betydning forstærkes af koret²⁰¹. Således også præsentationskoret i den mægtige Sarastroscene, hvor Sarastro for første gang kommer ind i billedet²⁰². Vi kender dette fænomen fra barokoperaen, hvor figurer præsenteres af et kor. Men forskellen til barokoperaen

¹⁹⁸Hein, 1978. S. 75.

¹⁹⁹Pahlen, 1991. S. 14.

²⁰⁰Pahlen, 1991. S. 24.

²⁰¹Hein, 1978. S. 75.

²⁰²Ivan Nagel fører de dominerende basstemmer i værket (Papageno og Sarastro) tilbage til den mere folkelige buffatradition, mens de mindre synlige tenorstemmer (Tamino) føres tilbage til den aristokratiske seria-tradition. Nagel relaterer ligeledes de mange ensembleindlæg i "Die Zauberflöte" til buffatradition. Se Ivan Nagel: *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*. München, 1991. Ss. 60-66.

er, at disse sangelementer i "Die Zauberflöte" har en anden funktion. Disse skal ikke ligesom i barokoperaen glorificere den feudale magt, men udelukkende virke som kompenserende underholdning af de fattige forstadswienere. De skulle skabe afløb for opstuede drifter i civilisationsprocessen omkring Mozarts og Schikaneders tid. Den samme funktion havde det eventyrlige i værkets folkelige potentiale.

6. Det eventyrlige i "Die Zauberflöte"

I tiden mellem 1786 og 1789 udkom i Winthertur Christoph Martin Wielands eventyrsamling i tre bind "Dschinnistan". Samlingen består af Wielands frie oversættelse af franske fe-eventyr fra d'Aulnoys samling "Contes nouveaux, ou les fées à la mode" (1689). Disse eventyr går tilbage til orientalske kilder. "Dschinnistan" viste sig at være en stor inspirationskilde for folketeatrenes tekstforfattere, da de skulle udforme deres populære tryllesyngespil. Således tjente eventyrsamlingen som idegrundlag for Schikaneders første tryllesyngespil på Freihaustheater - "Oberon, König der Elfen". Men hvorfor var disse eventyr så populære?

Eventyrene blev så populære bl.a., fordi de appellerede til datidens modebølge omkring det eksotisk-orientalske. Forkærligheden for det tyrkisk/orientalske fandtes i den europæiske kunst siden tyrkernes erobring af Konstantinopel i 1453 og intensiveredes efter Wiens belejring af tyrkerne i 1683²⁰³. I slutningen af 1700-tallet var interessen for det eksotisk-orientalske sammen med andre eksotismer (Ægypten, Kina osv.) stadigvæk en mode i elitekulturen, hvilket forklarer Wielands store succes med sine orientalske eventyr. Også i denne henseende udnyttede Schikaneder en eksisterende modebølge. Eventyrene, som hørte hjemme i den aristokratiske hofkultur, som var karakteriseret ved en høj driftskontrol, blev således brugt i den mere affektbetonede folketeaterkultur. I hofkulturen var de en del af den gode smag, konversationslitteratur i den repræsentative hofoffentlighed²⁰⁴. I folketeatrene danner disse eventyr rammen for klovnefigurens affektfyldte spil og det infantilt-regressive potentiale i "Die Zauberflöte". Igen foreligger det vigtige funktionsskifte. Fra at være et element i tæmningen, civiliseringen fra elitekulturen, bliver det eventyrlige til det modsatte, dvs. bliver omfunktioneret til folkelig compensation, dvs. affektundvigelse.

I udformningen af "Die Zauberflöte" brugte Schikaneder og Mozart forskellige eventyr af Wielands "Dschinnistan". Til den ydre udformning af Nattens Dronning brugte Schikaneder den gode fe i eventyret "Lulu oder die Zauberflöte". Eventyrets titel stod ligeledes model for navnet på Schikaneders tryllesyngespil. Feen fremstår hos Wieland som et lysende væsen, ligesom Nattens Dronning, da denne viser sig overfor Tamino i første akt (6/19). Det lysende i hendes fremtoning understreges i Papagenos omtale af hende, hvor hun fremstår som den stjerne-kastende dronning (I/2/15). Hos Wielands "Lulu oder die Zauberflöte" fremstår hun som følgende: "Sie wusste alle Gestalten anzunehmen; am liebsten aber erschien sie in einem strahlenden

²⁰³ Monika Kopplin: "Exotische Köstlichkeiten im Zeitalter des Barock". I: *Exotische Welten. Europäische Phantasien*. Stuttgart, 1987. S. 329.

²⁰⁴ Sml. Elias, 1997. Bd.2. S. 387.

Glanze, der stärker blendete, als das hellste Sonnenlicht"²⁰⁵. Også den magiske fløjte i "Lulu oder die Zauberflöte" indgår i "Die Zauberflöte". De tre vise drenge, som er heltens hjælpefigurer, dukker op i eventyret "Die klugen Knaben" og kontaktes af hyrden Salamor for at hjælpe ham med at befri den bortrøvede kæreste:

Nachdem der arme Ziegenhirt sich lange abgehärmt, und vergebens auf ein Mittel gesonnen hatte, wie er seine Geliebte befreien könnte, fiel ihm, in einer schlaflosen Nacht, deren er manche in Tränen und traurigen Betrachtungen zubrachte, eine Volkssage ein, von der er in seiner frühesten Jugend einst gehört hatte. Vermöge derselben, sollten in einem fernen Reich, drey Knaben wohnen, die ein Zauber in immerwährender Kindheit erhielt, die aber ihrer Weisheit wegen die klugen Knaben genannt, und von den Einwohnern des Landes, in aller wichtigsten Angelegenheiten um Rat gefragt würden.²⁰⁶

Ligesom i "Die Zauberflöte" er de tre drenge i eventyret "Die klugen Knaben", som også er englefigurer, udrustet med palmeblade/kviste, som symboliserer fred og det retfærdige princip²⁰⁷. Også Wielands tre drenge hjælper eventyrets helt med at forenes med den elskede. Og ligesom i "Die Zauberflöte" transporteres de på et flyveredskab: "Die Knaben verweilten so lange bis die Zeremonie vorüber war, dann reichten sie dem königlichen Paare, zwey goldene Palmblätter zum Andenken dar, und kehrten auf ihrer Wolke wieder in ihr Land zurück."²⁰⁸ Det eventyrlige befrielsesmotiv ligger til grund for både "Lulu oder die Zauberflöte" og "Die drei Knaben", hvilket overføres til "Die Zauberflöte". I begge eventyr bortrøves den kønne prinsesse af en troldmand, som er omgivet af et eksotisk præsteskab, som kunne have stået model for Sarastros kvindefjendske præster.

Også motivet for tavshedsprøven i "Die Zauberflöte" (II/3/37-48) forefindes i Wielands "Die klugen Knaben", idet de tre engleagtige knægte pålægger hyrden at være tavs, når han bevæger sig ind i den onde Soffras palads. De tre knægte til Salamor: "Sey standhaft, erdulde gelassen, alles was dir dabey begegnet wird, und hüte dich einen Laut von dir hören zu lassen!"²⁰⁹. Ideen bag den syvfoldige solkreds²¹⁰, en magisk genstand, hvis ejer hersker over liv og død - (I/2/9) går også tilbage til Wielands "Die klugen Knaben"²¹¹.

²⁰⁵ J.A. Liebeskind/ C.M. Wieland: "Lulu oder Die Zauberflöte". I: Csampai, 1982. S. 116.

²⁰⁶ J.A. Liebeskind/ C.M. Wieland: "Lulu oder Die Zauberflöte". I: Csampai, 1982. Ss. 121-122..

²⁰⁷ Se Gerd Heinz Mohr: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. 1971. S. 229.

²⁰⁸ Christoph Martin Wieland: "Die klugen Knaben". I: Csampai, 1982. S. 124.

²⁰⁹ Christoph Martin Wieland: "Die klugen Knaben". I: Csampai, 1982. S. 122.

²¹⁰ Sidst i anden akt viser Nattens Dronning sit sande ansigt. Det egentlige motiv bag Dronningens hævnbegær er magt, hvilket den syvfoldige solkreds er symbol på (II/2/9).

²¹¹ J.A. Liebeskind/Chr. M. Wieland: "Lulu oder die Zauberflöte". I: Csampai, 1982. Ss. 118-119.

Mange af disse nedsunkne elitekulturelle elementer, som er blevet folkelige, er arketyperiske elementer som fx de engleagtige drenge og indgår i værkets dybdepsykologiske kraftcenter, som vi senere skal se lidt nærmere på. Til gengæld er værkets folkelige klovnefigur er høj grad bundet til det historisk, civilisatoriske omkring Wiens folketeatre. Klovnefiguren udgør sammen med det eventyrlige og det katolske det sidste store traditionsområde for det folkelige i "Die Zauberflöte".

7. Klovnefiguren

Klovnefiguren er først og fremmest vandreteatrenes bidrag til de mange tryllesyngespil i Zauberstück-genren. De forskellige nationale og udenlandske vandreteatre, som fandtes i Østrig og det sydtyske område, overførte forskellige klovnetyper til de wieneriske folketeatre. Figurene hed Harlekin, Hanswurst, Kasperl, Staberl osv. og har det tilfælles, at de er det folkelige publikums identifikationspunkt og talerør. Papageno og de øvrige klovnefigurer på folketeatrene i Wien var først og fremmest sammensatte af det italiensksprogede *commedia dell'arte*'s klovnefigurer²¹² og det tysksprogede, men oprindeligt engelske Pickelheringteater med Hanswurstfiguren²¹³ i spidsen. Man kan ikke udelukke, at skoledramaets og barokkomediens klovnefigurer (den antikke komedietradition: Plautus, Seneca) havde en indflydelse på udformningen af folketeatrets komik²¹⁴. Hovedparten af forskningen (Asper, Rommel, Kaiser og andre²¹⁵) vægter det tysksprogede vandreteater med dets berømt-berygtede "Haupt- und Staatsaktion" ²¹⁶, der hurtigt optog tyske skuespillere og blev tysktalende²¹⁷, som den største inspirationskilde til de wieneriske klovnefigurer. Da det engelske Pickelhering kom til Europa i slutningen af 1500-tallet, smeltede dets bondske klovnefigur "clown" (colonius: bonde) sammen med de tyske fastelavnsspils Hanswurstfigur²¹⁸ og kunne derved knytte sig til en komedietradition som også

²¹²Den første, beviselige *commedia dell'arte* forestilling var i Tyskland i 1568, mens Pickelheringteatret nåede det tysksprogede område sidst i 1500-tallet. Italienerne havde således et mindre forspring. Sml. Eckehard Catholy: *Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter zum Ende der Barockzeit*. Stuttgart, 1969. S. 113.

²¹³Figurene opkaldtes efter deres yndlingsretter: Hans Leberwurst, John Pickerlhering (sild), Hans Knappkäse osv.

²¹⁴Ss. Hein, 1978. S. 9.

²¹⁵Sml. Joachim Kaiser: *Mein Name ist Sarastro*. München, Zürich, 1984. S. 214 eller Rommel, 1952. S. 116.

²¹⁶De såkaldte "Haupt- und Staatsaktion" bestod tit af to dele. Som hovedpart (Hauptaktion) præsenterede vandreteatret opførelser af værker fra den modreformatoriske kulturarv, som skulle give "folket" et indblik i de magthavernes liv. Disse hovedaktioner, hovedforestillinger, var tit præget af underholdningsbetonede, spektakulære scener (kroningsceremonier, henrettelser, scener med spøgelse o.a.) og kontrasteredes af forestillingernes sidste og mere humoristiske part (Staatsaktionen), hvor klovnefiguren havde frit spil.

²¹⁷Catholy, 1969. S. 115.

²¹⁸Teatrets øvrige klovnefigurer "Fool" og "Vice" havde ikke stor succes på det europæiske fastland. Se Catholy, 1969. S. 119.

fandtes i det latinsksprogede skoledrama i det tysktalende område:

Clown, der Bauer, schliesslich ist der gefräßige und gerissene Vertreter und Verteidiger der animalisch-vegetativen Sphäre, wie er auch im deutschen Lustspiel seit den Fastnachtspielen des Mittelalters immer wieder auftritt, wenn auch in roher, kunstloser Manier. Es ist deshalb kein Wunder, daß gerade dieser Typus der komischen Figur sich bei den englischen Komödianten durchsetzte, konnte er doch an eine alte und selbst im Schuldrama des 16. Jahrhunderts noch nicht vergessene Tradition anknüpfen.²¹⁹

Klovnefiguren var centrum for den lærklaskende komik, som faldt i forstadspublikummets smag. Selvom klovnefiguren indholdsmæssigt er henvist til en siderolle som heltens frygtfulde følgesvend, er den omdrejningspunktet i den folkelige struktur i "Die Zauberflöte". Den underordnede rolle tillader, at klovnefiguren frit kan bekende sig til den animalske side af den menneskelige personlighed, uden at komme i konflikt med de herskende normer, hvilket måtte tiltale det mere lystbetonede, "uciviliserede" folkelige publikum. Man skal ikke engang nærlæse librettoen for at opdage, at Schikaneder og Mozart har givet klovnefiguren et meget stort spillerum. Man må stille sig selv spørgsmålet, hvem der egentligt er helten i "Die Zauberflöte"? Dette spørgsmål må være meget centralt, når det frimureriske (Sarastro/Tamino) skal vægtes overfor det folkelige²²⁰. Heltefigurens introduktion er en parodi på helterollen. Tamino besvimer over en faretruende drage og reddes af tre damer (I/1/11). Mens Tamino som repræsentant for elitekulturen er vævet ind i en standbevidsthed, tænker Papageno i grundlæggende menneskelige baner, hvilket ses i det første møde mellem disse to figurer:

TAMINO. Sag mir, du lustiger Freund, wer du seist?

PAPAGENO. Wer ich bin. (Für sich.) Dumme Frage! (Laut.) Ein Mensch, wie du. Wenn ich nun fragte, wer du bist? (...)

TAMINO. Mein Vater ist Fürst, der über viele Länder und Menschen herrscht; darum nennt man mich Prinz.²²¹

Overfor Monostatos er Papageno den eneste figur i værket, som ikke virker hånende. Ligesom der findes sorte fugle, må der ifølge Papagenos enkle og naturlige logik også findes sorte mennesker. Papageno efter det første forskrækkende møde med Monostatos:

PAPAGENO. Bin ich ein Narr, daß ich mich schrecken liess? Es gibt ja schwarze Vögel in der

²¹⁹ Catholy, 1969. S. 119.

²²⁰ Atila Csampai vægter Papageno mere end helten Tamino, hvilket kom det folkelige publikum i møde, da det var klovnefiguren, som de sympatiserede mest med. Joseph Gregor går et skridt længere og postulerer, at klovnefiguren per definition overskygger selve helten i det wieneriske folketeater. Et nærmere blik på "Die Zauberflöte" bekræfter antagelsen. Se Gregor, 1933. S. 513.

²²¹ Mozart/ Schikaneder, 1995. Akt I/2. S. 13.

Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?- Ah, sieh da! Hier ist das schöne Fräulein-
bild noch. Du Tochter der nächtlichen Königin!²²²

Selvom Tamino skal befri Pamina (I/3/17), som er den udvalgte og standsmæssig passende partner, så er det Papageno, som finder og befrier hende fra Monostatos fangeskab (I/14/24). I denne scene må man også undre sig over, at det er Papageno, som har Paminas billede om halsen: "Er sieht das Porträt an, welches der Prinz zuvor empfangen und Papageno nun an einem Bande am Halse trägt." (I/4/24). I modsætning til Tamino har han den ære at synge en kærlighedssang med Pamina, hvor klovnefiguren viser, at den også kan indtage en reflekterende og moralsk position overfor kærligheden, som overskrider den blotte behovs- tilfredsstillelse²²³: "(...) Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an: Nichts Edlers sei, als Weib und Mann reichen an die Gottheit an." (I/14/26).²²⁴ Tamino prøver at finde vejen til Pamina, idet han bruger den magiske fløjte uden at der opnås succes (I/15/29), mens Papagenos klokkespil får Monostatos og slaverne til at danse, hvilket i denne scene endnu en gang viser, at Papageno er trækplastret i værket. Monostatos og slaverne efter, at Papageno anvender sit magiske klokkespil: "Das klingt so herrlich, das klinget so schön! Larala, larala! Nie hab ich so etwas gehört und gesehen! (...)." (I/16/30). Selvom Papageno ikke består optagelsesprøverne til det frimureriske univers, får han til syvende og sidst sin elskede Papagena og formodentlig mange børn, hvilket tydeligvis fremgår af afslutningsduetten mellem Papageno og Papagena: "Welche Freude wird das sein, wenn die Götter uns bedenken unsrer liebe Kinder schenken, so liebe Kinderlein (...)." (II/29/60). Duetten i den lyse g-dur (allegro) accentuerer det positivt-folkelige omkring Papageno og Papagena med de staccatoagtige violinindlæg²²⁵. Om Tamino og Pamina nogen- sinde får denne verdslige glæde fremgår ikke af teksten. Intet peger i den retning, da Sarastros præsteskab tilsyneladende ikke får børn.

De ovennævnte eksempler på klovnefigurens udformning, som på mange led rækker udover det udelukkende behovstilfredsstillende forstærkes af den kendsgerning, at Papageno er den figur i værket som oftest har ordet, nemlig præcist 155 gange, mens Tamino må nøjes med andenpladsen med 109 tale- og syngesekvenser. Dertil kommer, at Papagenos taleture i snit er længere end Taminos. Ligeledes brillerer Papageno i to lange arier (I/2/12-13+II/23/53) samt to lange duetter med henholdsvis Pamina og Papagena (I/14/26-27+II/29/60-61), mens Tamino sangmæssigt stort set kun bliver synlig i billedearien (I/4/17).

Hvorfor er Papageno så egentlig helten, den mest fremtrædende figur i værket, selvom figuren befinder sig i den underordnede tjenerrolle? Figurens dominans viser, at det folkelige lag

²²² Mozart/ Schikaneder. Akt I/14. S. 24.

²²³ Denne mere elitekulturelle kærlighed går med stor sandsynlighed på Schikaneders konto, der før nævnt havde skrevet rollen til sig selv. Man kan også forestille sig, at Papagenos mere "ædle, moralske" sider, kan være tegn på, at Mozart og Schikaneder ville appellere til de mere elitekulturelle dele af publikummet, som sikkert også vil kunne elske en knap så infantil og grovkornet klovnefigur.

²²⁴ Denne episode viser med al klarhed den nye klovnefigur, som den forøgede affektkontrol under civilisationsprocessen på Mozarts og Schikaneders levetid er blevet mere reflekterende.

²²⁵ Pahlen, 1991. S. 124.

er det absolut dominerende element i værket, hvilket må betyde, at det først og fremmest er tænkt som et værk til klovnefigurens mange folkelige tilhængere på Freihaustheater. At Papagenofiguren i princippet er værkets centrum afspejler, at Schikaneder og Mozart primært skulle lave et syngespil til det jævne folk, som ikke tilhørte elitekulturen. Derfor er der blevet skabt så megen plads til det "uciviliserede" og profane teatersubkultur på Freihaustheater.

Både Mozart og Schikaneder var så fortrolige med den folkelige subkultur på Freihaus, at de med stor succes kunne skabe en klovnefigur, som matchede publikums smag. Figurens dominans skyldes også ikke mindst, at teaterlederen Schikaneder havde skrevet rollen til sig selv, fordi han vidste, at det folkelige publikum ville komme til elske Papagenos barnlige gags. Som teaterleder og skuespiller havde han frie tøjler og kunne udvide rollen efter forgodtbefindende. Folketeatrene elskede deres klovne og en forestillings succes afhang tit af om komikeren, som oftest var principalen²²⁶, kunne tryllebinde publikum. Dette viser, at Freihaustheater først og fremmest var en folkelig teateroffentlighed, hvor elitekulturens frimurere var i mindretal, hvilket bl.a. også fremgår af den kendsgerning, at hovedparten af det frimureriske er "gemt væk" under folketeatrets modreformatoriske instrumentaliseringer (kontrastprincippet osv.). Det frimureriske måtte gå på kompromis med det folkelige. I første omgang skulle folket underholdes af klovnen og begejstres af de storslåede efterladenskaber fra det modreformatoriske teater. Dernæst skulle et mindretal af frimurere blive tiltalt af de entydige referencer til frimureriet i "Die Zauberflöte".

Netop fordi der skal skabes megen plads til klovnefigurens mange gags og fordi denne placeres i en siderolle som heltens følgesvend må værket nødvendigvis miste strukturel substans, hvilket ligeledes kunne forklare det mosaikagtige ved syngespil i Zauberstück-traditionen²²⁷. Det var en selvfølge, at publikummet accepterede brud og ujævnheder, når blot klovnefiguren og de øvrige underholdningseffekter kunne begejstre tilskuerne. Klovnefigurens succes afhang bl.a. af, om den formåede at indlemme rollen i rækken af andre velkendte klovnefigurer, som publikum kunne genkende:

Oft beruht die erste Reaktion auf die Vertrautheit mit der Art der komischen Figur aus früheren Aufführungen her. Wenn ein Hanswurst auftritt, oder wenn sich eine Figur durch Kostüm, Gehabe und Worte als zur großen Familie der komischen Figur gehörig erweist, übernimmt der Zuschauer sogleich seine eigene Rolle im Spiel; er weiß, wie er sich verhalten muß.²²⁸

Betrakter vi således værkets centrale skikkelse, Papageno, må vi spørge os selv, hvor han kommer fra og hvilke klovnetraditioner, der forenes i figuren? Spørgsmålene er ikke nemme at besvare, da mange forskellige klovnetraditioner forenes i figuren. To retninger virker dog ganske synlige: Hanswursttraditionen og commedia dell'arte. Dertil kommer Schikaneders

²²⁶Catholy, 1969. S. 117.

²²⁷Catholy, 1969. Ss. 124-127.

²²⁸Catholy, 1969. S. 176.

personlige fingeraftryk.

Hanswurst er navnet på den fra middelalderen kendte folkelige bonde-/klovnefigur, som allerede forekom i senmiddelalderens fastelavnsspil og overvintrede hos de tysktalende vandreteatre. I fx Hans Sachs' fastelavnsspil dukker figuren op som en fortrukken, lidt indbildsk, spise (Wurst)- og pigeglad, kluntet og krakilsk bondefigur, som dybest set ikke var særlig positivt udformet. Nærheden til Hans Sachs og dennes univers ses faktisk også i "Die Zauberflöte". De første partier i Papagenos fuglesangerarie: "Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heissa, hopsasa. Ich Vogelfänger bin bekannt, bei Alt und Jung im ganzen Land"²²⁹ minder om Eulenspiegels præsentationssang i Hans Sachs' fastelavnsspil "Eulenspiegel mit den blinden": "Eulenspiegel bin ich genandt, im ganzen Deutschland wohlbekannt. Mit meiner schalkheit umbadumb bin ich gar geschwind, wo ich kumb (...)"²³⁰

Ser man bort fra disse referencer til den vise og drilske middelaldernar, har Papageno mange træk fra den kendte Hanswurstfigur, som det wieneriske folketeater overtog og forædlede. Forædlingen fremstår bl.a. andet ved, at figuren er mere positivt udformet, som vi lige har set. Forædlingen af figuren afspejler igen den almene tæmning, "civilisering" omkring Mozarts og Schikaneders levetid.

Men fælles for de forskellige varianter af Hanswursttypen er dens forankring i dens fysiske behov. Bl.a. æder og drikker figuren gerne, der går i retning af det blot behovstilfredsstillende²³¹, hvilket også er et fællestræk fra andre komedietraditioner (skoledramaet, commedia dell'arte osv.), som Pickelheringteatret absorberede, før det slog sig ned i Wiens forstadsteatre. Papageno har også dette træk. I akt II/29/53 drikker han med stor appetit Sarastros vin med udtryk "herrlich", "himmlisch" og "göttlich". Ligeledes ses klovnefigurens uendelige appetit i tavshedsprøven i anden akt, hvor de tre drenge har dækket et bord med mad til Papageno. Mens Tamino er afholden og tavs, plaprer og æder Papageno løs: "Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schweigen, wenn's sein muss.- Ja bei so einem Unter- nehmen, da bin ich Mann. (Er trinkt). Der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben (...)" (II/19/49). Netop figurens forankring i lystprincippet fremstår i begyndelse af første akt (2/14), hvor Papageno overfor Tamino forklarer, at han som løn for sine fangede fugle får føde af Nattens Dronning, hvilket viser, at figuren er af verdslig beskaffenhed. Derved ligner han klovnefiguren Hanswurst i Philipp Haffners tryllesyngespil "Megära oder die fürchterliche Hexe" (1763). I en samtale med sin forelskede herre Leander i begyndelsen af akt I fremstår figurens forankring i vitalsfæren:

²²⁹ I efteråret 1786 opholdt Schikaneder sig i Memmingen i Schwaben, hvor han mødte den folkelige sangkomponist og restauratør Rheinbeck, hvis fuglefangerarie inspirerede ham til Papagenos kendte fuglefangersang. Den komiske fuglefangerfigur fandtes allerede i datidens folkesange og balletter. Se Komorzynski, 1948. S. 97.

²³⁰ Hans Sachs: "Eulenspiegel mit den blinden". I: *Gesammelte Werke*. Bd 14. S. 288.

²³¹ I Philipp Haffners "Megära, die fürchterliche Hexe", fremstår figuren Hanswurst som heltens pigeglade og lidt fortrukne følgesvend, som dog ligesom Papageno kan fremstå som et "voksent" og hæderligt menneske, hvilket afspejler figurens positive udformning i det wieneriske folketeater. Se Philipp Hafner: "Megära, die fürchterliche Hexe". I: Rommel, 1935. Bd. 1. S. 140.

LEANDER. Da weiss ich am besten, wie angenehm ware mir vorhin meine Freyheit, wie aufgeweckt war ich jederzeit, wie ruhig? Jetzt, da ich verliebt bin, kann ich weder essen, noch trinken.

HANSWURST. Ey, was das Fressen und Saufen anbelangt, da hab ich allemal den nemlichen Appetitt, denn ich friss und Sauf der Liebe zu Ehren.²³²

Et andet væsentligt element ved Papagenos forankring i den grovkornede Hanswurstkomik er, at Papageno er noget af en pralhans. Dette er et velkendt aspekt ved Hanswurstfiguren. Således praler Papageno med en god portion selvironi af, at det er ham, som har dræbt selveste slangen:

TAMINO. Aber um alles in der Welt, Freund! Wie hast du dieses Ungeheuer bekämpft? Du bist ohne Waffen.

PAPAGENO. Brauch keine!- Bei mir ist ein starker Druck mit der Hand mehr als Waffen.

TAMINO. Du hast sie also erdrosselt?

PAPAGENO. Erdrosselt! (Für sich). Bin in meinem Leben noch nie so stark gewesen als heute.²³³

Fra vandreårene og fra sit eget ståsted i den folkelige teaterkultur på Freihaustheater vidste Schikaneder, at den driftsbetonede, lidt karikerede folkelige kærlighed, som gerne sættes i forbindelse med det selskabelige måtte være et hovedidentifikationspunkt for det folkelige publikum. Og publikum elskede faktisk Schikaneders sange om den lidt joviale og mandshauvinistiske kærlighed. I Schikaneders syngespil "Die Lyranten" (1776) synger lykkeridderen Stock arien "Ein Weibsbild ist ein närrisch Ding", som blev meget kendt i det sydtyske område og Wien. Arien udmærker sig ved dens grovkornede syn på kvinden, som også ses i "Die Zauberflöte". Ordlyden på arien er som følgende. Stock: "Ein Weibsbild ist ein närrisch Ding. Wenn man ihr Komplimente macht, so wird sie gleich verliebt gemacht. Ein Weibsbild ist ein närrisch Ding (...)." ²³⁴ Ligesom i "Die Lyranten" forekommer den driftbetonede "folkelige" kærlighed. Efter at Papageno har drukket Sarastros udmærkede vin ønsker Papageno sig atter en pige: "Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich! O so ein sanftes Täubchen wär Seligkeit für mich! Dann schmeckte mir Trinken und Essen" (II/23/53). Det markante ved denne scene er seksualiteten reduceres til banal næringsoptagelse, hvilket understreger det barnligt-biologiske i det folkelige.

En arv Hanswurstkomikken har fra de tyske "Haupt- und Staatsaktionen" er også tilstedeværelsen af fængselsscener i Zauberstück-genren. Disse var en fast bestanddel i vandreteatrene²³⁵ og forekommer i "Die Zauberflöte" i slutningen af sidste akt, hvor Papageno

²³² Philipp Hafner: "Megära, die fürchterliche Hexe". I: Otto Rommel, 1935. Bd. 1. S. 136.

²³³ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/2. S. 15.

²³⁴ Citeret efter Komorzynski, 1948. S. 25.

²³⁵ Rommel, 1935. Bd. 1. S. 22.

trues til kærlighed af den gamle kone. Hvis Papageno ikke indvilliger i et giftermål, venter der ham en frygtelig fængselsstraf:

WEIB. Papageno, ich rate dir zaudre nicht. Deine Hand oder du bist auf immer eingekerkert.

PAPAGENO. Eingekerkert?

WEIB. Wasser und Brot wird deine tägliche Kost sein. Ohne Freund, ohne Freundin mußt du leben und der Welt auf immer entsagen.²³⁶

Figuren bærer træk af det infantile, som ligeledes er et kendetegn ved Hanswurst-varianterne på de wieneriske folketeatre. Selve navnet Papageno kan føres tilbage til børnesproget (Papa /-geno, Mama osv.). Et infantilt træk er bl.a., at figuren stort set er uimponeret overfor autoriteterne. Selvom Papageno skal være Taminos underordnede følgesvend i dennes befrielse af Pamina, er figuren alt andet end ligefrem underdanig. Papageno er faktisk uinteressert i Taminos højere sociale placering (I/2/14). Træk af det meningsløst efterplaprende og til tider meget snakkesagelige, som man netop forbinder med børneadfærd og Hanswurstkomikken forekommer tydeligt i begyndelsen af anden akt, hvor Papageno har sværget en ed til Sarastros præster, som pålægger ham tavshed overfor især kvinder (II/3/26). Da han så efterfølgende møder Nattens Dronnings tre damer bryder han løftet med det samme (Nein, nein, das wäre zuviel). I denne scene efterplaprer han Taminos formaninger stereotrypt:

TAMINO. Dass du nicht kannst das Plaudern lassen ist, wahrlich eine Schand für dich.

PAPAGENO. Dass ich nicht kann das Plaudern lassen, ist wahrlich eine Schand für mich.²³⁷

Figurens plaprende og lidt storpralende facon kontrasteres af dens markante frygtsomhed. Gang på gang fører Papageno sig frem uden at have den nødvendige courage til at gennemføre det, som han lover publikum. Da Papageno føres ind i det mørke lidt uhyggelige prøvetempel sammen med Tamino afsløres figurens store frygtsomhed:

TAMINO. Was ist's?

PAPAGENO. Mir wird nicht wohl bei der Sache!

TAMINO. Du hast Furcht, wie ich höre.

PAPAGENO. Furcht eben nicht, nur eiskalt läuft's mir über den Rücken. (Starker Donnerschlag.)

O weh! (...)

TAMINO. Pfui, Papageno! Sei ein Mann!

PAPAGENO. Ich wollt ich wär ein Mädchen! (Ein sehr starker Donnerschlag). O! O! O! Das ist mein letzter Augenblick.²³⁸

²³⁶ Mozart/ Schikaneder, 1995. Akt II/24. S. 54.

²³⁷ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/5. S. 39.

²³⁸ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/2. S. 36.

Frygtsomheden og forholdet til "helten Tamino" lader figuren rykke hen til Sancho Panza²³⁹ eller Pedrillo, som Schikaneder begge kendte. Dog er Papageno for dominerende til blot at være den komiske tjenertype, hvilket den før anførte befrielsesscene med Pamina har vist.

Eksempler på infantil seksualitet fremgår bl.a. af sidste strofe. Papageno: "Wenn alle Mädchen wären mein, so tauscht ich sie gegen Zucker ein: "Die, welche mir amliebsten wär, der gäb ich gleich den Zucker her. Und küsste sie mich zärtlich dann, wär sie mein Weib und ich ihr Mann., sie schlief an meiner Seite ein, ich wiegte wie ein Kind sie ein (...)." (I/2/13). Netop fordi klovnefiguren er så barnligt udformet, tilgiver man dens grovheder (mandschauvisme, det krakilske, osv.). Rommel fatter sammen:

Auf Schritt und Tritt begegnen wir in den Hanswurstszenen diesen Zügen von Infantilität. Dieser starke, grobschlächtige Kerl redet keck und respektlos wie ein Kind in alles drein, sein Mutterwitz ist der eines aufgeweckten Kindes, aber er ist auch gutherzig wie ein Kind und vor allem ängstlich wie ein Kind.²⁴⁰

Som før antydte er forskningen (Asper, Rommel, Kaiser) stort set enige i, at folketeatrenes klovnefigur først og fremmest går tilbage til det tysksprogede vandreteater (Haupt- und Staatsaktion²⁴¹). Der er dog en del aspekter i Papagenofiguren og den folkelige struktur i værket, som ikke hører hjemme i den tyske Hanswursttradition og som kan føres tilbage til *commedia dell'arte* arven og andre traditioner²⁴². Den mest påfaldende forbindelse er *commedia dell'arte* navnene Tamino, Papageno, Pamina osv. Det samme gælder for mange gags ("lazzi"), som kendes fra det italiensksprogede *commedia dell'arte* teater. I begyndelsen af første akt straffes Papageno med en klaplås om munden (I/8/20), og ligeledes driver han gæk med sit klokkespil, som får Monostatos og slaverne til at danse (I/17/30).

En anden forskel mellem Papagenofiguren og folketeatrenes kendte klovnefigur er, at Papageno ikke taler i dialekt, hvilket også indikerer den stigende dannelse, tæmning i kølvandet af urbaniseringen. Samtidigt savner betragteren den kendte brutalitet, som omgiver Hanswurstfiguren i de øvrige tryllesyngespil som fx i Haffners "Megära, die förchterliche Hexe". Schikaneder bryder på mange områder den realistiske udformning til fordel for den mytiske, der lader tankerne gå i retning af de mytologiske fuglemennesker²⁴³: Papageno fremstår i et stort

²³⁹E. Schikaneder kendte Cervantes "Don Quijote", som han citerer i sit syngespil "Das Regensburger Schiff". Se Egon Komorzynski: "Entstehung der Zauberflöte". I: Csampai, 1982. S. 162.

²⁴⁰Rommel, 1935. Bd. 1. S. 28.

²⁴¹Sml. Kaiser, 1984. S. 214.

²⁴²Rommel fokuserer på, at det tysktalende vandreteater altid har haft føling med *commedia dell'arte*. Se Rommel, 1935. Bd. 1. S. 7.

²⁴³Man kan ikke udelukke, at disse træk går tilbage til oplysningstidens forestilling om eksistensen af naive og gode naturmennesker udenfor Europa (inkaer, indianere osv.). "Naturmenneskene" indgik i forstadsteatrenes tryllesyngespil som fx i Hensler "Sonnenfest der Brahminen".

fuglekostume (I/2/15). Desuden bor han i en simpel stråhytte (I/2/14) og lever af simpel tuskhandel (I/2/14). De andre klovnefigurer forekommer næsten altid i den realistiske rolle som den ansatte tjener i heltens tjeneste, eller som dristig bondefigur (Stranitzky). Dette ahistoriske træk ved figuren fjerner dog ikke Papagenos placering i det barnlige lystprincip, som er kernen bag figurens udformning og som er dens grundlæggende identifikationspunkt med det folkelige publikum. Figuren bryder den sædvanlige infantile komik et par steder.

Meget indikerer, at Schikaneders elitekulturelle erfaringsunivers skinner igennem klovnefiguren. Dette aspekt går på Schikaneders personlige regning. Det elitekulturelle fremgår af Papagenos kærlighedsarie med Pamina. Selvom sangen hører hjemme i den folkelige syngespilgenre, er indholdet dog af elitekulturelt observans. Også her går Schikaneder på kompromis. Det samme gælder for duetten mellem Pamina og Papageno efter, at Monostatos og slaverne kunne pacificeres ved hjælp af det magiske klokkespil. Duetten i es-dur, andantino (6/8 takt) rummer en simpel melodi, som kendes fra syngespilsgenren, mens duettens indhold peger i retningen af det elitekulturelle²⁴⁴ og den indeholder en hyldest til menneskekærligheden, som er en tankekonstruktion, der knytter sig til det frimureriske elitekulturelle univers. Papageno og Pamina: "Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden, seine Feinde würden dann ohne Mühe schwinden. Und er lebte ohne sie in der besten Harmonie! Nur der Freundschaft Harmonie mildert die Beschwerden. Ohne diese Sympathie ist kein Glück auf Erden." (I/17/31). Klovnefigurens forankring i det infantile, det gælder også for resten af de andre folkelige elementer, er i "Die Zauberflöte" mere udpræget end hos de første Hanswurstfigurer på folketeatrene (Stranitzky, Hafner)²⁴⁵. Og man kan ikke blive vred på Papageno og hans mange platte gags og fjollerier, fordi han fremstår som et stort barn²⁴⁶. Det infantile garderer ham mod angreb²⁴⁷. Konsekvensen er dog, at man til gengæld ikke kan tage ham alvorligt. Med den barnlige snært af uskyld, følger umyndigheden. Konsekvensen er også, at klovnefiguren i dens umyndighed ikke kan blive eksponent for moralske eller politiske normer. Barnet er også politisk umyndigt.

Infantiliseringen af klovnefiguren afspejler civilisationsprocessen omkring en stigende grad af driftskontrol hos folket på Schikaneders og Mozarts levetid. Som eksponent for lavere samfundslag kunne figuren ikke være så animalsk længere som figurens udformning i middelalderen eller barokken, når den civilisatoriske udvikling krævede en større affektkontrol. Samtidig var figuren et aspekt i den folkelige identitetsdannelse. Folket accepterede at være udenfor de politiske beslutningsprocesser, når blot det havde folkets "glæder" (sikring af

²⁴⁴Pahlen, 1991. S. 46.

²⁴⁵Det infantilt-harmløse underbygges af de tre drenge og dyrescenen i I/15/29 og eventyrkoloritten.

²⁴⁶Papagenos uskadelighed blev positivt fremhævet af bl.a. Søren Kierkegaard: "Hvis man nemlig vil lægge lidt mere i dem end hvad formodentlig Forfatteren selv har lagt i dem, saa betegne de netop det Uskadelige i Papagenos Virksomhed, saaledes som vi ovenfor have antydnet." Citat fra "Enten-eller. De umiddelbare erotiske stadier eller det musikalsk erotiske. Andet Stadium." I: Søren Kierkegaard: *Samlede værker*. Bind 2. 1962. S. 80.

²⁴⁷Se Rommel, 1935. Bd. 1. S. 58.

reproduktionen, nok mad på bordet, fysisk behovstilfredsstillelse)²⁴⁸. Det elitekulturelle element omkring klovnefiguren er ligesom infantiliseringen et led i den stigende borgerliggørelse, "civiliseringen" af folketeatret, som forlader den animalske Hanswurstkomik til fordel for den mere affektkontrollerede komik.

8. Konklusion

Det folkelige er det dominerende lag i "Die Zauberflöte", fordi Schikaneder og Mozart først og fremmest ville tiltale hovedparten af publikum, som fortrinsvis bestod af Wiens lavere samfundslag, der stod uden for elitekulturen. Det folkelige i "Die Zauberflöte" består bl.a. af de mange lån fra den modreformatoriske arv: kontrastprincippet med dets mange symboler, hvor kampen mellem det gode og det onde princip instrumentaliseres i modsætningen mellem Sarastro og Nattens Dronning. Andre lån fra det katolske ordensdrama er bl.a. den storslåede teaterteknik, som kunne realisere mange sceneskift og teaterspil med mange aktører. Disse lån fra det modreformatoriske teater har forskellige funktioner i "Die Zauberflöte" og de øvrige tryllesyngespil. Enkelte scener som fx Sarastros præsentation i første akt virker som en koncession til den modreformatoriske kultur, som i modsætning til de fleste andre steder i det tysksprogede område holdt sig længe i Wien.

Andre lån fra den modreformatoriske kultur danner rammen for klovnefigurens virke, mens andre elementer som fx englefiguren, tempelanlæggene, præsteskabet osv. anvendes for at udfylde det frimureriske, uden dog derved at forlade folketeatrets grænser. Teknisk betonedede effekter fra det modreformatoriske teater som fx fremkaldelse af tordenskrald, anvendelse af flyvemaskinerne, de spontane fald og opstigningen fra forsænkningerne osv. måtte i særdeleshed forøge det blot underholdende, som vi kender fra underholdningsindustrien (actionfilm o.a.) i dag.

En andet folkeligt grundlag er forarbejdningen af eventyr fra C.M. Wielands "Dschinnistan". Schikaneder og Mozart brugte samlingen som idegrundlag. Flere eventyr omarbejdedes og danner grundlaget for en del af de eksotiske eventyragtige kulisser. Befrielsesmotivet, tavshedsprøven i "Die Zauberflöte", den syvfoldige solkreds, de tre drenge og udformingen af det ydre ved Nattens Dronning går tilbage til Wielands værk. Det eventyragtige er sammen med den modreformatoriske arv en del af klovnenes infantile univers. Derfor er stort set alle folkelige ingredienser i "Die Zauberflöte" af infantil, underholdende karakter, dvs. tillader undvigelsen i den infantile regression.

Den vigtigste ingrediens i folketeaterlaget er klovnefiguren Papageno, som er den mest dominerende figur i værket. Papageno er værkets centrale figur, da den taler og synger mest. Figuren er glad for piger, vin og andre verdslige glæder, som er et synonym for de lavere samfundslags dyrkelse af lystprincippet. Dens krakilske, praleriske og mandschauvinistiske facetter, som peger i retningen af Wiens mere folkelige miljøer, overspilles af figurens infantilitet, hvilket til syvende og sidst udløste publikums overbærenhed og sympati med figuren. Det infantile afspejles i Papagenos enorme frygtsomhed, som står i stærk kontrast til

²⁴⁸Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 429-433.

figurens praleriske væsen. Det uskyldigt barnlige ses ligeledes i figurens ukontrollerede snakkesagelighed og manglede frygt overfor autoriteterne. Deri består også den kritiske profil i det folkelige.

Infantiliseringsen og figurens enkelte mere moralske og reflekterende nuancer indicerer en stigende dannelse, "tæmning" af folketeater i kølvandet af urbaniseringen af den wieneriske bybefolkning. Papageno er knap så grovkornet og ubehersket som middelalderens Hanswurst. Kombinationen af vandreteatrenes klovnefigur, jesuiterteater og Wielands eventyr er grundsubstansen i "Die Zauberflöte" og de folkelige tryllesyngespil (Zauberstück), som dyrkedes på Freihaustheater og de andre folkelige teatersubkulturer på Wiens folketeatre. Men alt i alt afspejler den folkelige tradition i "Die Zauberflöte" underklassernes civilisationsproces i den vestlige verden på Mozarts og Schikaneders levetid.

Alle folkelige elementer er primært af infantil, underholdende karakter og udgør det potentiale i "Die Zauberflöte", som bremser civilisationsprocessen og dens krav om affektkontrol. I modsætning til elitekulturens krav på affektkontrol, også indenfor teaterverdenen, havde folket et langt mindre behov for selvbeherskelse, hvilket åbnede for mere underholdningsbetonet teaterkunst, som først og fremmest havde en ventilfunktion. Men også det esoteriske i det frimureriske lag har denne funktion. Sammen med det folkelige danner de værkets modpol overfor det civilisatorisk-moderne omkring oplysningstidens frimureriske dyder.

III) FRIMURERI OG ELITEKULTUR I "DIE ZAUBERFLÖTE"

1. Tendenser i forskningen

Der findes flere og mere fyldestgørende forskningsbidrag omkring værkets frimureriske profil end omkring det folkelige. Den første, som tolkede værket i frimurerisk retning¹, var Ludwig von Batzko, som i 1794 overværede en opførelse i Königsberg. Hans allegoriske tolkning publiceredes i artiklen "Allegorie aus der Flöte" i journalen "Journal der Luxus und Moden". Hans tolkning var først og fremmest møntet på værkets lyssymbolik, hvor de mørke nuancer (Nattens Dronning og hendes rige) stilles overfor Sarastros lysrige. Ifølge Batzko handler "Die Zauberflöte" først og fremmest om oplysningstidens kamp mod overtroen (reaktionen). Han nævner dog ikke eksplicit frimurerordenen, selvom han henviser til enkelte ligheder i værket med ikke nærmere bestemte ordensritualer. Dermed var jorden gødet for en mere konsekvent frimurerisk udlægning af "Die Zauberflöte". Hvornår opstår så den første rendyrkede frimureriske tolkning af "Die Zauberflöte"?

Den første egentlige frimureriske reception udenfor logekredse figurerer hos Leopold Sonnleitner (1797-1873). I hans artikel "Die Zauberflöte" (1857) henviser han til værkets frimureriske indhold i anden akt. Den anden store fortolker i den frimureriske receptions historie er Mozartbiografen Otto Jahn, som i sin store Mozartbiografi (1856-1859) cementerer den frimureriske tolkning af værket². Otto Jahns store og grundige Mozartbiografi og dennes frimureriske vægtning af "Die Zauberflöte" var i de efterfølgende år toneangivende. På samme bølgelængde som Otto Jahn foreligger den frimureriske reception i Moritz

¹I første omgang blev "Die Zauberflöte" tolket allegorisk-politisk i to modsatte retninger, enten jakobinsk eller konservativt. Udfra den konservative (aristokratiske) tolkning er Tamino prinsen, som får Frankrig (Pamina) og derved overvinder republikkens magt (Nattens Dronning). I denne konservative tolkning symboliserer Papageno den jakobinske fuglefanger, som lokker folk ind i jakobinerklubben. Og omvendt: Udfra den revolutionære, jakobinske tolkning fremstår Nattens Dronning som Ludwig XIV's regering, og Pamina repræsenterer som hendes datter den kommende republikanske frihed, mens Tamino symboliserer folket, som befrier friheden fra det absolutistiske tyranni. I denne tolkning figurerer de tre damer som de tre stande, og Sarastro fremstår som den vise og retfærdige republikanske lovgivning. Præsterne er ifølge tolkningen nationalforsamlingen og Papageno symboliserer de rige, Monostatos immigranterne osv. Se Paul Nettl: "Deutungen und Fortsetzungen". I: Csampai, 1982. Ss. 183- 185.

²I deres vægtning af det frimureriske indhold i "Die Zauberflöte" bygger Otto Jahn og Leopold Sonnleitner på Ignaz Seyfrieds tvivlsomme historier. Seyfried havde været en medarbejder til Schikaneder, mens "Die Zauberflöte" blev uropført. Ifølge Seyfried måtte Schikaneder og Mozart give værket en frimurerisk drejning i anden akt, for ikke at blive anklaget for plagiering, da Joachims Perinets tryllesyngespil "Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither" kom dem i forkøbet i dramatiseringen af Wielands eventyr "Lulu". Det var også Seyfried, som kunne genkende Karl Ludwig Giesecke, da de mødtes på et cafe i Wien 1817 sammen med teatermanden Julius Cornett, hvor Giesecke påstod, at han havde skrevet anden akt til "Die Zauberflöte". Seyfried er derfor en nøglekilde i den frimureriske reception og brudteorien, som behandles i appendix II. Sml. Otto Jahn: *Mozart*. Bd. 4. Leipzig, 1859. Ss. 564-565.

Alexander Zilles³ kendte artikel "Die Zauberflöte" (1866)⁴. Zille ser i værket Mozarts forsøg på at rensvaske, rehabilitere det undergangstruede frimureri i Wien i slutningen af 1700-tallet⁵.

I Zilles tolkning af "Die Zauberflöte" dukker Ignaz Born, den kendte logemester og mineralog, i værket op i form af Sarastro, mens Maria Theresia ses i Nattens Dronning. Joseph II fremstår som Tamino, Pamina som det østrigske folk og Monostatos som den katolske kirke⁶. De fleste recipienter knyttede sig til Zilles tolkning i slutningen af 1800-tallet og i begyndelsen af 1900-tallet og supplerede denne med nye frimureriske synspunkter. Edward Dents "The magic Flute" (1911) udvider Zilles tolkning med forestillingen om, at Monostatosfiguren er en tro kopi af frimurerforræderen og denuncianten Alois Hoffmann⁷.

I den modsatte ende dukkede flere frimureriske tolkninger op i løbet af 1900-tallet, som accentuerer Mozarts tilhørsforhold til frimurerordenen som et negativt aspekt i kunstnerens liv. I spidsen af denne reception figurerer General Ludendorffs essay "Vernichtung der Freimaurerei durch Enthüllung ihrer Geheimnisse" (1926). Ludendorffs hadske skrift udvikler en teori om, at Mozart var blevet forgiven af frimurerne, fordi han i "Die Zauberflöte" åbenbarede en del af ordenens hemmeligheder. Ifølge Ludendorf var de negative elementer omkring det frimureriske i værket, som fx præsternes udprægede kvindefjendskhed, medvirkende til, at ordenen lod kunstneren dø gift døden⁸. Ludendorffs hovedærinde var dog først og fremmest at fastslå, at frimurerordenen består af en verdensomspændende kommunistisk-jødisk sammensværgelse, som skulle bekæmpes for enhver pris.

Et par år efter Ludendorffs skrift forelå en grundig og bemærkelsesværdig frimurerisk fortolkning i Paul Nettls "Mozart und die königliche Kunst" (1935), som tager udgangspunkt i en lang række detaljer i "Die Zauberflöte", som føres tilbage til det frimureriske univers. Det drejer sig om musikalske aspekter som fx den frimureriske bankelyd i ouverturen og operaens blide toner, som han fortolker som en typisk frimurerisk "humanitetsstil"⁹. Desuden fremhæver Nettl, som en af de første frimureriske fortolkere, værkets forankring i Sethosromanen og Neumanns frimureragtige opera "Osiris" fra 1781, som Mozarts librettist Lorenzo Daponte havde et godt kendskab til:

³Frimureren Moritz Alexander Zille var præst ved universitetskirken i Leipzig og udgav siden 1846 avisen "Allgemeine Zeitung für Christentum und Kirche". Zille var en af de mest anerkendte frimurerhistorikere.

⁴Selvom Otto Jahn accentuerer det frimureriske indhold i "Die Zauberflöte" bliver dennes brudteori ikke kategorisk overført til den øvrige frimureriske reception. Hos Zille er "Die Zauberflöte" et helstøbt værk med Mozart og Schikaneder som forfattere.

⁵Sml. Moritz Alexander Zille: *Die Zauberflöte. Text-Erläuterungen für alle Verehrer*. Leipzig, 1866.

⁶Paul Nettl: "Deutungen und Fortsetzungen". I: Csampai, 1982. S. 186.

⁷Ibid., s. 188.

⁸Mozart postulerede gentagne gange, at han var blevet forgiftet uden at angive, hvem der kunne have forgiven ham. Dette og hans uklare sygdomsforløb har medført forskellige eventyrlige forgiftningsteorier, hvor bl.a. Antonio Salieri og frimurerordenen kommer ind i billedet som giftmordere.

⁹Nettl, 1932. S. 82.

Der während der Entstehung des "Osiris" Mozarts erfolgreichste Librettist Lorenzo Daponte beim Textdichter Neumann in Dresden, Mazzola, welte, und Daponte nach seinen eigenen Aussagen dem Dresdner Librettisten bei seinen dramatischen Arbeiten half, so ist es wahrscheinlich, dass Daponte auch bei der Fertigstellung des "Osiris" beteiligt war (...). Tatsache ist, dass wir in "Osiris" einen Vorläufer der "Zauberflöte" zu erblicken haben, was insbesondere durch die an die Maurerrituale sich anlehenden Motive der Prüfung, durch die parallelen Motive der Gegenüberstellung des guten und des bösen Prinzips, durch verschiedene Details, Priesterchöre usw. erhärtet werden kann.¹⁰

Tendensen til at vægte det frimureriske langt mere end det folkelige fortsætter i efterkrigstiden, hvor stort set alle værkets ingredienser betragtes udfra et frimurerisk sigte. Det drejer sig bl.a. om Nikolaus Düreggers dissertation "Die Zauberflöte in Kritik und Literatur" (1990)¹¹, som er på bølgelængde med Nettel, selvom værkets Zauberstück-traditioner bliver nævnt, dog kun som fodnoter. Ligesom Nettel opfatter han værket som Schikaneders og Mozarts forsøg på at forsvare det kriseramte frimureri:

Vor dem Hintergrund der Zeitereignisse kann "Die Zauberflöte" als Versuch gelten, durch Darstellung der Verfahrensweisen und ideologischen Ziele der Freimaurerei einem profanen Publikum Einblick in das Wesen des verfolgten und diffamierten Ordens zu geben und ihn auf diese Weise ins rechte Licht zu rücken.¹²

De efterfølgende bidrag i den frimureriske forskning lægger sig i ånd tæt op ad Nettls og Düreggers grundposition om, at "Die Zauberflöte" er en frimureropera, som først og fremmest var beregnet til frimurere. Positionen foreligger i nyere tid især hos Elmar Nordmanns og Gerd Schulles "Die freimaurerische Idee in der Zauberflöte" (1992), Heinz Schulers "Zur Zahlensymbolik in 'der Zauberflöte'" (1990) eller Wladimir Kandels "Wolfgang Amadé Mozart og Den Kongelige Kunst i Tryllefløjten" (1988). Disse værker er skrevet af primært frimurere til først og fremmest frimurere¹³. Det drejer sig om forholdsvis grundige undersøgelser omkring

¹⁰Nettl, 1932. S. 53.

¹¹Ganske få recipienter i 1900-tallet fokuserer på det frimureriske samspil med det folkelige, som tager sit udgangspunkt i publikumssammensætninger på Freihaustheater. I den mere folkelige receptionsrække, som netop ikke udelukker det frimureriske, befinder sig Hans Merians bidrag i "Mozarts Meisteroperen" (1900), hvor han pointerer, at grunden til at værket ikke er blevet til en logeopera for indviede, men et populært teaterstykke for et bredt publikum er de mange folkelige elementer i "Die Zauberflöte".

¹²Düregger, 1990. S. 137.

¹³Det eneste større litteraturhistoriske forskningsbidrag, som sammenligner "Die Zauberflöte" med andre værker med frimurerisk indhold på de wieneriske folketeatre eksisterer i Elisabeth Großeggers "Freimaurerei und Theater. Freimaurerdramen an k.k. privilegierten Theatern in Wien" (1981). Undersøgelsens resultat er, at kun en brøkdel af det frimureriske tematiseringen på de wieneriske teatre foregik åbent. Censuren forhindrede at værker som "Die Zauberflöte" blev til logeværker.

det frimureriske element.

I kølvandet af denne gren af forskningen figurerer et stort antal af bidrag som fx H.C. Robbins Landon: "Mozart and the Masons" (1982), som anser det frimureriske potentiale af stor betydning uden at dette bliver undersøgt nærmere. Også i disse bidrag tæller værkets folkelige profil kun fodnoter. Det foreliggende forskningsbidrag bryder med den toneangivende frimureriske eller frimurerisk inspirerede forskning og rummer den principielle holdning, at det frimureriske bør vægtes i forhold til det folkelige, hvis en helhedsforståelse af værket skal opnås. Dette må og kan ske ved at undersøge den civilisationskritiske profil omkring det frimureriske potentiale, hvor både frimureriets progressive og regressive bestanddele indgår i analysen af det elitekulturelle lag i "Die Zauberflöte".

Afhandlingen kan og vil på ingen måde reducere værkets spirituelle, esoteriske værdi for den enkelte frimurer. Til gengæld kan der henvises til frimureriske dokumenter, der hidtil ikke er blevet medtaget i forskningen. Alligevel har det frimureriske ingen værdi i sig selv, men må ses i samspil med det folkelige. Jeg vil netop vise, at disse to elementer ikke er alternativer eller udelukker hinanden, men at de supplerer hinanden i civilisationsprocessen.

2. Introduktion til det frimureriske potentiale i "Die Zauberflöte"

Det er nødvendigt med en begrebsdefinition, hvis læseren vil danne sig et indtryk af det frimureriske lag i "Die Zauberflöte". Derfor føres læseren i det følgende ind i 1700-tallets frimureriske univers. Indførelsen består af en kort beskrivelse af frimureriet og en kort behandling af de mest fremtrædende frimureriske symboler, ritualer og pligter, som kan relateres til "Die Zauberflöte". Endvidere beskrives frimureriets historiske forhold i Wien i 1700-tallet, Mozarts og Schikaneders tilhørsforhold til frimurerordenen samt ordenens position i den borgerlige civilisationsproces i 1700-tallet.

Under begrebet frimureri forstås først og fremmest St. Johannes-frimureriet, som går tilbage til de gamle kirkebyggerlaug fra middelalderen¹⁴, som beskyttede deres viden ved hjælp af hemmelige ritualer, håndgreb og symboler. Disse håndværkerlaug blev i begyndelsen af 1700-tallet omdannet til det spirituelle frimureri, til en offentlighedsform for det voksende borgerskab i civilisationsprocessen og den dertilhørende politiske og økonomiske liberalisme¹⁵. Derved fødtes det spirituelle frimureri og afløseren for kirkebyggerlaugenes håndværksmæssi-

¹⁴De historiske kirkebyggerlaug bestod af frie, dvs. selvstændige, murere, som fandt arbejde på de engelske og europæiske kirkebyggepladser. Detaljerede oplysninger omkring kirkebyggerlaugene foreligger hos Robert F. Gould: *History of Freemasonry*. Edinburgh, 1886.

¹⁵Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Ludwig Finscher (udg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. Bärenreiter: Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler: Stuttgart, Weimar, 1995. Ss. 873-874.

ge frimureri¹⁶. Navnet går tilbage til Johannes Døberen, som allerede i middelalderen var skytshelgen for en række bygningslaug¹⁷. St. Johannes-frimureriet kaldes også det blå frimureri¹⁸ og består af tre grader: lærling, svend, mester. Den første logesammenføring, som mundede ud i dannelsen af en overordnet landsloge, forekom i England i 1717.

Kort efter dannelsen af den engelske landsloge opstod adskillige frimureriske strømninger, som udvidede St. Johannes-frimureriet med flere grader. Der opstod forskellige højgradssystemer. Højgradsfrimureriet kaldes også det røde frimureri¹⁹. Et af disse mange højgradssystemer bestod i Karl Gotthelf von Hunds (1722-1776)²⁰ "Die Strikte Observanz", som skulle omdanne frimureriet til en slags ridderorden²¹. Von Hunds system bestod af 7 grader og krævede uindskrænket lydighed af logemedlemmerne²².

En anden afart af frimureriet bestod i Rosenkreuzerbevægelsen, som havde 9 grader. Rosenkreuzerne mente bl.a., at de kunne omdanne uædle metaller til guld og komme i kontakt med de døde. Rosenkreuzerbevægelsen var i modsætning til den engelske tregradsfrimureri mere irrationelt/mystisk anlagt²³, som derfor kom i konflikt med det engelske frimureri, der i større grad krævede fornuft, dvs. affektbeherskelse, af dets medlemmer.

En anden gren af frimureriet forelå i den såkaldte illuminatorden, grundlagt af Adam Weishaupt i 1776²⁴. Sammen med Freiherr von Knigge (1752-1796)²⁵ udarbejdede Weishaupt

¹⁶Sml. Sverre Dag Mogstad: *Frimureri*. Oslo, 1995. S. 20.

¹⁷Sverre Dag Mogstad: *Frimureri*. Oslo, 1995. S. 99.

¹⁸Elisabeth Großegger: *Freimaurerei und Theater 1770-1800*. Wien, Köln, Graz, 1981. S. 3.

¹⁹Et stort udvalg af frimureriske skrifter fra højgradsfrimureriet (konstitutionspunkter, ritualbeskrivelser o.a.) figurerer i Winfried Dotzauer: *Quellen zur Geschichte der deutschen Freimaurerei im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1991.

²⁰Karl Gotthelf von Hund (1722-1776) læste 1737-1739 i Leipzig. 1741 blev han frimurer i Frankfurt. Siden 1741 dannede han sit eget højgradssystem "Die Strikte Observanz". I begyndelse af 1780'erne var von Hunds system med over 1400 medlemmer toneangivende i Europa. Sml. Johann Joachim Schüttler: *Journal von einer Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1789*. Neuwied, 1994. S. 39.

²¹Von Hund blev inspireret af franske højgradssystemer, der anså frimureriet som en videreførelse af templeridderordenen. Se Großegger, 1981. S. 3.

²²Großegger, 1981. S. 3.

²³I modsætning til det almindelige frimureri var Rosenkreuzerne imod oplysningstidens reformer. Ordenen byggede på den af præsten Johann Valentin Andreae (1586-1654) opdigtede historie om et hemmeligt broderskab, som blev anført af en pilgrim ved navn Christian Rosenkreutz. Se hos Eugen Lennhoff/ Oskar Posner: *Internationales Freimaurerlexikon*. Zürich, Leipzig, Wien, 1932. Ss. 1336-1338.

²⁴Grundlæggeren af illuminaternes selskab var professor Adam Weishaupt (1748-1830). Han var født og opvokset i Ingolstadt, hvor han blev uddannet af jesuiterne. Men han brød dog hurtigt med deres ideologi. Weishaupt dannede sit eget selskab i 1776, som var karakteriseret ved stor hemmelighed. Weishaupts samfundspolitiske mål var at styrte absolutismen for at indføre "et åndens rige", hvor oplysningstidens idealer kom til

et system, som skulle omdanne frimureriet til en yderst hemmelig og videnskabelig organisation, som skulle være med til at fjerne absolutismen²⁶. Også derved stod illuminaterne i kontrast til Rosenkreuzerne, som støttede absolutismen. Af andre højgradsvarianter bør nævnes frimurerbevægelsen "Die Asiatischen Brüder", som også optog jøder²⁷. Men måtte det store antal grene/varianter ikke udløse et opgør i frimurerbevægelsen?

Det store antal af forskellige systemer, som blev mere og mere indviklede, udløste frimurerkonventet i Wilhelmsbad i 1782²⁸. Konventet endte med, at illuminatbevægelsen med Adam Weishaupt og von Knigge i spidsen vandt en sejr for det blå frimureri. De tyske frimurere førte frimurervæsenet tilbage til de oprindelige tre grader som fælles anerkendte grader. Samtidig led von Hunds "Die Strikte Observanz" og Rosenkreuzerne et stort nederlag²⁹. Med Johannesgradenes dominans i slutningen af 1700-tallet udbredtes oplysningstidens idealer i frimurerbevægelsen, så som borgerlige dyder³⁰ som "dannelse", "pligtopfyldenhed", "arbejdsomhed" og "velgørenhed", der står for den stigende affektbeherskelse og psykologisering i den borgerlige civilisationsproces. Dette åndelige arbejde skulle organiseres i logerne efter bevægelsens pligter og ritualer.³¹

Frimureriets indflydelse på det tysksprogede åndsliv i 1700-tallet var enorm. Stort set alle kunstnere af rang som J.W. Goethe, Herder, Wieland, Mathias Claudius, J.W. Mozart³² osv. var

udtryk. I 1784 blev Adam Weishaupts selskab forbudt sammen med alle frimurerloger i Bayern. Se H.C. Robbins Landon: *Mozarts gyldne år 1781-1791*. København, 1991. S. 226.

²⁵ Adolf Franz Friedrich Freiherr von Knigge (1752-1796) var en af de mest kendte frimurere og oplysningstidsforfattere i 1700-tallet. Efter juridiske studier i Göttingen (1769-1772) fik han en ansættelse som assessor i Kassel (1772). 1777 blev han på Goethes anbefaling kammerherre i Hanau. 1780-1784 blev han medlem af illuminatordenen. Senere blev han medlem af "Die Asiatischen Brüder". Til hans omfangsrige forfatterskab hører den kendte opdragelsesbog "Über den Umgang mit Menschen" (1788).

²⁶ Großegger, 1981. S. 4.

²⁷ Sml. Jacob Katz: "Der Orden der Asiatischen Brüder". I: Reinalter, Helmut (udg.): *Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1983. S. 240.

²⁸ Sammenkoblingen af frimureriet og tempelridderlegenden fandt først og fremmest sted i Frankrig i 1730'erne. Især det franske aristokrati, som også strømmede til frimurerbevægelsen, følte sig tiltrukket af de mange avancerede "ridderlege".

²⁹ En behandling af kongressen foreligger hos Schüttler, 1994. Ss. 52-55.

³⁰ Det drejer sig først og fremmest om patriarkalske moralforestillinger fra den borgerlige intimsfære. Sml. Habermas, 1987. S. 107.

³¹ Se Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranzösischer Reaktion". I: Helmut Reinalter: *Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa*. Frankfurt am Main, 1983. Ss. 36-37.

³² I appendix II foreligger et dokument fra Mozarts loge, hvor logebroderen Kronauer anbefaler sig som dydig og kompetent sprog lærer til den private franskundervisning. Dokumentet afspejler i høj grad, at det

frimurere. Det voksende dannelsesborgerskab og dele af aristokratiet i Preussen og Østrig fik i logevæsenet et kommunikationsredskab, hvor oplysningstidens forestillinger kunne drøftes i ly af logernes tavshedspligt. Samtidig skabte den voksende deisme et åndeligt vakuum, som kunne udfyldes af frimureriets spirituelle, religiøse sider. Et medlemskab kunne være gavnligt for karrieren³³.

Frimurerens pligter og symboler er stedfæstet i logernes konstitutionsbøger. De ældste og i 1700-tallet mest anvendte konstitutionsregler er anført i J. Andersons engelske konstitutionsbog fra 1723³⁴. De anførte regler og statutter udgør et kompromis mellem de gamle kirkemurerlaugs regler og pligter og den begyndende borgerliggørelse af laugene. Der skulle fremover bygges symbolske, åndelige bygningværker i humanitetens navn, fremfor domkirker³⁵.

Udover inddelingen i lærling, svend og mester overførtes tavshedspligten, en del symboler og lukketheden overfor det kvindelige køn fra kirkebyggerlaugene til det åndelige frimureri i 1700-tallet. Kvinder kunne normalt ikke optages i frimurerordenen³⁶. Det samme gjaldt for invalider og mænd under tyve år. Ordenen optog kun "frie" mænd, dvs. mænd, som var så velhavende, at de kunne disponere over deres egen tid og som kunne betale det forholdvis høje logekontigent. Rettesnoren for logerne var de ovenfor nævnte konstitutionsbøger, som indeholdt de retningsgivende konstitutionspunkter. Disse var nøje kendt af den enkelte logebroder og udgjorde den moralske handlingssnor i frimurerens bevidsthed. Frimureriske regler og pligter fra en typisk frimurerloge i Wien i 1700-tallet:

Charakter und Eigenschaft eines Freimaurers (F.M.)

1. Ein F.M. soll ein freiegeborener Mensch sein, in der christlichen Religion auferzogen und nicht unter 20 Jahre sein.
2. Er soll ein redliches, treues, menschenliebendes, sanftes und gefühlvolles Herz haben, mitleidig gegen das Unglück anderer, nachgebend, fern von Hass und Rache und bescheiden.
3. Er soll großmütig und freigebig ohne Verschwendung, ein öffentlicher Feind des Lasters, ein Verehrer

frimureriske fælleskab også i høj grad bestod af et borgerligt netværk, som kunne gavne den enkelte frimurer. Dokumentet er ikke offentliggjort før og udgør en af de få overleverede kilder fra det kriseramte wieneriske frimureri på Mozarts og Schikaneders levetid.

³³En glimrende dansksproget bidrag omkring frimureriets kompleksitet foreligger i Erik A. Nielsen/Jørgen I. Jensen: *Tryllefløjten*. Frederiksberg, 1991. S. 132.

³⁴Mogstad, 1995. S. 20.

³⁵Großegger, 1981. S. 10.

³⁶I 1700-tallet fandtes der adskillige forsøg med optagelser af kvinder i frimureriets regi, som dog aldrig blev accepteret af stormestrene.

und Verteidiger der Weisheit, der Tugend und Unschuld, standhaft in Unglück und Gefahr, im Glücke nicht übermütig.

4. Sittlich, mäßig in allem, auch in seinen Wünschen, mit seinem Zustand zufrieden, muß er sich von schädlichen Leidenschaften loszumachen suchen und alle Art von Ausschweifungen, die Geist und Körper herabsetzen, folglich unreine Liebe, Trunk und Spiel vor allem, fliehen.

5. Er soll ein guter Bürger im Staat sein, ein guter Ehemann, Vater, Sohn und Bruder im häuslichen Leben, kurz jede Pflicht, die ihm Tugend und gesellige Bande auferlegen, soll er eifrig, treu und mit Wärme erfüllen.

6. Er muss sich von den Fesseln der Vorurteile so viel als möglich losmachen, auf dem geraden Weg der Vernunft in das Innere der Wahrheit zu dringen suchen, den Müßiggang fliehen, seinen Berufsgeschäften fleißig obliegen und überhaupt an aller nützlicher Arbeit Vergnügen finden.

7. Er muß ohne vorwitzige Neugier alles zu lernen, alles zu erforschen suchen, wodurch er klüger und besser werden kann, nichts in der Welt scheine ihm zu klein, oder seiner Aufmerksamkeit unwert.

8. In allen seinen Geschäften herrschen Ordnung und Pünktlichkeit ohne ängstliche Pedanterie.

9 Verschwiegenheit ist eine der nötigsten Eigenschaften eines Freimaurers.

10. Diesfalls gewöhne er sich an Gegenwart des Geistes, Wachsamkeit, Achtsamkeit auf sich selbst, Mut und Unerschrockenheit. Ihm müssen weder Eitelkeit, noch Furcht, noch Nebenabsichten seine Geheimnisse ablocken, und wo es Wahrheit und Pflicht gibt, muß keine Gefahr, kein Ansehen der Person ihn erschrecken³⁷.

Dyderne står for det rationelle, for det borgerlige element, som først og fremmest rummer en affektkontrollerende funktion, hvilket var karakteristisk for middellagene i civilisationsprocessen i slutningen af 1700-tallet. I skarp konkurrence med aristokratiet om de samfundsmæssige magtpositioner og med frygten for at miste status og magt udviklede borgerlige samfundslag en forøget selvkontrol³⁸. Det er netop selvbeherskelsen, som skinner igennem maksimerne "flid", "dydighed", "sans for orden"³⁹ osv. Men samtidig har det frimureriske en irrationel, mytisk-regressiv profil omkring de frimureriske symboler og det esoteriske univers. For civilisationsprocessen betyder denne profil, at processen kompenseres og gattes ud. Det som undertrykkes i opbygningen af civilisation undviger i det mytiske bag om symbolerne og bliver derved ufarlig. Frimureren kunne være "fornuftig" og "civiliseret" og samtidig "flyde ud" i det spirituelle (derom mere i det sidste kapitel). Når man betragter det mytiske, spirituelle i frimureriet, så man spørge sig selv om, hvilken rolle symbolerne spiller, da disse tilsyneladende

³⁷Citeret efter Großegger, 1981. S. 11.

³⁸Elias, 1997. Bd.1. S. 111.

³⁹Ibid., s. 124.

er vigtige for den enkelte frimurer?

Symbolerne er faktisk meget centralt placeret i logens liv og introduceres sammen med de frimureriske pligter overfor nye logemedlemmer. Symbolerne favoriserer oplevelsen⁴⁰, introversionen, fremfor refleksionen. De enkelte symboler varierer, alt efter i hvilken grad de er placeret. Også selve logebygningen har symbolsk værdi. Den klassiske frimurerloge er et langt rektangulært bygningsværk, som symboliserer verdensrummet og bopælen for hele menneskeheden. Rummets fire hjørner afspejler firetallets betydning i logelivet. Firetallet symboliserer helhed og harmoni i det frimureriske univers. Bag logens mure udføres det spirituelle arbejde, hvor logebrødrene arbejder på opbygningen af "humanitetens tempel"⁴¹. Målet med arbejdet, den kultiske handling, er en forædling af det enkelte logemedlem⁴²:

Die rituellen Handlungen werden durch Symbole vertieft. Diese sind Werkzeuge, welche aus dem Bauhandwerk entnommen wurden. Man hat ihnen Eigenschaften zugeordnet, welche den Freimaurern ermöglichen sollten, an sich selbst zu arbeiten. Nach dieser Auffassung soll der Tempel der Humanität errichtet werden, wobei der Bruder als Baustein betrachtet wird.⁴³

Slutmålet er en forædling af hele menneskeheden⁴⁴, som fører til personlig og kollektiv harmoni. Kernen i den frimureriske aktivitet består i bund og grund af den enkelte loge-broders personlige tolkning af den frimureriske symbolverden, som derved forsøger at opnå den esoteriske fordybelse og den frimureriske identitet⁴⁵.

Logens arbejde ledes af de tre store frimureriske søjler :

Visdom, som skal lede arbejdet og være det overordnede princip

Styrke, som skal sikre, at arbejdet bliver gennemført med viljekraft

Skønhed, som skal forskønne arbejdet

⁴⁰Endres, 1952. S. 13.

⁴¹Großegger, 1981. S. 13.

⁴²Sml. Habermas, 1987. S. 51.

⁴³Nordmann/Schulle, 1992. S. 74.

⁴⁵Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Ludwig Finscher (udg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. Bärenreiter: Kassel, Basel, London, New York, Prag. Metzler: Stuttgart, Weimar, 1995. S. 872.

Disse tre søjler går tilbage til bevægelsens gammeltestamentlige forankring, hvor Hiramlegenden er centralt placeret⁴⁷. De symboliserer kong Salomon, som lod templet bygge i en vis intention (visdom), Hiram, konge af Tyrus, som med viljestyrke sikrede, at templet blev bygget (styrke) og Hiram Abift, templets bygmester, som forskønnede templet med sin byggekunst (skønhed). Tretallet er det mest anvendte talsymbol i frimureriet. Det symboliserer det mest hellige og værdifulde og går ligesom den øvrige frimureriske talsymbolik tilbage til den jødiske talsymbolik⁴⁸. Tretallet ses bl.a. i den enkelte loges faste og bevægelige dele. De bevægelige dele er:

Vinkelmåleren, som symboliserer retfærdigheden overfor andre mennesker

Vaterpas, som symbol for den oprindelige lighed blandt menneskene

Loddet, som symboliserer menneskets stræben efter erkendelse og sandhed⁴⁹

Disse tre bevægelige symboler udgør logearbejdets symbolske rettesnor. De tre ubevægelige dele er :

Den uslebne sten, som symboliserer det arbejde, som endnu skal gøres (lærlingesymbol)

Den slebne sten, som symboliserer det fremskredne arbejde (svendesymbol)

Tegnebrættet, som symboliserer den spirituelle arbejdsplads (mestersymbol)⁵⁰

Vinkelmåleren, murerskeem, loddet og murerskørtene er rester af gammel kirkebyggeræstetik, som indgår i 1700-tallets frimurerbevægelse. Endvidere indeholder hver loge tre store og tre små lys. De store lys er biblen, vinkelmåleren og passeren⁵¹. Disse symboliserer pligterne overfor Gud⁵², en selv og éns medmennesker. De små lys er solen, månen og logemesteren,

⁴⁷Intentionen med forædlingen, dannelsen, afspejler frimurerbevægelsens forankring i oplysningstidens positive verdensbillede. Via dannelse er det muligt at opnå en forædling og forbedring af mennesket. Det er ikke længere arv, men dannelse og visdom, som ifølge den borgerlige selvopfattelse afgør det enkelte menneskes samfundsmæssige placering. Se Düregger, 1990. S. 82.

⁴⁸Schulle og Nordmann fører symbolikken tilbage til mysteriekultene. Sml. Nordmann/Schulle, 1992. Ss. 8-58.

⁴⁹Großegger, 1981. S. 13.

⁵⁰ Disse og de fleste andre symboler er anført i frimurertegningen for lærlinge og svende i appendix I.

⁵¹ Disse befinder sig på logens alter.

⁵² De første engelske loger blev ledet i deismens tegn. Det krævedes kun af frimureren, at han troede på et højere væsen. På det europæiske fastland var det i 1700-tallet fortrinsvis tilhængere af den kristne tro, som blev optaget i frimurerbevægelsen.

som skal lede arbejdet⁵³. Solen og månen symboliserer lyskilder. Lyset står for livet samt erkendelse og er en religiøst farvet størrelse. Femtallet er også et vigtigt tal i den frimureriske symbolverden. Det symboliserer bl.a. samhørigheden med de afdøde og dukker op i form af rosen og den femkantede flammende stjerne, hvilket er svendegradens symbol⁵⁴. Et vigtigt frimurerisk motiv i frimurerbevægelsen er forestillingen om vandringen fra mørke til lys. I vandringen konfronteres logebroderen symbolsk med døden, hvilket bl.a. forekommer i mestergraden og optagelsesritualet⁵⁵. Af andre symboler forekommer kæden, som bl.a. symboliserer samhørigheden blandt frimurerne. Dertil kommer diverse erkendelsestegn, håndgreb og andet⁵⁶.

En af de meget centrale begivenheder i frimurerens liv er hans optagelse i logen. Optagelsen foregår ved, at den nye kandidat føres ind i et forberedelsesrum. I forberedelsesrummet, som er spartansk indrettet, undersøger en ledsagende broder kandidatens motiver bag optagelsen i frimurerordenen⁵⁷. Kandidaten advares om ikke at gå videre i optagelsesceremonien, hvis ikke han er helt sikkert på, at han ønsker at blive frimurer. Dernæst sværger han overfor den ledsagende broder, at han underkaster sig frimurerordenens regler, og samtidig skal kandidaten sværge på, at han ikke vil røbe bevægelsens hemmeligheder. Det næste skridt er, at den som sidst anbefalede kandidaten fører ham ind i et mørkt rum⁵⁸, hvori der findes en stol, et bord, et dødningehoved og en klokke⁵⁹. Alt hvad han bærer på sig af metalgenstande, ringe, penge, knapper osv. bliver taget fra ham. Hans venstre knæ, venstre arm og den venstre side af hans bryst bliver blottet og hans venstre fod skal være iklædt en tøffel/sandal⁶⁰. Ligeledes

⁵³Sml. Großegger, 1981. S. 14.

⁵⁴En detaljeret beskrivelse af den frimureriske talsymbolik foreligger hos Lennhof Posner, 1932. Ss. 1734-1739.

⁵⁵Den frimureriske dualisme mellem det forgængelige (mørke) liv og den lysgivende frimureriske initiationsproces er af gnosticistisk observans. Se Mogstad, 1995. S. 248.

⁵⁶Forskellige håndgreb tjente bl.a. som erkendelsestegn i krigstider, hvor den enkelte broder var forpligtet til at hjælpe en nødlidende broder, selvom denne tilhørte fjendens rækker. En udmærket beskrivelse af de enkelte håndgreb og erkendelsestegn foreligger i Dieter Binder: *Die diskrete Gesellschaft*. Graz, Wien, Köln, 1988.

⁵⁷Sml. Dotzauer, 1991. Ss. 148-149.

⁵⁸I en del loger fandtes kun det mørke kammer som forberedelsesrum. Se Heinz Schuler: *Mozart und die Freimaurerei*. Wilhelmshaven, 1992. S. 41.

⁵⁹Großegger, 1981. S. 19.

⁶⁰Nogle systemer anbefaler det højre knæ. Sml. Binder, 1988. S. 142.

dækkes hans øjne af et bind. Han har sin anbefaler hos sig, men det er dog ikke tilladt at tale sammen. I dette rum bliver han ca. en halv time, mens logesalen gøres klar til ceremonien og logebrødrene indtager deres pladser. Dernæst skal kandidaten med tre kraftige slag banke på logens nordlige dør for at komme ind i logesalen. Efter kandidatens indtræden i logesalen føres kandidaten tre gange rundt om logemesterens alter, og ceremonien fortsætter med, at den ordførende mester udspørger kandidaten om dennes motiver bag optagelsen. Hvordan fortsætter ritualet? Så fjerner logebrødrene bindet fra hans øjne og indvielsen (lysgivningen), vandringen fra mørket til lyset, er næsten fuldbyrdet.⁶¹ Som sidste led i ceremonien skal kandidaten sværge frimurereden, hvorefter han introduceres til de frimureriske håndgreb, tegn, symboler, statutter osv. Kandidaten kan kun optages, når alle tilstedeværende logemedlemmer accepterer optagelsen.⁶²

Optagelsesritualet, de frimureriske pligter og symboler foreligger tematiseret i "Die Zauberflöte". Det frimureriske tematiseres dog ikke åbent. Censuren og de historiske forhold spillede som før antydning en afgørende rolle⁶³. Hvilke specifikke historiske forhold gjorde sig så gældende på Mozarts og Schianeders levetid? For overblikkets skyld behandler jeg i det følgende de historiske forhold omkring frimureriet fra ordenens første logegrundlæggelser i Wien i 1742 til ordenens midlertidige opløsning i 1795.

Den første loge i Østrig blev grundlagt i Wien i 1742. Den fik navnet "Aux trois canons"⁶⁴. Logen bestod kun ganske kort og stod under beskyttelse af kejseren og frimureren Franz I, som bl.a. forhindrede, at pavelige banbullen mod frimureriet i 1738 og 1751 blev virkningsfulde⁶⁵. Franz I's kone, Maria Theresia, var en indædt modstander af ordenen, selvom gemalen var frimurer. Den 7.3. 1744 lod hun "Aux trois canons" optrevle og de tilstedeværende logebrødre blev arresteret.⁶⁶ Logearbejdet fortsatte dog indtil i midten af 1750'erne. Wiens anden loge "Aux Trois Coeurs" blev grundlagt den 21. juni 1754 og varede til den 29. december 1754. "Aux Trois Coeurs" var først og fremmest en loge for de hannoveranske

⁶¹Großegger, 1981. S. 19.

⁶²En udmærket beskrivelse af optagelsesritualet i 1700-tallet foreligger hos Aage Henriksen: *Den Rejsende*. 1961. Ss. 109-111.

⁶³Dermed skal ikke være sagt, at det frimureriske potentiale mister sin spirituelle værdi for den enkelte frimurer. Netop det spirituelle, det regressive har en vigtig, kompenserende funktion i den borgerlige civilisationsproces, som den kommende gennemgang af det dybdepsykologiske (kap. IV) skal vise læseren.

⁶⁴Logens religionstolerance ses bl.a. i optagelsen af den jødiske juveler Jacques Pallard. Sml. Ernest Krivanec: "Die Anfänge der Freimaurerei in Österreich". I: Reinalter, 1983. S. 181.

⁶⁵Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranzösischer Reaktion". I: Reinalter, 1983. S. 39.

⁶⁶Großegger, 1981. S. 96.

diplomater, som var kommet til Wien for at mægle i den tilspidsede konflikt mellem Preussen og Østrig⁶⁷. I 1764 forbød Maria Theresia frimureriet. Frimurerordenen havde før dets forbud fået et stort antal medlemmer, takket være store hvervekampagner. Især de ansatte i den voksende kejserlige administration, kunstnere, videnskabsfolk og den voksende middelstand strømmede til frimurerbevægelsen, som brugte logerne som en primært borgerlig offentlighedsform i den stigende borgerliggørelse af det østrigske monarki⁶⁸. I dokument II i appendix II foreligger en liste med logemedlemmer fra logen "Zu den drei Granatäpfeln" (Dresden, 1763), som afspejler det borgerlige potentiale i medlemsklientellet⁶⁹.

1765 døde kejser Franz I. Hans efterfølger blev sønnen Joseph II, som blev kejserlig medregent ved siden af Maria Theresia. Under Joseph II's regentskab blev frimureriet stiltiende tolereret og oplevede en fortsat forøgelse af medlemstallet⁷⁰. Med fremgangen kom højgradsfrimureriet til Wien, deriblandt von Hunds "Die Strikte Observanz" i form af logen "Zu den drei Adlern" (1770), som var en aflægger af logen "Zu den drei Säulen" i Prag. "Zu den drei Adlern" voksede hurtigt og fik de fleste medlemmer fra det østrigske officerskorps. I 1770'erne kommer et andet højgradssystem "Zinnendorfsystemet", som blev udarbejdet af lægen Johann Wilhelm v. Zinnendorf (1743-1815). Zinnendorfsystemet betonedes ligesom von Hunds "Strikte Observanz" frimureriets forankring i den i 1314 opløste tempelridderorden. Samtidig var Zinnendorfsystemet udpræget kristligt orienteret. Systemet blev introduceret af den danske ritmester Franz August v. Sudthausen⁷¹, som grundlagde en provinsialloge efter dette system i Wien⁷². Til denne loge sluttede sig logerne "Zur gekrönten Hoffnung" (indviet den 8.2.1776) og logen "Zum Heiligen Joseph" (grundlagt i 1777). Den sidstnævnte var en særdeles kejsertro loge.

Under Joseph II's stiltiende accept voksede medlemstallet til omkring 200 medlemmer i 1780⁷³. Antallet af logemedlemmer steg støt i kølvandet på en forøget hvervekampagne⁷⁴

⁶⁷Ernest Krivanec: "Die Anfänge der Freimaurerei in Österreich". I: Reinalter, 1983. S. 182.

⁶⁸Braunbehrens, 1989. S. 244.

⁶⁹Der foreligger en liste over tilstedeværende medlemmer af logen "Zur gekrönten Hoffnung" (1790) i H.C. Robbins Landon: *Mozarts gyldne år*. København, 1991. Listen giver et godt indtryk af den sociale sammensætning af Mozarts loge. Den foreligger ligeledes i appendix II.

⁷⁰Großegger, 1981. S. 99.

⁷¹Heinrich August von Sudthausen (død 1802) var dansk ritmester hos husarerne og Zinnendorfs ven. Han indførte Zinnendorfsystemet i Wien og prøvede forgæves at vinde den østrigske kejser Joseph II for frimureriet. Ved hjælp af frimureren Kossela di Solna lykkedes det ham at indføre Zinnendorfsystemet i Ungarn.

⁷²Ernest Krivanec: "Die Anfänge der Freimaurerei in Österreich". I: Reinalter, 1983. S. 192.

⁷³Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranzösischer Reaktion". I: Reinalter, 1983. S. 192.

blandt byens voksende borgerskab og aristokrati i de følgende år. En af medårsagerne til at medlemstallet steg var Maria Theresias død i 1780, hvorved kejser Joseph II blev eneregent.

En nøglebegivenhed i Wiens frimureri var dannelsen af logen "Zur Wahren Eintracht" den 12. marts 1781⁷⁵. Logen var et spaltningsprodukt af "Zur gekrönten Hoffnung" og blev til den mest prominente loge i Wien. Dens medlemmer bestod først og fremmest af byens kunstneriske og videnskabelige elite⁷⁶. Mange af logens medlemmer tilhørte også illuminatordenen. Med illuminaterne i spidsen foceres den borgerlige civilisationsproces på Mozarts og Schikanders levetid, da "det fornuftige", affektkontrollen vinder frem. "Civiliserede mænd" kunne nu for alvor mødes under "civiliserede forhold".

Blandt illuminatordenens medlemmer fandtes Joseph Haydn⁷⁷, digteren Franz Ratschky⁷⁸, og teatercensoren Joseph von Sonnenfels⁷⁹ og illuminaten Ignaz Born, logens ordførende mester og andre prominente. Især Ignaz Born, som menes at være forbilledet til Sarastro, tilførte logen stor fremgang. Born kom til Wien i 1776 og ville under sin ledelse etablere en slags videnskabernes klub i "Zur Wahren Eintracht", der formåede at samle Wiens mest fremtrædende videnskabsfolk og kunstnere. Born var en højt respekteret mineralog, som ved hjælp af en ny mineralogisk udvindingsmetode forbedrede minedriften i Østrig, og kunne samle store dele af den åndelige elite under sin hammerføring. Som illuminat gik han ind for Weishaupts krav om videnskabelighed og flid i logearbejdet og var derfor imod de mere okkulte, affektfulde grene af frimurerbevægelsen som fx "Die Asiatischen Brüder" eller Rosenkreuzerbevægelsen. Born organiserede logen fra starten som et akademi for videnskab, hvor "Zur Eintracht" udgav

⁷⁴ Kampagnens skyggeside blev, at mange okkultistisk indstillede frimurere fra "Die Asiatischen Brüder" og Rosenkreuzerbevægelsen blev optaget i de almindelige frimurerloger, hvilket udhulede kejserens tiltro til frimurerbevægelsen. Desuden opstod der i kølvandet på de nye frimurerloger såkaldte æde- og drikkegilder, som lå fjernt fra frimurerens oprindelige idealer. Sml. Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranzösischer Reaktion". I: Reinalter, 1983. S.46.

⁷⁵ Logens protokoller foreligger på tryk i: Hans-Josef Irmen (udg.): *Die Protokolle der Freimaurerloge "Zur wahren Eintracht"*. Frankfurt am Main, 1994.

⁷⁶ Braunbehrens, 1989. S. 258.

⁷⁷ Joseph Haydn (1732-1809) var kapelmester og komponist. Han havde en særlig forbindelse til Freihaustheater, da hans elskerinde boede i teatret. Haydn fremstod som en useriøs logebroder, der tit undlod at komme til logemøderne. Han forlod logen "Wahre Eintracht", da denne blev opløst i 1785.

⁷⁸ Joseph Franz Ratschky (1757-1810) var jurist, lyriker og ansat i den kejserlige administration. Desuden var Ratschky en kendt logetaler i frimurersammenhæng. Som illuminat arbejdede han sammen med Ignaz Born omkring journalen "Journal für Freymaurer" (1784-1786).

⁷⁹ Joseph von Sonnenfels (1733-1817) var jurist og ordinarius for samfundsvidenskab ved universitetet i Wien. Sonnenfels var en tilhænger af Joseph II's reformer og var medvirkende til at torturen blev afskaffet. Desuden medvirkede han til at bekæmpe folketeatertraditionerne (Hanswurst) i Wien.

"Journal für Freymaurer" (1784-1786), som indeholdt frimurer- iske bidrag til videnskabelige og kunstneriske problemstillinger. Born var som oplyst illuminat og eksponent for det rationelle i den borgerlige civilisationsproces en loyal tilhænger af Joseph II's oplysningsreformer⁸⁰, som bl.a. skulle reformere retssystemet og uddannelsesområdet. Desuden ville Joseph II bruge Wiens illuminater som led i en planlagt byttehandel med Preussen, hvor de østrigske dele af Nederlandene skulle byttes mod Bayern. Alt i alt forbedredes frimurerbevægelsens livsbetingelser i begyndelsen af 1780'erne, hvilket resulterede i et forøget antal frimurere på omkring 600-800 omkring 1784⁸¹.

I denne glansperiode hører også Mozarts loge "Zur Wohltätigkeit" hjemme. Logen blev grundlagt 1783 og var ligesom "Zur Eintracht" et spaltningsprodukt af logen "Zur gekrönten Hoffnung". Frimureriets fremgang ses af den kendsgerning, at stort set alle højtrangerende embeder i den kejserlige forvaltning var besat af frimurere. Frimurere som fx Gottfried van Swieten⁸², Joseph von Sonnenfels, Tobias Philipp von Gebler, Otto von Gemmingen⁸³ var ansat som højtplacerede embedsmænd i statsrådet, studiekommissioner, udvalg og alle vigtige institutioner⁸⁴. Især teatercensuren blev varetaget af frimurere, hvilket bl.a. betød at frimureriske elementer vandt indpas i bl.a. forstadsteatrene. Dette betød dog ikke, at frimureriet blev åbenlyst tematiseret på teatret. Censuren var ikke lempet nok. Joseph den II's tolerering af frimureriet tillod kun, at frimureriet blev nævnt i stærkt camoufleret udgave⁸⁵ som fx i Mozarts og Schikaneders "Die Zauberflöte", eller Geblers "Thamos von Ägypten", (1776). Der findes

⁸⁰Joseph II var en reformvenlig kejser. Han lempede den almene pressefrihed i 1781, dog uden at censuren blev afskaffet. Ligeledes forbedrede han jødernes vilkår med jødeforordninger i 1782, lukkede klostrene (1781/1782) og indledte sociale reformer, som skulle forbedre de fattiges vilkår. Sml. Großegger, 1981. S. 99.

⁸¹Adelen, borgerskabet og embedsstanden, som var frimureriets rekruteringsgrundlag, udgjorde kun 7% af Wiens befolkning. Sml. Magret Dietrich: *Das Burgtheater und sein Publikum*. 1. bd. Wien, 1976. S. 92. Tallet 600-800 frimurere før frimurerforordningerne i 1785 er hentet fra Braunbehrens, 1989. S. 259.

⁸²Gottfried Bernhard Swieten (1733-1803) var diplomat og befandt sig som kejserlig østrigsk gesandt i Berlin fra 1770-1777. Fra 1782-1792 var han ansat som bogcensor i den kejserlige hofkommission. Selvom hans navn figurerer på en liste (1783) over kendte illuminater i Wien findes det ikke i medlemslisterne.

⁸³Otto Heinrich Gemmingen (1755-1836) var forfatter og en af de mest kendte østrigske frimurere i 1700-tallet. Han er kendt som debattør og udgiver af "Magazin für Kunst und Wissenschaft" (1784/1785). 1781 var han for en kort bemærkning medlem af logen "Zur Beständigkeit". 1782 blev han medlem af logen "Zur gekrönten Hoffnung". 1783 var han med til at grundlægge logen "Wohltätigkeit". Otto Heinrich Gemmingen var illuminat og arbejdede sammen med Ignaz Born og havde ordensnavnet Antonius. Samtidig var han også medlem af "Die Asiatischen Brüder".

⁸⁴Großegger, 1981. S. 99.

⁸⁵Großegger, 1981. S. 98.

kun et teaterstykke, som behandlede frimureriet åbenlyst: Friedrich Ludwig Schröders⁸⁶ "Die Freymaurer", som for sidste gang blev opført på Burgtheater den 18. 2. 1786⁸⁷.

En af grundene til, at Joseph II ikke blev frimurer var, at frimurerbevægelsen var præget af splittelse. Selvom frimurere var toneangivende i mange henseender og i stærk fremdrift i midten af 1780'erne, var bevægelsen forviklet i interne magtkampe. Splittelsen bestod i de mange fraktioner, som bekæmpede hinanden. De enkelte loger, som fortrinsvist bestod af fremskridtsvenlige illuminater, blev undergravet af rosenkreuzere eller repræsentanter af "Die Asiatischen Brüder"⁸⁸. Ordenen "Die Asiatischen Brüder" fik adgang i Mozarts loge "Zur Wohltätigkeit" gennem den magtfulde greve Otto von Gemmingen, og i logen "Zur gekrönten Hoffnung" var den kendte rosenkreuzer Christian Thomas Baccioni medlem.

Foruden at de enkelte fraktioner arbejdede ud fra forskellige frimurersystemer, var splittelsen betinget af den magtpolitiske situation. Rosenkreuzerne var tilhængere af den preussiske konge Friedrich II, som selv var rosenkreuzer, mens de fleste illuminater støttede kejser Joseph II's reformer og udenrigspolitik. Da Preussen og Østrig befandt sig i konflikt med hinanden, anså den østrigske kejser rosenkreuzerne som fjendens spioner. Desuden er enhver hemmelig organisation per definition suspekt i det absolutistiske styre. Udover den interne splittelse og de magtpolitiske omstændigheder skræmtes kejseren af de farlige hemmelige selskaber i Wien som fx den rumænske oprørsorganisation "Fratres de cruce", som bestod af tilhængere af den såkaldte Horia-opstand, der var brudt ud i Rumænien i 1784 og havde kostet over 4000 menneskeliv⁸⁹.

Disse omstændigheder udløste Leopold II's frimurerpatent fra midten af december 1785, som skulle sikre kejseren øget kontrol. Patentet legaliserede på den ene side frimurerlogerne, men indskrænkede logeantallet og disses handlemuligheder. Patentets fire grundforordninger var:

1. Kun byer med regeringsrepræsentationer måtte huse loger, dog ikke mere end tre i hver by og højst 180 medlemmer per loge.
2. Forsamlingstidspunkterne skulle meddeles myndighederne.

⁸⁶Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) var skuespiller, forfatter, frimurer og teaterdirektør. I 1764 flyttede Schröder til Hamburg og i 1771 overtog han ledelsen af teatret "Hamburger Schauspielbühne". Fra 1781-1785 arbejdede han som dramaturg på Burgtheater i Wien. De sidste år af sit liv tilbragte han på sit gods i Rellingen.

⁸⁷Großegger, 1981. S. 111.

⁸⁸Ordenen blev grundlagt i Berlin i 1780 af Heinrich Freiherr von Eckhofen. Se Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranzösischer Reaktion". I: Reinalter, 1983. S. 46.

⁸⁹Braunbehrens, 1989. S. 262.

3 Medlemslisterne og navnene på logeledelsen skulle årligt indberettes.

4. Alle såkaldte vinkelloger forbydes⁹⁰.

Ifølge patentet måtte der ikke være mere end tre loger i Wien, hvilket udløste en større logefusion: logerne "Zur wahren Eintracht", "Palmbaum" og "Die drei Adler" fusionerede til en ny loge ved navn "Zur Wahrheit", mens logerne "Zur gekrönten Hoffnung", "Zur Wohltätigkeit" og "Zu den drei Feuern" smeltede sammen til logen "Zur neugekrönten Hoffnung". Desuden opstod den kejsertro loge "Zur Liebe und zur Wahrheit"⁹¹. Med fusionerne fulgte en hurtig opløsning af de fleste loger, hvor de fleste fremtrædende frimurere benyttede fusionerne til at forlade frimurerordenen. Ignaz Born forlod således i 1786 logen "Zur Wahrheit", hvis ordførende mester han havde været. I 1786 var der 300-400 tilbage af de 600-800 frimurere og i året 1787 var der skønsvist 150-200 medlemmer i frimurerordenen i Wien⁹².

Desværre foreligger der meget lidt materiale omkring frimureriet i Wien efter indførelsen af frimurerpatentet, da mange loger gemte deres dokumenter væk i frygt for repressalier fra det hemmelige politi, som var sat til at overvåge logerne.⁹³ De fleste frimurere i Wien trak sig tilbage i resignation, hvilket er symptomatisk for de tysksprogede frimurerers reaktion på de statslige repressalier. 1790 døde Joseph II og med Leopold II som ny østrigsk kejser vækkedes et nyt håb om en lempelse af frimurerpatentet, da han selv viste stor interesse for hemmelige selskaber⁹⁴. Rygterne om en forbindelse med illuminaterne og de franske frimurere, som delagtiggjorde sig i Den Franske Revolution og massiv antifrimurerisk propaganda fra tidligere frimurere, som var blevet til indædte modstandere som fx professor Alois Hoffmann⁹⁵, forhindrede dog en lempelse eller afskaffelse af Joseph II's frimurerpatent. I kølvandet på Den Franske Revolution, hvis drivende kræfter bestod af frimurere, forstærkedes den offentlige kritik af frimureriet, hvor bl.a Alois Hoffmann i "Wiener Zeitschrift" eller i Felix Franz Hofstätters

⁹⁰Braunbehrens, 1989. Ss. 262-263.

⁹¹Se Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranziszeischer Reaktion". I: Reinalter, 1983. S. 52.

⁹²Braunbehrens, 1989. S. 263.

⁹³Ibid., s. 265.

⁹⁴Sml. Helmut Reinalter: "Die Freimaurerei zwischen Josephinismus und frühfranziszeischer Reaktion". I: Reinalter, 1983. S. 53.

⁹⁵Leopold Alois Hoffmann (1748-1806) læste på universitetet i Breslau. I 1785 blev han professor (germanistik) i Pest, sidenhen fik han et professorat i Wien (fra den 8.10. 1790). Hoffmann var illuminat med ordensnavnet "Servius Sulpitius" og medlem af "Die Asiatischen Brüder". I slutningen af 1780'erne forlod han frimurerbevægelsen og blev en indædt modstander af frimurerordenen.

"Magazin der Kunst und Literatur" lancerede forestillingen om en sammensværgelse af franske og østrigske jakobinere, som brugte frimurerlogerne konspirativt⁹⁶. Til denne kritiske tid hører "Die Zauberflöte" og udgør derfor et modigt forsøg fra Mozart og Schikaneders side på at puste liv til et frimurerisk håb om en bedre tid.

Det frimureriske håb om bedre eksistensbetingelser fik et alvorligt knæk med kejser Franz II. Den nykårede kejser Franz II (1792-1801) blev stærkt påvirket af begivenhederne i Frankrig og den offentlige kritik af frimureriet, og han skærpede kursen overfor Wiens loger, hvilket forøgede krisestemningen blandt de østrigske frimurere. Skrumpeprocessen fortsatte. I 1793 befandt der sig kun to loger i Wien, "Zur neugekrönten Hoffnung" og "Zum heiligen Joseph", med et samlet medlemstal på 213. I begyndelsen af 1794 oplevede logerne en bølge af arrestationer. De efterfølgende jakobinerprocesser, hvor frimurere blev anklaget for at være jakobinere, endte med at dødsstraffen blev genindført, og mange af de anklagede frimurere fik lange fængselsstraffe. Dette blev dødsstødet for den østrigske frimurerbevægelse og logerne opgav frivilligt deres virksomhed i 1795.

Man ved meget lidt om Mozarts logeliv, da de fleste dokumenter fra logerne "Zur Wohltätigkeit" og "Zur neugekrönten Hoffnung" ikke er overleverede. I Mozarts omgangskreds i Wien fandtes der mange frimurere⁹⁷. Det drejede sig bl.a. om illuminaterne Ignaz Born⁹⁸, Michael Puchberg⁹⁹ og Franz Joseph Graf Thun-Hohenstein¹⁰⁰, som tilhørte "Die Asiatischen Brüder". Den 5. december 1784 blev Mozart optaget som lærling i logen "Zur Wohltätigkeit"¹⁰¹, og den 7. januar 1785 udnævntes han til svend¹⁰². Mozarts oprykning i

⁹⁶Großegger, 1981. S. 115.

⁹⁷Da hovedparten af den kunstneriske elite tilhørte frimurerbevægelsen, er det meget sandsynligt, at Mozart blev konfronteret med ordenen, mens han virkede i Salzburg og München. I Salzburg hørte frimurerne hofråd Ernst Gilowsky von Urazowa og greve Zeyl til hans omgangskreds. I München kom han i kontakt med frimurerne Carl von Eckartshausen og Nepomuk von Pernat. Læs nærmere hos Hans Irmén: "Freimaurermusik". I: Finscher, 1995. S. 874.

⁹⁸Ignaz Born (1742-1791) var novice i jesuiterordenen, læste mineralogi i Prag. Han kom i 1776 som kendt mineralog til Wien. Den 14.11. 1781 blev han optaget som svend i logen "Wahre Eintracht". Born var ligeledes illuminat med ordensnavnet "Furius Camillus". I juli 1786 forlod han frimurerordenen. Se Schuler, 1992. S. 79.

⁹⁹Johann Michael Puchberg (1741-1822) var en god ven til Mozart, som tit lånte ham penge. Puchberg var storkøbmand i Wien. I logesammenhæng var han skattemester.

¹⁰⁰Franz Joseph Graf Thun-Hohenstein (1734-1801) var under ordensnavnet "Eques ab Horologio" medlem af "Die Strikte Observanz". Ligeledes var han også medlem af ordenen "Die Asiatischen Brüder". Franz Joseph Thun-Hohenstein forlader frimurerbevægelsen den 29.3. 1785. Se Schuler, 1992. S. 79.

¹⁰¹Deutsch, 1961. S. 202.

¹⁰²Ibid., s. 207.

mestergraden menes at være sket før den 22. april 1785¹⁰³. Mozart, som forøvrigt ikke indtog et vigtigt embede i logen, og bogtrykkeren Christian Wappler¹⁰⁴ tilhørte logen fra 1784 til 1791¹⁰⁵, hvilket betød, at de var de medlemmer, som havde været længst i logen. Mozart må derfor betegnes som en solid og trofast logebroder, da han fortsatte med at være frimurer på et tidspunkt, hvor mange kendte frimurere forlod den kriseramte bevægelse¹⁰⁶. Hans engagement i bevægelsen fremgår bl.a. ved, at Mozart besøgte fremmede loger under sine rejser til bl.a. Prag, Leipzig, og Dresden og i hans planer om at stifte et hemmeligt selskab ved navn "Die Grotte"¹⁰⁷. Desuden komponerede han flere frimurerkantater til logebrug¹⁰⁸. Det drejer sig om kantaten "Gesellenreise" (KV 468), "Maurerfreude" (KV 471) og "Kleine Freimaurerkantate" (KV 623)¹⁰⁹. "Kleine Maurerfreude", som Mozart selv dirigerede under opførelsen den 18. november 1791, blev Mozarts sidste værk. Og hvad ved vi egentlig om Schikaneders liv som frimurer?

Om Emanuel Schikaneders logeliv ved man ligeledes meget lidt. Det har dog beviseligt været mindre seriøst end Mozarts. Han blev optaget i 1788 i logen "Karl zu den drei Schlüsseln" (Regensburg). Hans optagelsesansøgning til logen er overleveret:

Hoch zu ehrende Herren

Nicht Neugierde, keine eigennützige Absicht, wahre Hochachtung gegen ihre erhabene Versammlung ist die Triebfeder meiner unterthänigsten Bitte, das sie mich würdigen, in ihr Heiligtum eintreten zu lassen, aus welchem durch tiefste Verschwiegenheit doch der Schimmer der edlesten Handlungen, Menschenliebe und Weisheit leuchtet. Bilden Sie mich in weisen Grundsätzen zu dem, was sie sind, und ich will mit wärmsten Dank verbleiben.

Dero Hochzuverehrender unterthänigster Diener

¹⁰³Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Finscher, 1995. S. 880.

¹⁰⁴Christian Wappler (1741-1807) var bogtrykker og boghandler i Wien. Han udgav bl.a. det frimureriske journal "Journal für Freimaurer". Wappler blev optaget i frimurerordenen før 1777. Se Schuler, 1992. S.148.

¹⁰⁵Braunbehrens, 1989. S. 269.

¹⁰⁶Efter at kejser Joseph II indledte sit frimurerpatent i december 1785 forlod en del fremtrædende frimurere som f.eks. Ignaz Born bevægelsen. Mozart holdt ud til det sidste. Den samme standhaftighed gjalt for Karl Ludwig Giesecke, som fortsatte med at være frimurer, selvom han forlod Østrig. Se Gieseckes brev til biskop Frederik Münther i appendix II, dokument 4.

¹⁰⁷Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Finscher, 1995. S. 882.

¹⁰⁸Stort set alle på nuværende tidspunkt indsamlede oplysninger omkring Mozarts frimurerkompositioner og logeliv foreligger i Heinz Schuler: "Mozart und die Freimaurerei", 1992.

¹⁰⁹Deutsch, 1961. S. 361.

Regensburg, den 4. Juli 1788.¹¹⁰

På grund af Schikaneders mange offentlige skandaler blev han forment adgang til logen i seks måneder i 1789¹¹¹. For Schikaneder mislykkedes det frimureriske "opdragelsesprojekt", da han mere end Mozart var forankret i den folkelige civilisationsproces. Han var for folkelig-ubehersket til at være en god og fornuftig frimurer. Hans affektfulde udskejelser kunne ikke accepteres i længden af logebrødrene. Om Schikaneder i det hele taget var medlem af en frimurerloge i Wien vides ikke. Han figurerer ikke nogen steder som logemedlem. Han er dog anført som tekstforfatter til "Kleine Freimaurekantate". Om Karl Ludwig Giesecke, som var logemedlem i Mozarts loge, er den egentlige tekstforfatter til kantaten, vides ikke. Selvom Schikaneder var en mere tvivlsom frimurer, må han i samarbejde med Mozart have været habil nok til at installere det frimureriske lag i "Die Zauberflöte".

3. De frimureriske elementer i "Die Zauberflöte"

Dette lag i værket kan stort set inddeles efter frimurerbevægelsens mere rationelle og mere irrationelle aspekter. Det rationelle element betegner i høj grad, som før omtalt, mellem-lagenes større krav til driftskontrol: dydighed, standhaftighed, fornuft, som relateres til oplysningstidens maksimer, som de ses i frimureriets dyder og broderskabstanke, som rodfæstes i den frimureriske ed og den deraf følgende tavshedspligt. Samtidig bygger det nye, borgerlige og progressive aspekt på et psykologisk regressionsgrundlag, hvor det irrationelle og mysteriekultiske kommer ind i billedet. Det fornuftsbetonede i bevægelsen krævede affektkontrol, "det indre politi", mens det "ufornuftige", det spirituelle i bevægelsen skabte et rum for afløb af de kontrollerede og opstuede drifter i civilisationsprocessen. Dette rum består af arketypiske, mytiske fantasier og forestillinger, som ligger til bunds for det spirituelle. Frimureren kunne være "civiliseret" og samtidig "slappe af", dvs. kompensere i regressive, mytiske ritualer¹¹². Mysterium og fornuft er/var to sider af den samme sag, når der tales om frimureri. Det regressive i frimureriet, som er iklædt regressionens mytiske symbolunivers (derom mere i det sidste kapitel), foreligger først og fremmest i vandringsmotivet, som bl.a.

¹¹⁰Citeret efter Nettl, 1932. S. 89.

¹¹¹Nettl, 1932. S. 89.

¹¹² Frimureriet var på Schikaneders og Mozarts levetid et laboratorium, hvor gammelt og nyt mødtes for i ly af logehemmeligheden at eksperimentere med nye livs- og bevidsthedsformer.

eksisterer i optagelsesritualet og det spirituelle arbejde omkring symbolerne, og det foreligger også i det mysteriekultiske potentiale i værket. Men hvad har alt dette egentligt med tekstgrundlaget i "Die Zauberflöte" at gøre?

I det følgende skal læseren introduceres i værkets frimureriske aspekter. Jeg behandler først frimurereden i "Die Zauberflöte", som er centralt placeret i forhold til frimureriets progressive og regressive, kompenserende aspekter, fordi den forbinder begge dele med hinanden. Den sætter dagsordenen for logelivets rationelle og esoteriske bestanddele. Dernæst behandler jeg de mere rationelle sider, som viser fremad i den civilisatoriske proces: dyderne, broderskabstanken og en tematisering af kvinder og frimureri. Dernæst kommer jeg ind på det esoteriske, som er et gammelt element, der viser tilbage i processen og som kendes i mange andre sammenhæng, da det drejer om arketypiske forhold. Jeg vil ligeledes prøve at vise læseren, hvordan de frimureriske elementer fremstår som komplekse, flerfunktionelle størrelser - et aspekt, som for alvor uddybes i afhandlingens sidste kapitel.

4. Frimurereden

Optagelsen i ordenen besegles med frimurereden. Dermed bekræfter kandidaten sin accept af ordenens maksimer og cementerer sin uindskrænkede loyalitet overfor ordenens konstitutionspunkter. Hvis maksimerne brydes, kan det medføre udelukkelse af ordenen eller strafpålægelse¹¹³. En hentydning til frimurereden foreligger i Taminos dialog med præsten foran visdommens tempel:

TAMINO. Erklär dies Rätsel, täusch mich nicht.

PRIESTER. Die Zunge bindet Eid und Pflicht!¹¹⁴

Og den figurerer ligeledes i Taminos tilrettesættelse af Papageno under tavshedsprøven:

"Stille, sag ich! Schweige still! Wirst du immer so vermessen deiner Eidespflicht vergessen." (II/5/39). Også de tre damer henviser til den: "Man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll mit Haut und Haaren." (II/5/39). Det konkrete ritual for frimurereden består i, at kandidaten sidst i optagelsesritualet knæler ned foran logens alter, hvorpå logens tre store lys, dvs. bibel, vinkelmåler og passer befinder sig¹¹⁵. Passeren presses mod det blottede bryst med venstre hånd, mens højre hånd lægges på alterets bibel. I denne position skal kandidaten aflægge

¹¹³ Straffen bestod oftest i et beløb til humanitære formål. Se appendix II, dokument 2.

¹¹⁴ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/15. S. 29.

¹¹⁵ Binder, 1988. S. 150.

eden. Den understreger de frimureriske konstitutionspunkter. Edsintroduktion fra en loge i Prag (1700-tallet):

Mein Lieber Herr! Sie werden versprechen vor dem grossen Baumeister der Welt, und dieser ehrwürdigen Versammlung: Treu gegen Gott, gegen die Religion, die sie bekennen, gegen den Landesherrn, dessen Unterthan sie sind, gegen ihr Vaterland, und gegen ihre Brüder zu seyn; sie vom ganzen Herzen zu lieben, ihnen aus allen Kräften beyzustehen. Sie werden versprechen: die Frau, die Tochter, die Freundin ihres Bruders in Ehren zu halten; in ihrer Ausführung weise, überlegend in ihren Handlungen, gelassen in ihren Reden, mäßig in ihrem Genusse, gerecht in ihren Absichten, billig in ihren Entscheidungen, ehrlich in ihrer Art zu verfahren, menschlich, edelmütig, mildthätig, liebeich gegen alle Menschen, insbesondere gegen ihre Brüder zu seyn. Sie werden versprechen: Ihren Ordensobern in allem zu gehorchen, was ihnen zum Besten, und in Beziehung auf den Orden, dem sie lebenslang ihre Treue angeloben müssen, wird vorgeschrieben werden. Sie werden versprechen: vorsichtig, und unerforschlich in Ansehung alles dessen zu seyn, was ihnen anvertraut wird; niemals etwas zu thun, das dessen Bekanntschaft veranlassen könnte.¹¹⁶

Selve edens ordlyd, som for os kan virke skræmmende, kan føres tilbage til gammel engelsk retspraksis¹¹⁷ og gamle mosaiske edstraditioner med drakoniske straffe, hvis tavshedspligten brydes:

Ich schwöre und gelobe hiermit feierlich, in Gegenwart des Allmächtigen Gottes und dieser sehr ehrwürdigen Versammlung, daß ich die Geheimnisse und die Geheimhaltung der Maurer oder der Maurerei, die mir enthüllt werden sollen, wahren und verbergen und niemals enthüllen werde (...) Alles unter keiner geringeren Strafe, als daß mir der Hals abgeschnitten, meine Zunge aus dem Mund entfernt, mein Herz unter meiner linken Brust ausgerissen werde, um im Sand des Meeres vergraben zu werden, in der Entfernung eines Kabeltaus vom Ufer, wo die Gezeiten zweimal in 24 Stunden kommen und gehen, mein Leib zu Asche verbrannt und meine Asche auf der Erdoberfläche verstreut werde, so daß von mir unter Maurern keine Erfahrung mehr bleibt. So wahr mir Gott helfe.¹¹⁸

Allerede i 1700-tallet distancerede bevægelsen sig fra edens brutale ordlyd uden at frimurerbe-

¹¹⁶Citeret efter Binder, 1988. S. 150.

¹¹⁷Sørøvere blev straffet ved bl.a. at blive bundet til en pæl ved stranden ved ebbe. Anråbelsen af gud ved edsafleggelsen er ifølge Binder en gammel jødisk tradition, som skinner igennem frimurereden. Se Binder, 1988. S. 152.

¹¹⁸Citeret efter Binder, 1988. S. 30.

vægelsen sidenhen har udskiftet den. De fleste nulevende frimurere tolker ordlyden symbolsk¹¹⁹. Der findes ikke et eksempel, hvor et brud på eden medførte de foroven anførte straffe. Alligevel står eden i frimureriet for et massivt krav på en overordnet selvbeherskelse/affektkontrol, som kan relateres til den borgerlige civilisationsproces. Igen ses det træk, at noget progressivt forbindes med noget regressivt (fornuft og mysterium) i processen. Hvad indebar eden så for den enkelte frimurer?

Dens grundlæggende krav til frimureren er tavshedspligten. Det frimureriske tavshedskrav, diskretionen, forekommer mange steder i "Die Zauberflöte" som fx i Sarastros dialog med den første præst i begyndelsen af anden akt, hvor Taminos frimureriske egenskaber efterforskes (II/1/34). Eller i de tre knægtes hjælpende råd til Tamino og Papageno i akt I: "Zum Ziele führt dich diese Bahn (...) drum höre unsre Lehre an: sei standhaft, duldsam, und verschwiegen!" (I/15/27). Mozart bruger sin lyseste tonart (c-dur) i de tre knægtes hjælpende henvisning. Det langsomme tempo (largetto) og den værdige marchrytme accentuerer den positive udformning af knægtene¹²⁰. Også i denne scene fremgår elementernes ofte sete flerfunktionalitet i "Die Zauberflöte". De tre drenge står både for tavshedspligten, dvs. affektkontrollen, "det civiliserede", men samtidig er de arketypiske, dybdepsykologiske figurer, som kendes fra mange andre sammenhæng.

Den frimureriske tavshedspligt indgår også i anden akts tavshedspligt, hvor Papageno og Tamino opfordres til at tie overfor kvinderne (de tre damer og Pamina). Taleren: "Auch Dir, Prinz legen die Götter ein heilsames Stillschweigen auf; ohne dieses seid ihr beide verloren. Du wirst sehen, aber nie sie sprechen dürfen; dies ist der Anfang eurer Prüfungszeit." (II/3/38). Udfra den frimureriske selvforståelse er tavshedspligten først og fremmest et naturligt instrument i at værne over logens intimsfære, selvom den dybest set ikke var nødvendig, fordi alle ritualbeskrivelser uproblematisk kan erhverves af ikke-frimureren. Den skal udfra den frimureriske selvforståelse opretholde den nødvendige arbejdsro omkring frimurerordenens esoteriske arbejde og holde udenforstående borte. De frimureriske "hemmeligheder", som der skal ties om og som bevægelsen i tidernes morgen tit er blevet angrebet for¹²¹, er udfra den frimureriske selvforståelse et subjektivt, esoterisk anliggende, som ikke kan omsættes i ord, da "hemmelighederne", dvs. symbolerne, det rituelle opleves spirituelt: "Dieses Geheimnis

¹¹⁹Se Binder, 1988. Ss. 125-128.

¹²⁰Pahlen, 1991. S. 46.

¹²¹Tavshedspligten har været frimurerordenens største angrebspunkt gennem tiderne og fremprovokeret mange mytedannelser. Mistanken om et "hemmeligt" arbejde mod kirken og de absolutistiske magthavere udløste forbud mod frimureriet i Friesland og Holland i 1735, pavelige bandbiller i 1738 og 1753, forbud i Østrig (1786) og Frankrig, overvågning etc.

aber, dieses Eingehen ins innere Heiligtum der Königlichen Kunst, dieses seelische Einswerden mit Br. in aller Welt, ist nicht mittelbar, ist nur erlebbar, auch wenn das gedruckte Ritual noch soviel zu sagen scheint (...)."¹²²

Tavshedspligten fandtes også ved andre borgerlige offentlighedsformer som fx ved stambordsselskaber i 1700-tallet¹²³. Selvom tavshedspligten i frimurerbevægelsen i første omgang ikke blev brugt politisk¹²⁴, da konstitutionsreglerne forbød et politisk engagement indenfor logens mure, var tavshedspligten med til at beskytte en offentlighedsform¹²⁵, som artikulerede en ny borgerlig livsform i den vestlige verdens civilisationsproces, som i sidste ende styrkede borgerskabet politisk¹²⁶:

Außerhalb staatlicher und kirchlicher Bindung stehend schufen sich die Freimaurer einen privaten, diskreten Freiraum, der ganz bewußt mit einem Geheimnis umgrenzt und zum Mysterium erhoben wurde, ohne daß dieses Arkanum an sich vorerst als Kampfinstrument gegen eine staatliche Obrigkeit interpretiert worden wäre; erst die Umsetzung der internen Regeln des Zusammenschlusses in der politischen Auseinandersetzung mit dem absolutistischen Staat aktiviert dieses zum damaligen Zeitraum "revolutionäre" Lebensgefühl und macht es politisch wirksam.¹²⁷

Et andet frimurerisk aspekt i "Die Zauberflöte" er det frimureriske sandhedsbegreb, som forekommer i "Die Zauberflöte" sammen med en række andre frimureriske moralforestillinger. Selvom sandhedsbegreb og alle øvrige dyder står for noget rationelt, så er disse altid relateret til det regressivt- mytiske, som vi i det følgende vil kunne opdage.

¹²²Citeret efter Nordmann/Schulle, 1992. S. 121.

¹²³Sml. Habermas, 1987. S. 51.

¹²⁴Kun ganske få loger havde en politisk profil som fx illuminaterne og "Die Deutsche Union". Hovedparten af logerne forblev loyale overfor de engelske konstitutionspunkter, som forbød politiske aktiviteter i logerne.

¹²⁵Habermas ser i den frimureriske tavshedspligt først og fremmest en mod absolutismens indgreb beskyttet offentlighedsform. Sml. Habermas, 1987. S. 51.

¹²⁶Det fritænkeriske, humanistiske potentiale i konstitutionsreglerne i kombination med tavshedspligten skabte bevægelsen mange fjender, som mente, at ordenen var et forum for samfundsundergravende aktiviteter. Kritikken fokuserede bl.a. på de amerikanske logers delagtiggørelse i den nordamerikanske uafhængighedskrig (1776-1783). Sml. Binder, 1988. Ss. 27-103.

¹²⁷Binder, 1988. S. 25.

5. De frimureriske dyder og sandheden

Udover de mere overordnede frimureriske strukturer som frimurereden og broderskabstanken foreligger en del frimureriske dyder/moralforestillinger i "Die Zauberflöte". De står for de moralske krav, dvs. krav om en forøget selvbeherskelse i kølvandet af civilisationsprocessen, som stilles til det enkelte medlem af frimurerordenen og er, som før anført, forankret i ordenens statutter. Beskyttet af fysiske magtmonopoler og begunstiget af den stigende merkantilisering af samfundet og udvidelsen af hofbureaukratiet oplever især middellagene, som primært bestod af købmænd, de lærde og forvaltningsstanden, gode vækstbetingelser i slutningen af 1700-tallet. I modsætning til adelen, som primært levede af jordbesiddelser og som af prestige Grunde var rodfæstet i hofkulturen og hoffet som offentlighedsform, var middellagene i høj grad afhængig af det rationelle og forholdsvis usikre pengeerhverv (markedet), som krævede en større selvbeherskelse¹²⁸. Selvbeherskelsen skinner bl.a. igennem middellagenes puritanske levevis, lagenes beklædningsdragt, sprogmodelleringen og moralske værdinormer¹²⁹. Især de frimureriske dyder i "Die Zauberflöte" indikerer forøgelsen af mekanismerne for selvkontrol. Til det rationelle og dyderne hører også psykologiseringen i den borgerlige civilisationsproces, hvor det borgerlige menneske gennem den forøgede selvtvang erfarer sig selv som subjekt, der autonomt skaber sit eget jeg og sin egen identitet. Dyderne afspejler i høj grad subjektets fødsel i processen¹³⁰.

En af de vigtigste dyder er velgørenhed¹³¹, som ligeledes foreligger i "Die Zauberflöte". Sarastro, som anbefaler Taminos optagelse i sit lysrige, bekræfter overfor sine tre præster, at Tamino også opfylder dette krav¹³²:

(...) DRITTER. Ist wohlthätig?

¹²⁸Elias, 1997. Bd.2, s. 350.

¹²⁹Elias, 1997. Bd. 1. S. 98.

¹³⁰Ibid., s. 59.

¹³¹Mozart loge "Zur Wohltätigkeit" havde i forhold til den toneangivende loge i Wien "Zur wahren Eintracht" en mere filantropisk profil, hvor indsamlinger til fattige og hjælp ved naturkatastrofer stod i fokus. Sml. Schuler, 1992. Ss. 17-20.

¹³²Det ovennævnte eksempel skjuler dog ikke den kendsgerning, at det rationelle er forbundet med det irrationelle i frimurerbeægtelsen. Efter at Taminos velgørenhed blev bekræftet, følger et irrationelt ritualforløb, som langt hen ad vejen følger det spirituelle frimureriske optagelsesritual. Også her ses kompleksiteten og det flerefunktionale.

Hvilken rolle spillede velgørenheden i frimureriet i 1700-tallet? Velgørenhedskravet ses bl.a. i de hyppige indsamlinger i logesammenhæng. Det humanitære arbejde var og er et vigtigt led i frimurerlogens liv¹³⁴. Således finansierede frimurerbevægelsen i 1700-tallet sygehuse, etablerede fattiggårde og hjalp til ved naturkatastrofer. Mozarts loge "Zur Wohltätigkeit" indsamlede i foråret 1784 et beløb på 4. 184 Gulden (mere end 500. 000 kr. efter nutidige forhold) for ofrene af en oversvømmelse¹³⁵. Det frimureriske velgørenhedsbegreb dækker også over den interne hjælp overfor nødlidende frimurere og deres familier¹³⁶. Det humanitære aspekt er som før anført rodfæstet i de frimureriske konstitutionspunkter. Oftest blev forsømmelser i logesammenhæng belagt med et straffegebyr, som gik til de fattige. Fra logen "Zu denen drei Sternen" (Dresden, 1763): "(...) 4. Ein Bruder welcher berauscht in die ¹³⁷ kommt, oder sich während derselben in Wein übernehmen möchte, soll denen Armen zum besten, einen Ducaten Straffe erlegen."¹³⁸ Hvilke andre frimureriske dyder foreligger ellers i tekstgrundlaget til "Die Zauberflöte"?

De frimureriske idealer tålmodighed og standhaftighed figurerer også i værket. I det frimureriske univers betyder disse dyder bl.a. evnen til at kunne imødegå tilbageslag i den frimureriske initiationsproces. Arbejdet med de frimureriske symboler, som er et led i den logeinterne, kultiske handling, karakteriseres ud fra den frimureriske selvforståelse som en handling, der oftest ikke indfrier det enkelte logebroders forventning om hurtig selverkendelse, som skal føre til den indre harmoni¹³⁹. Derfor kræves der standhaftighed (styrke) og tålmodighed i den esoteriske selverkendelsesproces. Tålmodighed og standhaftighed er også frimureriske moralførestillinger, som hører hjemme i arkandisciplinen. Standhaftighed og tålmodighed kræves for at værne om tavshedspligten og indgår i den, generelle, almene

¹³³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/1. S. 34.

¹³⁴Omfanget af det humanitære arbejde var stort i slutningen af 1700-tallet i Østrig. Frimurerne var Joseph II's vigtige støtter i gennemførelsen af dennes reformer indenfor sundheds-, opdragelses- og retsvæsenet. Sml. Braunbehrens, 1989. Ss. 232-242.

¹³⁵Sml. Braunbehrens, 1989. S. 258.

¹³⁶Binder, 1988. S. 214.

¹³⁷Tegn for loge.

¹³⁸Dokumentet foreligger ikke i tryk. Det figurerer som kilde (dokument I) i appendix II.

¹³⁹Se Binder, 1988. Ss. 130-132.

logedisciplin¹⁴⁰, som igen står for det borgerligt, affektkontrollerende. Dyderne tålmodighed og standhaftighed er i "Die Zauberflöte" repræsenteret i de tre knægtes råd til Papageno og Tamino, før disse skal videre i prøveforløbet: "Zum Ziele führt dich diese Bahn, doch mußt du, Jüngling, männlich siegen. Drum höre unsre Lehre an: Sei standhaft, duldsam, und verschwiegen!" (I/15/27). De er disciplinære dyder, som ud fra den frimureriske selvopfattelse er knyttet til det mandlige køn. Taleren fremhæver disse dyder overfor Tamino i anden akt, da denne bestod tavshedsprøven: "Heil dir, Jüngling! dein standhaft männliches Betragen hat gesiegt (...)" (II/6/40).

Dyderne er ikke et mål i sig selv. De hjælper med på vejen til sandheden. Sandhedsbegrebet er ligeledes centralt placeret i den frimureriske verden. Den enkelte broder skal lede efter den personlige "sandhed" i det esoteriske arbejde i logen. Den åbenbares via den meditative konfrontation med de enkelte frimureriske symboler. Derved ligger frimureriet i forlængelse af de antike mysteriekulte, som frimureriet som før antydet bekender sig til¹⁴¹:

Im orphischen Kult wurde Dionysos selbst als die Verkörperung der esoterischen Wahrheit angesehen, als Urgrund und das Innere der Dinge. Die antiken Mysterien, der Freimaurerbund und die Handlungen in der "Zauberflöte" sind unauflösbar miteinander verbunden. Ihnen gemeinsam ist der Einweihungsweg, welcher den Suchenden durch Licht und Schatten zur Wahrheit führen soll (...).¹⁴²

"Sandheden" opleves irrationelt gennem det spirituelle arbejde, gennem indvielsen. Den kan ifølge det frimureriske værdiunivers ikke begribes rationelt og defineres i ord¹⁴³. Sandhedsbegrebet i frimureriet er også af dynamisk, progressiv beskaffenhed. Jo længere den enkelte frimurer er nået i indvielsesprocessen, jo større personlig grad af sandhed kan vedkommende opnå. Begrebets værdi i "Die Zauberflöte" fremgår af Paminas udsagn: "Die Wahrheit- die Wahrheit! Sei sie auch Verbrechen." (I/18/31). For enhver pris er hun indstillet på at fortælle Sarastro sandheden omkring hendes flugt, da han kommer hjem fra jagten. Især denne dyd står for psykologiseringen i den borgerlige civilisationsproces, hvor subjektet og subjektets

¹⁴⁰Mange loger i 1700-tallet havde et meget striks ordensreglement. De mindste forsømmelser straffedes ved strafpålægelse. Se statutterne af logen "Zu denen drei Sternen" (dokument 1, appendix II).

¹⁴¹Nordmann/Schulle, 1992. S. 61.

¹⁴²Nordmann/ Schulle, 1992. S. 62.

¹⁴³Selvom det frimureriske sandhedsbegreb figurerer sammen med oplysningstidens fornuftsdyrkelse, er det principielt set af kristen-mysticistisk beskaffenhed. Sandhed opnås via den spirituelle fordybelse, som baner vejen til det guddommelige. Dyden står også for den nye borgerlige inderliggørelse, hvor jeg' et forsøger at finde sin egen identitet. Inderliggørelsen styrker over-jegfunktionerne og er et led i etableringen af især middellagenes psykologiske selvkontrolmekanismer i slutningen af 1700-tallet. Se Elias, 1997. Bd. 2, s. 110.

krav på autonomi står i fokus¹⁴⁴. "Sandhed" er en del af den generelle, påkrævede dydighed. Hvilken rolle spiller så den generelle dydighed i frimurerens liv?

Til den frimureriske pligtbefyldelse hører generelt, at kandidaten er dydig. Dydighed dækker i frimurerisk sammenhæng over evnen til selvbeherskelse. Det drejer sig om fortrinsvist borgerlige dyder som flid, dannelse, ærlighed, liv uden laster (spil og horeri), som udgør mandlige projektioner fra den mandsdominerede borgerlige kernefamilie i 1700-tallet¹⁴⁵. Igen foreligger det karakteristiske borgerlige krav om selvbeherskelse. Det drejer sig om dyder, som forholder sig i kontrast til aristokratiets bevidsthedsformer og driftsmodelleringsstrategier. Den borgerlige dydighed relateres ud fra den borgerlige selvopfattelse til aristokratiets falskhed:

Als maßgebende Erfahrung für die Bildung solcher Gegensatzpaare "Tiefe" und "Oberflächlichkeit", "Aufrichtigkeit" und "Falschheit", "äußere Höflichkeit" und "wahre Tugend", als Erlebniszusammenhang, aus dem dann unter anderem auch die Gegenüberstellung von Zivilisation und Kultur hervorwächst, erweist sich in einer bestimmten Phase der deutschen Entwicklung die Spannung zwischen mittelständischer Intelligenz und höfischer Aristokratie¹⁴⁶.

Henvisningen til disse frimureriske maksimer dukker op, da Papageno og Tamino føres ind i prøvetemplet, hvilket kommenteres af Sarastros kor: "Wenn Tugend und Gerechtigkeit den großen Pfad mit Ruhm bestreut, dann ist die Erd ein Himmelreich und Sterbliche den Göttern gleich." (I/19/33). Dyder som flid og dannelse, som afledes af det overordnede dydighedsbegreb, foreligger også i "Die Zauberflöte". Disse frimureriske idealforestillinger fremstår bl.a. i Taminos første møde med Sarastros tempelanlæg. Tamino:

(...) Doch zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen,
Dass Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen.
Wo Tätigkeit thronet und Müßiggang weicht,
Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.
Ich wage mich mutig zur Pforte hinein (...).¹⁴⁷

¹⁴⁴Ivan Nagel tolker Paminas krav på sandhed som kravet på realiseringen af den borgerlige autonomi, hvor subjektet skaber sig sin egen psykologiske og samfundsmæssige virkelighed. Se Ivan Nagel: *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*. München, 1991. S. 27

¹⁴⁵Sml. Habermas, 1987. S. 66.

¹⁴⁶Elias, 1997. Bd. 1. S. 124.

¹⁴⁷Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/15. S. 27.

De frimureriske idealforestillinger fremhæves i denne scene positivt af det store kor (presto c-dur) i den traditionelle firestemmige sats (sopran-, alt-, tenor- og basstemmer)¹⁴⁸. En anden frimurerisk dyd er kravet om næstekærlighed, som instrumentaliseres i den frimureriske loge-disciplins navn. Fejler en broder, kan næstekærligheden føre ham tilbage på den rette frimureriske kurs. Dette aspekt forekommer i Sarastros kendte tempelarie: "In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht (...)." (I/12/45-46). Også her kommer det mytiske, dybdepsykologiske, dvs. kompenserende ind i billedet, da "kursen" i høj grad afhænger af de esoteriske udviklingsforløb i de enkelte grader.

5.1 Broderskab og det livslange venskab

Langt hen ad vejen er den frimureriske ven- og broderskabstanke i "Die Zauberflöte" et produkt af de nye borgerlige idealforestillinger i civilisationsprocessen på Mozarts og Schikaneders tid. Det drejer sig om projekter, som har det formål at skabe et frirum for den belastning, det borgerlige menneske oplevede i de af aristokratiet dominerede samfund i 1700-tallet:

Die Korrelation zwischen den Belastungsformen, die zu Konflikten führten und Themen der Dichtung ist in Hinblick auf den Komplex "Freundschaft" besonders auffallend. Man schliesst zu kurz, wenn man davon ausgeht, dass die Freistellung vieler Bürger zur Freundschaftsdichtung führte. Eine defizitäre Sozialstruktur löst ohne Zweifel die Bildung von Ersatzkonstruktionen aus. Dies erklärt die Gründung so vieler Bünde, Vereine und Logen im 18. Jahrhundert.¹⁴⁹

En nøgleforestilling i den frimureriske selvopfattelse er, at frimureriet er et broderskab, hvis livslange sammenhold¹⁵⁰ gavner det enkelte logemedlem og menneskeheden¹⁵¹. Forestillingen om det lyksalige broderskab forekommer adskillige gange i "Die Zauberflöte". De tre damer siger således efter, at Papagenos løgn straffes med en lås om munden: "Bekämen doch die

¹⁴⁸Pahlen, 1991. S. 60.

¹⁴⁹Wolfram Mauser: "Götting Freude. Zur Psychosozialogie eines literarischen Themas". I: Bernd Urban (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt, 1981. S. 223.

¹⁵⁰Frimurereden og konstitutionspunkterne accentuerer, at medlemskabet og det dertilhørende broderskab er livslangt. Sml. Binder, 1988. S. 126.

¹⁵¹Som før omtalt munder det esoteriske arbejde ud fra den frimureriske selvopfattelse ud i en forædlingproces på "humanitetens tempel", som skal gavne alle mennesker. Som synligt udadrettet produkt af det esoteriske arbejde fremstår den humanitære profil. Logereglerne hos logen "Zu denen drei Sternen" fra Dresden, 1763 (dokument I i appendix I) afspejler denne profil, da de mindste overtrædelser af de frimureriske regler udløste et straffegebyr til fordel for det humanitære arbejde.

Lügner alle ein solches Schloß vor ihren Mund: statt Haß, Verleumdung, schwarzer Galle bestünde Lieb und Bruderbund." (I/8/20).

Broderskabsideen fremstår endda hos Sarastros slaver. En slave omtaler andre slaver som brødre: "Natürlich! Sie entlief vor seinen Augen. Wie mir einige Brüder erzählten, die im Garten arbeiteten und von weitem sahen und hörten, so ist der Mohr nicht mehr zu retten; auch wenn Pamina von Sarastros Gefolge wieder eingebracht würde." (I/15/27). Eksemplet med slaverne afspejler igen, at tekstelementerne rummer flere dimensioner, som afspejler Mozarts og Schikaneders intention om at beskrive det flerdimensionale menneske med dets positive og negative træk i den borgerlige civilisationsproces. Slaverne omtales som brødre, ligestillede, hvilket må virke komisk, fordi de som slaver er alt andet end frie og ligestillede i forhold til Sarastros magtelite. Fornuften har sin pris: slaveri og undertrykkelse! Broder-skabet, som organiseres i et broderforbund (Bruderbund), skinner ligeledes igennem præsternes formaninger overfor Tamino og Papageno om at bevare tavsheden overfor kvindeverdenen i anden akt. Den anden præst og taleren: "Bewahret euch vor Weibertücken; dies ist des Bundes erste Pflicht! Manch weiser Mann ließ sich berücken. Er fehlte und besah sich's nicht. Verlassen sah er sich am Ende, vergolten seine Treu mit Hohn! Vergebens rang er seine Hände, Tod und Verzweiflung war sein Lohn." (II/3/38). De tre damer ser anderledes på broderforbundet: "Man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll mit Haut und Haaren." (II/3/39). Til det frimureriske broderskabsbegreb og de frimureriske ritualer binder sig forestillingen om, at broderskabet er et livslangt venskab¹⁵². Denne forestilling dukker bl.a. op sidst i første akt, hvor Tamino befinder sig i Sarastros tempelanlæg og kommunikerer med Sarastros frimureragtige præster:

TAMINO. Erklär dies Rätsel, täusch mich nicht!

PRIESTER. Die Zunge bindet Eid und Pflicht!

TAMINO. Wann also wird die Decke schwinden?

PPRIESTER. Sobald dich führt der Freundschaft Hand

Ins Heiligtum zum ewigen Band¹⁵³

¹⁵²I appendix II foreligger et brev (dokument V) fra frimureren og Schikaneders tidligere medarbejder Karl Ludwig Giesecke til den danske biskop Friedrich Münther. Brevet, som ikke foreligger på tryk, afspejler bl.a. venskabskultens udbredelse blandt frimurere. Giesecke skriver fra Grønland til Münther: "(...) Freundschaftlicher Umgang ist das einzige, was mich in diesem Lande, wo, man möchte beynahe sagen, auch die Freundschaft erfrieren könnte, frisch und warm erhalten kann!" Se dokument V i appendix II.

¹⁵³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/15. S. 29.

Det mandlige venskabs store betydning for det frimureriske broderskab fremstår ligeledes i Sarastros halarie: "In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht! Und ist ein Mensch gefallen, führt ihn Liebe zur Pflicht. Dann wandelt er an Freundes Hand vergnügt und froh ins bessere Land (...)." (II/12/45). Den berømte halarie er holdt i e-dur. Sammen med det langsomme tempo (largetto) accentueres broderskabet positivt¹⁵⁴.

Den frimureriske broderskabstanke går bl.a. tilbage til ordenens fascination af tempelridderordenen og de gamle kirkebyggerlaug, og ikke mindst skinner oplysningstidens idealer igennem dette begreb, hvis kerne er en forestilling om, at alle logemedlemmer er ligestillede, uanset hvilken race, religion og ideologisk overbevisning de har¹⁵⁵. Broderskabet skulle ud fra den borgerlige selvopfattelse realiseres på tværs af sproglige, ideologiske og religiøse forskelle. Fra de engelske konstitutionspunkter fra 1723, som også var retningsgivende i slutningen af 1700-tallet:

I. VON GOTT UND DER RELIGION

Der Maurer ist als Maurer verpflichtet, dem Sittengesetz zu gehorchen; und wenn er die Kunst recht versteht wird er weder ein engstirniger Gottesleugner, noch ein bindingsloser Freigeist sein. In alten Zeiten waren die Maurer in jedem Lande verpflichtet, der Religion anzugehören, die in ihrem Lande oder Volke galt, heute jedoch hält man es für ratsamer, sie nur zu der Religion zu verpflichten, in der alle Menschen übereinstimmen, und jedem seine besonderen Überzeugungen selbst belassen. Sie sollen also gute und redliche Männer sein, von Ehre und Anstand, ohne Rücksicht auf ihr Bekenntnis oder darauf, welche Überzeugungen sie sonst vertreten mögen. So wird die Freimaurerei zu einer Stätte der Einigung und zu einem Mittel, wahre Freundschaft unter Menschen zu stiften, die einander sonst ständig fremd geblieben wären.¹⁵⁶

Broderskabets rammer accepterede, at dets medlemmer tilhørte forskellige konfessioner og havde forskellige politiske holdninger, når blot disse ikke blev diskuteret i logen og når blot det enkelte medlem troede på et "højere væsen", hvilket betød, at ateister i reglen ikke blev optaget. Den borgerlige humanisme i broderskabstanken og det dertilknyttede lighedsprincip fandt dog hurtigt sine grænser, da kvinder normalt ikke blev optaget og de nederste samfundslag ikke kunne betale de forholdvis høje medlemskontigenter. Mange loger optog ikke jøder. Blev lighedsprincippet i det hele taget realiseret i logerne?

¹⁵⁴Pahlen, 1991. S. 88.

¹⁵⁵Sml. Habermas, 1987. S. 66.

¹⁵⁶Citeret efter Binder, 1988. S. 118.

Frimureren opfattede sig først og fremmest som broder på lige fod med de øvrige logebrødre i ordenen, og lighedsprincippet forekommer bl.a. i den ellers stærkt hierarkisk opbyggede frimurerorden ved optagelsen af nye medlemmer, hvor en hemmelig afstemning med sorte og hvide kugler (ballotagen) afgør, om kandidaten optages eller kasseres (en sort kugle annullerer optagelsen)¹⁵⁷. I denne afstemning er alle brødre ligeberettigede. I "Die Zauberflöte" foreligger lighedsprincippet i præsteskabets afstemning, om hvorvidt Tamino skal optages eller ej. Præsteskabet accepterer Tamino som kandidat ved at blæse tre gange i deres horn efter, at Sarastro har fundet Tamino egnet til optagelsen i præsteskabet:

ERSTER PRIESTER. (Steht auf). Er besitzt Tugend?

SARASTRO. Tugend!

ZWEITER PRIESTER. Auch Verschwiegenheit?

SARASTRO. Verschwiegenheit!

DRITTER. Ist wohlthätig?

SARASTRO. Wohlthätig! Haltet ihr ihn für würdig, so folgt meinem Beispiele.

(Sie blasen dreimal in die Hörner.). Gerührt über die Einigkeit eurer

Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit (...).¹⁵⁸

Ved en nærmere betragtning kan også dette eksempel tolkes ud fra civilisationsprocessens overordnede aktanter (fornuft, det mytiske og processens dialektik). Efter præsternes "fornuftige" præsentation af sig selv og det humanitære lysrige begynder for Papageno og Tamino i det "ufornuftige" esoterisk-mytiske prøveforløb (II/1/34-35)¹⁵⁹. Og hurtigt opdager læseren, at dette broderskab tillader, at Papageno og Tamino risikerer at dø under prøveforløbet! (II/1/35). Igen synliggøres den borgerlige civilisationsproces tre aktanter i værket: rationalitet, regression og processens dialektik.

¹⁵⁷ Enkelte loger accepterede to sorte kugler. Sml. Binder, 1988. S. 140.

¹⁵⁸ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/1. S. 34.

¹⁵⁹ Mens Wolfram Mauser ser det psykologisk, kompenserende ved venskabs- og broderskabs forankret i et psykoanalytisk univers, fortrækker jeg at forankre det i det jungianske, fordi alt rationelt-frimurerisk i "Die Zauberflöte" indgår en helhed med det arketypiske niveau i værket. Broderskabet er således udformet i den patriarkalske symbolik, de arketypiske drenge er en del maksimerne osv.

6. Paminas indvielse og kvindeligt frimureri

Et andet progressivt element i "Die Zauberflöte" er en tematisering af, om kvinder bør optages i frimurerbevægelsen. Et vigtigt spørgsmål er, hvorfor Pamina optages i Sarastros frimureriske rige: "Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig, und wird eingeweiht" (II/28/57), når kvinder almindeligvis ikke havde adgang til et medlemskab i frimurerordenen? En af grundene til, at Pamina indvies i Sarastros rige, er at handlingen i store træk følger syngespillet opskrift, som tit foreskriver den lykkelige forening af det lave og høje par i slutningen af spillet. Argumentet virker plausibelt, da værket er et syngespil i Zauberstück-kategorien. Det er dog i dette tilfælde nærliggende også at betragte indvielsen som en tematisering af, om kvinder bør optages i frimurerordenen. Indvielsen er direkte møntet på en optagelse i Sarastros frimureragtige rige, og indvielsen skal relateres til præsteforbundets overdrevne kritik af det kvindelige køn, som ikke stemmer overens med konstitutionspunkternes krav om høflig behandling af det kvindelige køn¹⁶⁰: "Bewahret euch vor Weibertücken; dies ist des Bundes erste Pflicht! Manch weiser Mann liess sich berücken (...) Vergebens rang er seine Hände, Tod und Verzweiflung war sein Lohn (...)." (I/3/38). Derfor ligger fra Mozarts og Schikaneders side således en kritik af frimureriets forbehold overfor optagelse af kvinder. Spørgsmålet er faktisk, om Mozart havde tænkt sig kvinder i Sarastros præsteskab, siden præstekoret er skrevet til sopran-, alt-, tenor- og basstemmer¹⁶¹. Præsteforbundet fremstår heller ikke som et helstøbt glansbillede af frimureriet og den borgerlige civilisationsproces, men indeholder modsætninger (processens dialektik). Ligesom Sarastro fremstår som en hersker med en del skønhedspletter, hvilket bl.a. ses deri, at han holder slaver og lader sine underordnede (Monostatos) udsætte for tortur: "Gebt diesem Ehrenmann sogleich nur sieben-undsiebzig Sohlenstreich" (I/9/32). Mozart og Schikaneder har således tegnet et nuanceret billede af de positive og negative sider af frimureriet¹⁶². Der rejses dog ikke tvivl om, at Sarastros frimureriske univers udgør det sejrende princip: "Es sieget die Stärke (...)." (II/30/62). Mozart rører med Paminas indvielse ved et ømt og omdiskuteret punkt i frimurerbevægelsen. Spørgsmålet, om kvinder skulle optages i såkaldte adaptionsloger, hvor mænd og kvinder arbejdede sammen, blev diskuteret lige siden frimureriets begyndelse i 1717. Også i Wien blev

¹⁶⁰Konstitutionspunkterne kræver høflig og venlig behandling af medlemmernes koner. Disse blev i ny og næ inviteret til velgørenhedsfester og forskellige sammenkomster i logerne. Når en kandidat optages i ordenen, får denne udleveret to sæt hvide handsker. Et til sig selv og et sæt til kandidatens kone eller forlovede.

¹⁶¹Braunbehrens, 1989. S. 182.

¹⁶²Sml. Attila Csampai: "Das Geheimnis der "Zauberflöte" oder die Folgen der Aufklärung". I: Csampai, 1982. S. 40.

emnet diskuteret i aviser og tidsskrifter, mens Mozart og Schikaneder opholdt sig i byen¹⁶³. Faktisk eksisterede såkaldte rebekkaloger, frimurerloger kun for kvinder, og adaptionologer, hvor mænd og kvinder arbejdede sammen, i Wien og Frankrig i 1700-tallet.¹⁶⁴ Dette er et forskningsfelt, som stort set ikke er opdyrket¹⁶⁵. I appendix II (dokument 3), foreligger et arbejdsdokument fra en tysktalende kvindeloge fra 1748. Dokumentet beviser, at der fandtes forsøg med kvindelige logemedlemmer inden for frimureriet i 1700-tallet. En af datidens og nutidens frimureriske hovedargumenter for, at kvinder ikke optages i frimurerordenen er, at frimureriets traditioner og ritualer afledes af mandlige selskaber som kirkebyggerlaugene i middelalderen, tempelridderne og de fleste mysteriekulte. De er ifølge den frimureriske selvforståelse forankrede i det mandlige frimureriske traditionsunivers¹⁶⁶, afstemt efter den mandlige psyke og passer derfor ikke til kvinderne: "Die Arbeitsmethoden der Freimaurer, ihre Symbole und Rituale haben sich über Jahrhunderte in Männergesellschaften entwickelt. Sie sind daher zwangsläufig auf die männliche Psyche abgestimmt, aus der sie hervorgegangen sind."¹⁶⁷

7. Optagelsesritualet i "Die Zauberflöte"

Til de mere irrationelle aspekter hører bl.a. optagelsesritualet, som kan genkendes i "Die Zauberflöte". Efter mødet med drengene og inspireret af visdommens tempels symbolik beslutter Tamino sig at underkaste sig ritualet: "Die Weisheitslehre dieser Knaben sei ewig mir ins Herz begraben (...) Ich wage mich mutig zur Pforte hinein. Die Absicht ist edel lauter und rein (...)." (I/15/27). I templets indre støder han på en af Sarastros præster. På Taminos spørgsmål om, at han får Pamina at se, bliver han konfronteret med den edsbundne tavshedspligt overfor den profane. Han får intet svar på spørgsmålet (I/15/27). I det efterfølgende foreligger scener, som ligger tæt op ad det frimureriske optagelsesritual uden at dette er gennemført konsekvent¹⁶⁸. Papageno, Pamina og Tamino tages til fange af Monostatos. Fremfor at blive straffet for deres forsøg på at befri Pamina gøres de klar til at blive indviet i

¹⁶³Braunbehrens, 1989. S. 274.

¹⁶⁴Den italienske svindler og frimurer Giuseppe Balsamo grundlagde loger for kvinder i Frankrig. I slutningen af 1700-tallet fandtes forsøg med kvinder som frimurere. Sml. Braunbehrens, 1989. S. 182. Paul Nettls kilde omtaler en rebekkaloge i Salzburg i 1783. Sml. Nettl, 1932. S. 11.

¹⁶⁵En af de få overleverede kilder, som eksisterer på tryk, foreligger i Dotzauer, 1991. S. 178.

¹⁶⁶Sml. Angelika Ebrecht: "Dürfen Frauen den Männern hinter ihr Geheimnis kommen? Frauen und Geheimgesellschaften". I: *Feministische Studien I*. 1989.

¹⁶⁷Alfried Lehner: *Die Esoterik der Freimaurer*. Gerabronn/Crailsheim, 1990. S. 110.

¹⁶⁸Ritualet brydes for alvor i Papagenos og Paminas potentielle optagelse. Profane og kvinder måtte almindeligvis ikke optages i frimurerbevægelsen.

Sarastros rige. Før Papageno og Tamino gennemgår optagelsesprøverne taler Sarastro, som er prototypen på den vise logemester¹⁶⁹, overfor det forsamlede præsteskab, hvor han anbefaler Taminos optagelse. Talen indeholder de frimureriske krav til kandidaten, som foreligger i de frimureriske konstitutionspunkter. Kandidaten er mindst tyve år gammel og opfylder de frimureriske krav om dydighed osv. I sin tale omtaler Sarastro den frimureriske lysgivning ved optagelsesritualet, og ligesom i frimurerritualet føres Tamino ind ad den nordlige indgang til indvielsesstedet. Sarastro:

Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten Diener der grossen Götter Osiris und Isis! Mit reiner Seele erkläre ich euch, dass unsre heutige Versammlung eine der wichtigsten unsrer Zeit ist. Tamino, ein Königssohn, zwanzig Jahre seines Alters, wandelt an der nördlichen Pforte unsers Tempels, und seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstande, den wir alle mit Mühe und Fleiss erreichen müssen. Kurz, dieser Jüngling will seinen nächtlichen Schleier von sich reissen und ins Heiligtum des grössten Lichtes blicken. Diesen Tugendhaften zu bewachen, ihm freundlich die Hand zu bieten, sei heute eine unsrer wichtigsten Pflichten.¹⁷⁰

Efter den korte tale spørger tre præster Sarastro om Tamino er dydig, om han kan bevare tavsheden og om han er velgørende, hvilket som før beskrevet er vigtige frimureriske konstitutionspunkter:

ERSTER PRIESTER. (Steht auf). Er besitzt Tugend

SARASTRO. Tugend!

ZWEITER PRIESTER. Auch Verschwiegenheit?

SARASTRO. Verschwiegenheit!

DRITTER PRIESTER. Ist wohlthätig?

SARASTRO. Wohlthätig! Haltet ihr ihn für würdig, so folgt meinem Beispiele.¹⁷¹

Efter disse opklarende spørgsmål kommer det til en afstemning, hvor de tilstedeværende 18 præster accepterer Taminos optagelse ved at blæse i et horn tre gange. Fremgangsmåden i "Die Zauberflöte" svarer til den frimureriske regel om, at alle logebrødre skal være enige om optagelsen af den anbefalede kandidat. Taleren i Sarastros præsteforbund svarer til den

¹⁶⁹I den frimureriske reception opfattes mineralogen og ordførende logemester i logen "Wahre Eintracht" Ignaz Born altid som forbillede til Sarastrofiguren. Se Schuler, 1992. S. 79.

¹⁷⁰Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/1. S. 34.

¹⁷¹Ibid., akt II/1. S. 34.

ledsagende broder i det frimureriske optagelsesritual¹⁷², og forgården, som Papageno og Tamino føres ind til, har sit forbillede i det frimureriske forberedende værelse/mørke kammer¹⁷³.

Samtalen mellem Tamino og taleren er en pendant til den ledsagende broders samtale med kandidaten, som skal afklare kandidatens motiver bag optagelsen og som skal forberede kandidaten på den kommende frimureriske initiation:

SPRECHER. Ihr Fremdlinge, was sucht oder fordert ihr von uns? Was treibt euch an, in unsre Mauern zu dringen?

TAMINO. Freundschaft und Liebe.

SPRECHER. Bist du bereit, es mit deinem Leben zu erkämpfen?

TAMINO. Ja!

SPRECHER. Auch wenn Tod dein Los wäre?

TAMINO Ja!¹⁷⁴

Tamino bekræfter, at han er parat til/indforstået med at absolvere prøverne. I det frimureriske optagelsesritual er kandidaten forpligtet til ubetinget tavshed, når den ledsagende broders spørgsmål er besvaret og kandidaten føres ind i det før omtalte mørke kammer. I "Die Zauberflöte" anbefales Tamino tavshed (heilsames Schweigen). Tavshedsprøven består i, at Tamino ikke må tale med Pamina, når de i det følgende skal mødes (II/3/38). I denne episode brydes henvisningen til det frimureriske optagelsesritual, da der ikke findes nogen tavshedsprøver i den frimureriske ritus. Ligeledes eksisterer der i frimurerisk sammenhæng ingen ild- og vandprøver under optagelsesritualet.

Andre hentydninger til optagelsesritualets krav om, at kandidatens venstre bryst skal være blottet og at kandidatens venstre ben skal være iklædt en tøffel foreligger i værkets vand- og ildprøve, som Tamino gennemgår let påklædt og barfodet: "Tamino ist leicht angezogen, ohne Sandalen" (II/28/57). En hentydning til kandidatens bind for øjnene, før denne føres ind i logesalen, foreligger i, at Papageno og Taminos hoveder dækkes af to sække, før de bliver

¹⁷²Großegger, 1981. S. 69.

¹⁷³Optagelsesritualet er langt fra stringent gennemført. Således mangler vandringen omkring logemesterens alter, de frimureriske scenebilleder, kontante henvisninger til Wiens logeliv osv. Det frimureriske gemmes godt væk under de populære eventyrkulisser. Rituallet kunne muligvis genkendes af det lille mindretal af frimurere på Freihaustheater, dog ikke af de menige tilskuere, som ikke var frimurere. Mozart og Schikaneder har således ikke forrådt et frimurerisk ritual. De tog dele af det frimureriske optagelsesritual og blandede det med fortrinsvis elementer af de gamle ægyptiske mysterier, som blev diskuteret i frimurerkredse. Sml. Braunbehrens, 1989. S. 275.

¹⁷⁴Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/2. S. 36.

ført ind i Sarastros tempel (I/19/23). Optagelsesritualet indeholder kandidatens første møde med det frimureriske vandringsmotiv, som hører til frimureriets regressionspotentialer og det mytiske.

8. Vandringsmotivet

Med optagelsen begynder vandringerne fra det jordiske, det uvidende og uharmoniske, til det himmelske, spirituelle og harmoniske. Vejen til lyset, erkendelsen, er den frimureriske bane, som skal følges. Vandringsmotivet er knyttet til den frimureriske indvielsesproces, der som før nævnt er forbundet med den frimureriske lysmetaforik¹⁷⁵. Ved optagelsen af en kandidat i frimurerordenen, eller ved forfremmelse til svende- og mestergraden gennemgår frimurere forskellige "rejser", vandring i logesalen, hvis formål det er at initiere frimurere i de enkelte graders esoteriske univers. Vandringerne står for "den indre", introversive rejse, hvor de psykologiske regressionsmønstre aktiveres. I optagelsesritualet skal kandidaten således "rejse" eller vandre gennem logesalen (fra øst til vest) før eden sværges og lysgivningen (bindet tages fra øjnene) finder sted. I svendegradens indvielsesritual foretages forskellige rituelle vandring (op til 5) uden bind for øjnene. Mestergradens rituelle vandring er som før omtalt et møde med døden¹⁷⁶, hvor kandidaten får tre kraftige slag på panden (Hiramlegenden) af stormesteren og kastes ned i en ligkiste, hvorefter kandidatens hoved bedækkes med et blodigt tæppe¹⁷⁷.

I "Die Zauberflöte" findes et rigt eksempelmateriale på det frimureriske vandringsmotiv. De tre drenge introducerer dette motiv overfor Tamino og Sarastro i akt I/15/27: "Zum Ziele führt euch diese Bahn" og det foreligger som før nævnt i Sarastros tale til de atten præster (II/I/34). Ligeledes dukker motivet op i Papagenos udsagn i begyndelsen af første akt: "Bei solch einer Wanderschaft möchte einem wohl die Liebe auf immer vergehen" (II/6/40) og i talerens opmuntring til Tamino om at fortsætte prøveforløbet: "Heil dir, Jüngling! Dein standhaft männliches Benehmen hat gesiegt. Zwar hast du manch rauhen und gefährlichen Weg zu wandern, den du aber durch Hilfe der Götter glücklich endigen wirst. Wir wollen also mit reinem Herzen unsere Wanderschaft weiter fortsetzen." (II/6/40).

Endvidere foreligger vandringsmotivet i Sarastros "(...) dann wandelt er an Freundes Hand vergnügt ins bessere Land." (II/12/45) og dennes henvendelse til guderne Isis og Osiris:

¹⁷⁵Det drejer sig om en universel, arketyrisk symbolik, som knyttes til regressionen omkring den patriarkalske initiationsmyte og som også eksisterede i Wielands eventyr og i den modreformatoriske kultur i Wien i slutningen af 1700-tallet.

¹⁷⁶Sml. Binder, 1988. Ss. 193-208.

¹⁷⁷Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Finscher, 1995. S. 878.

"O Isis und Osiris, schenket der Weisheit Geist dem neuen Paar! Die ihr der Wanderer Schritte lenket, stärkt mit Geduld sie in Gefahr." (II/1/35)¹⁷⁸. Samt i Taminos og Paminas udsagn efter vand- og ildprøvens fuldbyrdelse: "Wir wandelten durch Feuergluten, bekämpften mutig die Gefahr. Dein Ton sei Schutz in Wasserfluten, so wie er es im Feuer war." (II/28/58). At Mozart personligt var påvirket af mesterritualet og det tilgrundeliggende vandringsmotiv fremgår af hans kendte brev til faderen fra den 4. april 1787:

(...) Da der Tod, genau zu nennen, der wahre Endzweck unsres Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschens so bekannt gemacht, dass sein Bild allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit, sie verstehen mich, zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unsrer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen.¹⁷⁹

Mødet med døden, som det centrale højdepunkt i vandringen omtales af de harniskklædte: "Der welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden. Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, schwingt er sich aus der Erde himmelan! Erleuchtet wird er dann im Stande sein, sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn." (II/28/56). Tilstedeværelsen af de ridderagtige harniskklædte, mødet med døden i vand- og ildprøven og dennes overvindelse, og mestersymbolet roserne (II/19/48, II/28/58, II/30/61) indicerer, at der i denne del af "Die Zauberflöte" henvises til det røde frimureri, som i mesterritualet oftest knyttede an til tempelridderlegenden¹⁸⁰. Slutproduktet for vandringen gennem elementerne er for Taminos og Paminas vedkommende indvielsen i Sarastros lysrige: "Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne" (II/30/61), hvilket svarer til den for frimureriet og oplysningstiden typiske forestilling om dannelsesprocessens harmoniske sluttilstand. I vandringssymbolikken, som er af religiøs observans,

¹⁷⁸Melodien til Sarastros arie i f-dur fremkalder en værdig stemning, som understøttes af det langsomme tempo (adagio), 3/4-takten og det firestemmige mandekor. Sml. Pahlen, 1991. S. 66.

¹⁷⁹Citeret efter Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Ludwig Finscher, 1995. S. 878.

¹⁸⁰Højgradssystemer som Zinnendorfsystemet, eller von Hunds "Die Strikte Observanz" var udbredte systemer i Wiens logeliv.

kommer oplysningstidens idealer ind i billedet, da lyset symboliserer dannelse og erkendelse¹⁸¹. Sarastros rige er et lysrige, dvs. et erkendelsesrige, hvor videnskab, venskab osv. hersker. Vandringsmotivet er dog i bund og grund et følelessmæssigt aspekt, ligesom fordybelsen i symbolerne. Igen foreligger værkets fleredimensionalitet. Vandringsmotivet har en historisk forankring i teksten. Men samtidig står det for det almenmenneskelige, dybdepsykologiske element, som virker kompenserende overfor værkets civilisationsprojekt. Og som vi senere skal se lidt nærmere på, er vandringsmotivet også forbundet med værkets socialpsykologiske tematiseringer, idet motivet forbindes med solrigets brutalitet.

9. Symbolerne på titelbilledet og i teksten

Allerede det ene titelbillede¹⁸² til tekstbogen til opførelsen den 30. september 1791 afspejler, at frimureri er på spil i "Die Zauberflöte". På billedet ses bl.a. den femtakkede stjerne, pentagrammet, som er svendegradens overordnede symbol på det europæiske kontinent¹⁸³. Den femtakkede flammende stjerne (★) befinder sig bl.a. på svendelogens arbejdstæppe og bag logens alter. Symbolets ned- og opadadpegende spidser maner frimurere om dennes verdslige og åndelige forpligtelser. Symbolet er desuden i frimurerisk sammenhæng et lyssymbol¹⁸⁴ med religiøst indhold. Den femtakkede stjerne betegner svendens vejviser i den frimureriske initiationsproces¹⁸⁵. Frimurere om symbolet:

Immer ist es, auch für uns Freimaurer, das nie auszuschöpfende Symbol irdischer, vor allem aber himmlischer Wegweiser gewesen. Es bedeutet eine unbedingte Orientierung nach einem überirdischen, also transzendenten Prinzip. Es deutet dem Suchenden den Sinn des Lebens und zeigt ihm den Weg zu seiner wahren Heimat, zum Vater im Himmel, dem wir nach Abschluß unserer irdischen Laufbahn das Funklein göttlichen Lichtes, das er uns zur Erhellung des Weges hienieden mitgegeben hat, wieder

¹⁸¹Sammenkoblingen af lys og videnskab i en bevægelses-, dannelsesproces, figurerer i den betydningsfulde illuminat Adam Weishaupts skrifter. Sml. Adam Weishaupt: *Vollständige Geschichte der Verfolgung der Illuminaten in Bayern*. Frankfurt, Leipzig, 1786. S. 53

¹⁸²Det andet titelbillede forestiller Schikaneder som Papageno. Begge billeder befinder sig i appendix I.

¹⁸³Sml. Binder, 1988. S. 187.

¹⁸⁴Symbolet er et gammelt lyssymbol, som findes i mange andre trossamfund. Sml. Nordmann/Schulle, 1992. Ss. 4-59.

¹⁸⁵På detaljplanet har symbolet forskellige udlægninger i de forskellige frimureriske retninger. Et gennemgående træk i udlægningen af symbolet er dens duale beskaffenhed (jord/himmel, liv/død) og forankring i svendegraden. Sml. Lennhof/Posner, 1932. S. 1739.

Det frimureriske pentagram symboliserer også det frimureriske mikrokosmos, dvs. den enkelte frimurers arbejde på sit esoteriske indre, mens den sekskantede stjerne, som også indgår i det frimureriske symbolunivers, står for arbejdet med makrokosmos (den ydre verden)¹⁸⁷. Nederst til venstre i titelbilledet befinder sig vinkelmåleren. Vinkelmåleren er som før anført et af de tre store lys i det frimureriske symbolunivers og symboliserer ud fra den frimureriske selvopfattelse logebroderens retfærdige, ærlige, omgang med andre mennesker¹⁸⁸. Vinkelmåleren er et lærlingesymbol¹⁸⁹.

Nederst til højre i billedet befinder sig murskeen, som symboliserer svendens arbejde på "humanitetens tempel"¹⁹⁰. Murskeen er symbolet på det fremskredne arbejde, da skeen føjer de slebne sten (svendegraden) sammen via mørtelen, som i den frimureriske symbolverden er menneskekærlighed og tolerance¹⁹¹. I lærlingegraden fokuseres der mest på arbejdet på "den uslebne sten" dvs. på den enkelte logebroders spirituelle selverkendelse og selvopdragelse, mens svendegraden som næste led fokuserer på humaniteten¹⁹², på sociale og filantropiske relationer, hvor civilisationsprocessens borgerligt- progressive sider kommer frem¹⁹³. Frimureren August Homeffer om murskesymbolet:

Im Gesellengrad wird zum ersten Mal der soziale Aspekt der Humanität verpflichteten Bruderschaft sichtbar. So wie ein Bau nicht entstehen kann, indem man einfach Steine aufeinander schichtet, so kann auf die Dauer keine Gemeinschaft aus Menschen bestehen, die nur eigennützigen Trieben folgen. Die Kelle ist das verbindende Werkzeug. Menschenliebe, Toleranz und Brüderlichkeit sind der Mörtel des Tempelbaus (...).¹⁹⁴

¹⁸⁶Citeret efter Binder, 1988. S. 188.

¹⁸⁷Binder, 1988. S. 161.

¹⁸⁸Düregger, 1990. Ss. 69-70.

¹⁸⁹Sml. Paul Nettl: "Deutungen und Fortsetzungen der Zauberflöte". I: Csampai, 1982. S. 186.

¹⁹⁰Sml. Binder, 1988. S. 191.

¹⁹¹Sml. ibid., s. 125.

¹⁹²Igen drejer det sig om mandlige projektioner fra 1700-tallets borgerlige intimsfære. De er en del af den borgerlige selvopfattelse og projiceres som almene begreber på hele menneskeheden. Se Habermas, 1987. S. 66.

¹⁹³Sml. Lehner, 1990. Ss. 103-109.

¹⁹⁴Citeret efter Binder, 1988. S. 188.

Titelbilledets timeglas hentyder til mestergraden¹⁹⁵, hvor frimureren konfronteres med forgængeligheden, som symboliseres i det udrindende sand i timeglasset. Timeglasset indgår i mesterritualen, hvor det befinder sig i det mørke kammer, som ligesom i lærlinge- og svendegraden bruges meditativt i optagelsesritualet til mestergraden. I rummet befinder sig et dødningshoved, tre stearinlys og biblen, som også sammen med timeglasset accentuerer døds motivet¹⁹⁶. Før meditationen i det mørke kammer manes svenden om livets forgængelighed af en forberedende logebroder af mestergrad, idet denne fremhæver de omtalte genstandes dødssymbolik:

Nach der Aufgabe der schriftlichen Antworten führt der Vorbereitende Meister den mauerisch gekleideten Gesellen zum dritten Mal in die Kammer der verlorenen Schritte. Zwei Sessel und ein Tisch, auf dem eine Sanduhr, ein Leuchter mit drei brennenden Kerzen, ein Totenschädel und das Buch des Heiligen Gesetzes ihren Platz haben. (...) Die Meditation des Gesellen wird vom Vorbereitenden Meister, ehe er ihn in der Kammer allein läßt, in die Richtung einer Auseinandersetzung mit dem Tod gelenkt (...).¹⁹⁷

De øvrige symboler på billedet har efter min mening intet at gøre med frimureri, men fremhæver værkets eventyragtige univers, som det folkelige publikum på Freihaustheater var fortroligt med¹⁹⁸. Det drejer sig om et frit opfundet ruinlandskab med fantasihieroglyffer på væggen, som var almindelige i folketeatrenes tryllesyngespil. Men hvilke symboler kan læseren forefinde i værkets tekstgrundlag?

Til det regressive i "Die Zauberflöte" hører især tekstens markante frimureriske talsymbolik, som indgår i de frimureriske ritualer. "Die Zauberflöte" indeholder et rigt eksempelmateriale på den frimureriske talsymbolik¹⁹⁹. Tretallet (de tre drenge osv.), femtallet (titelbilledet og roserne) og syvtallet (den syvfoldige solkreds o.a.) er de mest anvendte af disse symboler.

¹⁹⁵Sml. Paul Nettl: "Deutungen und Fortsetzungen "Der Zauberflöte". I: Csampai, 1982. Ss. 185-186.

¹⁹⁶Som regel er biblen slået op ved Johannesevangeliet, hvor den af frimureriet brugte lysmetaforik spiller en stor rolle. Johannes Evangelium: 1. 4-5: "I det var Livet, og Livet var Menneskets Lys. Og Lyset skinnede i Mørket, og Mørket begreb det ikke. Der blev et Menneske udsendt af Gud, han hedte Johannes." Kilde: Bibelen eller Den hellige Skrift, indeholdende Det gamle og det Nye Testaments Kanoniske Bøger. København, 1889. Del II. Side 99.

¹⁹⁷Citeret efter Binder, 1988. S. 194.

¹⁹⁸I den frimureriske reception (Nettl og andre) fremhæves altid de tre frimureriske symboler på titelbilledet. Receptionen undlader derimod at kommentere de øvrige mange andre symboler på billedet, som ikke kan føres tilbage til det frimureriske univers. Desuden kommenteres i reglen ikke det andet titelbillede (Schikaneder som Papageno).

¹⁹⁹Nettl, 1932. S. 118.

Bevægelsens esoteriske dyrkelse af talsymboler minder meget om mysteriekultenes taldyrkelse²⁰⁰, og i tidernes morgen har bevægelsen gjort mange forsøg på at aflede frimureriet og derved også den frimureriske talsymbolik af oldtidens mysteriekulte²⁰¹. Mest oplagt er det dog at betragte talsymbolikken som et almenmenneskeligt fænomen, et primitivt, prælogisk forståelsesredskab:

Die in der freimaurerischen Literatur wiederholt unternommenen Versuche, die Zahlensymbolik des Bundes mit jener der Pythagoreer, der Chaldäer, Magier usw. in Verbindung zu bringen, sind daher Stückwerk. Zahlenmystik geht wie schon ihre Ubiquität in allen menschlichen Gesellschaftsformen beweist, auf eine dem gesamten Menschengeschlechte zukommende Eigenart des primitiven Denkens zurück, auf jenes prälogische Denken, das dem logischen vorausgeht. Die Bedeutung der mystischen Zahlen ist daher auch nicht historisch, sondern ethnologisch und völkerpsychologisch zu verstehen.²⁰²

Fremherskende er tretallet:

Die Zahl 3 findet besonders in der Ritualität des Lehrlingegrades, auf dem sich alle übrigen aufbauen, reichste Verwendung (s. Tenrar). Drei hammerführende Beamte, Meister und zwei Aufseher leiten die Loge. Die drei großen Lichter, Bibel, Zirkel und Winkelmaß, liegen auf dem Altar, die drei Lichter der Weisheit, Schönheit, Stärke brennen um den Teppich, der z.B. im System der Großen Loge von Preußen vier Reihen zu je drei Werksymbolen aufweist.²⁰³

Der findes mange teksteksempler på den frimureriske accentuering af tretallet i "Die Zauberflöte". Det foreligger i de tre damer, som i begyndelsen af akt I redder Tamino fra dragen (I/1/11). Damerne står for det ikke-frimureriske, som er karakteriseret ved i frimurerisk forstand negative normer som begær, hævnlyst og i det hele taget det negative driftsregister af den menneskelige personlighed. Tretallet figurerer også i de tre drenge, der står for det

²⁰⁰Sml. Nordmann/Schulle, 1992. Ss. 21-58.

²⁰¹Sml. ibid., ss. 4-59.

²⁰²Lennhof/ Posner, 1932. S. 1740.

²⁰³Lennhof/ Posner, 1932. S. 1737.

frimureriske værdiunivers²⁰⁴, som skal være Taminos og Papagenos rettesnor i deres rejse til Sarastros rige (I/9/21). Tretallet dukker også op i den efterfølgende episode med de tre slaver (I/9/21-22) og tretallets forankring i det frimureriske fremstår klart i optræden 14 i akt I, hvor fornuftens, visdommens og naturens tempel dukker op, hvilket indikerer den frimureriske initiation, som foregår til de før nævnte tre forskellige grader (lærling, svend, mester)²⁰⁵. De tre templer udgør en stilisering af de tre store frimureriske søjler: visdom, skønhed, styrke. Tretallet betones også i Taminos tre forgæves forsøg på at komme ind i visdommens tempel (II/15/27-29) i tre gange seks præster (II/2/34), i Sarastros samtale med tre præster (II/1/34), i pyramideformen osv. Er dette aspekt kun rodfæstet i værkets tekst?

Også akustisk/musikalsk dukker tretallet op i værket. I ouverturen introduceres fri-mureriet musikalsk med en stilisering af lærlingens bankelyd (tre slag)²⁰⁶. En stilisering af lærlingens bankelyd eksisterer også i præstemarchen i anden akt (II/1/34). Bankelydene blev bl.a. brugt under åbningen af logemøderne i optagelsesritualet og virkede først og fremmest som erkendelsestegn for St. Johannesgraderne²⁰⁷. Den wieneriske lærlingebankelyd foreskriver $\text{♩} \text{♩}$. Denne anapæstiske rytme dukkede allerede op i tempelridderritualet i "Die strikte Observanz" i 1778 og blev brugt af de wieneriske loger i slutningen af 1700-tallet²⁰⁸. Tretallet accentueres også i de gentagne tre hornlyde i begyndelsen af anden akt (II/I/34-35), og i de tre gentagne basunlyde i II/19/49-50. Disse horn- og basunlyde kan dog nok ikke umiddelbart føres tilbage til de frimureriske bankelyde. Det drejer sig om blot en accenturering, en betoning af, at det frimureriske univers (accentuering af tretallet) er til stede.

Om store dele af musikstykkerne er præget af en typisk frimurerisk humanitetsstil²⁰⁹ (Sarastroarien, præstemarchen o.a.), som Nettl anfører²¹⁰, er stadigvæk meget omstridt. De fleste musikhistorikere fører dog denne bløde, forsonlige stil tilbage til den begyndende

²⁰⁴Mozart og Schikaneders gentagne genistreg består i, at de anvender symboltag, som både tiltaler det folkelige og det frimurerisk elitekulturelle. De tre drenge er som englefigurer således først og fremmest et levn fra den modreformatoriske kultur til folketeaterkulturen. I "Die Zauberflöte" anvendes de i en dobbeltfunktion også frimurerisk.

²⁰⁵Nordmann/Schulle, 1992. S. 15.

²⁰⁶Nettl, 1932. S. 140.

²⁰⁷Svendens bankerytme består af et langt og to korte slag, mens mesterens bankerytme består af tre lange slag. Sml. Binder, 1988. Ss. 191-208.

²⁰⁸Sml. Hans Irmen: "Freimaurermusik". I: Finscher, 1995. S. 877.

²⁰⁹Heinz Schuler fremhæver tonearten es-dur, som den dominerende toneart i "Die Zauberflöte", der ligeledes er udpræget i den frimureriske logemusik. Sml. Schuler, 1992. S. 5.

²¹⁰Sml. Nettl, 1932. S. 142.

romantik (Beethoven) fremfor at tale om en specifik frimurerisk stil.

Ligeledes er svendegradens foretrukne talsymbol, femtallet²¹¹, repræsenteret i værket i form af de tre drenges roser²¹²:

SECHSZEHNTER AUFTRITT

Die drei Knaben kommen in einem mit Rosen gedeckten Flugwerk.

In der Mitte steht ein schön gedeckter Tisch. Der eine hat die Flöte, der andere das Kästchen mit den Glöckchen.²¹³

Lennhof og Posner om den frimureriske anvendelse af femtallet:

In der Freimaurerei ist das Rosenfest ein Höhepunkt des Logenlebens. Zu erwähnen sind noch die 5 Sinne, die Speisung der 5000 mit 5 Broten, die Pyramide mit 5 Ecken. Die Fünf wird besonders im Gesellengrade verwendet. Daher im neufranzösischen Ritual auch fünf Erkennungszeichen, oder Hauptzeichen, schließlich die fünf Punkte vollkommener Meisterschaft und die fünf Meistertugenden.²¹⁴

Syvtallet forekommer i Sarastros syvfoldige solkreds (II/8/42) og de 77 slag på fodsålerne, som Monostastos får på Sarastros befaling (I/19/32). Syvtallet er mestergradens fortrukne tal og eksisterer i større udstrækning i højgradsfrimureriet: "Die symbolische Verwendung der Sieben findet sich im englischen Ritual (siebenstufige Leiter), die dann auch in verschiedene Gebrauchtümer übergegangen ist. Die Leiter taucht auch in Hochgradsystemen (Ritter Kadosch) auf."²¹⁵

Til talsymbolikken knytter sig søjlesymbolikken, der spiller en stor rolle i det frimureriske symbolunivers. Søjlerne²¹⁶ hører først og fremmest hjemme i Hiramlegenden. Foran Hiram's tempel stod i portalen to søjler støbt i jern, hvis navne er Jachin og Boaz. Navnene er af bibelsk-kabbalistisk oprindelse²¹⁷ og betegner livets polaritet/dualisme. Søjlen Boaz betegner verdensprincippet, mens Jachin betegner himmelsprincippet. Jachin står for fødsel, mens Boaz

²¹¹Rosen relateres til femtallet, fordi det af udseende minder lidt om den femtakkede stjerne.

²¹²Sml. Lennhof/Posner, 1932. Ss. 1737-1739.

²¹³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/16. S. 48.

²¹⁴Lennhof/Posner, 1932. S. 1739.

²¹⁵Sml. ibid., s. 1739.

²¹⁶En udmærket behandling af søjlesymbolikken og den frimureriske emblematiske foreligger i Eduard Wüske: *Freimaurerische Bezüge zur barocken Emblematik*. Münster, 1990.

²¹⁷Nordmann/Schulle, 1992. S. 91.

står for døden. Søjlerne er tit anført på de frimureriske symboltæpper. Bag de tre store søjler (skønhed, visdom og styrke) gemmer sig søjlerne Jachim og Boaz, idet Jachin er skønhedens søjle, som dyrkes af lærlingen, mens Boaz er styrkens søjle, som dyrkes af svendegraden. Mesteren arbejder ved visdommes søjle:

Die Freimaurerei arbeitet heute im Ritual mit den drei Säulen am Teppich, wobei zwei Säulen die Namen der salomonischen Tempelsäulen tragen (...) Die eine (Jachin) führt ins Leben, die andere aus dem Leben heraus. Die Freimaurerei interpretiert diese Säulen auf andere Weise und bestätigt damit die angesprochene Vielschichtigkeit der Symbole. An der Säule Jachin arbeiten die Lehrlinge. Sie wird als die Säule der Schönheit verehrt. An der Säule Boas arbeiten die Gesellen. Sie gilt als die Säule der Stärke. Die dritte Säule, welche noch nicht erklärt wurde, ist die Säule der Weisheit, an der der Meister arbeitet.²¹⁸

En hentydning til frimureriets tre store søjler "Weisheit", "Schönheit" og "Stärke" eksisterer i navnene på de tre templer i akt I/14: "Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf diese Worte stehen: "Tempel der Weisheit", dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei anderen Tempeln; rechts auf dem einen steht: "Tempel der Vernunft". Links steht: "Tempel der Natur." (I/14/7). Værkets afsluttende korsang, som er en hyldest til de indviede og Sarastros frimureriske rige, udtaler eksplicit de tre frimureriske søjler, hvorpå logearbejdet hviler. Desuden rummer korsangen en hentydning til Mozarts loge "Zur neugekrönten Hoffnung". Koret: "Heil sei euch Geweihten! (...) Dank sei dir, Isis gebracht! Es sieget die Stärke und krönet zum Lohn die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron!" (II/30/62). Søjler symboliserer i det frimureriske univers byggehåndværkets rationelle og kunstneriske sider. De står for flid, klogskab og æstetisk sans, som også er maksimer i frimurerens esoteriske arbejde. Dette aspekt foreligger i Taminos første møde med Sarastros tempelanlæg: "Doch zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen, daß Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen (...)." (I/15/27)²¹⁹.

²¹⁸Nordmann/Schulle, 1992. S. 92.

²¹⁹ Men igen må læseren holde sig for øje, at disse på overfladen rationelle, civilisatorisk-moderne begreber hviler på et mytisk kompensationsgrundlag, og samtidig demonstrerer Mozart og Schikaneder med "Die Zauberflöte" også, at det "moderne menneske" og den "nye tid" har en del lig i lasten (fornuft, mysterium og processens ulemper).

10. Ægyptomanien, mysteriekult og "Die Zauberflöte"

Et mere spirituelt, regressivt element er de mysteriekultiske aspekter i "Die Zauberflöte". Det Pamina og Tamino indviedes i er en blanding af frimureri og elementer af 1700-tallets frimureriske fascination af den ægyptiske mysterieverden (bl.a. i II/1/35). Sammenblandingen foreligger i al tydelighed i titelbladet. Interessen for det ægyptiske, det osmanniske, men også det kinesiske var stor i den aristokratiske kultur i 1700-tallet. Sværmeriet for det eksotiske, forelå ikke mindst i den arkitektoniske barokkultur i Østrig²²⁰ og det sydtyske område. Ægyptomanien viser sig bl.a. i arkitekten Bernard Fischer von Erlachs sphinkser i lystslottet Klesheim i Salzburg (omkring 1720) eller Fr. X. Messerschmidts ægyptiske motiver i porcellænskunsten²²¹.

På Mozarts og Schikaneders levetid var denne forkærlighed for det ægyptiske stadigvæk et modefænomen, og Mozart og Schikaneder forarbejdede denne modebølge i "Die Zauberflöte" med det eksotisk-eventyragtige fra Wielands eventyr. Det eksotiske (osmannisk-ægyptiske) findes først og fremmest i omgivelserne omkring slavevogteren Monostatos, som er en pendant til den osmanniske Osmin i "Die Entführung aus dem Serail": "Zwei Sklaven tragen, sobald das Theater in ein prächtiges ägyptisches Zimmer verwandelt ist, schöne Polster nebst einem türkischen Tisch heraus, breiten Teppiche aus; sodann kommt der dritte Sklave." (I/9/21).

Men også frimurerne blev grebet af ægyptomanien, hvor interessen især gjalt det ægyptiske præsteskabs mysteriekult²²². Interessen for de ægyptiske mysterier forarbejdedes bl.a. i frimureren Tobias von Geblers²²³ teaterstykke "Thamos, König von Ägypten" (1773), som Mozart havde komponeret korpartier til, og i Johann Gottlieb Naumanns "Osiris" (1781). Et andet vigtigt værk, som relaterer de frimureriske ritualer til de ægyptiske mysterier er en oversættelse af Jean Terrasons populære frimurerroman "Sethos, historie ou vie tirée des monuments et anecdotes de l' ancienne Egypte" (1731) begået af Mathias Claudius 1777/1778.

²²⁰Siegfried Morenz: *Die Zauberflöte. Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten - Antike-Abendland*. Münster/Köln., 1953. S. 36.

²²¹Messerschmidt arbejdede som billedkunstner i Wien fra 1752-1775. Sml. Morenz, 1953. S. 39.

²²²Også Düregger mener, at den frimureriske interesse for den ægyptiske mysteriekult bunder i datidens modebølger omkring det eksotiske. Desuden var det kutume, at henlægge en handling til eksotiske himmelstrøg, når censuren skulle undgås. Sml. Düregger, 1990. S. 137.

²²³Tobias Philipp Gebler (1726-1786) var ansat i den kejserlige hofadministration. Gebler var en ven til Lessing og understøttede denne. 1784 blev Tobias Philipp Gebler optaget i logen "Zur gekrönten Hoffnung".

Sethosromanen²²⁴ satte sine tydelige fingeraftryk på "Die Zauberflöte"²²⁵.

Romanen foregår i den ægyptiske mysterieverden og handler om Amedes, som er kong Sethos retmæssige tronfølger. Både Sethos og Amedes gennemgår i løbet af romanen en indvielse i de ægyptiske mysterier. Indvielsen baseres på bl.a. en ild- og vandprøve, som har været direkte forbillede for vand- og ildprøven i "Die Zauberflöte". I prøvetemplet opdager Sethos indskriften, som viser ham vejen til den kommende indvielse. Indskriftens ordlyd:

Wer diesen Weg allein geht, und ohne hinter sich zu sehen,
der wird gereinigt werden durch das Feuer, durch das
Wasser und durch die Luft, und wenn er das Schrecken
des Todes überwinden kann, wird er aus dem Schooss
der Erde wieder herausgehen, und das Licht wiedersehen,
und er wird das Recht haben, seine Seele zu der Offenbarung
der Geheimnisse der grossen Göttin Isis gefasst zu machen.²²⁶

Sammenligner man romanens omskrivelse af vand- og ildprøven med de harniskklædtes sang i slutningen af anden akt i "Die Zauberflöte" er det ganske indlysende, at Schikaneder har brugt Sethosromanen som tekstligt grundlag i udformningen af det mysteriekultiske lag i værket. Den første og den anden harniskklædte: "Der welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden. Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, schwingt er sich aus der Erde himmelan! Erleuchtet wird er dann im Stande sein, sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn." (II/28/57). Men også mange andre detaljer overføres fra romanen til "Die Zauberflöte": de harniskklædtes lys på hovedet (II/18/57), sideanordningen og antallet af Sarastros præster i begyndelsen af anden akt (I/1/34), præsternes palmekviste (I/1/34), som er en pendant til romanens akaciekviste (symbol i mestergraden) osv.²²⁷

²²⁴Romanens forfatter Jean Terrason (1670-1750) var jesuitisk præst og professor i græsk på Collège de France. Sethosromanen er den mest kendte af Terrasons litterære produktion og havde en meget stor indflydelse på de franske frimurere fx på Alexander Lenoir, som var ægyptolog. Romanens oversættelse af Mathias Claudius blev pligtlektur hos de tyske frimurere.

²²⁵Nettl anfører en stor mængde af detaljer i "Die Zauberflöte", som han fører tilbage til romanen. Det drejer sig fx om kandidatens indtræden i prøvetemplet via den nordlige indgang, tempeldekorationerne i de to værker, modsætningerne mellem det mandlige og kvindelige og andet. Se Nettl 1932. Ss. 106-110.

²²⁶Citeret efter Nettl, 1932. S. 111.

²²⁷Nettl, 1932. Ss. 106-110.

Et andet vigtigt værk i dette felt er som før antydte den kendte geolog og frimurer Ignaz Borns artikel "Über die Mysterien der Ägypter", hvor den ægyptiske Osiriskult, som den forelå i de græske og romerske kilder (Apuleius, Plutarch, Herodot og andre), sammenlignes med frimureriet²²⁸. Born skriver:

Wir haben nun in dem ersten und zweyten Abschnitte über Aegyptens profane und religiöse Verfassung in den ältesten Zeiten Fakta genau ausgehoben, auf deren Vergleichung sich eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den Zeremonien und Gebräuchen, die bey den ägyptischen Mysterien vorfielen, und jenen, die bey uns üblich sind, gründet.²²⁹

Ignaz Born mente at kunne genkende fælles ritualer med henblik på optagelsen af nye medlemmer, tavshedspligten, lukketheden overfor det kvindelige køn, fælles træk i den kultiske handling, som fører til en større grad af esoterisk indsigt osv²³⁰. Lige siden frimureriets start har bevægelsen gjort forsøg på af aflede frimureriet fra de antike mysteriekulturer²³¹:

"Der Freimaurerbund gilt als Mysterienbund und kann als Bewahrer der ethischen Bestrebungen antiker Mysterien verstanden werden, deren Ziel es auch war, den inneren Menschen zu veredeln und ihn in die Geheimnisse der Naturwissenschaften und göttlichen Offenbarungen einzuweihen."²³²

Denne frimureriske interesse²³³ tematiseres grundlæggende i "Die Zauberflöte", da Sarastros præsteskab relateres til den ægyptiske mysterieverden (II/2/35/, II/20/50, II/27/56, II/30/62). Relationen til den ægyptiske mysterieverden figurerer tydeligt i Sarastros tale til

²²⁸Ignaz Borns undersøgelse bygger på græske kilder, som gengiver det gamle Ægypten ud fra en antik romantisering, som ligger langt væk fra den historiske kendsgerning om udøvelsen af den ægyptiske mysteriekult (Isis- og Osiriskult). En grundig undersøgelse af dette aspekt forefindes hos Morenz, 1953. Ss. 43-69.

²²⁹Ignaz Born: "Über die Mysterien der Ägypter". I: *Journal für Freymaurer*. Wien, 1784. S. 85.

²³⁰De reelle ligheder består i, at frimurerordenen ligesom de antike mysteriekulte (de eleunisiske mysterier, Mithras-kulten og Isis-kulten) mener at være i besiddelse af en hemmelig esoterisk viden, som kun er beregnet for den indviede. En anden lighed er den detaljerede og trinvis initiation. Se Mogstad, 1995. S. 244.

²³¹Forsøgene har været særdeles spekulative, da mysteriekultene kun er overleveret i de græske og romerske kilder, som er meget usikre. På grund af mysteriekultenes pligt til at hemmeligholde deres viden er intet skriftmateriale fra selve mysteriekultene overleveret. Kun arkæologien kan give oplysning (fundne ritualgenstande osv.).

²³²Nordmann/Schulle, 1992. S. 6.

²³³Det nutidige danske frimureri afleder også frimureriet fra de antikke mysteriesamfund. Se Jørgen Kjeldsen: *I Guld og Himmelblaat*. 1993. S. 25.

sit præsteskab i begyndelsen af anden akt: "Ihr, in den Weisheitstempel eingeweihten Diener der großen Götter Osiris und Isis." (II/1/34). Og Sarastros rige, som Tamino og Pamina indviedes i, relateres til den ægyptiske Isis- og Osiriskult. Sarastros kor efter den beståede ild- og vand- prøve: "Triumph, Triumph, du edles Paar! Besieget hast du die Gefahr! Der Isis Weihe ist nun dein! Kommt! Tretet in den Tempel ein!" (II/28/58).

I "Die Zauberflöte" læses en sammenblanding af det frimureriske vandringsmotiv og den ægyptiske mysteriekult. Pamina og Tamino vandrer gennem elementerne ild og vand²³⁴ for at blive optaget i det ægyptisk-frimureriske lysrige²³⁵ (I/28/56). Kombinationen af det frimureriske vandringsmotiv og de ægyptiske mysterier forekommer desuden i Sarastros Osiris-arie i begyndelsen af første akt: "O Isis und Osiris, schenket der Weisheit Geist dem neuen Paar! Die ihr der Wandrer Schritte lenket, stärkt sie in Gefahr." (II/1/35).

Sammenblandingen røber, at det frimureriske og det mysteriekultiske er lavet af det samme arketypiske regressionsmateriale. Et nærmere blik på det frimureriske lag viser, at de frimureriske og ægyptisk/frimureriske elementer ikke følger et konkret frimurerisk ritual, ligesom kulisserne i "Die Zauberflöte" intet frimurerisk indeholder. Frimurerordenen bliver heller ikke anført ved navn i værket. Grunden til at det frimureriske ikke er synligt for den ikke indviede var som før nævnt, at "Die Zauberflöte" først og fremmest var beregnet til det ikke-frimureriske publikum på Freihaustheater.

²³⁴ Ild- og vandprøven har udover referencen til Isis- og Osiriskulten en markant lighed med det bibelske renselsesritual. Esajas 43,2: "Naar du gaaer igiennem Vandene, da vil jeg være med dig, og igjennem Floderne, da skulle de ikke overskylle dig, naar du gaaer igjennem Ilden, skal du ikke svides, og Luen skal ikke fortære dig." Kilde: Bibelen eller Den hellige Skrift, indeholdende Det gamle og det Nye Testaments Kanoniske Bøger. København, 1889. Del I. S. 690.

²³⁵ Vandringsmotivet kombineres med den ægyptiske solkult. Tamino og Pamina vandrer gennem de rensende elementer ild og vand for at indgå i Sarastros ægyptiske solrige, hvilket svarer til den frimureriske lysgivning.

11. Konklusion

Det frimureriske lag er for frimurere eller for den sagkyndige let genkendeligt. Ligeledes måtte den indviede tilskuer på Freihaustheater kunne genkende den frimureriske talsymbolik. I værket foreligger bl.a. en del referencer til de frimureriske pligter, regler og dyder. Disse står sammen med den frimureriske broderskabtanke for de mere rationelle elementer i det frimureriske potentiale i "Die Zauberflöte", som afspejler middellagenes større krav om selvbeherskelse i civilisationsprocessen i den vestlige verden i slutningen af 1700-tallet og som er med til at forcere civilisationsprocessen. Til det progressivt-borgerlige i værket hører også en tematisering af, om kvinder bør optages i frimurerordenen. I den anledning må det forundre læseren, at Pamina indvies i Sarastros frimureriske rige, da frimurerordenen var/er forbeholdt for mænd. Meget indikerer, at Mozart og Schikaneder ville tilfredsstille det folkelige publikum på Freihaustheater, som elskede tryllesyngespillet ofte sete forening af det høje og lave par i slutningen af forestillingen. Men meget tyder også på, at Mozart også ville tematisere, om kvinder bør optages i frimurerordenen. Mistanken forstærkes, da Sarastros præsteskab fremstår som yderst kvindejædligt.

Disse progresssive elementer i værket bygger på et fundament af esoterisk, mytisk regression, som bruger den mytiske regressions almenmenneskelige udtryksformer. For det irrationelle i "Die Zauberflöte" står således den frimureriske tal- og søjlesymbolik, optagelsesritualet, det frimureriske vandringsmotiv og sværmeriet omkring den ægyptiske mysterieverden. Det udgør det element, som virker kompenserende i civilisationsprocessen (derom mere i det sidste afsnit).

Karakteristisk for alle frimureriske elementer er dog, at de ikke finder udtryk i et konkret ritual. Ordenen bliver heller ikke nævnt ved navn, og kulisserne røber intet frimurerisk. Desuden foreligger der ikke nogen kontante referencer til kendte frimurere, kritikere osv. De frimureriske elementer tiltalte således kun den sagkyndige eller indviede, som måtte opfatte disse som en hyldest til ordenen. Udover publikumssammensætningen var censuren grunden til, at ordenen ikke kunne nævnes ved navn og tematiseres åbent på et af Wiens teatre. Efter frimurerpatentet i 1785 og ikke mindst efter kejser Leopold II's magtovertagelse i 1790 skærpedes overvågningen og dermed også censuren overfor frimurerordenen, som beskyldtes for at stå i forbindelse med de franske jakobinere. Frimureriet kunne således kun behandles i camoufleret udgave, som det er tilfældet i "Die Zauberflöte". At Mozart og Schikaneder bruger det frimureriske i den skjulte tematisering viser, at de ikke kun ville underholde maserne på Freihaustheater, men også give logebrødrene en kraftig opmuntring til at fortsætte logearbejdet i en svær stund. Camouflagen forhindrede dog, at "Die Zauberflöte"

blev til et frimurerisk teaterstykke for indviede. Mozart og Schikaneders genistreg består først og fremmest i at forene disse to forskellige aspekter i et kunstværk uden at det mister sin helstøbthed.

Kunststykket lykkedes for Mozart og Schikaneder, fordi de i høj grad anvender fællesmenneskelige symboler, som knyttes til den mytiske regressions arketypiske billedsprog, som altid opstår på kompenserende vis, når mennesket tæmmer sin natur i opbygning af civilisation og som derfor tiltaler alle mennesker, uanset hvilken socialgruppe, de befinder sig i. Derved har de skabt en basis, hvor det elitekulturelle taler sammen med det folkelige, da fantasier fra den mytiske regression også foreligger i værkets modreformatoriske og eventyragtige potentiale. Det er netop i høj grad værkets spiritualitet, det eventyragtige, det eksotiske, det modreformatoriske og barnlige, dvs. værkets dybde-psykologiske kraftcenter, som tryllebinder publikum og som indgår en dialog med værkets civilisatoriske opdragelsesprojekt. Kampen mellem opdragelse (civilisation) og undvigelsen i infantiliteten (Papagenouniverset) eller den mytiske regressions spiritualitet er værkets grundlæggende kernestruktur, som gemmer sig bag det folkelige og elitekulturelle potentiale i "Die Zauberflöte". Værket rummer begge elementer. Spørgsmålet er, hvorledes det forholder sig til disse grundlæggende civilisatoriske modsætninger. Og spørgsmålet er, hvorledes kunstnerne forholder sig til oplysningstidens civilisatoriske opdragelsesprojekt i "Die Zauberflöte". Meget indikerer at Schikaneder og Mozart på realistisk vis forholder sig kritisk overfor projektet. Sarastros frimureriske lysrige indeholder en del mørke sider, selvom fornuftsriget løber af med sejren, fordi kunstnerne også tematiserer de "sår", som oplysningstidens dialektik har givet mennesket.

IV) CIVILISATIONSPROCESSEN OG DET DYBDEPSYKOLOGISKE GRUNDLAG I "DIE ZAUBERFLÖTE"

1. Tendenser i forskningen

Der findes et overskueligt antal forskningsbidrag, som fokuserer på værkets psykologiske potentiale. En hovedtendens i værkets psykologiske forskningstradition eksisterer i den jungianske tolkning. To centrale bidrag foreligger i Erich Neumanns bidrag "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in 'der Zauberflöte'" i Csampai (1982) og Wilfried Kuchartzs publikation "Die Zauberflöte. Märchen und Mysterium" (1984). Neumanns og Kuchartzs tolkninger udgør forholdsvis grundige undersøgelser omkring værkets mytiske regressionspotentiale. Dette bliver dog generelt ophøjet til at rumme et udviklingsprofil¹, som løserevet fra det historiske univers giver opskrifter på at overvinde men-neskets konflikter:

Die Auseinandersetzung der Gegensätze aller Wirklichkeit, nicht nur des Menschenlebens, die überwunden oder versöhnt werden können allein durch die Anerkennung als polare, einander kompensierende Hälften eines Ganzen. In dieses Geheimnis allen Seins, in seinem Urgesetz muss der Mensch eingeweiht werden, wenn er vor ihm in geistiger Existenz bestehen werden, d.h. wahrer Mensch werden soll, und zwar männlich durch Erkenntnis und weiblich durch Liebe. Von all dem erzählt das Märchen der Zauberflöte, und zwar in Wort und Musik.²

En anden hovedtendens i værkets psykologiske forskningstradition er, at tolke værket sociologisk, hvor især det historiske og samfundsmæssige spiller en stor rolle. To centrale tolkninger foreligger i Rainer Riehns bidrag "Die Zauberflöte" oder Mozart, der dialektische Komponist" (1982) og Attila Csampais "Das Geheimnis der "Zauberflöte" oder die Folgen der Aufklärung" (1982). Det er især Csampais bidrag, som sætter spørgsmåltegn ved, om Mozart og Schikaneder ukritisk hylder det elitekulturelle civilisationsprojekt i "Die Zauberflöte". Csampai, som tydeligvis er inspireret af Adornos og Horkheimers teoriunivers, opfatter "Die Zauberflöte" som et værk, der bryder eventyrstrukturen i anden akt for på realistisk vis at tematisere de farer, som er forbundet med den nye, rationelle mennesketype i oplysningstidens dannelsesprojekt. Der er især de mørke sider omkring Monostatosfiguren, som ifølge Csampai anskueliggør fornufttrigets konsekvenser og oplysningstidens dialektik (Csampai, s. 15). Hans grundtese er, at værkets realisme rummer alle positive og negative aspekter omkring oplysningstidens projekt, hvor det bliver overladt til publikum at skelne kritisk. Csampais vigtige kritikpunkt er, at

¹Bidragene fokuserer på Jungs mere religiøst-gnosticistiske og simplificerende sider, som er toneangivende i den jungianske forskningsunivers.

²Kuchartz, 1984. S. 35.

receptionen indtil videre i høj grad spejlede sig selv i de borgerligt-progressive aspekter³ i værket uden at se på den negative tematisering af disse aspekter, som ligeledes findes i "Die Zauberflöte":

Die einmütig affirmative Rezeptionsgeschichte der "Zauberflöte" bestätigt denn auch ex negativo (oder auch: ex positivo) die These, dass Mozarts Realismus-ganz im Gegensatz zu späteren "realistischen" Konzeption von Theater-wirklich niemanden denunziert, sondern dass bei seinen Figuren alle Eigenschaften in ihrer Totalität sich entfalten können, die positiven wie die negativen, und Mozart, anstatt eigenmächtig zu verkürzen, zu karikieren, hervorzuheben oder zu verkleinern, es lieber uns überlässt, kritisch zu unterscheiden.⁴

Csampa's forhold sig derved kritisk overfor den toneangivende, endimensionale tendens i den nutidige forskning, som tolker værket borgerligt-materialistisk (Hildesheimer, Felsenstein og andre) eller vulgærmarxistisk (Riehn). Ifølge Csampa indeholder Mozarts og Schikaneders realisme i "Die Zauberflöte" flere dimensioner: "Mozarts musikalische Gestaltung des Menschen geht einen anderen Weg, der das diskrete Vorführen der gesamten Persönlichkeit anstrebt und jeder Figur die dialektische, universale Entfaltung aller ihrer Eigenschaften, der guten wie der schlechten, in ihrer widersprüchlichen Ganzheit garantiert."⁵

Min grundposition lægger sig tæt op ad denne Adorno-inspirerede forskningstendens, da værkets kompleksitet og flerdimensionalitet i høj grad tilgodeses i denne forskningstendens. Csampa tilgodeser dog ikke den mytiske regressions store betydning for civilisationsprocessen omkring oplysningstiden i "Die Zauberflöte". Hvad hører med til denne proces, som Csampa tilsyneladende ikke formår at inddrage i analysen af værket?

Til civilisationsprocessens dialektik og flerdimensionalitet hører også civilisationsprocessens ambivalenser som ekstradimension, dvs. processens tendens til at undvige i regressionen, undvige i det eksotiske, barnlige og processens tendens til at kompensere i det esoterisk-mytiske, som på eksemplarisk vis foreligger i "Die Zauberflöte" og som ses mest fyldestgørende beskrevet af C.G. Jung og dennes elever. Afhandlingen åbner derfor en port til et område, som tillader en forsigtig tilnærmelse mellem den jungianske og den sociologiske forskningstradition. Tilnærmelsen baseres som før nævnt på Norbert Elias's "Über den Prozeß der Zivilisation" (1997), "Mozart. Zur Soziologie eines Genies" (1993) og udvalgte værker af C.G. Jung og dennes elever.

Principielt set forholder den sociologiske og jungianske forskningstradition sig uforsonlige overfor hinanden. Den sociologiske anklager de jungianske bidrag for at være reaktionære og simplificerende, fordi det historiske ikke inddrages nok i teoridannelsen, mens den jungianske skole mener, at den sociologiske gren af forskningen overser det ubevidstes betydning. Især Kuchartz retter det skarpe skyts mod Riehn og Csampa, som bl.a. fokuserer på klasseforskellen mellem

³Csampa skyder bl.a. skarpt efter Walter Felsensteins tolkning i Walter Felsenstein: *Die Königin der Nacht und ihr Kampf um den Sonnenkreis*. 1963

⁴Csampa, 1982. S. 12.

⁵Csampa, 1982. S. 29.

Tamino og Papageno, mens Kuchartz favoriserer det ubevidste:

Darf man einen solchen Zug liebevoller Verbundenheit zwischen Tamino und Papageno wirklich so fahrlässig übergehen, wie es Csampai tut, der anscheinend unbedingt sein Hegel-Marx'sches Herr-Knecht-Wissen auf Tamino/Papageno anwenden will? Das zwingt ihn dann dazu, die verschiedene Klassenzugehörigkeit zum Absolutum zu machen, aus der sich alles weitere ableiten lässt (...). So einfach ist das also!⁶

Er disse to synspunkter/forskningstraditioner absolute modsætninger? Næppe! Jeg vil prøve at belyse værkets dybdepsykologiske regressionspotentiale, som har gjort det resistent overfor kritikken og betegner civilisationsprocessens kompenserende element uden at forbyde værkets mere specifikke og historiske socialpsykologiske tematiseringer omkring det nye menneske i oplysningstidens civilisationsproces.⁷ Jeg opfatter den jungianske beskrivelse af det mytiske som et supplement til den sociologiske teoridannelse. Jungs empiriske undersøgelser kaster lys over civilisationsprocessens vigtige kompensationsområder. Med "Die Zauberflöte" i bakspejlet er de sociologiske og den jungianske forskningstraditioner ikke absolute modsætninger.

2. Det dybdepsykologiske grundlag i "Die Zauberflöte"

De forudgående afsnit har vist, hvorledes det historiske fra Mozarts og Schikaneders levetid har sat sine fingeraftryk på librettoens overflade. Vi så, hvordan værket afspejler kunstnerens tilhørsforhold til henholdsvis den lavkulturelle folkteateroffentlighed og til det elitekulturelle frimureri. Bag værkets historiske overflade befinder sig dog et almenmenneskeligt, dybdepsykologisk lag, som gennem de sidste to hundrede år har tiltalt mennesker verden over. I det følgende skal læseren indvies i værkets mytiske regressionspotentiale, herunder værkets altoverskyggende patriarkalske og materiarkalske symbolik, den til bunds liggende arketyperiske solheltemyte, det arketyperiske kvindetrosmotiv samt initiativiske elementer. Læseren skal i det følgende opleve, hvordan den mytiske regression i modsætning til den infantile regression også har en initiativisk funktion, hvor mennesket via initiationen bliver "genfødt" og indlemmet i det patriarkalske samfund og hvor værkets civilisatoriske opdragelsesprojekt kommer ind i billedet. Til sidst vil jeg vise, hvorledes Mozart og Schikaneder i "Die Zauberflöte" på realistisk vis, præsenterer konsekvenserne, de menneskelige omkostninger,

⁶Kuchartz, 1984. S. 243.

⁷Afhandlingen konstaterer, at de mere specifikke historiske omstændigheder kan beskrives mere klart og sammenhængende ud fra det sociologiske teoriunivers, mens det dybdepsykologiske univers i høj grad unddrager sig det bevidstes refleksion. Foreløbig må man konstatere, at det mytiske virker som civilisationens "støddæmper" og foreligger i menneskets drømme, fortællinger, eventyr, fantasier, initiationsriter osv. Andre forskningsbidrag bør uddybe det mere specifikke forhold mellem mytiske udtryksformer og civilisationsprocessen i den vestlige verden.

som er forbundet med værkets borgerlige civilisationsprojekt, når dette hviler på mytisk-autoritære magtstrukturer.

2. 1 Matriarkalsk og patriarkalsk symbolik i "Die Zauberflöte"

Myter, eventyr og dermed også eventyrlige tryllesyngespil indeholder tit et stort potentiale af ubevidst symbolik, som afspejler almenmenneskelige motiver, der hører hjemme i det kollektive ubevidste i den menneskelige psyke⁸. Den overordnede sort-hvide symbolik forbindes i regressionen med det kvindelige og mandlige. "Die Zauberflöte" kan derfor stort set inddeles i dybdespsykologiske symboler, som henholdsvis primært betegner det patriarkalske eller matriarkalske. Symbolerne strækker sig over hele det mytiske regressionsgrundlag, lige fra det folkeligt eventyrlige og modreformatoriske til det esoterisk-elitekulturelle. Værkets toneangivende symbolunivers er det patriarkalske, som relateres til Sarastro og dennes frimureragtige solrige.

Lyset relateres til bevidsthedens magter og forbindes med det mandlige⁹ og knyttes til dagen og solen¹⁰. Sarastro hersker således over et lysrige, hans præsteskab er iklædt lyse præsteklæder (II/30/61) og hans rige knyttes til den patriarkalske guld- og sølvsymbolik, som er en subkategori af den mandlige solsymbolik¹¹. Sarastros frimureragtige forsamling i begyndelsen af anden akt finder sted i en skov (II/1/34) af sølvagtige palmer, hvis blade er af guld: "Das Theater ist ein Palmwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. Achtzehn Sitze von Blättern; auf einem der Sitze steht eine Pyramide, und ein grosses schwarzes Horn mit Gold gefasst. In der Mitte die grösste Pyramide, auch die grössten Bäume

⁸Motiverne bygger på den billeddannelse, som opstår, når der indtræder en regression, hvor libido, som hos Jung ikke kun består af seksualdriften, trænges ned i det kollektive ubevidste. Der aktiveres på kompenserende vis arketyperne, som i bedste fald forhindrer, at regressionen bliver permanent og derved farlig. Regressionen indtræder ved opbygning af kultur, omstillingsprocesser, nødsituationer og lignende og har infantil/incestøus værdi, idet den bygger på en iboende længsel om at blive forenet med moderen i livmoderen for derved at opnå en slags u-dødelighed. C.G. Jung om dette fænomen i C. G. Jung: *Symbole der Wandlung*. Rascher Verlag. Zürich, 1952. S. 723: "Was in Wirklichkeit bei der Inzest- und Mutterleibspantasie geschieht, ist ein Versinken der Libido ins Unbewußte, in welchem sie einerseits persönliche infantile Reaktionen, Affekte, Meinungen und Einstellungen provoziert, andererseits aber auch Kollektivbilder (Archetyphen) belebt, welchen kompensierende und heilende Bedeutung, die der Mythos von jeher hatte, zukommt."

⁹Sml. Jung, 1952. Ss. 30.

¹⁰Alt efter i hvilke geografiske områder symbolet dukker op, har den forskellige værdiladninger. Solen er positiv udformet i den nordlige halvkugle, mens den kan være negativt udformet i syden. Det drejer sig om varianter, "dialekter" af den arketypiske patriarkalske symbolik. Sml. Erich Fromm: *Märchen, Mythen, Träume*. Reinbek, 1997. S. 23.

¹¹Sml. Kuckartz, 1984. S. 203.

(...)." (II/1/34). En demonstration af Sarastros solare magt forekommer i hans tilbagekomst fra jagten, hvor han dukker op i en triumfvogn, trukket af seks løver¹²: "Ein Zug von Gefolge; zuletzt fährt Sarastro auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird." (I/18/31). Løverne (II/20/50) er solare væsener. Når solen når sit højeste punkt indgår den i løvens stjernetegn¹³. Derfor er løven tit symbol på den patriarkalske magt¹⁴. Symbolikken er den samme i de ægyptiske mysterier, som også figurerer i "Die Zauberflöte". Isis er nattens gudinde, mens guden Osiris hersker over dagen. Sarastro er som solhersker det bevidstes repræsentant (I/15/27-29)¹⁵. Som symbolsk udtryk for de patriarkalske bevidsthedsprincipper (visdom, fornuft, klogskab osv.) fremstår de regelrette, geometriske (kantede) former, som ses i den frimureriske talsymbolik med tretallet i fokus¹⁶ (ouverturen, I/1/11, I/9/21-22 etc.) og trekanten som grundstruktur af Sarastros ægyptiske pyramideverden¹⁷. Et godt eksempel på en direkte forbindelse mellem det solare og pyramidestrukturen eksisterer i de små oplyste pyramider, som bæres af to af Sarastros præster i midten af anden akt:

ZWANZIGSTER AUFTRITT.

Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden.

Sarastro, Sprecher und einige Priester. Zwei tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Laterne, in der Hand.¹⁸

Som naturlig modpol til det toneangivende patriarkalske symbollag, eksisterer et stort lag af

¹² Løverne kan også symbolisere det højeste begær, dvs. være symbol på seksuel energi. Sml. Jung, 1952. S. 481.

¹³ Sml. Kuckartz, 1984. S. 196.

¹⁴ Et godt eksempel på symbolets placering i det patriarkalske magtunivers er fx Venedigs bevingede solløve. Se Kuckartz, 1984. S. 171.

¹⁵ Også dette eksempel viser, at regressionen tit knyttes til det progressive, bevidste.

¹⁶ Adorno relaterer ligeledes det ulige, udelelige og teknisk betoned element til den patriarkalske bevidsthedsdannelse. Denne er i modsætning til det primært ahistoriske jungianske univers dateret til oplysningstidens projekt, som ifølge Adorno og Horkheimer begynder i antikken og stadig varer ved i det 20. århundrede. Se Max Horkheimer/Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main, 1988. S. 13.

¹⁷ Kombinationen af lyset og det mandlige univers foreligger i datidens mange kejserlige pyramider, hvor den oplyste pyramide står for det oplyste kejservælde med eneherskeren i toppen af pyramiden. Sml. Erik A. Nielsen/ Jørgen I. Jensen: *Tryllefløjten*. Frederiksberg, 1990. S. 139.

¹⁸ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/20. S. 50.

matriarkalske symboler i "Die Zauberflöte". Disse findes ikke kun i Nattens Dronnings rige, men også hos Sarastro og dennes tempelverden. Det mørke er eksponent for det ubevidste¹⁹, hvis symbolik forbindes med det kvindelige²⁰. Ligeledes forbindes det kvindelige med månen og natten. Nattens Dronning hersker over et natrige og er klædt i sort, hvilket også gælder for hendes tre damer. Hun er omgivet af månens og stjernernes blændende glans²¹: "Die Königin sitzt auf einem Throne, welcher mit transparenten Sternen geziert ist" (I/7/19), hvilket afspejler hendes tveæggede væsen²². Papageno overfor Tamino i begyndelsen af første akt: "Sehen? Die sternflammende Königin sehen? Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben? Welches Menschen Auge würde durch ihren schwarz durchwebten Schleier blicken." (I/2/15). Også på dette punkt ses værkets dobbelfunktion. På værkets historiske overflade er Nattens Dronning en fast bestanddel i den folkelige Zauberstück-tradition, og betegner det kvindeligt-driftsmæssige element, som skal undertrykkes i civilisationsprocessen. Men samtidig har Mozart og Schikaneder ubevidst installeret en pæn portion arketypisk modersymbolik omkring Nattens Dronning, hvis fascinationskraft på det nærmeste er tidløs²³.

Den matriarkalske symbolik skinner også igennem Sarastros frimureragtige prøver, som er en del af den patriarkalske indvielse. Prøverne ligger som før antydet i forlængelse af de gamle mysteriekulte, som oprindeligt var matriarkalske²⁴. Det drejer sig om restelementer fra den matriarkalske mysterieverden, som indgår i Sarastros indvielsesunivers. Det kvindelige hos Sarastro viser ligeledes, at Sarastros ambivalente fornufrige i høj grad hviler på et mytisk regressionslag (derom senere). Også her forbindes det historiske med det arketypiske (fornuft og mysterium). Den matriarkalske regressionsymbolik i Sarastros tempelverden figurerer først og fremmest i de hule- og hvælvingeagtige rum²⁵ som fx de underjordiske kældre, hvor Nattens Dronning og hendes følge tørster efter hævn i slutningen af anden akt (II/12/45). Disse

¹⁹Det ubevidste kvindelige er det, som ud fra den mandlige selvforståelse er det affektfulde, "onde". Sml. Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der "Zauberflöte". Csampai, 1982. S. 231.

²⁰Ibid., ss. 230-231.

²¹Her betegner det astrale noget negativt, idet hendes astrale glans virker farlig. Se Kuckartz, 1984. S. 63.

²²Moderfigurens farlige sider ses i hendes blændende stjerne-, månestråle,. Almindeligvis hører den kvindelige symbolik til jorden (huler, underjordiske gange, templer osv.), men det kvindelige kan også have relationer til månen og det astrale. Sml. C.G. Jung/K. Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdam, Leipzig, 1941. S. 221.

²³Sml. Kuckartz, 1984. Ss. 182-183.

²⁴Jung/Kerényi, 1941. S. 163.

²⁵Disse mørke rum er udtryk for den arketypiske matriarkalske symbolik. Se. Jung, 1952. S. 358.

mørke rum er på det dybdepsykologiske plan symboler på den kvindelige livmoder, som helten længtes efter for at opnå udødelighed²⁶. Indvielsesrummene i "Die Zauberflöte" er en pendant til huler, templer og kirker i meget forskellige kulturhistoriske religionsformer, som ligeledes indeholder den matriarkalske livmodersymbolik: "Die Kirche ist in einem gewissen Sinne ein Heroengrab (Katakomben!). Der Gläubige steigt in das Grab hinunter, um mit dem Heros wieder aufzuerstehen. Daß der der Kirche unterliegende Sinn der des Mutterleibes ist, kann kaum bezweifelt werden."²⁷ Især dette aspekt må ubevidst tiltale mange mennesker verden over, som er underlagt religiøse ritualer, hvor den foroven anførte regression²⁸ er givet.

Ligeledes skinner den matriarkalske indvielsessymbolik igennem Taminos og Papagenos ophold i den mørke forgård (II/11/36). Det mørke, kvindelige i forgården, som er indesluttet af ruiner (hule-/livmodersymbolikken) accentueres bl.a. af Papagenos og Taminos bind om øjene, tornebuskene, som er knyttet til jorden²⁹ og den natlige stemning³⁰:

Nacht, der Donner rollt vom weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe altägyptische Türen, welche mehr Seitengebäude vorstellen. (...) Tamino und Papageno werden vom Sprecher und dem andern Priester hereingeführt; sie lösen ihnen die Säcke ab; die Priester gehn dann ab.³¹

Livmodersymbolikken omkring indvielsesprocessen foreligger også i tavshedsprøven, hvor Tamino skal møde Pamina i et mørkt, huleagtigt kompleks af hælvinger i Sarastros

²⁶Det incestiøse genforeningsmotiv med livmoderen er et klassisk, arketypisk motiv, som bl.a. figurerer i kristendommen. Sml. Jung, 1952. Ss. 356-357.

²⁷Jung, 1952. S. 358.

²⁸Til regressionen hører introversionen, dvs. den meditative tilstand, som også foreligger i de frimureragtige prøver og som på fremragende vis ses i Ingmar Bergmanns filmiske tolkning af "Die Zauberflöte".

²⁹C.G. Jung om træets/ skovens symbolske relationer i . Jung, 1952. Ss. 181-182: "Der Lebensbaum ist wohl zunächst ein fruchtragender Stammbaum, also eine Art Stammutter. Zahlreiche Mythen belegen die Abstammung des Menschen von Bäumen, viele zeigen, wie die Heros im mütterlichen Baume eingeschlossen ist, so der Tote Adonis in der Myrthe usw. Zahlreiche Gottheiten wurden als Bäume verehrt, daher der Kult der heiligen Haine und Bäume. Es ist daher verständlich, daß sich Attis unter einer Eiche entmannt, d.h. er tut es wegen der oder in bezug auf die Mutter."

³⁰Det kan diskuteres om, hvorvidt de mange tordenskrald, som på overfladeniveauet er underholdningseffekter, er dybdepsykologiske symboler på livmoderlyde. C.G. Jung fører en del af romantikkens poetiske stilmidler tilbage til livmoderregressionen (træets susen, vandets brusen, nattens lyde osv.). Sml. Jung, 1952. Ss. 704-707.

³¹Mozart/Schikaneder. Akt I/1-2. S. 36.

pyramider:

Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden. Sarastro, Sprecher und einige Priester. Zwei Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Laterne, in der Hand (...). Eine Stille herrscht bei allen Priestern; Pamina wird mit eben diesem Sack, welcher die Eingeweihten bedeckt, hereingeführt, Sarastro löst die Bande am Sacke auf³²

Højdepunktet i den matriarkalske regressionssymbolik omkring den frimureriske mysterieverden i "Die Zauberflöte" er den egentlige indvielse i Sarastros lysrige ved slutningen af anden akt, som baseres på den før omtalte mysteriekultiske vand- og ildprøve³³. Prøvestedet består af to store bjerge, i hvis klipper³⁴ Pamina og Tamino konfronteres med elementerne vand og ild³⁵:

Das Theater verwandelt sich in zwei grosse Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man Sausen und Brausen hört; der andre speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da wo das Feuer brennt, muss der Horizont hellrot sein, und wo Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schliesst sich mit einer Tür (...).³⁶

Den matriarkalske indvielsessymbolik³⁷ i denne fase af indvielsen understreges af et vigtigt symbol for det ubevidste: vandet. Elementet dukker ikke kun op ild- og vandprøven, men også i Monostatos henvisning til præsteskabets vievand i de underjordiske hælvingegange i Sarastros tempelanlæg:

³²Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/20/50-51. S. 36.

³³Også dette eksempel viser, at det mandlige univers (animus) altid rummer et aspekt af det kvindeligt ubevidste (anima). Vandet, mørket, bjergene og livmodersymbolikken i Sarastros prøverum er entydige matriarkalske symboler, mens ilden i prøven er et dybdepsykologisk patriarkalsk symbol. Ilden indicerer den kommende lysgivning, dvs. bevidsthedsskabelse.

³⁴Bjergenes brystformede facon accentuerer det kvindelige.

³⁵Den hemmelighedsfulde stemning accentueres i overgangen til den mørke c-moll i de harniskklædtes sang. Sml. Pahlen, 1991. S. 114.

³⁶Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/18. Ss. 56-57.

³⁷Det huleatige i denne scene, som ubevidst fremprovokerer forestillingen om uterus, fremhæves af dørene, som aflåser, afgrænser sceneriet.

MONOSTATOS. Alles. Ich weiss sogar, dass nicht nur dein, sondern auch deiner Mutter Leben in meiner Hand steht. Ein einziges Wort sprech ich zu Sarastro, und deine Mutter wird in diesem Gewölbe, in eben dem Wasser, das die Eingeweihten reinigen soll, wie man sagt, ersäuft. Aus diesem Gewölbe kommt sie nun nicht sicher mit heiler Haut, wenn ich es will (...).³⁸

I "Die Zauberflöte" symboliserer vandet først og fremmest det kvindelige. Ligesom det bevidste fødes af det ubevidste kommer livet oprindeligt fra vandet, ligesom nyt liv altid kommer fra moderen³⁹. Dette stærke matriarkalske symbol indgår tit i den kirkelige ritus, i den gamle mysterieverden⁴⁰, i eventyr, myter etc. Det betegner livet og udødeligheden og har tit en rensende, fornyende effekt:

Die Projektion der Mutterimago auf das Wasser verleiht diesem eine Reihe von numinosen resp. magischen Qualitäten, wie sie der Mutter eignen. Ein gutes Beispiel ist die Taufwassersymbolik der Kirche. In den Träumen und Phantasien bedeutet Meer oder jedes grössere Gewässer das Unbewusste. Der Mutteraspekt des Wassers koinzidiert insofern mit der Natur des Unbewussten, als letzteres (in besonderem Maße beim Manne) als die Mutter oder Matrix des Bewusstseins angesprochen werden kann. So hat das Unbewusste, wenn auf der Subjektstufe gedeutet, wie das Wasser mütterliche Bedeutung.⁴¹

Også på dette plan udstråler værket en vedvarende dybdepsykologisk fascination på generationer efter generationer af publikum verden over. Vandet er et vitalt symbol, der som mytisk element indgår i mange kultursammenhænge⁴². Men hvad hører mere til det ubevidste, mytiske i "Die Zauberflöte"?

Til det ubevidste og den kvindelige symbolik knyttes også musikinstrumenterne. Det gælder især for den magiske træfløjte. Trods fløjten falliske form⁴³ er den placeret i den kvindelige,

³⁸Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/10. S. 44.

³⁹Dette arketypiske symbol står også tit for det oprindelige. Vandet symboliserer tit fornyelsen ved hjælp af vandets rensende effekt. Sml. Jung/Kerenyi, 1941. S. 208.

⁴⁰I den antikke mysterieverden foreligger vandets relation til det kvindelige i ofring af fisk til Hekate.

⁴¹Jung, 1952. S. 368.

⁴²Ibid., s. 366.

⁴³Udover fløjten falliske form, accentueres det sekundære mandlige symbolindhold af fløjten gyldne farve: "Dies sendet unsre Fürstin dir. (Gibt ihm eine goldene Flöte) (...)." (I/8/20). Ligeledes indikerer det sølvagtige ved Papagenos klokkespil et sekundært mandligt symbolindhold: "Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu eurem (unserm) Schutz von nöten (...)." (I/8/21).

underjordiske verden⁴⁴. Paminas fader har fremstillet den ud af en tusindårig egs rødder i en fortryllende stund: "Es schnitt in einer Zauberstunde mein Vater sie aus tiefsten Grunde der tausendjährigen Eiche aus (...)." (II/28/58)⁴⁵. Træet, som fløjten er fremstillet af, har traditionelt primært kvindeligt symbolindhold i den mytiske regression⁴⁶. I "Die Zauberflöte" fremstår træets kvindelige relationer i den kendsgerning, at Pamina blev bortrøvet af Sarastro fra en skov af cypresser⁴⁷, som var hendes yndlingsopholdssted. Den første dame om Paminas bortførelse: "Sie sass an einem schönen Maientage ganz allein in dem alles belebenden Zypressenwäldchen, welches immer ihr Lieblingsaufenthalt war. Der Bösewicht schlich unmerkelt hinein." (I/5/18).

Træets symbolik fremstår ligeledes i den erotisk farvede havescene i anden akt, hvor Pamina sover i et lysthus, som er fremstillet af roser og blomster (II/7/40-41). I nærheden befinder sig et haveanlæg, som består af træer, som er plantet i en hestesko. Det kvindelige accentueres af måneskinnet (det kvindelige relation til månen): "Das Theater verwandelt sich in einem angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rasenbank." (II/7/40-41). Det kvindelige arketypiske relation i den mytiske regressions billeddannelse til træer dukker ligeledes op i Monostatos omtale af Pamina i begyndelsen af anden akt, hvor hun betegnes som et lille træ: "Das junge Bäumchen jagt der Sturm auf meine Seite. Nun, Mädchen! Ja, oder nein!" (II/10/44). Symbolikken figurerer også i hendes mislykkede flugt fra Sarastros rige, hvor Pamina prøvede at flygte til en skov af palmer: "(...) indes lief Pamina nach dem Kanal, und schiffte von selbst in einer Gondel dem Palmwäldchen zu." (I/9/22). Til det underjordiske, ubevidste

⁴⁴Kuckartz, 1984. S. 184.

⁴⁵Selvom om Paminas far fremstillede den, indikerer fløjten placering i den dybe jord og dens ejerforhold til Nattens Dronning, at den er en del af den matriarkalske symbolik. Ifølge Jung er der altid noget mandligt i det kvindelige og omvendt. Derfor kan fløjten også have fallisk værdi.

⁴⁶Spørgsmålet er, om symbolet har en biseksuel værdi, da det både har mandlige og kvindelige nuancer. Mest oplagt er det dog at tale om primære og sekundære værdiladninger, hvor de kvindelige symbolbestanddele dominerer omkring træsymbolikken. Se Kuckartz, 1984. S. 184.

⁴⁷Cypresser, som er en fast ingrediens på de mediterrane kirkegårde, er ligeledes et fortrinsvist underjordisk, matriarkalsk symbol. C.G. Jung om træets/skovens symbolske relationer i Jung, 1952. S. 373: "Die Libido drückt sich aus im Gleichnis von Sonne, Licht und Feuer, Sexualität, Fruchtbarkeit und Wachstum. Auf diese Weise kommt es, dass auch Göttinnen, wie wir gesehen haben, phallische Symbole besitzen, wo doch letztere wesentlich männlicher Natur sind. Ein hauptsächlicher Grund hierfür liegt darin, dass, wie im Manne Weibliches, so in der Frau Männliches verborgen ist. Die Weiblichkeit des Baumes, der die Göttin repräsentiert, ist vermischt mit phallischer Symbolik, wie zum Beispiel der Stammbaum zeigt, der aus dem Leibe Adams aufwächst."

hører det kvindeliges traditionelle symbolske relationer til det okkulte⁴⁸, som ligeledes forekommer i "Die Zauberflöte" i form af Sarastros udsagn: " (...) Das Weib dünkt sich gross zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken, und unsern Tempelbau zu zerstören (...)." (II/1/34-35).

Som før antydet domineres den matriarkalske symbolik netop af moderfigurens tveæggede væsen. Det okkulte fremstår netop som den farlige side af kvindefiguren. På den ene side er hun den livs- og frugtbarhedsgivende kraft og knyttes til den mysteriekultiske moder-jord-symbolik, som fx eksisterede i den antikke Demeterkult⁴⁹. Samtidig er hun den, som får afgrøden til at gå ud og være eksponent for forgængeligheden⁵⁰. Denne arketypiske dobbelrolle/symbolik (bipolaritet) afspejler sig grundlæggende i "Die Zauberflöte"⁵¹. På den ene side fremstår Nattens Dronning som den positive, livgivende kraft, som af sorg over tabet af datteren henvender sig til Tamino i begyndelsen af første akt: "O zittre nicht, mein lieber Sohn! Du bist unschuldig, weise, fromm. Ein Jüngling, so wie du, vermag am besten, das tiefbetrübt Mutterherz zu trösten. Zum Leiden bin ich erkoren, denn meine Tochter fehlet mir (...)." (I/6/19). Men på den anden side bliver hun til hævgudinden i anden akt, da hun opdager, at Tamino, som har skiftet side til Sarastro, for alvor besegler tabet af datteren til det mandlige univers. Den farlige side af dette janusansigt fremstår tydeligst i den kendte hævnarie⁵² i anden akt, hvor hun endda er villig til at ofre sin egen datter for at tilintetgøre patriarkatet⁵³: "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Tod und Verzweiflung flammet um mich her! Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen, so bist du meine Tochter nimmermehr: verstossen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig, zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur (...)." (II/18/43).

⁴⁸ C.G. Jung om det okkulte aspekt omkring det kvindelige i Jung/ Kerenyi, 1941. S. 237: "Die Anima ist eine bipolare Figur wie die übergeordnete Persönlichkeit und kann daher bald positiv, bald negativ erscheinen, bald alt, bald jung, bald Mutter, bald Hexe, bald Heilige, bald Hure. Neben dieser Ambivalenz hat die Anima Beziehungen zu Geheimnissen, überhaupt zur Dunkelwelt, und ist darum auch oft religiös gefärbt."

⁴⁹ Jung/Kerenyi, 1941. S. 162.

⁵⁰ Hendes tætte forbindelse til naturen gjorde hende til genstand for kultisk dyrkelse, da man mente, at hun var i besiddelse af naturens hemmelige visdom. Se Jung/Kerenyi, 1941. S. 163.

⁵¹ Det mysteriekultiske foreligger i Sethosroman og i en del tryllesyngespil som fx i Karl Friedrich Henslers "Das Sonnenfest der Brahminen" (1790). Se Kuckartz, 1984. S. 41.

⁵² Mozart bruger tonearten, d-moll i allegro assaisom udtrykker hendes vrede og farlige side. Sml. Pahlen, 1991. S. 84.

⁵³ Sml. Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der "Zauberflöte". Csampai, 1982. Ss. 235-236.

2.2 Jomfrurovet og den matriarkalske og patriarkalske symbolik

Jomfrurovet, som er et klassisk, arketypisk regressionsmotiv, har derfor en stor indflydelse på udformningen af den matriarkalske og patriarkalske symbolik. Bortførelseshistorien bag det folkeligt/-eventyragtige rummer et arketypisk motivlag⁵⁴, som har befrugtet fantasien og dermed kunsten⁵⁵ gennem de sidste mange hundrede år. Udgangspositionen for det kvindelige i "Die Zauberflöte" er arketypisk. Nattens Dronning underlagt et centralt problem i den kvindelige psykologi: datteren bortført af det mandlige køn⁵⁶. Pamina er blevet bortført af Sarastro (I/5/18), hvilket udløser moderens sorg⁵⁷. I den unge og uerfarne prins Tamino ser hun en mulighed til at få datteren tilbage. Hendes kærlighed til datteren er oprigtig. Samtidig er hendes vrede også oprigtig, når det sidste håb tilintetgøres med Taminos og Paminas indvielse i Sarastros rige. Der kan ikke være tale om et brud mellem første og anden akt. Hendes forskellige reaktionsmønstre og den dertilhørende symbolik begrundes af hendes kontrære væsen.

Men hvorfor bruger hun så Tamino, når denne til syvende og sidst også vil bortrøve Pamina fra hende til et kommende ægteskab? Hendes vrede går ikke på, at datteren bliver gift. Dette er en naturlig proces og afføder normalt sorg, men ikke livstruende vrede⁵⁸. Det mandlige køn udfordrer i regressionen moderfigurens mørke, ubevidste sider, når det patriarkalske fremstår som det altdominerende princip, som i første omgang ikke indrømmer et rum for det kvindelige, dvs. et spillerum for det ubevidste, sanselige⁵⁹. Tamino fremstår derimod ikke som

⁵⁴Kuckartz, 1984. Ss. 89-90.

⁵⁵Motivet er bl.a. stærkt repræsenteret i Wielands eventyrsamling "Dschinnistan".

⁵⁶Neumann ser i det arketypiske bortførelsesmotiv et af de største problemer i tilnærmelsen af det mandlige køn til det kvindelige: "Die Ausgangsposition: Königin der Nacht-Pamina entspricht der archetypischen Konstellation, die in den Mythologien von Demeter und Kore und dem Raub der Kore sich als ein Zentralproblem der weiblichen Psychologie und damit der "Matriarchatspsychologie" überhaupt darstellt. Die enge Verbindung der Tochter mit der Mutter bildet bis heute einen wesentlichen Konflikt in der Entwicklung des Weiblichen, in der sich die Zugehörigkeit der matriarchalischen Welt des Vaters oder zur Welt der Begegnungen mit dem Geliebten entscheidet." Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der "Zauberflöte". I: Csampai, 1982. S. 231.

⁵⁷I forvejen fortrænges det ubevidste mere og mere i de civilisatoriske bevidsthedsprocesser. Det patriarkalske, bevidsthedsskabende vinder frem. Som reaktion på denne proces opleves den infantile, kompenserende regression, hvor bl.a. som arketypisk billeddannelse opstår den onde moderfigur. Denne figur fremstår ekstra aggressivt, når det kvindelige for alvor trues af den mandlige verden (bortførelsesmotiv). Sml. Kuckartz, 1984. Ss. 77-79.

⁵⁸Sml. Kuckartz, 1984. S. 89.

⁵⁹Sml. Erich Neumann: "Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der "Zauberflöte". Csampai, 1982. S. 238.

en trussel mod det kvindelige. Han er i første akt alt andet end en dragedræber⁶⁰, som kompromisløst underkaster sig det kvindelige køn. Nattens Dronning accepterer ham som den kommende svigersøn, fordi han ikke er i besiddelse af mandlige dyder som tapperhed, udholdenhed og frygtløshed, som ikke rummer et rum for det sanselige, kvindelige⁶¹. Hans optræden i første akt, hvor han af frygt for dragen besvimer, er egentlig "kvindelig":

TAMINO. Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren, der listigen Schlange zum Opfer erkoren.
Barmherzige Götter! Schon nahet sie sich! Ach rettet mich! Ach schützet mich! (Er fällt in Ohnmacht;
sogleich öffnet sich die Pforte des Tempels; drei verschleierte Damen kommen heraus, jede mit einem
silbernen Wurfspiess).⁶²

Hans ufarlige kvindelighed associeres med de tre damers beskrivelse af ham, hvor han omtales med kvindelige attributer som skøn, yndig og kærlighedsfuld. De tre damer: "(...) du Jüngling, schön und liebevoll, du trauter Jüngling, lebe wohl, bis ich dich wieder seh (...)." (I/1/12)⁶³. Han er ikke machoen, hvilket gør ham ufarlig for Nattens Dronning. Taminos sanselige, kvindelige sider, kommer til syne, da han får overdraget tryllefløjten (I/8/20), som an også magter at spille på⁶⁴. Ligesom Tamino fremstår som den ufarlige "kvindelige" helt, er Papageno i kraft af sin barnlighed uskadelig for matriarkatet. Det samme gælder for de tre drenge, som er uvoksne, androgyne skikkelser, der skal ledsage Tamino og Papageno til Sarastros rige (I/9/21).

⁶⁰Dragen/slangen er som før anført tit og ofte symbol på det kvindelige, hvor dragedræberfiguren symboliserer den kompromisløse underkastelse af det kvindelige køn. Sml.Kuckartz, 1984. S. 79.

⁶¹Jung/Kerenyi, 1941. Ss. 108-112.

⁶²Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/1. S. 11.

⁶³De tre damer optræder nærmest majestetisk i as-dur. Deres højtidelige holdning forsvinder i det øjeblik, hvor de nærmest erotisk betragter og vurderer ham. Sml. Pahlen, 1991. S. 12.

⁶⁴Dette barokke symbol, som går tilbage til affektlæren, har matriarkalsk symbolindhold, som "kommunikerer" med den patriarkalske symbolik bag om Sarastros frimureriske rige. Kommunikationens formål er at skabe en harmonisk forbindelse mellem det bevidste og det ubevidste.

2.3 Regressionsforløbet omkring solheltemyten

Tamino vandring fra det mørke kvinderige til det oplyste manderige svarer til det gammelkendte arketyperiske vandringsmotiv⁶⁵ omkring solhelten, som bl.a. foreligger i jonasmyten, kristusmyten, det frimureriske vandringsmotiv og den mysteriekultiske regression⁶⁶. Vandringsbegyndelsespunkt i "Die Zauberflöte" er Nattens Dronnings rige, dvs. det kvindelige symbolunivers. Stedet for handlingen er et bjerglandskab med enkelte træer⁶⁷ og et rundt tempel (I/1/11)⁶⁸. Landskabets runde former indikerer, at det kvindelige er på spil. Helten er Tamino, som er en prins fra Østen (javnisk = japansk, javanesisk), mens Nattens Dronnings rige sandsynligvis ligger i vest, hvor solen går ned og mørket hersker⁶⁹. Mistanken om tilstedeværelsen af det kvindelige udgangspunkt for rejsen forstærkedes ved, at Nattens Dronnings rige viser sig at være et natrige (I/2/14). I Nattens Dronnings rige befinder sig ligeledes tre damer, som er Nattens Dronnings trofaste undersåtter (I/3/16).

I deres mørke fremtoning understøtter de den mørke, kvindelige symbolik. Deres drab på dragen viser, at de ligesom Nattens Dronning kan udvikle sig til den farlige kvindetype. I modsætning til Nattens Dronning er de eksponenter for det erotiske, som dog unddrager sig den besvimele helts opmærksomhed (I/2/12). Helten er endnu ikke moden til et møde med seksualiteten, som derfor må vente, indtil nattehavsturens prøver er overståede. Derfor forekommer deres tilnærmelser uden, at den besvimele Tamino opdager dem. De tre damers erotiske profil fremgår tydeligt i deres vurdering af Tamino, efter at deres triumfsejr over dragen er en realitet:

ERSTE DAME (ihn betrachtend). Ein holder Jüngling sanft und schön.

ZWEITE DAME. So schön, als ich noch nie gesehn.

DRITTE DAME. Ja, ja, gewiss! Zum Malen schön.

ALLE DREI. Würd ich mein Herz der Liebe weihn, so müsst es dieser Jüngling sein. Lasst uns zu

⁶⁵Både Mitras-, Osiris- og Demeterkulten og tidligere kulturer arbejdede med ceremonielle vandring fra mørke til lys. Sml. Jung/Kerenyi, 1941. S. 163.

⁶⁶Jung, 1952. S. 175.

⁶⁷Kuckartz, 1984. S. 155.

⁶⁸Også det runde tempel må være et kvindeligt symbol, nærmere betragtet et mantrasymbol, som udover at have kvindeligt indhold er helhedsskabende. Se Aniela Jaffe: "Symboler i billedkunsten". I: C.G. Jung: *Mennesket og dets symboler*. Dansk oversættelse. København, Madrid, 1995. Ss. 248-249.

⁶⁹Solhelten vandring svarer til solens vandring. Helten fra de østlige egne vandrer den natlige rejse i det mørke vesten for at blive genfødt som ny sol i østen.

unsrer Fürstin eilen, ihr diese Nachricht zu erteilen. Vielleicht, dass dieser schöne Mann die vor'ge Ruh ihr geben kann.⁷⁰

Helten Tamino bliver ledsaget af tre vejvisende drenge (I/9/21). Drengenes funktion er at hjælpe helten i at komme videre i regressionsforløbet. De er arketyperiske figurer (det guddommelige barn), som tit dukker op, når der er behov for hjælp. Det guddommelige barn foreligger i mange kulturkredse og kendes derfor af mennesker med vidt forskellig baggrund, hvilket forklarer de tre drenges sympatiske rolle i "Die Zauberflöte"⁷¹. De eksisterer i form af de bibelske englefigurer, i den antikke Amorskikkelse, Jesusbarnet osv.⁷² Som hermafroditter rummer de både det kvindelige og mandlige i sig⁷³. De guddommelige børn viser også, at en udvikling snarligt er forestående og er katalysator for denne:

Es ist daher nicht erstaunlich, dass die mythischen Heilbringer so oft Kindergötter sind. Das entspricht genau den Erfahrungen der Psychologie des Einzelnen, welche zeigen, daß das Kind eine zukünftige Wandlung der Persönlichkeit vorbereitet (...). Es ist daher ein die Gegensätze vereinigendes Symbol, ein Mediator, d.h. Ganzmacher.⁷⁴

I "Die Zauberflöte" hjælper disse englebørn med at få udviklingen i gang, idet de viser vej for Taminos og Papagenos rejse, hvilket sætter gang i det videre handlingforløb:

TAMINO. Doch schöne Damen, saget an.

PAPAGENO. Wo man die Burg wohl finden kann?

DIE DREI DAMEN. Drei Knäblein, jung und schön, hold und weise, umschweben euch auf eurer Reise. Sie werden eure Führer sein, folgt ihrem Rate ganz allein.⁷⁵

Samtidig sørger de for at introducere den kommende patriarkalske indvielse ved at

⁷⁰Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/1. S.11.

⁷¹De udgør den enkle, men harmoniskabende struktur i værket, som glatter ud og danner en forbindelse mellem det kvindelige og det mandlige.

⁷²Jung/Kerenyi, 1941. Ss. 71-72.

⁷³Ibid., s. 136.

⁷⁴Ibid., ss. 122-123.

⁷⁵Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/5. S. 21.

sensibilisere helten til Sarastros patriarkalske univers: "Drei Knäblein hold und weise" (I/9/21) og "Die Weisheitslehre dieser Knaben sei auf ewig mir ins Herz begraben." (I/15/27)⁷⁶. Samtidig er disse hjælperfigurers opgave at sørge for, at helten ikke lider skibbrud og kommer af banen. Således forhindrer de Pamina i at begå selvmord: "Selbstmord strafet Gott an dir!" (II/28/56). Ligeledes forhindrer de Papagenos parodiske selvmordsforsøg ved at animere Papageno til at bruge sit klokkespil⁷⁷ for at få sin Papagena: "So lasse deine Glöckchen klingen, dies wird dein Weibchen zu dir bringen." (II/29/60).

Selvom de som Sarastros vise hjælpere står for tilegnelsen af den patriarkalske verden, er deres opgave at hjælpe helten gennem alle regressionsprocessens faser, som gør, at de er med fra start til slut. Derfor er det meget naturligt, at de først er i Nattens Dronnings tjeneste. De hjælper med til at overvinde det første konstruktive møde med det kvindelige, som hjælper Tamino at blive indviet i det patriarkalske univers. At de er en slags "indslusningstjenere" i den kommende indvielse, ses tydeligt i slutningen af første akt, hvor de subtilt bekender farve, idet de viser sig at være Sarastros hjælpere. Da Tamino under ledsagelse af de tre drenge støder på Sarastros frimureragtige tempelanlæg, bærer de Sarastros gyldne palmer⁷⁸ og introducerer den kommende patriarkalske indvielse:

Drei Knaben führen den Tamino herein, jeder hat einen silbernen Palmzweig in der Hand.

DIE DREI KNABEN. Zum Ziele führt dich diese Bahn, doch musst du, Jüngling! männlich siegen, drum höre unsere Lehre an: sei standhaft, duldsam und verschwiegen.⁷⁹

Det næste trin i rejsen er overvindelsen af den frygtindgydende konfrontation med det moderlige infantilunivers. Indvielsen og den dermed følgende moderlivsregression indtræder, da Tamino, godt hjulpet af de tre drenge, vover sig ind i Sarastros tempelanlæg i slutningen af første akt (I/15/27). Taminos indtræden gennem Sarastros tempelporte er startskuddet for nattehavsrejsens langtrukne regressive indvielsesprocedure. Ligesom i den bibelske myte om Jonas's ophold i hvalfiskens mave, befinder Tamino sig nu i Sarastros mørke ge-makker

⁷⁶ Billedarien, som muligvis er en af de mest berømte tyske tenorier synges i es-dur, larghetto (2/4 takt). Orkestret imiterer hjertets banken, hvilket fremhæver Taminos sensitive sang. Sml. Pahlen, 1991. S. 24.

⁷⁷ Gudbarnets relation til det musikalske, som dukker op i denne scene af "Die Zauberflöte" foreligger også i den antikke Hermesfigur. Sml. Jung/Kerenyi, 1941. S. 88.

⁷⁸ Palmen symboliserer den frimureriske kulturinnovation. En del af disse arketyperiske gudebørn er kulturbringere, idet de relateres til nyttige kulturfaktorer som fx ild, majs, hvede osv. Se Jung/Kerenyi, 1941. S. 126. I "Die Zauberflöte" relateres gudebarnet til palmen, som er en pendant til de frimureriske akaciekviste (mestersymbol).

⁷⁹ Mozart/Schikaneder. Akt I/15. S. 27.

for at overvinde det incestuøse møde med moderfiguren⁸⁰. Ligesom Jonas's møde med hvalfiskken rummer dødsfaren, konfronteres Tamino og Pamina med døden i indvielsesritualet.⁸¹ Faren for at dø er nærliggende, hvilket fremgår af Sarastros udsagn om Taminos optagelse i begyndelsen af anden akt: "Lasst sie der Prüfung Früchte sehen. Doch sollten sie zu Grabe gehen, so lohnt der Tugend kühnen Lauf, nehmt sie in eurem Wohnsitz auf." (II/1/35). Dødsfaren i denne episode viser igen, at det mytiske er relateret til Sarastros knap så pletfrie fornuftsrige, hvor magteliten sætter systemets aspiranter på spil. Hvordan fortsætter så den mytiske rejse i "Die Zauberflöte"?

Rejsen til det ubevidste, infantile fortsætter med, at Tamino og Papageno føres ind i forgården (II/2/ 36), hvis uhyggelige, natlige stemning indicerer at regressionen til det mørke og farlige moderunivers er begyndt⁸². Sækkene over Taminos og Paminas hoveder mørklægger deres syn og forhindrer dem i at orientere sig i Sarastros gemakker. Helten står overfor sin afgørende sidste rejse i det mørke, moderlige univers:

TAMINO. Eine schreckliche Nacht! Papageno, bist du noch bei mir?

PAPAGENO. I, freilich!

TAMINO. Wo denkst du, dass wir uns befinden?

PAPAGENO. Wo? Ja, wenn's nicht finster wäre, wollt' ich dir schon sagen (...).⁸³

Den mytiske regression er forbundet med en introversion, en skuen ind til det ubevidste, hvilket er betingelsen for at introversionen fører til det infantil-moderlige univers. Formålet med den meditative tilstand er at rette libido mod det ubevidste, for derved at fremtvinge introversionen⁸⁴. Den meditative tilstand skabes i "Die Zauberflöte" af den pålagte tavs-

⁸⁰ Jung, 1952. Ss. 571-572

⁸¹Jonasmyten indeholder ligesom den frimureragtige indvielse i "Die Zauberflöte" den arketypiske regression af libido. Ved regressionen i det ubevidste fremkalder libido først barndomsbilleder i det personlige ubevidste. Dernæst aktiveres infantilbilleder (moderdragen) i det kollektive ubevidste. Disse billeder indeholder bl.a. incestangsten om at blive spist af moderen. C. G. Jung om Jonasmyten i Jung, 1952. S. 571: "Der sog. Ödipuskomplex mit seiner Inzesttendenz verwandelt sich auf dieser Stufe in den Jona-Walfischkomplex, der viele Varianten hat, wie z. B. die Hexe, welche Kinder frisst, der Wolf, der Oger, der Drache etc. Die Inzestangst wandelt sich in der Befürchtung, von der Mutter aufgefressen zu werden. Die regredierende Libido desexualisiert sich anscheinend dadurch, dass sie allmählich bis auf die vorsexuelle, frühinfantile Stufen zurückweicht."

⁸²Kuckartz, 1984. S. 80.

⁸³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/2. S.36.

⁸⁴Sml. Jung, 1952. Ss. 570-572.

hedspligt (II/3/38) og det mørklagte univers (nat og sække over hovederne). Mens Tamino består tavshedsprøven, som udover at fremskynde introversionen også rummer en mandlig styrkeprøve, fejler Papageno (II/5/ 38-40).

Nattehavsrejsen i det moderlige univers fortsætter med en typisk arketypisk ingrediens: fasten. Før solheltens lysgivning indtræder en tilstand af bevidst spisevægring fra Taminos side (fasten). Papageno: "(...) nicht einmal einen Tropfen Wasser bekommt man bei diesen Leuten, viel weniger sonst was" (II/14/46). Dette er ligeledes et træk i den arketypiske nattehavsvandring. Mødet med moderdragen i heltens libidoregression udløser spisevægringen, som er et led i den meditative introversion og som er et led i incesttabuet (spisevægring i stedet for moderlig ernæring⁸⁵). Fasten er først og fremmest et led i den indre koncentration kort før heltens konfrontation med det moderlige infantilunivers i regressionen. C.G Jung om dette arketypiske fænomen:

Wenn aber die Regression nur anscheinend, in Wirklichkeit aber eine zielgerichtete Introversion der Libido ist, dann wird jener endogame Zusammenhang, der sowieso durch den Inzesttabu verboten ist, vermieden und der Anspruch auf das Ernährtwerden wird durch absichtliches Fasten, wie in Hiawathas Fall, ersetzt (...). Einsamkeit und Fasten sind daher die seit alters bekannten Mittel, um jene Meditation, welche den Zugang zum Unbewussten eröffnen soll, zu unterstützen.⁸⁶

Senere bliver bordet dækket for prøve kandidaterne (II/18/48). Mens Tamino modstår Sarastros kulinariske fristelser, kan Papageno ikke modstå tilbuddet (II/19/ 50). Det viser blot, at det naturligt- animalske i Papageno ikke kan tæmmes helt⁸⁷.

Den sidste station på nattehavsturen er den symbolske indtrængen i livmoderen. Tamino og Pamina føres hen til de før omtalte bjerge (II/28/56-57). Det ene indeholder et vandfald⁸⁸, mens det andet kaster ild (II/28/57). De bevæger sig ind i disse bjerge. De befinder sig ved indgangen til den symbolske livmoder for at møde moderdragen, døden. Livmodersymbolik-

⁸⁵Sml. Jung, 1952. S. 579.

⁸⁶Jung, 1952. Ss. 579-580.

⁸⁷ Scenen kan også tolkes derhen, at det falliske kan trues af for megen driftskontrol under introversionen. Det modstræber sig prøverne, fordi de kan være fysisk farlige. Igen betegner Papagenoprincippet overlevelsesprincippet, som sikrer det fysiske liv.

⁸⁸Bemærk vandets før omtalte kvindelige symbolindhold. Samtidig står vandet for udødelighed, hvilket matcher med genfødselmotivet bag nattehavsvandringen. Ligesom ved ild drejer det sig om et arketypisk libidosymbol. Se Jung, 1952. S. 368.

ken accentueres af vandets brusen og ildets knitren (symbolske livmoderlyde) (II/28/56). Taminos lette påklædning understøtter forestillingen om det incestiøse møde med moderfiguren: "Tamino ist leicht angezogen, ohne Sandalen (...)." (II/28/57). I begyndelsen af ild- og vandprøven bliver Pamina og Tamino ledsaget af to harniskklædte mænd⁸⁹ med lysene på deres hjelme⁹⁰: "Zwei schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer (...)." (II/28/57) og ilden i bjerget markerer, at lysgivningen og heltens genfødsel snarligt er forestående⁹¹:

ERSTER UND ZWEITER GEHARNISCHTER MANN. Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden. Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, schwingt er sich aus der Erde himmelan! Erleuchtet wird er dann im Stande sein, sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.⁹²

Ved hjælp af de magiske musikinstrumenter vandrer helten og hans kvindelige modpart gennem elementerne vand og ild. Vandringeren foregår i et lukket rum (II/28/57), hvilket fremhæver livmodersymbolikken. De voldsomme vand- og ildlyde markerer, at stilheden og det mørke univers snart skal forlades til fordel for den genfødte, lyse tilværelse, hvor de patriarkalske magter hersker:

ERSTER UND ZWEITER GEHARNISCHTER MANN. Ihr wandelt durch des Tones Macht froh durch des Todes düstre Nacht. (Die Türen werden nach ihnen zugeschlagen; man sieht Tamino und Pamina wandern; man hört Feuergeprassel und Windsgeheul, manchmal auch den Ton dumpfen Donners, und Wassergeräusch. Tamino bläst seine Flöte. Sobald sie vom Feuer herauskommen, umarmen sie sich, und bleiben in der Mitte).⁹³

Endnu er nattehavsrejsen ikke overstået. Den befinder sig på et meget kritisk stadie, da det sidste trin rummer faren for tilintetgørelsen. Det symbolske møde med døden er en psyko-

⁸⁹Deres mandlige fremtoning, som består af harniskdragterne og lyset på deres hjelme viser, at de som mandligt indviede indicerer den snarligt kommende patriarkalske indvielse.

⁹⁰Kuckartz, 1984. S. 228.

⁹¹De harniskklædtes sang baseres på en forarbejdelse af Bach's Kantate nr. 2 "Ach Gott, vom Himmel sieh darein". Denne lutheranske koral bruges i "Die Zauberflöte" som led i den ægyptisk-mysteriekultiske patriarkalske indvielse. Se Kurt Pahlen, 1991. S. 114.

⁹²Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/28. S. 57.

⁹³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/28. S. 58.

logisk accentuering af livets forgængelighed. Men den er også et symbol på livets fortsatte fornyede eksistens, når døden overvindes⁹⁴. Også i denne del af værket slår Mozart og Schikaneder flere fluer med et smæk. Som spektakulær maskinel underholdning kunne scenen tryllebinde det folkelige teaterpublikum på Freihaustheater, mens det mysteriekultiske element måtte tiltale frimurene. Samtidig er scenen ubevidst møntet på menneskets uni-verselle livsbetingelser: fødsel og død, som alle mennesker på et eller andet plan må forholde sig til. Deri består ligeledes værkets vedvarende aktuelle potentiale. Vi nærmer os nu rejsens slutmål - solificeringen.

Heltens nattehavsrejse lakker nu mod enden. De livmoderagtige rum forlades gennem en dør, som fører til et oplyst tempel: "(...) man sieht sie hinuntersteigen und nach einiger Zeit wieder heraufkommen; sogleich öffnet sich eine Tür, man sieht einen Eingang in einem Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille (...)." (II/28/58). Nattehavsrejsen er slut, idet heltens efter mødet med moderfiguren er blevet indviet i Sarastros lysrige⁹⁵. Natten er nu overstået: "Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Nacht!" (II/30/62).

⁹⁴Kuckartz, 1984. S. 95.

⁹⁵Processen svarer til lysgivningen i den frimureriske ritus (se afsnittet om det frimureriske).

2.4 Initiationsaspektet i "Die Zauberflöte"

En gennemgang af værkets regressionspotentiale viste, at det mysteriekultiske spillede en stor rolle. I den mysteriekultiske dimension i værket eksisterer rester af ældgamle initiationsritualer. Disse er i "Die Zauberflöte" mere sublimt, åndeligt udformet⁹⁶. Det drejer sig om arketyperiske rester af overgangsriter, som vi kender fra vor egen historie⁹⁷ og stammefolkernes ritualer⁹⁸. I disse bryder drenge og piger med forældrene for at blive optaget som medlemmer af klanen eller stammen.⁹⁹ Bruddet sårer i første omgang forældrene. Skaden kompenseres ved, at den unge i stedet bliver en del af gruppens liv. Gruppen bliver den nye forældreerstatning.¹⁰⁰ I ritualerne indgår elementer, som skal styrke jeget. Det drejer sig om styrkeprøver af forskellige slags og prøver i almindelighed, som stimulerer selvbe-herskelsen (modprøver, smerteprøver etc.), som skal foreberede den unge på det kommende voksne liv¹⁰¹. Der er først og fremmest tale om riter, som har det formål at overvinde det ubevidste¹⁰², og som skal tæmme alt det, som kunne forstyrre den mandlige selvbeherskelse¹⁰³. Derved menes først og fremmest en tæmmelse af seksualdriften.

Ritualerne er et element i civilisationsprocessen, hvor libido undertrykkes i opbygning af kultur. Også dette driftsundertrykkende element ses omkring det initiatoriske i "Die Zauberflöte"¹⁰⁴. Sidst i anden akt møder Tamino Pamina under tavshedsprøven, hvor han

⁹⁶Kuckartz, 1984. S. 94.

⁹⁷De gamle initiationsmønstre er blevet flettet ind i det kirkelige ritualunivers, som fx ved gudstjenester omkring fødsel, giftermål eller ved kirkelige handlinger ved død. Sml. Joseph L. Henderson: "Myten og det moderne menneske". I: C. G. Jung: *Mennesket og dets symboler*. Dansk oversættelse. Madrid, København, 1995. S. 131.

⁹⁸Det drejer sig bl.a. om omskælsesritualer, som markerer overgangen. Sml. Joseph L. Henderson: "Myten og det moderne menneske". I: Jung, 1995. S. 129.

⁹⁹Ibid., s. 129.

¹⁰⁰Ibid., s. 129.

¹⁰¹En "rite de passage" forekommer fra et livsstadie til det næste, enten det er fra tidlig barndom eller senere perioder i menneskets liv som fx i den såkaldte "midtvejskrise". Sml. Joseph L. Henderson: "Myten og det moderne menneske". Jung 1995. Ss. 130-131.

¹⁰²Derfor arbejder disse optagelsesriter med den samme symbolik som den klassiske heltemyte og dennes solificering, som det foregående afsnit har behandlet.

¹⁰³Netop dette element i "Die Zauberflöte" må appellere til mennesker verden over, som ligeledes er underlagt den dominerende mandlige initiationsritus. Det vil sige afrikanske omskæringsritualer, vestlige konfirmationsceremonier osv.

¹⁰⁴Eksemplet viser i høj grad at kultur høj grad opbygges ved hjælp af regression.

bevarer tavsheden og undertrykker sine følelser for hende (II/23/52). Resultatet er, at han er med til at drive Pamina til selvmordets rand, fordi hun tror, at han ikke elsker hende længere. Først da de tre drenge griber ind og forhindrer selvmordet, får hun sandheden at vide: "Was er fühlte Gegenliebe? Und verbarg mir seine Triebe- wandte sein Gesicht von mir? Warum sprach er nicht mit mir? (II/27/56)." I "Die Zauberflöte" figurerer der dog kun rester af initiativiske strukturer. Det gammelkendte mønster brydes for alvor ved, at begge køn bliver indviet. Indvielsen, genfødslen baseres i værket langt hen ad vejen på ældgamle, "primitive" initiationsriter fra stammesamfundene. Men hvilke konsekvenser har det for civilisationsprocessen, når vejen til det nye, oplyste og "autonome" menneske realiseres gennem gamle, "umoderne" og patriarkalske initiationsmyter? Svaret på dette spørgsmål må ligge i en forståelse af, hvordan det mytiske forholder sig til det civilisatoriske opdragelsesprojekt i "Die Zauberflöte".

3. Forholdet mellem civilisation og regression i "Die Zauberflöte"

Det før omtalte regressionspotentiale omkring det frimureriske, det eventyrlige og folkeligt-modreformativiske er det dybdepsykologiske fascinationsområde. Til det regressive potentiale i "Die Zauberflöte" hører også Papagenos dominerende infantilitet, som gennemgangen af klovnefiguren har vist. Et af de psykologiske trækplastre i "Die Zauberflöte" er netop det infantile univers, som ikke bare appellerer til børn, men også til barnet i det voksne menneske. Papagenos positive vildskab betegner det barnlige aspekt, som ikke kan tæmmes i det voksne liv, og som altid vil forblive i den voksne bevidsthed. Til det infantile hører som før nævnt Sarastros vilde dyr, som lokkes af Taminos fløjte og værkets mange eventyrtræk. Men "Die Zauberflöte" rummer også en hyldest til barnet, som er eksponent for den positive fremtidige udvikling (derom senere). I "Die Zauberflöte" er det derfor tilladt at være barn eller bevæge sig ind på introversivt, esoterisk drømmeland for at blive tryllebundet af menneskehedens universielle billedsprog.

Men samtidig rummer "Die Zauberflöte" et stort potentiale af progression, fremskridt og rationalisme, som er rodfastet i oplysningstidens projekt og civilisationsprocessen omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Det markante er, at progressionen er uløseligt forbundet med den mytiske regression:

Die ethisch-freimaurerische Orientierung in "der Zauberflöte" ist konform zum Geist der Zeit, in der Mozart lebte, humanistisch-fortschrittlich und in diesem Sinne modern. Trotzdem aber sind in der maurerischen Allegorik noch Reste echter archetypischer Symbolik lebendig, und durch die emotionale Ergriffenheit des Mozartschen Genies werden gerade in "der Zauberflöte" Symbolschichten wiederbelebt,

welche ursprünglich der erst später abstrakt gewordenen Allegorie zugrunde gelegen hatten, die aber im Laufe des Rationalisierungsprozesses bereits mehr oder weniger verlorengegangen waren.¹⁰⁵

De er to sider af den samme civilisationsproces i "Die Zauberflöte". Processen hviler faktisk på et regressionsgrundlag, som skal medtænkes i en beskrivelse af processen. Gennemgangen af regressionspotentialet i "Die Zauberflöte" har netop vist at Sarastros fornuftsrige baseres på det mysteriekultiske regressionsgrundlag. Det er derfor meget symptomatisk, at indvielsens slutpunkt, lysgivningen, indeholder regressionens billedsprog, men samtidig relateres indvielsen til de nye progressivt-frimureriske maksimer: "Heil euch Geweihten! Ihr dranget durch Nacht! Dank sei dir, Osiris, Dank sei dir Isis, gebracht! Es sieget die Stärke und krönet zum Lohn die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron!" (II/30/62).

Progression og regression er to sider af den samme mønt¹⁰⁶. Progressionens forbundet-hed med regressionen skinner fx eksemplarisk igennem Sarastros tre drenge. De er arketyperiske figurer, men samtidig er de også eksponenter for den nye tid, rationalismen og selvkontrolin-stanserne i den vestlige verdens civilisationsproces. De tre drenge overfor Tamino: "Zum Ziele führt dich die Bahn, doch musst du, Jüngling! männlich siegen, drum höre unsere Lehre an: sei standhaft, duldsam, und verschwiegen!" (I/15/27). Det samme gælder for Sarastrofiguren. Sarastro er både eksponent for det regressivt-esoteriske, men samtidig betegner han historisk virkelighed¹⁰⁷:

SARASTRO (...) Gerührt über die Einheit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit. Mag immer das Vorurteil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen! Weisheit und Vernunft zerstückt es gleich dem Spinnengewebe (...).¹⁰⁸

Det er dette civilisatoriske afhængighedsforhold mellem det rationelle og det irrationelle, som er et fikspunkt i "Zauberflöte" og central struktur bag det folkelige og det elitekulturelle potentiale (se afsnittet om det frimureriske i teksten). Det som vindes i den civilisatoriske selvkontrol kompenseres i det eventyrligt-frimureragtige eller barnligt-infantile. Netop afhængighedsforholdet mellem regressionen og selvkontrolmekanismerne i civilisationsproces-sen er forbløffende underbelyst i Elias's teoriapparat. Elias nævner i sidebemærkninger

¹⁰⁵Neumann i Csampai, 1982. S. 228.

¹⁰⁶Påstanden bekræftes også ved det markant høje antal frimurere blandt oplysningstidens talsmænd.

¹⁰⁷Csampai, 1982. Ss. 12-13.

¹⁰⁸Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/1. S. 34.

regressionens kompenserende funktion uden at komme eksplicit ind på afhængighedsforholdet til selvkontrolmekanismerne i civilisationsprocessen:

Später, wenn die Fließbänder, die durch das Dasein des Einzelnen laufen, länger und differenzierter werden, lernt das Individuum, sich gleichmässiger zu beherrschen (...). Das Leben wird in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- oder lustloser, mindestens, was die unmittelbare Äusserung des Lustverlangens angeht; und man schafft sich für das, was im Alltag fehlt, im Traum, in Büchern und Bildern einen Ersatz: so beginnt der Adel auf dem Wege der Verhöflichung Ritterromane zu lesen, so sieht der Bürger Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film.¹⁰⁹

Men udover at regressionen er vævet sammen med det rationelle, så er det rationelle i "Die Zauberflöte" udbygget til en utopi om, at den menneskelige natur kan indgå i en harmonisk enhed med den menneskelige kultur, hvilket betyder, at publikum oplever, at de menneskelige drifter i princippet kan indordnes i det menneskelige samfund uden for alvor at lide skibbrud. Papageno, som i høj grad repræsenterer "naturen", driften: "(...) Ich verlang auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt." (II/3/37), indgår med Papagena som forenet par i Sarastros rige, dog uden at være indviet, dvs. være en del af magtapparatet (II/29/60-61). Indenfor det sarastroske rige vil det for Papageno og Papagena tilsyneladende være muligt at udfolde den menneskelige natur: "(...) unsrer Liebe Kinder schenken, so liebe Kinderlein!" (II/29/60). Ligeledes lykkes det det høje par at indordne deres indre natur i Sarastro patriarkalske kultursamfund med en forening som par og indviet i Sarastros magtelite: "Triumph, Triumph, du edles Paar! Be-sieget hast du die Gefahr! Der Isis Weihe ist nun dein! Kommt! Tretet in den Tempel ein!" (II/28/58). Også her tilpasses tilsyneladende den menneskelige natur den menneskelige kultur. Utopien får dog store skrammer, når man hurtigt får øje på de ting, som holdes udenfor kulturen, og som i høj grad er med til at definere den: Papageno og Monostatos (derom senere).

Faktum er, at "Die Zauberflöte" består af en broget biotop af vilde og tæmmede livsformer, som alle har en eksistensberettigelse. Det er netop denne mangfoldighed af regres-sive og rationelle elementer, som også rummer opskriften for succesen bag "Die Zauberflöte". Selvom værket har begge dele brækker operaen ikke over og mister sin helstøbthed, fordi harmoniseringen, utopien opretholdes. Mozart og Schikaneder tillader publikum at iden-tificere sig med værkets infantile univers, de tillader publikum også at forglemme sig i den mytiske regressions farverige frimureriske og eventyragtige drømmeverden, men samtidig opretholder de tilsyneladende utopien om en harmonisering af netop disse aspekter i den menneskelige

¹⁰⁹Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 340-341.

kultur. I "Die Zauberflöte" er det tilladt at være Hanswurst, klovn og spirituel og samtidig blive voksen og "civiliseret". Opskriften for operaens succes gemmer sig netop bag værkets brogede sammensurium af arketypisk resistenskraft, infantilt pjat og dybt alvorlige, rationelle tematiseringer:

Das Libretto der "Zauberflöte" kontaminiert die verschiedensten Quellen, ohne Einstimmigkeit herzustellen. Objektiv aber erscheint in dem Textbuch der Zauberflöte der Konflikt zwischen Matriarchat und Patriarchat, von lunarem und solarem Wesen. Das erklärt die Resistenzkraft des vom altklugen Geschmack als schlecht diffamierten Textes. Er bewegt sich auf der Grenzscheide von Banalität und abgründigem Tiefsinn (...).¹¹⁰

Dette ikke helt entydige forhold mellem den menneskelige natur og kultur er karakteristisk for "Die Zauberflöte". Successen er, at Schikander og Mozart ikke lægger sig fast på en entydig strategi. Den absolut "gode slutning", som den jungianske tolkning arbejder udfra, findes ikke, når man nærlæser librettoen. Det regressive indgår ikke i en harmonisk enhed med det progressive. Forsoningen mellem kultur og natur forbliver en illusion i "Die Zauberflöte", bl.a. fordi det regressive (Papageno) holdes udenfor forsoningsprojektet.

Statt Vereinigung, Ausgleich, Harmonie erfolgt hier die Spaltung der Menschheit. Und jede soziale Gruppe erhält in diesem "modernen" Finale ihren eigenen "standesgemässen" (=klassenspezifischen) Schluss (...). Die unverblümt gewaltverherrlichende Schlussentenz dieser Oper gibt - nur zu ehrlich - die Moral aller Despoten wieder. Bei einer solchen Veranstaltung hat Papageno wahrlich nichts mehr zu suchen.¹¹¹

I Mozarts øvrige opeaer er billedet mere klart. I "Don Giovanni" lider den menneskelige natur en grim skæbne, fordi den ikke kan indordne sig under kulturens krav på afsavn¹¹². Den forføreriske Don Giovanni oplever helvedets kvaler, fordi hans voldsomme, forføreriske driftsliv ikke kan indordnes under kulturens herskende konventioner¹¹³. I "Die Hochzeit des Figaro" må greven opgive at bortrøve Susanna fra Figaro, fordi den-ne er lovet væk til Figaro.

¹¹⁰Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1973. S. 400.

¹¹¹Csarpai, 1982. S. 39.

¹¹²Her ses ligeledes civilisationsprocessen omkring borgerliggørelsen, hvor borgerskabets "ærlighed" og krav på afsavn udfra den borgerlige selvopfattelse modstilles af aristokratiets løgn og tøjlesløshed. Sml. Elias, 1993. Ss. 126-127.

¹¹³W.A. Mozart: *Don Giovanni*. Reclam. Stuttgart, 1988. S. 78.

Naturen skal også i dette tilfælde tilpasses kulturen, dvs. civilisationsprocessens krav om selvbeherskerskelse¹¹⁴. Følger man Mozarts og Schikaneders beskrivelse af oplysningstidens projekt i "Die Zauberflöte" tegner kunstnerne et mere afklaret, realistisk billede af de fordele og ulemper som er forbundet med mennesket i det nye, borgerlige samfund. De har på realistisk vis beskrevet de sår, som civilisationsprocessen har givet mennesket i kølvandet af oplysningstidens projekt. Processen bygger ikke kun på et samspil med det regressive, men processens undertrykkelse af natur er af dialektisk beskaffenhed¹¹⁵.

Også dette område er underbelyst i Elias's beskrivelse af civilisationens udvikling i den vestlige verden. Elias fokuserer i ganske korte vendinger på mulige ulemper ved driftundertrykkelsen i form af neuroser og psykiske forstyrrelser¹¹⁶, men fokuserer ikke på driftundertrykkelsens dialektiske karakter¹¹⁷. For ham er civilisationsprocessen i den vestlige verden i det lange løb forbundet med en "indpakning" og neutralisering af animalske impulser: "Die Schwankungen im Verhalten und in den Affektäusserungen verschwinden nicht, aber sie mässigen sich"¹¹⁸. Naturens farlighed forringes ifølge Elias som resultat af den tiltagende kompleksitet i civilisationsprocessen:

Der arbeitsteilige Apparat wird so empfindlich und kompliziert, Störungen an jeder Stelle der fließenden Bänder, die durch ihn hingehen, bedrohen so sehr das Ganze, dass die leitenden, die verfügenden Schichten im Druck der eigenen Ausscheidungskämpfe zu immer grösserer Rücksicht auf die breiten Massenschichten genötigt sind.¹¹⁹

En gennemgang af "Die Zauberflöte" vil i det følgende demonstrere, hvorledes civilisationsprocessen omkring det nye borgerlige menneske netop i høj grad er forbundet med socialpsykologiske omkostninger. Disse er høj grad udløst af, at Mozart og Schikaneder vælger det gamle, mytisk-regressive patriarkat med sit abnorme krav på afsavn, dvs. driftundertrykkelsen, til at realisere det moderne, humanitære, borgerlige samfund. Når det mytiske blot fremstår som fantasi, religion eller kunst kan det have en sund indflydelse på driftshusholdningen i civilisationsprocessen, hvor det opfanger og neutraliserer drift. Men når

¹¹⁴W.A. Mozart: *Die Hochzeit des Figaro*. Reclam. Stuttgart, 1995. Ss. 90-92.

¹¹⁵Csarpai, 1982. S. 12.

¹¹⁶Elias, 1997. Bd. 2. Ss. 341-343.

¹¹⁷Adorno/Horkheimer, 1988. S. 17.

¹¹⁸Elias, 1997. Bd.1. S. 335.

¹¹⁹Elias, 1997. Bd. 2. S. 351.

patriarkalske strukturer fra disse mytiske fantasier bliver til politik, dvs. til en autoritær, driftsfornægtende styreform, bliver det mytiske netop til en fare for det moderne menneske. Den undertrykte drift degenerer til barbari. Det mytiske har således en ambivalent funktion i civilisationsprocessen på Mozarts og Schikaneders tid. "Die Zauberflöte" rummer begge funktioner, hvor især mytens destruktive tendenser rykker i fokus. Denne tendens dukker op, når eventyrets struktur brydes efter første akt, hvor det civilisatoriske omkring indvielsen i Sarastros fornuftsrige for alvor kommer ind i billedet. Der er her, det endimensionale eventyrgrundlag forlades:

Genau an der Stelle, wenn Tamino die Grenzen des heiligen Tempelbezirks überschreitet, also das neue unbekannte Land der Eingeweihten betritt, verlassen Mozart und Schikaneder die eingleisig-naive (bis zum Schluss eindimensional durchgehaltene) Gut-Böse-Moral der Märchenvorlage(n) und geben dem Geschehen eine realistische Wendung.¹²⁰

4. Civilisationsprocessens dialektik i "Die Zauberflöte"

Det forudgående jungiansk-inspirerede afsnit skulle vise læseren, hvor driften tog hen til i opbygningen af civilisation. I det følgende vil læseren opleve det, som ikke opfanges af den før den beskrevne mytiske og infantile regression. Når Mozart og Schikaneder lader det regressive få så megen plads i operaen og når de som modpol opstiller en utopi om forsoningen af den menneskelige natur med den menneskelige kultur, som derved bliver til ideologi, er de ikke euforiske og blindt optimistiske omkring det nye menneske i oplysningstidens projekt. De lader projektet stå som den vej, udviklingen nødvendigvis går, men samtidig skitserer de på subtil vis de modsætninger, som opstår i fornuftsriget, og tegner derved et nuanceret, virkelighedsnært billede. Csampai skyder derfor i den rigtige retning, når han postulerer:

Im Unterschied zu den meisten ihrer "fortschrittlich" denkenden Zeitgenossen verfallen sie dem neuen Reich der Vernunft gegenüber nicht in idealisierte Euphorie, in blinde Vorfreude, sondern sie unterscheiden mit bestürzend klarem Vorausblick und feinstem Gespür zwischen dem "schönen Schein" und der erschreckenden Wirklichkeit dessen, was sich da ankündigt. Dabei interessieren sie sich nicht so sehr für den tatsächlichen Anblick der künftigen Welt, sondern vielmehr für ihr widersprüchliches Wesen, ihr Menschenbild, die geistigen, seelischen und emotionalen Grundlagen des "neuen" Menschen und auch all das, was dafür bezahlt werden muss.¹²¹

¹²⁰Csampai, 1982. Ss. 21-22.

¹²¹Csampai, 1982. S. 40.

Csarpai glemmer dog tilsyneladende, at meget kan reddes, neutraliseres af det mytiske, som han ikke inddrager i betragtningen om "det nye menneske" og "den nye tid". Mozarts og Schikaneders æstetik orienterer sig i høj grad ved virkeligheden, ved de historiske konditioner. I "Die Zauberflöte" viser de hele mennesket i al dets mangfoldighed, som inkluderer dets tanker, følelser, utopier og forhåbninger¹²². Til mennesket hører også det regressive, som Csarpai undgår at fokusere nærmere på. Han arbejder ud fra "det flerdimensionale menneske", men indarbejder ikke det mytiske som vital ekstradimension. Men hvordan hænger det civilisationskritiske sammen med Mozarts operaer?

Især i Mozarts operaer udfoldede mennesket sig ikke kun individuelt, men også historisk med en tiltagende socialkritisk tendens. Man kan tydeligt se denne tendens i Mozarts operaer efter 1786, uden at tendensen dog er rodfæstet i et konkret politisk engagement¹²³. Den førrevolutionære optimisme, som ses i "Figaro", afløses af en tiltagende pessimisme i "Don Giovanni", hvor han udtrykker en stigende resignation overfor realiseringen af det ny menneskebillede. Men også operaen "Cosi fan Tutte" rummer i sin kritik af den aristokratiske overfladiskhed et brud. I 1791 vender han sig mere og mere til det jævne folk i skuffelse over det oplyste aristokrati, som han ellers producerede kunst til.¹²⁴ Som overbevist frimurer bryder Mozart dog ikke med en tro om, at oplysningstidens projekt er den eneste farbare vej fremover. Mozart og Schikaneder ser dog bort fra en idealisering af udviklingen. De beskriver det psykologiske, regressive grundlag som civilisationsprocessen omkring oplysningstidens projekt hviler på, men samtidig viser de også de socialpsykologiske modsætninger og ulemper, som følger med.

Modsatningerne, processens "sår" er først og fremmest betinget af, at processen bygger på elementer fra den patriarkalske initiationsmyte, som gennemgangen af det mytiske har vist. Fremfor at realisere det nye menneskebillede efter moderne livsformer, som hviler på et fundament af selvstyrelse, bruger Mozart og Schikaneder som mennesker af deres tid det gamle, simple, seksualitetsfornægtende mytiske patriarkat, som baseres på autoritær magt og fremmedstyrelse, som den styreform, der skal virkeliggøre oplysningstidens projekt. Resultatet er, at mytens kompensatoriske værdi forsvinder til fordel for mytens driftundertrykkende funktion, hvor den drift, som undertrykkes, dialektisk vender tilbage i form af socialpsykologiske ulemper. Mozart og Schikaneder vælger denne frimureriske vej. Samtidig vises også strategiens ulemper. Resultatet er, at mytens kompensatoriske værdi forsvinder til fordel for

¹²²Csarpai, 1982. S. 11.

¹²³Mozart var ikke interesseret i politiske eller filosofiske diskussioner. Ligesom han ikke var politisk aktiv nogen steder.

¹²⁴Csarpai, 1982. S. 11.

mytens driftundertrykkende funktion, hvor den drift, som undertrykkes, dialektisk vender tilbage i form af socialpsykologiske ulemper.

4.1 Sarastro og fornuftiget

Modsætningerne, dialektikken, opstår som et resultat af patriarkatets ubetingede herredømme. Lysrigets overordnede placering i forhold til det kvindelige natrige fremstår tydeligt i beskrivelsen af den syvfoldige solkreds, som er værkets vigtigste tryllerredskab, da dens ejer hersker over dag og nat. Den er bestemt til Sarastros rige af Paminas afdøde far, som stod de indviede nær. Sarastro bærer den som symbol på fornuftigets altdominerende magt på sit bryst, han er derfor den retmæssige ejer og forvalter af riget:

PAMINA. Mein Vater

KÖNIGIN. Übergab freiwillig den siebenfachen Sonnenkreis den Eingeweihten; diesen mächtigen Sonnenkreis trägt Sarastro auf seiner Brust. Als ich ihn beredete, so sprach er mit gefaltener Stirne: "Weib! Meine letzte Stunde ist da, alle Schätze, so ich allein besass, sind dein und deiner Tochter." "Der allesverzehrende Sonnenkreis," fiel ich ihm hastig in die Rede, "ist den Geweihten bestimmt", antwortete er (...). Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter der Führung weiser Männer zu überlassen.¹²⁵

Fra Mozarts og Schikanedes side er oplysningstidens projekt givet på forhånd det projekt, som viser vejen for fremtiden. Kortene er bestemt på forhånd og kunstnerne udtrykker deres sympati med projektets nye idealer omkring menneskærlighed, broderskab og fornuftsdyrkelse, som i særdeles grad dukker op i Sarastros legendariske halarie, der både musikalsk og indholdsmæssigt er en hyldest til disse idealer (II/12/45-46)¹²⁶. Men samtidig viser kunstnerne, at der i paradiset findes mange slanger. Lysrigets skyggesider kommer med i beskrivelsen i "Die Zauberflöte". Dette realistiske billede af civilisationsprocessens konsekvenser fokuserer især på magtmennesket Sarastro og dennes modsætningsfyldte fornuftsrige. Ved sin første præsentation i slutningen af første akt viser Sarastro sig næsten lige så brutal og umenneskelig som omtalt af Nattens Dronning. Han svarer langt hen ad vejen til det dystre billede, som Nattens Dronning har givet af ham. Hans prægtige optræden i sin triumfvogn,

¹²⁵Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/8. S. 42.

¹²⁶Også musikalsk går Mozart på kompromis med den folkelige syngespilsgenre, idet musikstykket er en situationssang i to ensartede strofer. Melodien er værdig og er sunget i e-dur (largo), som ikke sætter spørgsmålstegn ved sangens hyldest af de frimureriske idealer. Sml. Pahlen, 1991. S. 88.

som trækkes af de solare løver, minder mere om en optræden af en enevoldshersker, fremfor en overpræst i et fornuftsrige.¹²⁷ Og læseren får en forsmag på den kynisme og brutalitet, som fornufttriget også indeholder. Overfor Pamina demonstrerer han resolut sin magt, ved uden grund at straffe Monostatos som på Sarastros egen befaling prøvede at forhindre Paminas flugtforsøg. Monostatos får i en nærmest kynisk dialog med Sarastro den drakoniske straf på "kun" 77 slag under fodsålerne¹²⁸!:

SARASTRO. (...) He! Gebt dem Ehrenmann sogleich-

MONOSTATOS. Schon deine Gnade macht mich reich!

SARASTRO. Nur siebenundsiebzig Sohlenstreich.

MONOSTATOS. Ach, Herr, den Lohn verhofft ich nicht.

SARASTRO. Nicht Dank! Es ist ja meine Pflicht!¹²⁹

Senere forklarer han overfor sit præsteskab bortførelsen med, at han måtte bortrøve hende fra moderen, fordi guderne havde bestemt Pamina til Tamino: "Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die Götter dem holden Jüngling bestimmt; dies ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen Mutter entriss" (II/1/34). Denne forklaring virker dog særdeles utroværdig, når han nærmest seksuelt forsmået, nægter hende at få friheden tilbage, efter at hendes flugtforsøg fejlede i slutningen af anden akt:

SARASTRO. Steh auf, erheite dich, o Liebe; denn ohne erst in dich zu dringen, weiss ich von deinem Herzen mehr, du liebest einen andern sehr. Zur Liebe kann ich dich nicht zwingen, doch geb ich dir die Freiheit nicht.¹³⁰

Sarastros forsmåede seksualitet og den dertil knyttede aggression overfor Monostatos afspejler den negative dialektik, som opstår, når seksualiteten rigoristisk undertrykkes i fornuftsrigets civilisationsprojekt¹³¹. Den uretfærdige straf er først og fremmest en reaktion på det brutale affektforbud, som Monostatos blev pålagt af Sarastros driftsundertrykkende

¹²⁷Csarpai, 1982. S. 12.

¹²⁸Ibid., s. 13.

¹²⁹Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/19. S. 32.

¹³⁰Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/18.S. 31.

¹³¹Seksualaggressionen opstår, når seksualundertrykkelsen ikke kan kompenseres i dagdrømme, kunst, eventyr og andre former for regressioner osv.

præsteskab og som negeren ikke kunne overholde. Overfor dette formulerer Csamapai meget rammende:

Ungerechtes Bestrafen von Untergebenen ist aber nicht nur von jeher ein probates Mittel aller Despoten gewesen, um sich Respekt zu verschaffen, ist hier auch eine Reaktion auf das verbotene Fühlen des unterdrückten Mohren, der nämlich kurz zuvor das rigide absolute Liebesverbot einmal misachtete, das die vernünftende, den Affekt verachtende, im Grunde aber regressiv weiberfeindliche Priesterkaste nicht nur sich selbst, sondern auch ihren versklavten Untergebenen auferlegt hat. Bereits hier zeigen sich die seelischen Wunden, die die Aufklärung ihren Anhängern gegeben hat. Die "Dialektik der Aufklärung" macht sich bemerkbar.¹³²

Men igen forbiser Csampai, at det mytisk-spirituelle også glatter ud, kompenserer overfor systemets aggressivitet. Undertrykkelsen af de sanselige sider i mennesket fremgår hos Sarastros præsteskab, der som før nævnt fremstår overdrevent kvindefjendsk, hvilket symptomatisk fremgår af den anden præsts og talerens kommentar til Papageno og Tamino, da disse skal absolvere tavshedsprøven: "Bewahret euch vor Weibertücken, dies ist des Bundes erste Pflicht; manch weiser Mann liess sich berücken, er fehlte und versah sich's nicht. Verlassen sah er sich am Ende, (...) Tod und Verzweiflung war sein Lohn." (II/5/38). Arrogancen og patriarkatets selvforståelse som det dominerende bevidsthedsprincip, foreligger tydeligt i Sarastros udsagn om Nattens Dronning: "Und ein stolzes Weib. Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten." (I/19/32).

I værket ses dette seksualitetsundertrykkende aspekt ligeledes i Sarastrorigets udprægede antifeminisme: "Ein Weib tut wenig, plaudert viel." (I/15/28). Denne udprægede kvindefjendskhed kunne tolkes som et forsøg på at tematisere, om kvinder bør optages i frimurerordenen. Men det antikvindelige afspejler i lige så høj grad det nye menneskes forøgede seksualundertrykkelse i civilisationsprocessen omkring oplysningstiden. Fornufttriget og dets seksualundertrykkelse har sin pris, og det er den, som Mozart og Schikaneder viser i "Die Zauberflöte". En sammenkobling af oplysningstidens maksimer og seksualitetsundertykkelsen i form af en udpræget kvindefjendskhed er typisk for det Sarastroske univers:

SARASTRO. (...) Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit. Mag immer das Vorurteil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen! Weisheit und Vernunft zerstückt es gleich dem Spinnengewebe (...). Das Weib dünkt sich gross zu sein; hofft durch

¹³²Csampai, 1982. Ss. 12-13.

Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken, und unseren festen Tempelbau zu zerstören (...).¹³³

Som omkostning for denne undertrykkelse viser sig igen tilbagevendende, dialektisk,¹³⁴ dødsforagten overfor magtsystemets undersåtter og aspiranter. Som magtpolitiker kalkulerer Sarastro med sine kommende undersåtters liv. Præsteskabet forventer, at Tamino sætter sit liv på spil for at indgå i fornuftiget:

SPRECHER. Bist du bereit, es mit deinem Leben zu erkämpfen?

TAMINO. Ja!

SPRECHER. Auch wenn Tod dein Los wäre?

TAMINO. Ja!¹³⁵

Denne dødsforagt overfor sine undersåtter er endnu mere synlig i Sarastros kyniske udsagn omkring Taminos og Papagenos prøveforløb i begyndelsen af anden akt, hvor risikoen for at dø under prøveforløbet anses for givet:

CHOR. Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.

SARASTRO. Lasst sie der Prüfung Früchte sehen. Doch sollten sie zu Grabe gehen, so lohnt der Tugend kühnen Lauf, nehmt sie in euren Wohnsitz auf.¹³⁶

Fornuftiget arbejder således med "dødsofre" som mulig konsekvens for systemets opretholdelse. Men fornuftiget går også ud fra, at dets medlemmer er villige til at dø for systemet, som afspejler sig i Taminos accept af rigets brutale spilleregler:

SPRECHER. Bist du bereit, es mit deinem Leben zu erkämpfen?

TAMINO. Ja!

SPRECHER. Auch wenn Tod dein Los wäre?

TAMINO. Ja!¹³⁷

¹³³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/1. Ss.34-35.

¹³⁴Når affektundertrykkelsen ikke har et konkret indhold og kun skal bevare det bestående slår den tilbage i form af aggression. Se Adorno/Horkheimer, 1988. Ss. 80-81.

¹³⁵Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/3. S. 36.

¹³⁶Ibid., akt II/1. S 35.

¹³⁷Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/3. S. 36

Civilisationens pris er høj: systemet dræber om nødvendig dets medlemmer og systemet forventer, at dets medlemmer lader sig dræbe! Den natur, som blindt undertrykkes i civilisationsprocessen, slår tilbage med forøget kraft. Kulturens voldsomme undertrykkelse af natur fører til en forøget afhængighed af naturtvangen: "Jeder Versuch, den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät um so tiefer in den Naturzwang hinein. So ist die Bahn der europäischen Zivilisation verlaufen"¹³⁸. Oplysningtidens dialektik i "Die Zauberflöte" figurerer tydeligst omkring Monostatosfiguren og slaveholderiet.

4.2 Monostatos og slaveriet

Når man fokuserer på fornuftsrigets hierarkiske samfund vil et blik på de lavest stående individer afsløre rigets omkostninger. Monostatos er det ømme punkt i alle borgerlige tolkninger af "Die Zauberflöte". Det er svært at se, hvorfor Sarastro behandler Monostatos og slaverne som usle undersåtter. Og selv om man gik ud fra at Monostatos er et afsporet individ, som ikke kan styre sit begær, så er han stadigvæk et produkt af Sarastros fornuftsrig¹³⁹. Undertrykkelsen af natur, som er lysrigets forudsætning lader dialektisk regredere til barbari:

Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur oder der Natur unter das Selbst. Mit der Ausbreitung der Warengesellschaft wird der dunkle Horizont des Mythos von der Sonne der kalkulierenden Vernunft aufgeheilt, unter deren eisigen Strahlen die Saat der neuen Barbarei heranreift.¹⁴⁰

Monostatos er et produkt af det borgerlige herskabsrige og Sarastro svarer i store træk til oplysningstidens nye herskertype, som på den ene side proklamerer de nye idealer omkring menneskerettighederne, fornuften og den borgerlige parlamentarisme, mens han på den anden side fremstår som koldblodig magtpolitiker. Han er borgerlig demokrat og slaveholder i en og samme person:

Sarastro ist das höchst realistische Abbild des modernen, aufgeklärten, bürgerlichen Machtpolitikers der nachrevolutionären Epoche, eines George Washington meinerwegen, der im Norden der Vereinigten Staaten die Menschenrechte proklamiert, im Süden aber gleichzeitig 216 Sklaven sein eigen nennt- und

¹³⁸ Adorno/Horkheimer, 1988. S. 19.

¹³⁹ Csampai, 1982. S. 14.

¹⁴⁰ Horkheimer/Adorno, 1988. S. 38.

daran nichts Unmoralisches finden kann.¹⁴¹

Spørgsmålet er om Sarastro og hans præsteskab var endnu mere brutalt, hvis ikke de havde deres regressive spiritualitet? Csampai mangler igen at komme ind på det regressive mulighed for at kompensere og uskadeliggøre. Skal man tro på den af Mozart og Schikaneder opstillede utopi om en forsoning af kulturen og naturen under rammen af oplysningstidens projekt, må man også se på det, som ikke er en del af kulturen, på det, som udstødes. Monostatos er det område, som sætter spørgsmålstejn ved præsteskabets og Sarastros indvielsessamfund: "Er ist der reale Prüfstein für die Glaubwürdigkeit, für die Menschlichkeit der Priester-moral."¹⁴² Som slave af systemet har han ikke en jordisk chance for at blive indviet, og dermed synker hans chancer for at få sig en kone. Det er derfor ikke mærkeligt, at han bliver forelsket i Pamina, som han skal bevogte. Mozarts sympati med dette offer for "systemet" udtrykkes bedst i måneskinsarien, som giver et positivt billede¹⁴³ af figuren:

MONOSTATOS. Alles fühlt der Liebe Freuden, schnäbelt, tändelt, herzet, küsst, und soll ich die Liebe meiden, weil ein Schwarzer hässlich ist! Ist mir denn kein Herz gegeben, bin ich nicht von Fleisch und Blut? Immer ohne Weibchen leben wäre wahrlich Höllenglut. Drum so will ich, weil ich lebe, schnäbeln, küssen, zärtlich sein! Lieber guter Mond, vergebe, eine Weisse nahm mich ein! (...).¹⁴⁴

Schikaneder og Mozart udtrykker deres sympati overfor den udstødte Monostatos ved at lade Papageno fordomsfrit bekende med henblik på Monostatos: "Es gibt ja schwarze Vögel auf der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen" (I/14/24) eller lader Papageno og Monostatos i slægtskab med hinanden stamme de samme ord ved deres første møde med hinanden: "Hu--Das ist-der Teufel sicherlich (...)." (I/11/23). Det positive slægtskab fremstår bl.a. i, at han ligesom slaverne, er modtagelig for musikkens fortryllende affekt-kraft, da han og slaverne sættes ud af spil gennem Papagenos magiske klokkespil: "Das klingt so herrlich, das klinget so schön! Larala, larala. Nie hab ich so etwas gehört und gesehn."

¹⁴¹Csampai, 1982. Ss. 32-33.

¹⁴²Csampai, 1982. S. 14.

¹⁴³Ariens hurtige tempo (allegro, 2/4) betoner Monostatos's fortvivelse. At Mozart og Schikaneder har givet Monostatos en lang arier beviser, at figuren blot er ubetydelig og afsporet. Se Pahlen, 1991. S. 78.

¹⁴⁴Mozart/Schikaneder. Akt 2/7. S. 41.

(1/17/30), mens præstesketet forbliver upåvirket af dette symbol på affekternes positive kraft. Da Monostatos som "underdog" af systemet i høj grad er underkastet systemets moralforestillinger, er det ikke tilladt ham at få tilfredsstillet sine menneskelige behov. Som resultat af denne systemimmanente seksualitetsfor nægtelse forekommer det derfor naturligt, at hans begær bliver til farligt begær, som truer personlighedens integritet. Monostatos efter at han finder Pamina sovende i en rosenlund:

MONOSTATOS. Ha, da find ich ja die spröde Schöne! Und um so einer geringen Pflanze wegen wollte man meine Fusssohlen behämmern? (...) Bei allen Sternen! Das Mädchen wird noch um meinen Verstand mich bringen. Das Feuer, das in mir glimmt, wird mich noch verzehren (...).¹⁴⁵

Og hvem kan egentlig undre sig over, at han som produkt af dette affektforbud degenererer til perfid afpresning for at få sit begær opfyldt:

MONOSTATOS. Warum zitterst du? Vor meiner Hautfarbe, oder vor dem ausgedachten Mord?

PAMINA. (...) Du weisst also?

MONOSTATOS. Alles. Ich weiss sogar, dass nicht nur dein, sondern auch deiner Mutter Leben in meiner Hand steht. Ein einziges Wort sprech ich zu Sarastro, und deine Mutter wird in diesem Gewölbe, in eben dem Wasser, das die Eingeweihten reinigen soll, wie man sagt, ersäuft. Aus diesem Gewölbe kommt sie nun sicher nicht mehr mit heiler Haut, wenn ich es will. Du hast nur einen Weg, dich und deine Mutter zu retten.

PAMINA. Das wäre?

MONOSTATOS. Mich zu lieben.¹⁴⁶

Og man må heller ikke undre sig over, at han som sidste konsekvens vender ryggen til systemet og går over til Nattens Dronnings rige for at få Pamina:

MONOSTATOS. Doch Fürstin! Halte Wort! Erfülle! Dein Kind muss meine Gattin sein!

KÖNIGIN DER NACHT. Ich halte Wort! Es ist mein Wille, mein Kind soll deine Gattin sein!¹⁴⁷

¹⁴⁵ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/7. S. 41

¹⁴⁶ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/10. S. 44.

¹⁴⁷ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/30. S. 61.

Værst går det ud over slaverne. De er ikke kun underlagt fornufttrigets direktiver, men sandelig også negerens luner. Som bunden i hierarkiet frister de en ussel og forbiset tilværelse, langt væk fra præsteskabets solsider. Monostatos er som den mørke side i Sarastros lysrige en sand plageånd overfor sine undersåtter, som ønsker ham det værste, da han tilsyneladende ikke kunne forhindre Paminas flugt. Som mulig straf overfor sine pligtforsømmelser spår de ham systemets brutale straffe ved lovovertrædelser: hængning og spidning:

ERSTER SKLAVE. Pst, Pst!

ZWEITER SKLAVE. Was soll denn das Lachen? Unser Peiniger, der alles belauschende Mohr, wird morgen sicherlich gehangen oder gespiesst. Pamina! Ha, ha, ha!¹⁴⁸

I kraft af sit magtmonopol over slaverne har den forsmåede Monostatos ligeledes muligheden for at misbruge slaverne til sit begær overfor Pamina, da han til syvende og sidst kunne forhindre hendes flugtforsøg fra Sarastros rige:

MONOSTATOS. He, Sklaven!

ERSTER SKLAVE. Monostatos' Stimme!

MONOSTATOS. He, Sklaven! Schafft Fesseln herbei!

DIE DREI SKLAVEN. Fesseln?

ERSTER SKLAVE (läuft zur Seitentüre). Doch nicht für Pamina? O ihr Götter! Da seht, Brüder, das Mädchen ist gefangen.

ZWEITER UND DRITTER SKLAVE. Pamina? Schrecklicher Anblick!

ERSTER SKLAVE. Seht, wie der unbarmherzige Teufel sie bei ihren zarten Händchen fasst. Das halt ich nicht aus (...).¹⁴⁹

Den efterfølgende scene viser i al klarhed endnu en gang de synlige skavanker i solriget, dvs. demonstrerer prisen for det nye menneske i det borgerlige magtsamfund. Monostatos udnytter sin magt over slaverne til at være alene med den fastbundne Pamina i første akt. Igen bliver slaverne kasterbold for Monostatos' voldtægtsforsøg, som er et resultat af systemets seksualforbød:

MONOSTATOS. He, Sklaven! Legt ihr Fesseln an; mein Hass soll dich verderben! (Sie legen ihr Fesseln an).

¹⁴⁸ Mozart/Schikaneder. Akt I/9. Ss. 22-23.

¹⁴⁹ Mozart/Schikaneder. Akt I/10. S. 23.

PAMINA. O lasst mich lieber sterben, weil nichts, Barbar, dich rühren kann. (Sinkt in Ohnmacht auf ein Sofa).

MONOSTATOS. Nun fort! Lasst mich bei ihr allein (...).¹⁵⁰

Ikke kun Monostatos og slaverne, men sandelig også Pamina og Papageno er et langt stykke hen ad vejen ofre for Sarastroriget¹⁵¹.

4.3 Selvmordsforsøgene

Som Taminos udvalgte er det ikke tilladt Pamina at tale med sin udkårne før slutningen af anden akt. Sarastros dobbeltmoraliske forhold til hende, præsteskabets antifeminisme, moderens afpresningsforsøg og Taminos påtvungne taleforbud nedbryder hende så meget, at hun i slutningen af anden akt befinder sig på selvmordets rand. Det er især taleforbudet, som er et instrument i Sarastros driftundertrykkende kulturrige, som fører til misforståelsen. Kun ved hjælp af de tre drenge bliver hun reddet, da disse med sikkerhed kan konstatere, at Tamino stadigvæk elsker Pamina:

DIE DREI KNABEN. Mädchen! Willst du mit uns gehn?

PAMINA. Ja, des Jammers Mass ist voll! Falscher Jüngling, lebe wohl! Sieh, Pamina stirbt durch dich! Dieses Eisen töte mich! (...)

DIE DREI KNABEN. Ha, Unglückliche! Halt ein! Sollte dies dein Jüngling sehen, würde er für Gram vergehen, denn er liebet dich allein.

PAMINA (erholt sich). Was? Er fühlte Gegenliebe? Und verbarg mir seine Triebe, wandte sein Gesicht von mir? Warum sprach er nicht mit mir?¹⁵²

Papageno rammes af samme skæbne. Efter at Pamina for alvor er blevet til en af de prominente udkårne (II/21/5), er det ikke tilladt for Papageno at tale med den kommende repræsentant for magteliten. Han er blevet gjort til en slags infantil systemkonform spidsborger¹⁵³, som må nøjes med folkets glæder. Da han i slutningen af anden akt hverken kan komme i kontakt med Pamina eller en pige af egen stand begynder også denne robuste folkelige

¹⁵⁰ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/11. S. 23.

¹⁵¹ Csampai, 1982. Ss. 26-27.

¹⁵² Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/28. S. 56.

¹⁵³ Csampai, 1982. S. 26.

repræsentant at krakelere og nærmer sig et selvmordsforsøg, som overspilles af figurens muntre komik. Papageno tror, at han ikke får sin Papagena, fordi han plaprede løs under fornufttrigets prøveforløb. Bag om komikken fornemmer man dog Sarastro-systemets virkning og konsekvenser. Igen udløser systemets driftsundertykkende prøveinstanser katastrofen:

PAPAGENO (pfeift). Papagena! Papagena! Papagena! Weibchen! Täubchen! Meine Schöne! Vergebens! Ach! Sie ist verloren! Ich bin zum Unglück schon geboren. Ich plauderte, und das war schlecht, und drum geschieht es mir schon recht! (...) Diesen Baum da will ich zieren, mir an ihm den Hals zuschnüren, weil das Leben mir missfällt; gute Nacht, du schwarze Welt! Weil du böse an mir handelst, mir kein schönes Kind zubandelst (...).¹⁵⁴

4.4 Nattens Dronning

Som modpol til Sarastro-riget fremstår Nattens Dronnings rige. I modsætning til Sarastro er hun født til at være hersker over riget, mens Sarastros magt hviler på, at han fik den fra Nattens Dronnings mand. Hendes rige virker mere menneskeligt, varmt og venligere end Sarastro-riget. Mens Sarastros kulturrige hører hjemme bag tykke, "civiliserede" tempelmure, er hendes rige mere forbundet med naturen, som afspejler, at hendes rige først og fremmest repræsenterer den menneskelige natur: "Das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel" (I/1/11). Hele første akt foregår udendørs i Guds ensomme natur, mens anden akt i vid udstrækning foregår i Sarastros tæmmede og lukkede tempelunivers. Og Nattens Dronnings forhold til sine undersåtter, de tre damer og Papageno, er langt mere human end i Sarastros kyniske strafregimente. Efter endt arbejde, hvor de tre damer redder Tamino, er det dem tilladt at være mennesker med personlige holdninger¹⁵⁵. Og i modsætning til fornufttriget straffes ikke undersåttens begærlighed. Nattens Dronnings tre frivole damer må frit bekende sig til deres lyster overfor Tamino:

ERSTE DAME (ihn betrachtend). Ein holder Jüngling sanft und schön.

ZWEITE DAME. So schön, als ich noch nie gesehn.

DRITTE DAME. Ja, ja gewiss. Zum Malen schön.

¹⁵⁴ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/29. S. 59

¹⁵⁵ Csampai, 1982. S. 17.

Intet i hendes rige indicerer den brutalitet, som forefindes i fornuftsriget. Kun Papageno straffes for sine barnlige løgne med en klaplås om munden (I/8/18). Der findes ikke slaver i hendes rige, jubelkor eller prøver, som kan være livsfarlige. Desuden rummer natriget heller ikke forrædere og seksualforbrydere (Monostatos). Først og fremmest behandler hun sine undersåtter langt mere humant end Sarastro. Papageno kan frit bedrive tuskhandel og lider ingen økonomisk nød, ligesom intet indicerer, at Papagenos moder, som også har været undersåt i Nattens Dronnings rige, har lidt overlast.

Når Nattens Dronning bliver til en hævn gudinde i anden akt er det, fordi perspektivet forandres. Det er Sarastrosystemets normer, som bruges som det dominerende perspektiv, og som fører til en devaluering af hendes status:

Da jetzt auf einmal Sarastros Recht, Moral und Ideologie als normative Bezugssysteme des Handelns und des Denkens der Menschen verbindlich gelten, gerät die Königin ohne ihr Zutun plötzlich in die Position des Unrechts. Und da alle anderen Beteiligten, ausser Papageno, die neue frauenfeindliche Moral der "weisen Männer" nicht nur annehmen, sondern auch verinnerlichen, wird die Königin der Nacht, da auch Text und Musik scheinbar nichts dagegen einzuwenden haben, plötzlich vom ganzen Stück fallengelassen und in die Illegalität gestossen.¹⁵⁷

Nattens Dronning står for naturen, driften, det element som skal beherskes og undertykkes i civilisationsprocessen og som ikke må udfolde sig i Sarastros fornuftsrige og som ikke kan kompenseres gennem det mytiske. Men ligesom Monostatos afspejler hun undertrykkelsens dialektiske karakter, idet naturen slår om til blind aggression, som truer livets eksistens, hvilket tydeligt fremgår af hævnarien: "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen (...) Hört Rachegötter, hört! Der Mutter Schwur." (II/9/43). Hendes aggression og farlige væsen er først og fremmest et resultat af, at fornuftsrigets maksimer legitimerer og forsvarer det bestående uden at sætte spørgsmålstegn ved dette: "Tritt er (der Gedanke) willentlich aus seinem kritischen Element heraus als blosses Mittel in den Dienst eines Bestehenden, so treibt er wider Willen dazu, das Positive, das er sich erwählte, in ein Negatives, Zerstörerisches zu verwandeln."¹⁵⁸ Også i dette tilfælde tematiseres noget historisk med noget regressivt

¹⁵⁶ Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/1. S. 11.

¹⁵⁷ Csampa, 1982. S. 21.

¹⁵⁸ Adorno/Horkheimer, 1988. S. 4.

almengyldigt. Nattens Dronning er både eksponent for den klassiske, arketypiske moderfigur, som er ikklædt regressions billed- og farveunivers, men samtidig repræsenterer hun i høj grad de socialpsykologiske konsekvenser omkring oplysningtidens projekt. At "Die Zauberflöte" handler om dette projekt, fremgår tydeligt af værkets herskabsrelationer.

5.5 Det nye herskabsforhold

En indikator for det mere nuancerede, kritiske billede af oplysningstidens projekt, afspejles også af den forandrede herre-slave-dialektik i værket. Med Don Giovannis død og Leporellos bemærkning om, at han går på værtshus for at finde sig en ny herre, ophæves dialektikken mellem herre og knægt i Mozarts operaer¹⁵⁹. Som herre og tjener passer Papageno og Tamino ikke mere til hinanden. De er for forskellige til at forholdet virker troværdigt. Papageno, der som infantil livsnyder og spasmager er bange for Sarastros lysrige, følger kun på befaling af Nattens Dronning, dvs. nødtvungent, med Tamino uden at have den mindste respekt for sin herre:

PAPAGENO. Nun, ihr schönen Frauenzimmer. Darf ich? So empfehl ich mich?

DREI DAMEN. Dich empfehlen kannst du immer, doch bestimmt die Fürstin dich, mit dem Prinzen ohne Verweilen nach Sarastros Burg zu eilen.

PAPAGENO. Nein, dafür bedank ich mich. Von euch selbstem hörte ich, dass er wie ein Tigertier. Sicher liess ohne alle Gnaden mich Sarastro rupfen, braten, setzte mich den Hunden für.

DIE DREI DAMEN. Dich schützt der Prinz, trau ihm allein, dafür sollst du sein Diener sein.

PAPAGENO (für sich). Dass der Prinz mir beim Teufel wäre. Mein Leben ist mir lieb. Am Ende schleicht, bei meiner Ehre, er von mir wie ein Dieb.¹⁶⁰

Og det eneste, som kan mobilisere Papageno til en opretholdelse af det betændte herre-knægt-forhold, er den af præsteskabets lovede Papagena. Kun udsigten til en Papagena, som svarer til en lysttilfredsstillelse fra Papagenos side og ikke den før mødte loyalitet overfor Tamino får Papageno til narcissistisk at fortsætte i tjenerrollen:

ZWEITER PRIESTER. Wenn nun aber Sarastro dir ein Mädchen aufbewahrt hätte, das an Farbe und Kleidung dir ganz gleich wäre?

PAPAGENO. Mir gleich! Ist sie jung?

¹⁵⁹Csarpai, 1982. S. 24.

¹⁶⁰Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/9. Ss. 20-21.

ZWEITER PRIESTER. Jung und schön!

PAPAGENO. Und heisst?

ZWEITER PRIESTER. Papagena! (...)

ZWEITER PRIESTER. Sehen kannst du sie, aber bis zur verlaufenen Zeit kein Wort mit ihr sprechen; wird dein Geist so viel Standhaftigkeit besitzen, deine Zunge in Schranken zu halten?

PAPAGENO. O ja!¹⁶¹

Der er intet som binder herren og knægten sammen i "Die Zauberflöte", hverken moralsk, psykologisk eller ideologisk. Naturen (Papageno) har svært ved at blive en del af kulturen (Tamino), som halvudstødt del af kulturen forholder han sig skeptisk og udfordrende overfor det nye menneskebillede, som bygger på magt og dannelse.¹⁶² Disse kommunikationsvanskeligheder afspejler sig ikke mindst i de første dialoger mellem Tamino og Papageno:

TAMINO. Sag mir, du lustiger Freund, wer du seist?

PAPAGENO. Wer ich bin? Dumme Frage! (...) Ein Mensch, wie du. Wenn ich dich nun fragte, wer du bist?

TAMINO. So würde ich dir antworten, dass ich aus fürstlichem Geblüte bin.

PAPAGENO. Das ist mir zu hoch. Musst deutlicher erklären, wenn ich dich verstehen soll!¹⁶³

Kendsgerningen, at Papageno og ikke Tamino synger en kærlighedssang med Pamina sprænger den hidtil kendte rollefordeling. Den forudgående dialog før sangen mellem Pamina og Papageno fjerner Papageno fra undersåttens position og gør ham på revolutionær vis til ligemand med herskerne:

PAPAGENO. Ich ein böser Geist? Wo denkt Ihr hin, Fräuleinbild! Ich bin der beste Geist von der Welt.

PAMINA. Doch nein; das Bild hier überzeugt mich, dass ich nicht getäuscht bin; es kommt von den Händen meiner zärtlichsten Mutter.

PAGENO. Schön's Fräuleinbild, wenn dir wieder ein so böser Verdacht aufsteigen sollte, dass ich dich betrügen wollte, so denke nur fleissig an die Liebe, und jeder böse Argwohn wird schwinden.

PAMINA: Freund, vergib! Vergib! Wenn ich dich beleidigte. Du hast ein gefühlsvolles Herz, das sehe

¹⁶¹Mozart/Schikaneder, 1995. Akt II/3. Ss. 37-38.

¹⁶²Csampa, 1982. S. 24.

¹⁶³Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/2. S. 13.

ich in jedem deiner Züge.¹⁶⁴

I de forudgående operaer var forholdet mellem herre og tjener intakt, harmonisk, selv om det var konfliktfyldt. Et godt eksempel på denne konfliktrige, men intakte relation foreligger i Don Giovanni, hvor herren til sidst rives ned i helvedet, og hvor tjeneren Leporello til trods for Don Giovannis tyranni er bange for herrens liv, som han følger til den bitre ende:

GEISTERSTIMMEN. (aus der Tiefe) Schwer ist die Schuld zu sühnen, schlimmers wartet dein!

DON GIOVANNI. Was foltert so die Seele mir, was tobt in allen Adern mir? Ich fühle Höllenqualen, O Schrecken, welche Pein!

LEPORELLO. Wie beben ihm die Glieder, Verzweiflung reisst ihn nieder. Sein Klagen und sein Jammern dringt durch Mark und Bein!¹⁶⁵

I "Die Zauberflöte" forholder Mozart og Schikaneder sig tvivlende overfor det gamle magtforhold. Dette skyldes, at det nye borgerlige samfund i høj grad definerer magtrelationerne ud fra dannelsesaspektet. Udover herkomst indgår dannelseskravet i fornuftsriget. "Die Zauberflöte" betegner på det punkt overgangen fra den gamle aristokratiske samfundsorden til den mere borgerlige samfundstype. Tamino avancerer ikke automatisk på basis af sin aristokratiske baggrund, men skal gennemgå prøver, som ifølge Csampai relateres til det borgerlige værdiunivers:

In der bürgerlichen Gesellschaft entscheiden fortan nicht mehr nur die soziale Herkunft, sondern auch die Bildung über den sozialen Status jedes einzelnen. Der wahre Herr aller Papagenos ist mit Don Giovanni gestorben. (...) Es geht also in "der Zauberflöte" auch um die Neuordnung der Welt nach dem Tod der alten Gesellschaft.¹⁶⁶

Csampai forbiser dog igen, at "det borgerlige", dannelsen, også i høj grad er forbundet med det spirituelle (prøverne), som derved til en vis grad kan kompensere og uskadeliggøre det borgerlige. Men kun til en vis grad. Bag dette nye herskabsforhold fornemmes en ny dialektik, skyggeside, som kommer med i beskrivelsen af forholdet.

¹⁶⁴Mozart/Schikaneder, 1995. Akt I/14. S. 26.

¹⁶⁵W. A. Mozart: *Don Giovanni*. 1988. S. 78.

¹⁶⁶Csampai, 1982. S. 25.

Gennem de tre drenge drømmer Mozart og Schikaneder dog om en ophævelse af dialektikken, hvor håbet for en bedre fremtid kommer ind i billedet. Som ubetinget gode væsener gør de godt i både Sarastros og Nattens Dronnings rige. Uselvsk er de livets og menneskekærlighedens repræsentanter. De er garanter for den fremtidige, positive udvikling og de bekræfter kunstnernes tro på, at der er et håb om at realisere oplysningstidens projekt, selv-om det er forbundet med store omkostninger.¹⁶⁷ Samtidig udtrykker de den grundmenneskelige utopi om at forsones den menneskelige kultur med den menneskelige natur og de udtrykker den almenmenneskelige forestilling om en for mennesket uforståelig transcendens:

In ihnen träumt Mozart von einer dritten utopischen Welt, in der sich Natur und Menschheit für immer versöhnt haben. Ihre ständige unsichtbare Präsenz relativiert zwar die Tragweite der Ereignisse, nimmt ihnen ein wenig von ihrer äusseren Schärfe, ihrer "Endgültigkeit", verleiht aber dem Ganzen zugleich einen magisch-kosmischen Hauch, jene unergründlich-übersinnliche Dimension, jenen Zauber, auf den man selbst in der aufgeklärtesten aller Welten verzichten kann.¹⁶⁸

At Mozart og Schikaneder netop vælger de tre mytiske drenge som budbringere, viser igen, at det mytiske, regressivt-spirituelle, kan have en helbredende, kompenserende funktion i civilisationsprocessen, som måske opfanger de allerværste skader, når mennesket skal opbygge kultur i den vestlige civilisation.

6. Konklusion

På det historiske overfladeniveau så vi, hvordan værket afspejler kunstnernes tilhørsforhold til henholdsvis det folketeatraliske og det frimureriske. Bag værkets historiske overflade befinder sig dog et almenmenneskeligt, dybdepsykologisk lag, som gennem de sidste tohundrede år har tiltalt mennesker verden over og som har gjort værket resistent overfor kritikken. Tilstedeværelsen af et sådant lag kunne også give en forklaring på værkets ejendommelige indholdsmæssige skævheder. Det drejer sig blandt andet om det faktum, at Nattens Dronning meget brat udvikler sig til et negativt væsen i anden akt. Det tilsyneladende ulogiske viser sig også i den kendgerning, at Sarastros tre drenge arbejder for Nattens Dronning. Man kan spørge sig selv om, hvorfor Nattens Dronning ikke selv befrier Pamina med musikinstrumenterne? Man kan ligeledes undre sig over, hvorfor hendes musikinstrumenter i det hele taget hjælper Tamino i Sarastros rige?

¹⁶⁷Csarpai, 1982. S. 38.

¹⁶⁸Csarpai, 1982. S. 38.

Det dybdepsykologiske lag i "Die Zauberflöte" svarer langt hen ad vejen C.G. Jungs beskrivelse af den mytiske regression, som foreligger i drømme, eventyr, myter, og som har en kompenserende virkning. Og den overordnede symbolik i værket svarer i store træk til hans beskrivelse af symbolikken omkring det patriarkalske og matriarkalske, hvor det mandlige relateres til dagen og det kvindelige til natten. Ud fra denne synsvinkel fremstår de frimureriske ritualer i "Die Zauberflöte" og det folkelige eventyrunivers som almenmenneskelige regressionsfænomener, som må tiltale mange mennesker fra forskellige kulturkredse.

Den regressive billeddannelse opstår på kompenserende vis, når mennesker finder sammen for at tæmme de animalske impulser (naturen) i opbygning af kultur. Den mytiske regression er således civilisationsprocessens ledsager og dennes sikkerhedssystem, som opfanger og kompenserer, når libido undertrykkes i processen. Den udgør sammen med progressionen, det rationelle, to sider af den samme mønt og skal derfor inddrages i procesbeskrivelsen. Den mytiske regressions afhængighedsforhold til det progressivt-rationelle i oplysningstidens civilisationsprojekt i den vestlige verden fremgår med al klarhed i "Die Zauberflöte". Sarastros fornuftige er bygget op på et fundament af esoterisk-frimureragtig regression, hvilket forklarer det store potentiale af regressionssymbolik omkring de frimureragtige optagelsesprøver. På den ene side fremstår riget som garant for oplysningstidens frimureriske maksimer, men samtidig hviler det progressive på et fundament af mytisk, esoterisk regression: tilegnelsen af det progressive betinges nemlig af det frimureragtige prøveforløb, som rummer det af Jung og dennes elever senere beskrevne symbolsprog. I "Die Zauberflöte" opstiller kunstnerne en utopi om, at den menneskelige natur med al dens positive og negative sider kan indgå en harmonisk forbindelse med den menneskelige kultur. Papageno får sig sin Papagena uden at lide overlast, mens Tamino, forenet med Pamina, indgår i det Sarastroske kultursamfund. Værkets succesopskrift er, at det ikke lægger sig fast på en af strategierne. I "Die Zauberflöte" er det tilladt at være barnlig og regressiv og samtidig være voksen og blive en del af kulturen. Mozart og Schikaneder tematiserer derved grundlæggende træk i civilisationsprocessen: affektkontrol og undvigelse i regressionen. I "Die Zauberflöte" viser de på realistisk vis også de konsekvenser, der er forbundet med værkets opdragelsesprojekt, som realiseres gennem det mytisk-autoritære patriarkat. Myten har således en dobbeltfunktion. Den kompenserer, men samtidig virker den modsat, dvs. driftsundertrykkende, når den bliver til borgerlig ideologi. Når Sarastro til sidst vinder over Nattens Dronning og fornuftigets sejr er en kendsgerning, viser Mozart og Schikaneder den kommende retning, som udviklingen vil gå. Derved hylder de frimurerordenens førerposition i denne proces. De er dog ikke naivt, blindt optimistiske, idet de på realistisk vis ligeledes beskriver de mørke sider, som er forbundet med fornuftigets triumf og som ikke kan kompenseres gennem regressionen: dødsforagten, seksualundertrykkelsens konsekvenser: Monostatos osv. Oplysningstidens dialektik skinner igennem i værket.

Kunstnernes realisme i "Die Zauberflöte" er flerdimensional: alle figurer præsenteres med deres positive og negative sider. Publikum må selv vælge side.

V. Litteraturliste:

Abafi, Ludvig: *Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn*. Budapest, 1890.

Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, 1973, (1970).

Alewyn, Richard /Sälze, Karl: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Reinbek, 1959.

Andreasen, Øjvind (udg.): *Aus dem Briefwechsel Friedrich Münthers. Europäische Beziehungen eines dänischen Gelehrten 1780-1830*. Kbh, 1944.

Anonymus: *Die Freymaurerey der Frauenzimmer. Aus dem Franzoesischen übersetzt*. Strassburg, 1774.

Anonymus: *Das entdeckte Geheimniss der Frey-Maeurer und Mops-Gesellschaft*. Berlin, 1765.

Anonymus: *Der verrathene Orden der Freymaeurer und das offenbarte Geheimnis der Mopsgesellschaft*. Leipzig, 1745.

Appel, Rolf/Oberheide, Jens: *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Deutschsprachige Dichter und Denker zur Freimaurerei*. Graz, 1986.

Apuleius: *Der goldene Esel*. Udgivelse og oversættelse ved E. Brandt. München, 1958.

Asper, Helmut G.: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Elmsdetten, 1980.

Aust, Hugo: "Emanuel Schikaneders "Kreis der Schöpfung". I: Knapp, Gerhard (udg.): *Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte*. Amsterdam, Atlanta, 1991.

Balet, Leo/Gerhard, E.: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien. 1972.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main, 1986.

"Bibelen eller Den hellige Skrift, indeholdende Det Gamle og det Nye Testamentes Kanoniske Bøger". Kbh., 1889.

Binder, Dieter: *Geschichte und Symbolik der Freimaurer*. Graz, Wien, 1988.

Bloch, Ernst: *Gesamtausgabe*. 16 bd. Frankfurt am Main, 1959.

Bollenbeck, Georg: "Unbefangener Blick und ungleiche Sehkraft. Anmerkungen zu Norbert Elias". I: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Heft 3. 1993.

Born, Ignaz: "Über die Mysterien der Ägypter". I: *Journal für Freimaurer*. Wien, 1789.

Braun, Werner: "Wie stark ist nicht dein Zauberton? Zum Titelinstrument in Mozarts "teutscher Oper". I: Sauder, Gerhard (udg.): *Mozart. Ansichten*. Mörlenbach, 1995.

Braunbehrens, Volkmar: *Mozart in Wien*. 4. opl. München, 1989, (1986).

Brauneck, Manfred Schneitin, Gerard (udg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek, 1986.

Brion, Marcel: *Mozarts Meisteroper*. Zürich und Stuttgart, 1958.

Castelli, Ignaz: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*. Udg. Josef Bindtner. 1913.

Catholy, Eckehard: *Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit*. Stuttgart, 1969.

Cornett, Julius: *Die Oper in Deutschland*. Hamburg, 1849.

Csampa, Attila/Holland, Ditmar: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*. Reinbek, 1982.

Claudius, Mathias: *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*. 1778.

- Damann, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber, 1984.
- Dent, Edward: *Mozarts operaer*. Dansk oversættelse. Kbh, 1961.
- Deutsch, Otto Erich: *Mozart und die Wiener Logen*. Wien, 1932.
- Deutsch, Otto Erich: *Das Freihaustheater auf der Wieden*. Wien, Leipzig, 1937.
- Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Dokumente seines Lebens*. Kassel, 1961.
- Deutsch, Otto Erich: "Der Rätselhafte Giesecke". I: *Musikforschung. Jahrgang 5* (1952). Heft 2/3. Ss. 152-160.
- Dietrich, Margret. *Hanswurst lebt noch*. Salzburg, 1965.
- Dülmen, Richard van: *Der Geheimbund der Illuminaten. Darstellung-Analyse-Dokumentation*. Stuttgart, 1975.
- Düregger, Nikolaus: *Die Zauberflöte in Kritik und Literatur*. Innsbruck, 1990.
- Ebrecht, Angelika: "Dürfen Frauen den Männern hinter ihr Geheimnis kommen? Frauen und Geheimgesellschaften." I: *Feministische Studien I*, 1989.
- Eliade, Mircea: *Das Myserium der Wiedergeburt. Ihre Religiöse und kulturelle Bedeutung*. Zürich, Stuttgart, Reinbek, 1961.
- Eliade, Mercia: *Die Sehnsucht nach dem Ursprung*. Frankfurt am Main, 1976.
- Elias, Norbert: *Soziologische Betrachtungen über Mozart*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1993.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Frankfurt am Main, 1997.
- Endres, Franz Carl: *Die Symbole des Freimaurers*. Hamburg, 1977.
- Einstein, Alfred: *Mozart. Sein Charakter und sein Werk*. Stockholm, 1947.

Evers, Tilman: *Mythos und Emanzipation*. Hamburg, 1987.

Fischer, Robert: *Die Schwesterloge. Ritual und Material zu Schwesterversammlungen*. Leipzig, 1878.

Finscher, Ludwig (udg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 3. Bärenreiter Verlag, Kassel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1995.

Francke, Heinz/Gebbert, Ernst Günther: *Die Freimaurerlogen Deutschlands und deren Großlogen 1737-1985*. Bayreuth, 1988.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, 1940.

Fromm, Erich: *Märchen, Mythen Träume*. Reinbek, 1981, (1957).

Frick, Karl: *Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts - ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Neuzeit*. Graz, 1973.

Goethe, Johann Wolfgang: *Goethes Werke*. Ved Karl Alt (udg.) i 20. bind. Leipzig, 1919.

Gould, Robert: *The History of Freemasonry*. Edinburgh, 1886.

Gregor, Joseph: *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich, 1933.

Gruber, Gernot: *Mozart und seine Nachwelt*. München, Zürich, 1987.

Großegger, Elisabeth: *Freimaurerei und Theater. Freimaurerdramen an k.k. privilegierten Theatern in Wien*. Wien, Köln, Graz, 1981.

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 17. opl. Neuwied, 1987, (1962).

Hammermayer, Ludwig: *Der Wilhelmbader Freimaurer-Konvent von 1782*. Heidelberg, 1980.

- Hinck, Walter (udg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf, 1980.
- Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt, 1978.
- Heinz, Melanie/Heinz, Rudolf: *Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu eurem Schutz vonnöten*. Wien, 1992.
- Henriksen, Aage: *Den Rejsende*. 1962.
- Herder, Johann Gottfried: "Freimäurer". I: *Herders sämtliche Werke*. Udg. Bernhard Suphan. Bind 24. Berlin, 1886.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart*. Dansk oversættelse. Lyngbe, 1991, (1977).
- Honolka, Kurt: Papageno. *Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit*. Salzburg, Wien, 1984.
- Horneffer, August: *Symbolik der Mysterienbünde*. Schwarzenburg, 1979.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor, W.: *Dialektik der Aufklärung*. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1988, (1969).
- Hutchings, Arthur: *Mozart, der Musiker*. Braunschweig, 1976.
- Irmen, Hans: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter Verlag. 1995.
- Jacob, Heinrich: *Mozart oder Geist, Musik und Schicksal*. Frankfurt am Main, 1955
- Janssen, Jan E./Polke, Stefan: *W.A. Mozart/E. Schikaneder. Die Zauberflöte*. Glosseret libretto med noter og forklaringer. Munksgaard. København, 1995.
- Jensen, Jørgen/Nielsen, Erik: *W.A. Mozart. Tryllefløjten*. Anis. Frederiksberg, 1991.
- Johansons, Andrejs: *Mysterier, ordnar och hemmeliga sällskap*. Stockholm, 1985.
- Jung, C.G./Kerenyi, K.: *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos*,

Eleunisiske Mysterien. Amsterdam, Leipzig, 1941.

Jung, C.G.: *Symbole der Wandlung*. Zürich, 1952.

Jung, C.G.: *Psychologie und Alchemie*. Olten, 1981.

Jung, C.G.: *Mennesket og dets symboler*. Dansk oversættelse. Kbh, 1991, (1964).

Jung, C.G.: *Det ubevidste*. Dansk oversættelse. Viborg, 1987, (1964).

Junk, Viktor: *Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte*. Berlin, 1899.

Kaiser, Joachim: *Mein Name ist Sarastro*. München, Zürich, 1984.

Kandel, Wladimir: *Wolfgang Amade Mozart og Den Kongelige Kunst i Tryllefløjten*. København, 1984.

Kierkegaard, Søren: "Enten-eller. De umiddelbare erotiske stadier eller det musikalsk erotiske". I: *Samlede værker*. Bind 2. 1962.

Kjeldsen, Jørgen: *I Guld og Himmelblaat*. Udgivet af Den Danske Frimurerorden. Nyt Nordisk Forlag. 1992.

Kuckartz, Wilffried: *Die Zauberflöte. Märchen und Mysterien*. Essen, 1984.

Komorzynski, Egon: *Emanuel Schikaneder*. Berlin, 1901.

Komorzynski, Egon: *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben*. Wien, 1948.

Landon, Robbins, H.C.: *Mozarts gyldne år 1781-1791*. Dansk oversættelse. 2. opl. Kbh, 1991, (1989).

Landon, Robbins, H.C.: *1791 Mozarts sidste år*. Dansk oversættelse. Kbh, 1991.

Landon, Robbins, H.C.: *Mozart and the Masons*. London, New York, 1982.

Lang, Attila: *Das Theater an der Wien*. Wien, Salzburg, 1977.

Lehmann, Hartmut/Lohmeier, Dieter (udg.) : "Aufklärung und Pietismus im dänischen Gesamtstaat: 1770-1820." I: *Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 16. Neumünster, Wachholtz, 1983.

Lehner, Alfried: *Die Esoterik der Freimaurer*. Gerabronn, 1990.

Lennhof, E./Posner, O.: *Internationales Freimaurerlexikon*. Zürich, Leipzig, Wien, 1932.

Lorenz, Paul: *Freimaurerei - gewaltlose Revolution im Spannungsfeld zwischen Exoterik und Esoterik*. Stuttgart, 1990.

Magon, Leopold: "Die Begegnung Ludvig Holbergs mit dem Wiener Volksschauspiel". I: *Festschrift Walter Baetke*. Weimar 1966. Ss. 271-283.

Maschmann, Hans: *Johann Gottfried Herder und seine freimaurerische Sendung*. Hamburg, 1953.

Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1982.

May, E.J.: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*. Berlin, 1975.

Mogstad, Sverre, Dag: *Frimureri*. Oslo, 1995

Mohr, Gerd Heinz: *Lexikon der Symbole*. Eugen Diederichs Verlag. 1971.

Morenz, Siegfried: *Die Zauberflöte. Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten-Antike-Abendland*. Münster/Köln, 1952.

Mozart, W.A.: *Freimaurerkantate*. KV 623.

Mozart, W.A. : *Gesellenreise*. KV 468.

Mozart, W. A. : *Entführung aus dem Serail*. Reclam. Stuttgart, 1992.

Münz, Rudolf: *Das andere Theater. Studien über das Teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin, 1979.

Müller, Georg, Friedrich: *Ehrenrettende Beantwortung der immerwährenden neubegierigen Frage: Weshalb kein Frauenzimmer in dem Freymaeurer-Orden aufgenommen werde*. Berlin, 1777.

Nagel, Ivan: *Autonoie und Gnade*. München, 1991, (1988).

Nettl, Paul: *Die königliche Kunst. Die freimaurerische Grundlage in der Zauberflöte*. Berlin, 1932.

Nettelblatt, Carl Christian: *Geschichte Freimaurerischer Systeme in England, Frankreich und Deutschland*. Berlin, 1984.

Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke*. Winkler Verlag. München, 1968.

Neuer, Hermann: *Die Freimaurer. Religion der Mächtigen*. Schwengeler, 1992.

Neumann, Erich: *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Olten, 1974.

Neumann, Erich: *Zur Psychologie des Weiblichen*. München, 1980.

Nieder, Christoph: *Von "der Zauberflöte" zum "Lohengrin". Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*. Stuttgart, 1989.

Nissen, Georg: *Biographie Wolfgang Amadeus Mozarts*. Leipzig, 1828.

Nordmann, Elmar/Schulle, Gerd: "Die freimaurerische Idee in der Zauberflöte". I: *Musikwissenschaft* 5. Münster, 1992.

Pahlen, Kurt: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*. Piper Verlag. München, Mainz, 1991, (1978).

Raimund, Ferdinand: *Sämtliche Werke*. Winkler Verlag. München, 1966.

Reinalter, Helmut: *Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main, 1983.

Reinalter, Helmut (udg.): *Joseph II und die Freimaurer im Lichte zeitgenössischer Broschüren*. Wien, 1987.

Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien, 1952.

Rommel, Otto: *Barocktradition auf dem österreichischen Volkstheater*. 8 Bd. Reclam Verlag. 1935

Rosenberg, Alfons: *Die Zauberflöte*. München, 1981.

Rosenstrauch-Königsberg: "Freimaurer, Illuminat, Weltbürger. Friedrich Münthers Reisen und Briefe in ihren europäischen Bezügen". I: *Studien zur Geschichte der Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa*. Bd VII, Essen, 1987.

Sachs, Hans: *Gesammelte Werke*. A.v. Keller/ E. Goetze (udg.) Hildesheim, 1964.

Salva-Renucci, Francoise: "Sprechen, Singen, Spielen: Betrachtungen zur Zauberflöte." I: *Cahiers d' études Germaniques, Aix -en- Provence, France*. 1991.

Schikaneder, Emanuel: *Sämtliche Theaterstücke*. Wien, 1792.

Schikaneder, Emanuel: *Die Zauberflöte*. Philip Reclam Jun. Stuttgart, 1962.

Schiller, Friedrich: *Ausgewählte Werke*. Ved E. Müller (udg.) Stuttgart, 1954.

Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (udg.): *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart, 1984.

Schreiber, Hermann/Schreiber, Georg: *Geheimbünde von der Antike bis heute*. Weltbild Verlag. Breitbrunn, 1992.

Schuler, Heinz: *Mozart und die Freimaurerei*. Wilhelmshaven, 1992.

Schuler, Heinz: *Zur Zahlensymbolik "der Zauberflöte"*. Essen, 1990.

- Schüttler, Hermann: *Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776-1787/93*. München, 1991.
- Schüttler, Hermann (udg.): *Johann Joachim Christoph Bode. Journal von einer Reise von Weimar nach Frankreich. Im Jahr 1787*. München, 1994.
- Taute, Reinhold: *Ordens- und Bundesromane*. Graz, 1977.
- Weishaupt, Adam: *Geschichte und Verfolgung der Illuminaten in Bayern*. Leipzig, 1789.
- Weishaupt, Adam: *Das verbesserte System der Illuminaten*. Leipzig, 1788.
- Wieland, Christoph: *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*. Manesse Verlag, Zürich, 1992.
- Wolf, Peter Philipp: *Allgemeine Geschichte der Jesuiten von dem Ursprunge ihres Ordens bis auf gegenwärtige Zeiten*. Zürich, 1789-1792.
- Wright, Dudley: *Woman and Freemasonry*. London, 1922.
- Wüseke, Eduard: *Freimaurerische Bezüge zur barocken Emblematik. Kommunikationszeichen an der Schwelle zur Neuzeit*. Münster, 1990.
- Zille, Moritz: *Die Zauberflöte. Text-Erläuterungen für alle Verehrer Mozarts*. Leipzig, 1866.
- Zitzenbacher, Walter : *Hanswurst und die Feenwelt von Stranitzky bis Raimund*. Graz, Wien, Köln, 1965.

VI) APPENDIX

APPENDIX I

Billedemateriale:



Schikaneder som Papageno. Titelbillede til tekstbogen 1791 (Ignaz Alberti, Wien)

Kilde: Internationale Stiftung Mozarteum



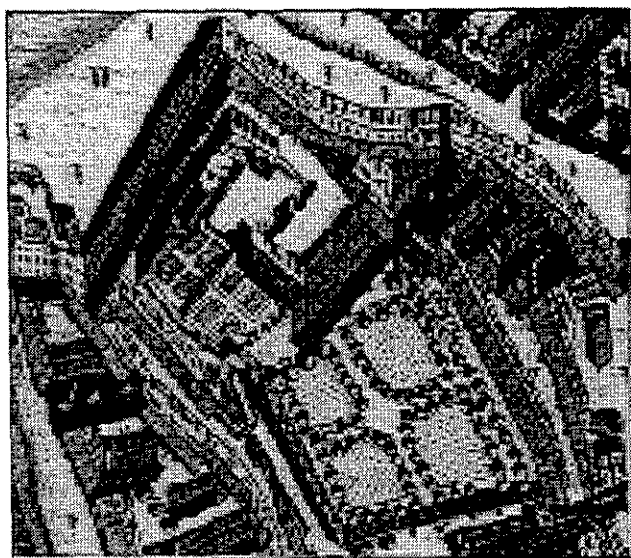
Emanuel Schikaneder i Johann Friedls "Der Fremde" (Hieronymus Löschenkohl, 1785)

Kilde: Historisches Museum Wien

Freihaustheater (Ignaz Albrecht, 1791)



Kilde: Wiener Stadt- und Landesbibliothek



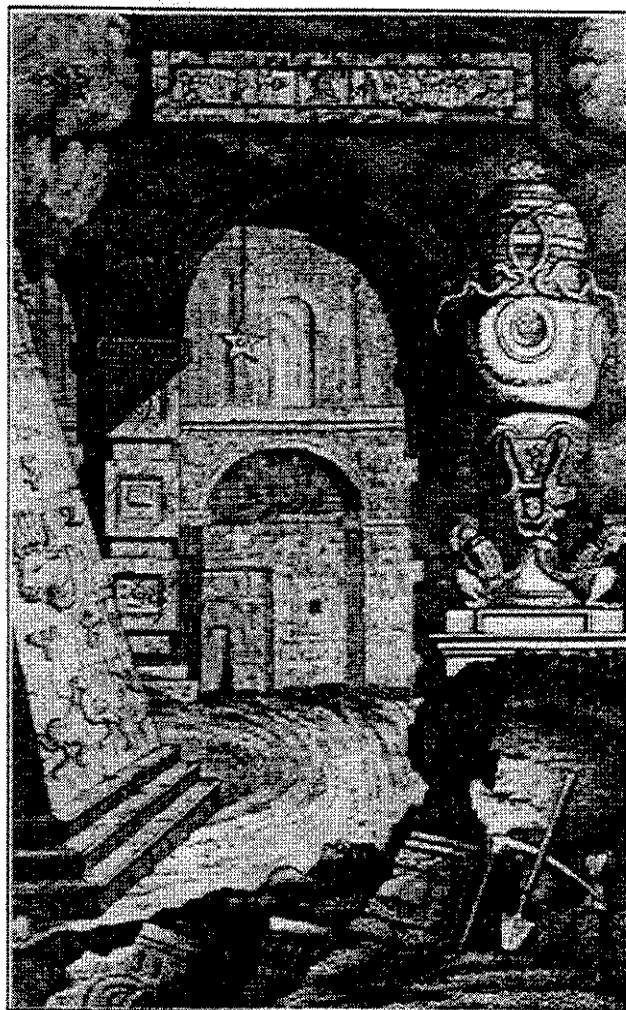
Freihaus auf der Wieden set fra fugleperspektivet (Joseph Daniel Huber, 1769-1774)

Kilde: Historisches Museum Wien

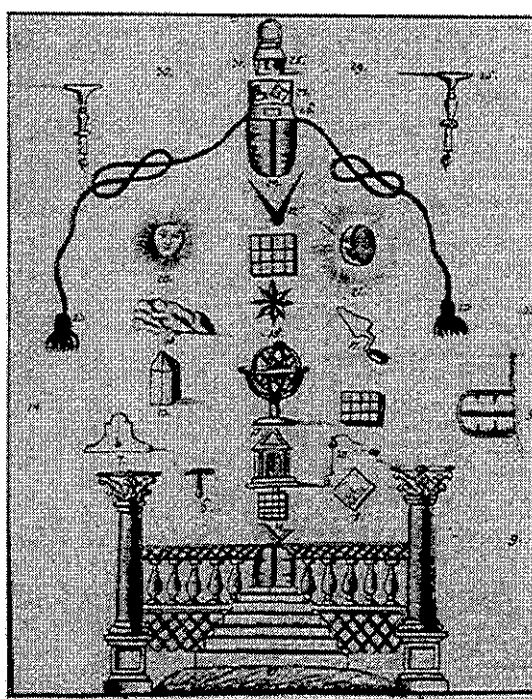
Kilde: Historisches Museum
Wien



Titelbillede til Die Zauberflöte (Ignaz Alberti, 1791)

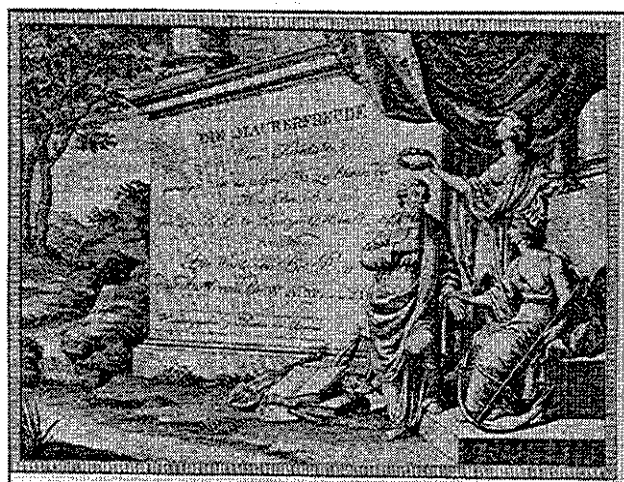


Kilde: Österreichische Nationalbibliothek Wien



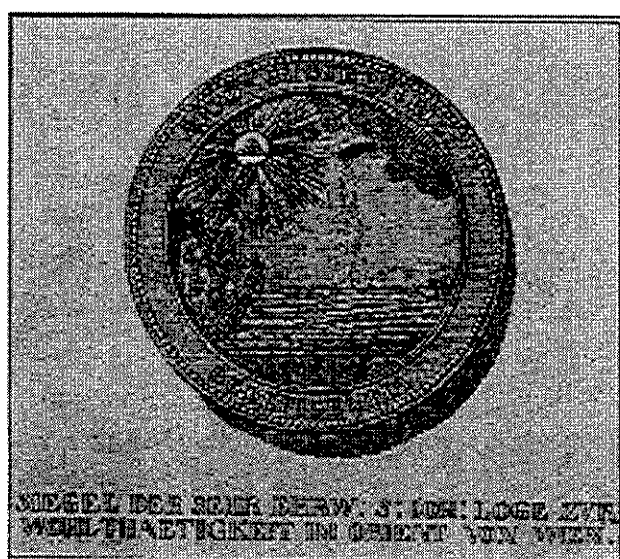
Introduktionstave for lærlinge graden.

Kilde: Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, Wien



Titelbladet til Mozarts kantate
"Zur Maurerfreude"

Kilde: H.C. Robbins Landon:
Mozarts gyldne år 1781-1791.
København, 1991.



Segl fra frimurerlogen i
Wien: "Zur Wohltätigkeit"

Kilde: H.C. Robbins Landon:
Mozarts gyldne år 1781-
1791. København, 1991.



Scenebillede af
Joseph og Peter
Schaffer, 1795

Kilde: Historisches
Museum Wien



Scenebillede af Peter og Joseph
Schaffer, 1795

Kilde: Historisches Museum Wien

APPENDIX II

Dokumenter:

Dokument I: Statutter og forordninger fra logen "Zu denen drei gekrönten Sternen"

Type: Statutter og logeregler

Beskrivelse:

Dokumentet indeholder logestatutter (Zinnedorfsystemet), som i 1763 afløste logens hidtidige forordninger ("Die Strikte Observanz"). Statutterne overgives til "Zu denen drei gekrönten Sternen" af repræsentanter af logen "Zu den drei Granatäpfeln" (Dresden), som arbejdede efter Zinnedorfsystemet, og "Zu denen drei gekrönten Sternen" genindviedes den 1. 9. 1763.

Kilde: Den Danske Frimurerordens Arkiv

Dokument II: Protokol ved indvielsen af "Zu denen drei gekrönten Sternen"

Type: Logeprotokol

Beskrivelse:

Dokumentet er et kort referat af genindvielsens ceremonielle hovedpunkter og indeholder desuden en fortegnelse over de besøgende brødre fra "Zu den drei Granatäpfeln", som indførte Zinnedorfsystemets statutter (dokument I) og ritualer i logen "Zu denen drei gekrönten Sternen".

Kilde: Den Danske Frimurerordens Arkiv

Dokument III: Den tysktalende kvindeloge fra 1748

Type: Logeprotokol

Beskrivelse: dokumentet er et indvielsesprotokol af adaptionslogen "Loge de Dame"

Dokumentet rummer bl.a. en fortegnelse over logens funktionsbærende kvindelige frimurere.

Kilde: Den Danske Frimurerordens Arkiv

Dokument IV: Brev fra Karl Ludwig Giesecke til biskop Münther (1819)

Type: Brev med frimurerisk indhold

Beskrivelse:

Brevet til den danske biskop og frimurer Friedrich Münther er fra den 22. 11. 1819. Giesecke var som mineralog i tjeneste for den danske konge fra 1804-1813. Efter en udmærkende ekspedition til Grønland (1805-1813), som blev forlænget med adskillige år på grund af krigen mod England, fik Giesecke, som var en af Schikaneders tidligere skuespillere i "Die Zauberflöte", et professorat i mineralogi i Dublin i 1814. I brevet skriver Giesecke, at han hurtigt fandt adgang til de irske loger. Brevet indeholder ligeledes en henstilling til sin magtfulde frimureriske ven om at sende forsyninger til misionaren Brahms, som lider nød på Grønland.

Kilde: Det Kongelige Bibliotek

Dokument V: Brev fra Karl Ludwig Giesecke til biskop Münther (1809)

Type: Brev med frimurerisk indhold

Beskrivelse:

Karl Ludwig Giesecke skriver fra Grønland og beder sin frimureriske ven biskop Friedrich Münther om at hjælpe missionaren Wolf, hvis familie er kommet i nød på Grønland. Ligeledes beskriver Giesecke sin situation på Grønland, som han opfatter som værende katastrofal. Krigen mod England forhindrer danske skibe i at komme til Grønland.

Kilde: Det Kongelige Bibliotek

Dokument VI: Avisindlæg af Emanuel Schikaneder i Wiener Zeitung fra den 5. februar 1795

Type: Uddrag af avis

Beskrivelse:

Emanuel Schikaneder skriver i Wiener Zeitung, at hans teater Freihaustheater ikke lider økonomisk nød. Hensigten med indlægget var at modvirke alle rygter om, at han i begyndelsen af 1791 stod foran en teaterkonkurs. Om Schikaneder virkelig havde økonomiske problemer på det tidspunkt, vides ikke. Til gengæld er det sikkert, at hans Freihaustheater havde en stabil økonomi, da Mozart fuldførte arbejdet på "Die Zauberflöte". Det andet anførte uddrag fra Wiener Zeitung beskriver bl.a., hvorledes det barokke illusionsteater opførtes på folketeatret i Josefstadt. Uddraget indeholder bl.a. oplysninger om billetpriser på folketeatret i Josefstadt.

Kilde: Österreichische Nationalbibliothek Wien

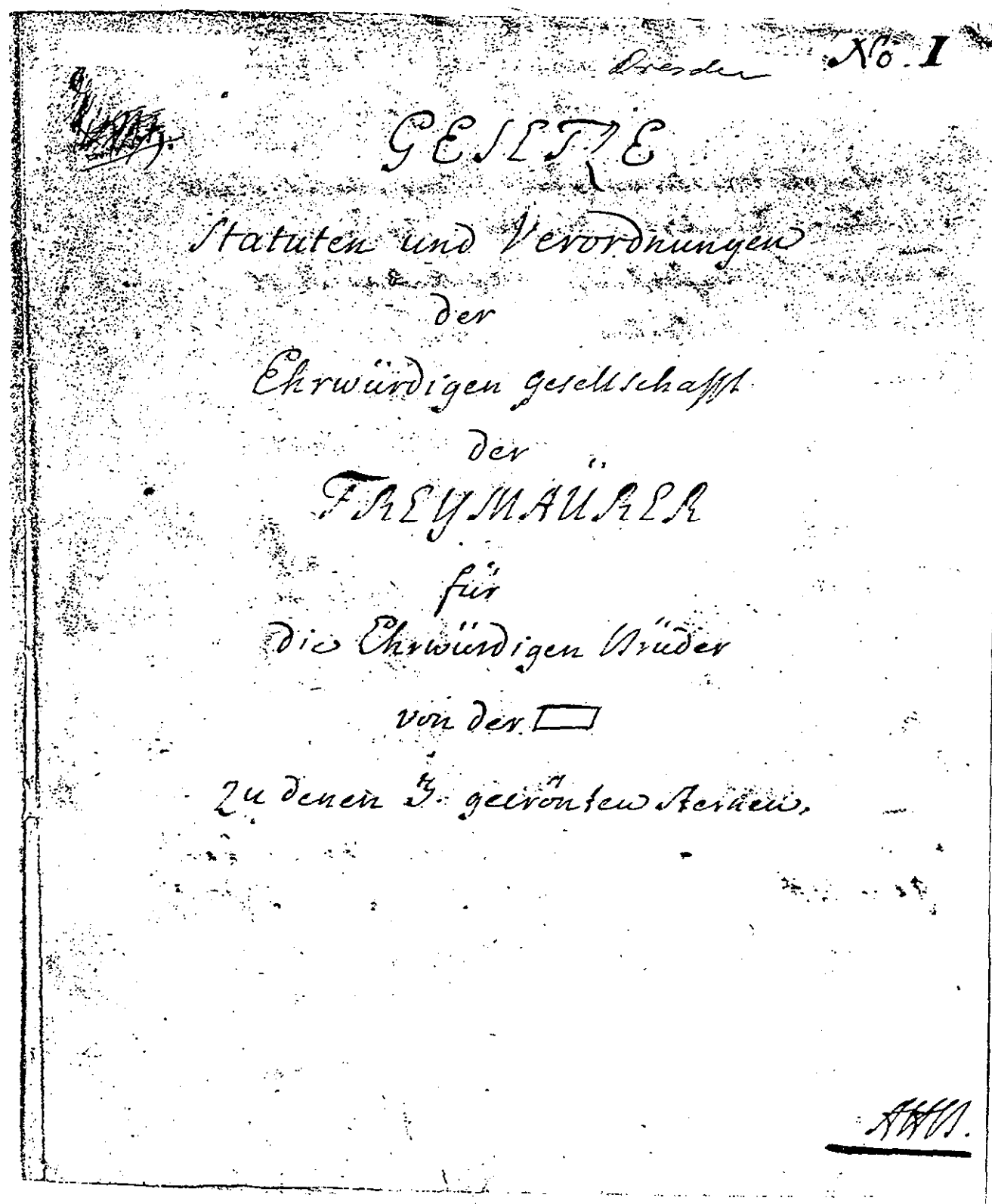
Dokument VII: Skrivelsen fra frimureren og fransklæreren Joh. Georg Kronauer

Type: Skrivelse til intern logebrug

Beskrivelse:

Frimureren Joh. Georg Kronauner, som var mester i wienerlogen "Zur gekrönten Hoffnung", anbefaler sig som fransklærer overfor et frimurerisk publikum. I skrivelsen fremgår, at han på grund af sygdom og uheld har lidt overlast. Han apellerer til sine medbrødre om, at disse mod betaling får franskundervisning hos ham. Skrivelsen viser, at det wieneriske frimureri også udgjorde et økonomisk netværk.

Kilde: Haus- Hof- und Staatsarchiv Wien



1. Artikel.
welcher die Ehrwürdige Gesellschaft überhaupt
betrifft.

1. Es wird allen Brüdern, durch gegenwärtigen Artikel
kund gethan, das man mit der äussersten Schärffe und
ohne Ansehen der Person, gegen diejenigen verfahren
wird, welche nachstehende Gesetze übertreten werden,
und das Selbige unter Keinerley Vorwand von der Be-
zahlung der vorgeschriebenen Straffen befreyet werden
können.
2. Nach folgenden Gesetze und Verordnungen, sollen heilig
und unverbrüchlich gehalten und beobachtet werden, und
man soll dieselbe, auf Keinerley Weise brechen noch
verletzen, es sey dann das die versamlete Brüder, in
einer ordentlich versamleten ☐ sich über einen vor-
kommenden Fall in herumstimmen sich einmüthig
verglichen.
3. Die Ehrwürdige ☐ soll sich an den vorgeschriebenen
Tage und Stunden versamlen, und es soll dieselbe abends
um ☐ Uhr aus einander gehen.

4. Ein Bruder welcher berauscht in die ☐ kommt, oder sich während derselben, in Wein übernehmen möchte, soll denen Armen zum besten, einen ducaten Straffe verlegen.
5. Wann einmahl die ☐ eröffnet worden, so ist jedem Bruder verboten, sich ohne den Meisters Erlaubniß, aus derselben zu begeben, und zwar bey 2. gr. Straffe, welche in der ordentlichen ☐ Casso fallen.
6. Wer einen Bruder zum trincken zwingen will, der soll in 2. gr. Straffe zum besten der armen verfallen seyn.
7. Alles Schwören, Lydis, gottes Lasterungen, verruchte Scherzen, unerbahre Worte und gebährden, sind hiermit aus der ☐ verbannt, bey 8. gr. Straffe, den Armen zum besten.
8. Alles Streitigkeiten und "änckerungen, alle Worte und Werke, die zum Demutellen Anlaß geben können, alle empfindliche Ausdrückungen, alle Stachel reden, werden hiermit billig aus der ☐ verbannt. Wer dieselben auf die Bahn bringen wird, soll in 4. gr. Straffe, zum besten der armen verfallen seyn.
9. Keiner soll sich unterstehen, in der ☐ von Sachen zu reden

NB. Num 9. muß 8. sein, und 8. also 9.

oder zu handeln, welches den Staat oder Religion betreffen, bey
Straffe von 2. gr. zum besten der armen.

10. Allen Brüdern welcher der obig. Verordnung zuwider
läuft und in der ☐ entstehen möchte, soll entweder
in der ☐ oder durch eine Anzahl daz. angesezte Brü-
der, nachdem es die Umstände erfordern, entschieden werden.
11. Niemand soll besonders Unterredungen pflegen, noch sich
unterstehen mit einem oder dem andern Bruder zu reden,
während er mit dem man mit ernsthaften Dingen ver-
schäftigt, oder in der Arbeit begriffen seyn wird, bey
Straffe 2. gr. zum besten der armen.
12. Man soll ein genaues Stillschweigen beobachten, je-
dermahlt wenn er der Meister befohlen wird, bey 2. gr.
Straffe zum besten der armen.
13. Während ☐ sollen alle Brüder gehalten sein, sich
diejenigen Mahnen beyzulegen, welche in der Ehrwürdigen
gesellschaft üblich sind, und wenn man den sehr Ehr-
würdigen Meister anredet, soll man diejenigen Ceremo-
nien beobachten, welche bey dieser gelegenheit unter and-
er gebraucht werden, bey Straffe von 2. gr. zum besten der
Armen.

14. Es soll Niemandem erlaubt seyn, sein geräth oder andere Sachen von der ☐ machen zu lassen, ohne und bevor Er nicht besonders Einwilligung und Erlaubniß von denselben erhalten.

15. Alle Sachen so der ☐ betreffen, sollen durch Stimmen abgehandelt und ausgemacht werden, und in den Teutschen versammlungen, soll man nichts anders als Teutsche reden und schreiben.

16. Wofern man bey einem Bruder, einige Laster entdecken sollte, welche den gesesenen unsern Selb Ehrwürdigen ☐ und dem wirklichen unsern Selb Ehrwürdigen Ordens entgegen und unwider sind, und man zugleich sehen würd, daß alle mögliche Vorstellungen und Brüderliches Ermahnungen, bey solchen nichts verfangen, so daß man an seiner Bekehrung gänzlich zu verweiffeln Ursache hat, so soll dieser Bruder, auf ewig aus dem unsern ☐ ausgeschlossen bleiben.

2. Artikel

Welcher die Aufnahme der Gesellen und
Lehrlingen angehet.

1. Kein Atheist, kein ruchloser Mensch, kann in unsern Ehr,
würdigen Orden aufgenommen werden, es sey unter welchem
Vorwand es immer wolle.
2. Ein jeder ungescholtener Candidat, welcher in unsern Ehr,
würdigen Orden, aufgenommen zu werden verlangt, soll durch
ein Mitglied der ☐ vorgeschlagen, und durch ein anderes
unterstützt werden. Beide sollen bürgen sein für seine ge,
lehrigkeit, für seine Sitten, für die Bezahlung desjeni,
gen wair der Cass gehört, und für den Abtrag derjenigen
Unkosten, welche den Tag seiner Einweyhung verwandt wer,
den. Wofür aber diese Bezahlung ausbleibt, so ist derjeni,
ge gehalten sie zu erfüllen, welcher Ihm vorgeschlagen het.
3. Der Candidat kann nicht anders angenommen werden als
durch die einstimmung aller gegenwärtigen Mitglieder
der ☐.
4. Der vorsitzende Meister, soll nach verlauff seiner Regierung
die Freiheit haben, denjenigen Candidaten noch einmahl
auf die Wahl zu bringen, welcher das erste mahl abge,
wiesen ist, und eben dieser soll seinem Nachfolger zum
dritten mahl frey stehen. Wann aber der Candidat dies

beide Maht nicht angenommen wird, so kann es weiter unter
keinen Fürwande vorgeschlagen werden.

5. Der vorgeschlagene Candidat welcher durch die vereinigte Stimmen angenommen worden, kann nicht eher als 8. Tage darauf eingeweiht werden, es möchte denn ein Fremder seyn, der seine Abreise nicht verschieben könnte. In diesem Falle aber soll Derselbe als Unthorster einer antwortendliche ☐ tragen.
6. Der neue Bruder soll den Tag vor seiner Aufnahme Ducaten an die Casse des ☐, einen Ducaten in die armen Casse, und Thaler an jeden dienenden Bruder zahlen.
7. Alle diejenigen, welche sich ausgeben in einer elandischen ☐ reepirt zu sein, sollen in unser Ehrwürdige ☐ nicht angenommen werden, ehe und bevor sie den Eid auf uns geleistet, und die in Unserm gesetzte stipulirte Summe bezahlt.
8. Und da es fast unmöglich ist, auf gutes Kuth zu seyn, wenn fremde Brüder unsere ☐ besuchen wollen, von welchen man nicht sicher ist, ob sie in einer rechtmäßigen oder elandischen ☐ reepirt worden, so haben unser Ehrwürdige Meister auf dem Stuhl, und Ehrwürdige Mitglieder

unserer ☐ durch das balottiren einmüthig resolvirt, dass
in Zukunft die ☐ keine fremden Brüder in ihren Tempeln ein-
lassen wird, ehe und bevor dieselben, genugsam Versicherung,
zu ihrer Aufnahme gegeben, oder ein Attestat vor der
☐ wo sie aufgenommen worden, von dem Meistern aufgestellt,
und alle Officiere unterschrieben, und mit dem Siegel des vor-
gegebenen ☐ versiegelt. Es hat daher auch unser ☐
beschlossen jedem von Ihnen aufgenommenen Brüdern ein
solches Attestat auszufertigen.

Gesetze für die besuchende Brüder

1. Die Brüder welche nur die ☐ besuchen, erliegen vor
Ihren Eintritt Thats an die Cass, ausgenommen das
erste mal.
2. Diese Brüder haben bey den Verathschlagungen der
☐ keinen Stimm.

NB. Wenn dies Gesetz eingeschrieben, so folget

Dass vorherstehend gesetz, sammtliche Söhne jederzeit beobachtet
sind werden von allen Brüdern der ☐ und dem G. geh. rönken Steuen
so haben jedoch mehrheit gewillheit, so Witzwale Brüder De,
amte eigenhändig unterschrieben, auch verordnet dass jeder
neu aufgenommenen Brüdern dieselben unterschreiben soll

N. N. N. N. N.

N. N. N. N.

N.

Schema eines protocolls.

Am $\frac{1}{9}$ 1763. war die feyerliche Einweihung und Geburts-
Tag der gerechten und Vollkommenen $\square$ zu denen 3. gekrönten
Sternen. Es versammelten sich nachmittags um 4 Uhr in dem
ordentlichen $\square$ Zimmer, die sämtlichen Mitglieder des $\square$.
Wie auch einige besuchende ächte Brüder. Hierauf wurde die
 $\square$ mit allen gewöhnlichen Ceremonien eröffnet, der Meister
von Aukt, dass dem aus Dresden mitgebrachte Constitution's Pa-
tent, wie auch die vor dort mitgenommene Satzung, welche
alle Mitglieder unterschreiben müssen. Der Meister liest eine
Kurzrede, worinnen er die Brüder zur Eintracht und Liebe
ermahnet.

Es daty reception gewiset, so folget

Dann wurden die Candidaten über welches man schon eini-
ge Zeit zuvor deliberirt hatte aufgenommen, und waren Solche

N.
N.
N.

Hierauf wurden die geopf. Ihnen vorgelassen, welches Sie fest und
unverbrüchlich zu halten heiliglich versprochen, und zu dessen
mehreren Bestätigung, Ihre Namen in dieses zweite Protocoll
unterschrieben. Als diese reception vorbei, wurde er propädeu-
tisch, bey welcher die Einweihung dieser neuen $\square$ und der
immerwährende Wohlsein der Königlich-Mutter $\square$ der 3.

granat apfeln zu Dresden, in Trunkung vieler gesund,
heiten, auf Meconischen gebrauch begangen wurde, und dieser
Fest, mit der größtesten Ordnung, präparat und brüderliche Eizig,
keit, bis um Mitternacht gebracht wurde. In gedachten ist
annoch, daß bey dieser Festen, die armen nicht sind vorges,
sen worden, indem man eine Collecte von Thaler gesammelt,
welche an gesunde oder gegeben worden

Sind Candidaten vorgeschlagen, so folget

auch wurde bey der Tisch ☐ ein ander Candidat namens N.
zugewinkt, der Meisters versprach ihm bey der nächsten Meeting
☐ vorzuschlagen und ihn Scrutiren lassen, und hiermit wurde
die ☐ beschlossen.

NB- In diesem Jahr werden die protokollen von der Confer
rence gemacht, worinn gemeldet was darinn
vorgegangen, und pro und contra debattirt worden

Nahmen der Beamten von den 17 zu 2000.
3. grenat appfeld

Gottschalk. Meister vom Stuhl, Consistorial Rath

Schröder. Deputirter Meister, Capitain

Treyden 1. aufseher, Appellations Rath

Barthel 2. aufseher, Juriputor

Benard. Secretaire, Professor

Spieß. Schatzmeister, Comission Rath

Kühn. Aedner, Kaufmann

Schleinitz 1. Stuarb. Major

Brinbaull 2. Stuarb. Küchenmeister

Graff von Thun, honorarius (Capitain)

Von Manskin honorarius (abteutet Capitain.)

Meuder - - - Mitglied

Benard Professeur en langue

Francoise de l'academie militaire des
gentilshommes Cadets de S. M. le Roi de
Pologne et Electeur de Saxe.

Den 3^{de} Octobr 1748. Ibrøu den Frøij = Mær-
de Dame
Loge. iu receptiones iu vill Giften bry-
grosfent, hylg. sult:

Wille. Malt. Neergaard. Maitre:

Joh. Loo. Hemt: Pauller Supper: de pøst:

Pov. Sackfentels Secretaire

S. C. Weijse. Thesurier.

J. Boulet, Orateur

Iubry siut recipiut

Kyminia Glemme Rindbin

Anne Marie Rosal

Wassha Drossare Rindbin, iu gløst
Guit, Supperic, Surveillant
et Pøstice de clariut nu dross
guelyu loge

Iubry iu iu resoluzet vordru vordru iu dross
iub Rindbin nu iu Neergaard, iu von
Weijse, nu von Sackfentels vordru

ausgeschieden zu Officiers-Verenigung.
Dr. H. Boulet als Maire und H.
Paulsen Inspect. Deposit. und H.
Mademois. Dufour Inspect. Deposit.
H. M. Neergaard.

Pörsackentels
J. C. Weijte.

H. C. Kankin
A. M. Kofal

Mr. J. Kankin Inspect. Deposit
J. Boulet, élu Maire en Chaire
J. H. Paulsen Inspect. Deposit.

964 Luth. 1819. 2:22 Okt.

Verehrungswürdiger Freund
und Gönner!

Da mir so schätzbares Schreiben habe ich ein
ganzes Jahr später, als es hätte sein sollen,
erhalten, da es ganz zu spät an mich lief,
und erst das Bruchjahr darauf an mich nach
Horden kam. Ich habe nun endlich nach
einem langen Prüfungszeit von 4 Jahren dieser
Landes-Elter-Verfassung, und befinde mich
nun in Lüttich, oder richtiger in Eschburg in
dem Hause des Wagners Thomas Hlag, bei
welchem ich die Kinder erziehe, und ich
unmöglich meine mitgetheilte Lebensweise
bei Amtung der geistl. Aufsicht an
setzen will. Hier ist das, was ich Ihnen von meinem ferneren
Aufenthalte in Eschburg, und allen damit
verbundenen Noth erzählen könnte, und ich
mein vortreffliches Pörschke'sches Pastor
Kram, welches durch Helmut die Pörschke-
schke nicht unvollständig sein soll, und
hat, ausfuhrlich berichtet, so wie es ist. Es
hat so viel gutes im Lande gewirkt, als ihm

sein Stand und seine Pflicht auflegte, — wel-
cher ich, da ich mich 4 Jahre im nördlichen
Grönland in der Nähe seines Missionariats-
aufhielt, mit genau der Wahrheit bezeugen kann.
Ich bin überzeugt, daß sie in dieser Hinsicht
alles für ihn thun werden, was möglich ist,
umso mehr, da er eine Frau mit 4 Kindern
hat und bey der einmüßigen Thöerung der
Lebensmittel in diesem Lande, welches seine
Unterstützung von Europa erhält, nöthigen-
falls zurückkommen mußte, und also sehr wenig
Verforgung braucht. — Er wird mir schwer-
lich von diesem unglücklichen Menschen getrennt
und ich würde es überhaupt sehr lieb und un-
sern Bruder wieder zu sehen, besonders da
bei alledem Briefe so folgen, so waren
ich nicht an meinem Schicksale nehmen.
Ich habe hier einige Et. besucht und über-
all sehr gute Aufnahme gefunden —
Entfelen Sie mich dem großen Vorge, von
dem Sie mir schreiben, vielmals, und sagen
Sie ihnen, daß ich sehr sehr wünsche, wieder mit
ihnen besucht zu werden. —

Ich will der Winter, im Falle ich hier zu
bleiben durch Umstände gezwungen werde
dazu anwenden, um meine Materialien zu
einer Beschreibung von Grönland in Ordnung zu
bringen. — Mein Tagebuch, welches über 1000
Seiten in 4 beträgt, habe ich mit dieser Geleyer-
heit an die Direction gesandt; ich hoffe alles
geklart zu haben, was ein einzelner Mensch ohne
Beihilfe thun kann — und in dieser Ueber-
zeugung finde ich meine Belohnung.

Es scheint übrigens, als ob man mich hier
und da in Kopenhagen vergessen hätte.

Grüßen Sie herzlich Ihre liebe Frau, wel-
che, wie ich hoffe, sich nun besser befindet, Ih-
re lieben Kinder, Herrn Etienne Egger
und Frau, die Brunasche Familie, ff
und glauben Sie, daß ich mit unveränder-
ter Hochachtung verbleibe

Ihr aufrichtiger
Freund:

Geesecke
H. A.

963

Tuapetitran d. 12. Jun. 1809.

Hochwürdiger Herr Bischoff!
Verehrungswürdiger Freund!

Und so verläßt abermals ein Schiff dies traurige Land, ohne
daß ich es verlassen kan! Wir haben alle ein ständes
Pahr verliert, und sehen nun einem noch ständeren entgegen. —
Wenn ich an glückliche oder unglückliche Gestirne glaubte, so
müßte ich denn, einer der letztern, hätte mich in diesen aus-
keichtswinckel von allen Unschmlichkeiten unserer sonst so schön-
en Erde gejagt, wo ein Schreckniß der Natur mit dem andern
im Ewigen Wettlauf begriffen ist, und die Nacht mit der Stel-
le des Grabes konstituirt. Die Engländer, welche nach allem greif-
en, haben bisher noch Respekt für dieses Klima gehabt, und uns
indit videre ins Land gelassen. — Ich muß auch in diesem Jahre
leider abermals auf das glück Verzicht thun, meine lieben Freun-
de in Europa wieder zu sehen — Gott weiß, wie es in dem nächst-
en Jahre gehen wird!

Ich habe Ihnen meinem Versprechen gemäß von hier aus zuge-
schrieben, zweymal zugeschrieben — aber keine Antwort erhalten,
doch weiß ich, daß Ihre Lage sich seit der Zeit so sehr ver-
ändert, als die meinige sich verschlimmert hat. Die Eng-
länder haben die Früchte eines gehnjährigen Schweifens
mit leichter Mühe aus der Welt bombardirt, eine Nachwelt,
welche ich unter dem Brande der Petrikirche mir dachte,

so schmerzlich mir auch die Vertttigung derselben durch Justizrath Manthey, meinen wahren Freund in der Noth, war.

Freundschaftlicher Umgang ist das einzige, was mich in diesem Lande, wo, man möchte beynabe sagen, auch die Freundschaft zuweilen erfrieren könnte, frisch und warm erhalten kann. — Und den hoffe ich im nächsten Winter zu Goodhaab in der Gesellschaft des Heaven Inspectors Myllesports und des würdigen Missionars Wolf wieder zu genießen. — Die Frau des letztern mit den beyden Kindern hat sich auf die Heimreise gewagt, weil sie mit den beyden Kindern im letzten Winter vom Scharbock viel litt; der Knabe Karl war beynabe 8. Monate ganz krank. Der Mann wünscht nur auch, besonders weil seine Brust das harte Klima nicht ertragen kan, abzuscheiden, und bey Menschen zu seyn. — Was kan auch einem fühlenden Hausvater mehr am Herzen liegen, als mit den Seinigen wieder vereinigt zu werden? — Sie sind selbst Vater, also genug hierüber! — Ueberhaupt kan ja kein Mann, der nicht eigenes Vermögen hat, zwey Haushaltungen führen, ohne sich zu Grunde zu richten. Und hier im Lande lebt man nicht so wohlfeil, als man in Europa glaubt, das habe ich, ungeachtet ich beynabe alles frey hatte, selbst erfahren. — Die

Grönländer sind unglaublich eigensüchtig, und geben nur Geschenke, um doppelt so viel wieder zu erhalten. — Herr Wolf wünscht also abgelöst zu werden, und man gewiß als ein Mann von Talenten in seinem Vaterlande mehr Nutzen stiften, als in Grönland zu Pontoppidians Heilordnung erfordert wird. — Er hat sich in der Zeit seines Stierseyns die Sprache eigen gemacht, und man vielleicht selbst in dieser Hinsicht der Mission die erspriechlichsten Dienste leisten. Mich gehen zwar die apostolischen Sackern hier im Lande nichts an, aber ich spreche für die Sache der Menschheit, und appellire an Ihr gefühlvolles Herz, an das Herz eines Menschen, eines Freundes, eines Bruders. — Sie können in dieser Sache viel, und in Ihrem nunmehrigen Kreise gewiß alles thun! — Meine Oberthener sind für einen Brief zu weitläufig. Komme ich glücklich zurück, so will ich Ihnen & viel erzählen. — Ich könnte beynahe nur den weinenden Ovid parodiren:

„*San didici Arcticæ Grönländicæque loqui.*“
Im Monate Oktober hoffe ich wieder in mein Winterquartier einzurücken. Seit dem 13. März bin ich auf Exkursionen. — Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau, Kindern, und gelegentlich den Herren: Etatsrath Moltzenhauer, Eggert, Brünn, Justizrath Schmidt Pfilsden und Professor Müller mit Familien. — Ich wünsche, daß Sie so oft meiner gedenken, als sich Ihnen erinnert.

Ihr treuverbundener Odenbr.
Karl Ludwig Giesecke

— H. J. —



Schauspiel großer Perspektiven,
welches verfloßenes Jahr am neuen Markte
zur größten Zufriedenheit des hohen Adels
sowohl, als des verehrungswürdigen Publi-
kums abhier ist gesehen, und so eben mit dem
schmeichelhaftesten Besfalle J. B. Sigil. Maj.
von auch der k. k. Familie aufgenom-
men worden. — Die Herren Pierre und De-
gobert, Direktoren dieses Schauspiels, künde-
gen hiemit an, daß sie nur noch vier Vorstel-
lungen geben, als: morgen Sonntags den 6.,
Dienstags den 8., Freitags den 11., und
Sonntags den 13. Feb. nach zum letztenmal,
und folgende Stücke zeigen werden: nämlich
1) eine sehr schöne Ansicht von Meapel und
ihren Bergen. 2) den Prosekt der Stadt
Zürich, und des Zürcher Sees, in der Schweiz,
wo man die Alpen oder Schutergebirge in
der Entfernung sieht. 3) den schönen Reich-
thum Nischenburg. 4) der herrliche Prosekt
der Stadt und des Sees von Habanna in
Amerika. 5) Den Anfang der Sonne in
einem angenehmen Walde: erstlich sieht man
die Morgendämmerung, hernach wie sich der
Hörizont durch verschwindende unmerklich
aufsteigende Wolken erhebet, hierauf die
flühenweise glänzender werdende Morgenröthe,
endlich wie die Sonne durch die Morgendäm-

Erinnerung an das Publikum.
Da das Gerücht sich allgemein verbreitet,
daß das Theater im fürstl. Starhembergischen
Brennhause auf der Wieden sehr verschuldet sey,
und dieses falsche Gerücht besagtes Theater in
übeln Kredit setzen könnte, so glaubt Herr
Emanuel Schikander, als Mitunternehmer

dieses Schauspielhauses, die Erinnerung an
das verehrungswürdige Publikum seiner Ehre
schuldig zu seyn, daß der allgemein verbreitete
Ruf wider ihn selbst, noch die Direktion im
geringsten angucken könne, indem alle das
Theater betrefsende Ausgaben nöthentlich und
ohne Aufschub bezahlt werden, folglich we-
der er noch die Direktion etwas schuldig ist.
Herr Emanuel Schikander nimmt sich also
die Freiheit, sämtliche Gläubiger des Wiedner
Theaters zu versichern, daß obgleich das
zum Aufrechterhalten dieser Schaubühne bestehende,
aber ungenügende Kasse, selbst immerfort
mit der steten beschränkten Auszeichnung und
Aufwand, und mit der nämlichen guten Aus-
wahl der Stücke zur Zufriedenheit des vereh-
rungswürdigen Publikums stehen, und un-
verändert werden solle. Wien den 1. Febr.
1795.

ne hervorbringt und in ihrem Glanze kränzt.
6) die natürliche Nachahmung der Wirkun-
gen des Meeres von der Erde auf bis zum
höchlichsten Sturme: dieses ist ein sehr
meisterhaft, und wird jedesmal das Schauspiel
damit geendigt werden. Alle diese Schilde-
rungen übersteigen alles, was bisher in diesem
Fache zu gesehen worden: Figuren, die sich
selbst bewegen, und wirklich selbst zu sein
scheinen, werden durch ihre Handlungen die
Schönheit der Wirkung vergrößern; und die
Zuschauer, in der angenehmen Täuschung un-
terhalten; und da dieses Schauspiel abhier be-
reits zur genüge bekannt ist, so wäre eine noch
weildürftige Beschreibung davon überflüssig. —
Vor demselben werden jedesmal verschiedene
sehr kostliche mechanische Stücke gezeigt. —
Das Theater ist in der Fischstraße neben dem
fürstl. Ansehnlichen Gebäude: es wird gut
geheizt und mit Wasser beheizt werden.
Auf dem ersten Platz wird gezahlt 1 fl. auf
dem zweiten 34 kr. auf dem dritten 17 kr.
Personen, die keine auf dem ersten Platz mit
Esseln bedient zu werden verlangen, bezah-
len 1 fl. 30 kr. Ihre Wohnung ist in der
Fischstraße in der langen Gasse in der gold-
enen Nummer Nr. 20, wo man auch Plätze

Hoch- und Verehrungswürdige Brüder!



Eine ziemlich Reihe von Jahren ist es schon daß ich in der französischen Sprache Unterricht erteile; und bereits vor 22 Jahren wurde meine Lehrmethode von der hiesigen Landesstelle ihrer besondern Fäsllichkeit, Leichtigkeit und Kürze wegen nicht allein gebilliget, sondern mir auch ein k. k. Decret zugesellt, worinn ich als öffentlicher Lehrer dieser — fast jedermann unentbehrlich gewordenen Sprache erklärt wurde.

Einige besondre Unglücksfälle, schmerzhaftes Krankheiten und eine zu Wiederherstellung meiner Gesundheit erforderlich gewesene lange Abwesenheit verursachten aber, daß ich die Früchte nicht einrübten könnte, die ich mir von meinem Fleiß und meiner Verwendung mit Recht versprechen zu können glaubte.

Ich hoffe demnach es wagen zu dürfen, mich hiemit abermals dem Andenken der Hoch- und Verehrungswürdigen Brüder! anzuempfehlen, und Sie zu erinnern, daß wenn einer aus ihnen oder ihren Bekannten in dieser Sprache Unterricht verlangt, man sich deshalb an mich verwenden könne, zu welchem Ende ich auch meine profane Adresse beifüge.

Wem

Wenn ein untadelhaftes Betragen in der Maurerey die pünctliche Ausführung der anvertrauten Obliegenheiten, der Beyfall seiner Obern, und die Achtung seiner Mitbrüder billig baraus schließen lassen, daß man auch seine Pflichten außerhalb des geheiligten Kreises mit der nemlichen Ordnung, Reclichkeit, und Genauigkeit erfüllen werde, so kann man Zuverlässig darauf rechnen, daß jene welche sich meiner Sorgfalt bey Erlernung der französischen Sprache anvertrauen, ebenfalls mit mir vollkommen zufrieden zu seyn Ursache finden werden.

Ich bin durch die geheiligte Zahl mit aller schuldigen Hochachtung und Ehrerbietung.

Hoch- und Verehrungswürdige Brüder!

Im Orient von Wien ²⁹ 57-85-
XI

Ihr treueverbundenster Ordensbruder

Joh. Georg Kronauer.

Meister und Mitglied der sehr Ehrwürdigen
□ zur gekrönten Hoffnung.

APPENDIX III

Brudteorien:

Brudteorien begynder på et wiener værtshus i 1818, dvs. 27 år efter uopførelsen af "Die Zauberflöte": Ludwig Giesecke, en af skuespillerne i Schikaneders opførelse af "Die Zauberflöte", omtaler overfor teatermanden Julius Cornet, at han, som imidlertid var blevet en agtet professor i mineralogi i Dublin, var den egentlige librettist til hovedparten af "Die Zauberflöte". Mozart og Schikaneder vendte ifølge Giesecke "Die Zauberflöte" på hovedet efter I akt med hans hjælp. De var blevet bange for at blive anklaget for plagiatering, da også konkurrenten Perinet var i gang med en bearbejdelse af Wielands "Lulu, oder die Zauberflöte" "Der Fagottist" på konkurrenceteatret i Leopoldstadt.

Således måtte Giesecke i nødens stund installere det frimureriske lag. Giesecke's ord fandt gehør hos Cornett. Bruddet i anden akt og Gieseckes forfatterskab kunne forklare de ejendommelige skævheder i librettoen og fjerne den vanrygtede skuespiller Schikaneder fra geniet Mozart. Desuden skulle Schikaneder ifølge Gieseckelegenden være nær fallittens rand, da han fortvivlet henvendte sig til Mozart i sommeren 1791. Mozart skulle redde vennen på falderebet ved at sætte musik til librettoen.

Nordtyskeren Otto Jahn 1859 forplantede myten om svindleren Schikaneder og ses stadigvæk i den senere Mozartforskning. Legenden bygger kun på Gieseckes ord værtshuset i 1818. Der findes heller ikke nogen vidner til samtalen. Ej heller er samtalen nedfældet skriftligt. Den første som overbevisende rydder brudteorien af vejen er Egon Komorzynski. Dernæst afliver Braunbehrens, Robbins Landon og ikke mindst Otto Rommel, som stort set bruger de mest gængse argumenter mod brudteorien, som de også ses nutidig forskning. Argumenter mod brudteorien, som burde slå fast at Mozart og Schikaneder i et venskalbeligt samarbejde producerede "Die Zauberflöte" uden den mystiske tredje mand:

Argument 1:

Mozart så faktisk "Der Fagottist" og omtaler værket kun som sidebemærkning overfor Constanze. Han ville nok have nævnt mere udførligt, hvis værket skulle have udløst et stort samarbejde på "Die Zauberflöte". Mozart skriver til Constanze den 11. Juni 1791. :

“Ich ging, um zu zerstreuen, in die neue Oper, die so viel Lärm macht (...) es war gar nichts dran.”

¹

Argument 2:

Schikaneder havde orden i økonomien og kunne endda klare sig uden sin kompagnon Josef von Bauernfeld. Han var altså ikke på fallitens rand ²

Argument 3:

Et brev fra Schikaneder til Mozart beviser, at de allerede i 1790 var igang med “Die Zauberflöte”.

Argument 4:

Fra samarbejdet med Daponte og andre librettister ved man, at Mozart altid blandede sig i librettistens arbejde. Han vil næppe have accepteret at lægge musik til to librettister uden at have omtalte dette nogen steder. ³

Argument 5:

I “Die Zauberflöte” foreligger mange flere kilder end lige netop Wielands eventyr “Lulu”. Schikaneder og Mozart forarbejdede flere af Wielands eventyr. Desuden ses også inspirationer fra Sethosromanen og andre kilder i værket.

Argument 6:

De mange skævheder i librettoen skyldes dels, at Schikaneder ikke var en digterfyrst, men teatermand. Deuden indeholder “Die Zauberflöte” en del symboler fra den modreformatoriske kultur i Wien, som må virke kryptisk, brudagtig, for den som ikke kender traditionen (Jahn og den protestantiske reception). ⁴

¹Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien, 1952. S. 512

²Ibid., s. 498.

³Ibid., s. 513.

⁴Ibid., s. 514.

APPENDIX IV

Tidstavler, specifikke litteraturlister

1) "Die Zauberflöte" som tidstavle:

1731 Abbe' Jean Terrason udgiver i Paris det første bind af sin roman "Sethos, historie ou vie tiree des monuments anecdotes de l' ancienne Egypte".

1751 Emanuel Schikaneder bliver født i Straubing.

1756 Den 27. januar bliver Wolfgang Amadeus Mozart født i Salzburg.

1778 Mathias Claudius oversætter Sethosromanen. Den bærer titlen "Geschichte des ägyptischen Königs Sethos".

1781 Mozart komponerer musik til Schikaneders opsætning af Geblers skuespil "Thamos, König von Ägypten" i Salzburg.

1786 Første bind af Wielands eventyrsamling "Dschinnistan" udkommer.

1789 Sidste bind af Wielands "Dschinnistan" udkommer.

1789 Schikaneder opsætter tryllesyngespillet "Oberon, König der Elfen".

1790 Den 9. september opføres Friedrich Henslers "Sonnenfest der Brahminen" på Leopoldstädter Theater.

1791:

11. juni: Mozart omtaler for første gang sit arbejde med "Die Zauberflöte".

25. august: Mozart rejser til Prag (kongekroningen af Leopold II).

6. september: Mozart opfører "La Clemenza di Tito" i Prag.

28. september: Mozart afslutter arbejdet på "Die Zauberflöte".

30. september Uropførelse af "Die Zauberflöte".

5. december: Mozart dør

1798 Schikaneder isenesætter fortsættelsen af "Die Zauberflöte": "Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen".

1802 Johann Wolfgang Goethe udgiver fragmentet "Der Zauberflöte zweiter Teil".

1812 Emanuel Schikaneder dør i Wien.

Kilde: Csampai, 1982.

2) Tysksprogede værker med frimurerisk indhold i 1700-tallet:

Anonymus: *Gagliostro*. 1791

Claudius, Mathias: *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*. 1778.

Blumauer, Alois: *Erwine von Steinheim*. Wien, 1780.

Dalberg, Freiherr von: *Montesquieu oder die unbekannte Wohltat*. Wien, 1787.

Gebler, Tobias Philip: *Thamos, König von Ägypten*. Wien, 1774.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. 1795.

Hensel, Johann Daniel: *Die Freimäurer oder ihr Schönen forscht omsonst*. Leipzig, 1785.

Hensler, Karl Friedrich: *Handeln macht den Mann oder die Freymaurer*. Köln, 1785.

Hensler, Karl Friedrich: *Sonnenfest der Braminen*. Wien, 1792.

Hensler, Karl Friedrich: *Der Orang Outang oder das Tigerfest*. Wien, 1792.

Hensler, Karl Friedrich: *Das Schlangenfest der Sangora*. Wien, 1797.

Kalchberg, Johann von: *Die Tempelherren*. Wien, 1788.

Kotzbue, August von: *Die Sonnejungfrau*. Leipzig, 1791.

Kotzbue, August von: *Der Freimaurer*. Leipzig, 1818.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Ernst und Falk*. 1778.

Miersch, K.G.: *Die Ordensbrüder oder der Stein der Weisen*. 1793.

Schikaneder, Emanuel: *Die Zauberflöte*. Wien, 1791.

Schikaneder, Emanuel: *Babylons Pyramiden*. Wien, 1798.

Schikaneder, Emanuel: *Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen*. Berlin, 1803.

Schröder, Friedrich, Ludwig: *Die Freymaurer*. Wien, 1784.

VII) EXTRACT IN ENGLISH

In the year 1791 W. A. Mozart was seriously ill and let down by his royal bread giver in the aristocratic Burgtheater, while his friend the theatreman J.E. Schikaneder kept his end up as teatrical leader of the popular Freihaustheater in Wieden, a Vienna suburb. There the two of them met to produce one of the greatest successes of German theatrical history "The Magic Flute". The lives of Emanuel Schikander and Wolfgang Amadeus Mozart were characterized by two worlds of experiences. On the one hand they mixed with kings and princes, Mozart more than Schikaneder though, and celebrated triumphs among the leading and "civilized" circles of the monarchy of Donau. At the same time in 1791 they were in close contact with the lowest social classes in the low-brow and "uncivilized" theatre culture. As freemasons they were both of them preoccupied with the ideals of the age of Enlighthenment which were met with sympathy by the well-off members of the lodges in Vienna. The double lives of Mozart and Schikaneder as freemasons who were in close contact with the ruling classes and their moving about in the subculture of the popular theatre can be seen as a basic structure in The Magic Flute where the symbols of the freemasons stand side by side the lowcomical and fairy-tale like from the Vienna folk theatre. Many scholars interpret The Magic Flute entirely as a massonic or entirely idealistic work without focusing particularly at the placement of the work in Vienna's low-brow theatrical culture, characterized by mass produced theatrical art. The scholars find it difficult to see Mozart, the genius, surrounded by the pong of audience, simple actors and affective entertainment which often associated with suburban theatres at Mozart's time. If you wish to gain a deeper understanding of the leading constructions of the work, the popular aspect and the work's low-brow Zauberstück traditions, have to measured against the masonic, the humanitarian. Only so is it possible to gain an overall impression of the work. The main thesis of this dissertation is therefore that the leading structure of The Magic Flute is dualistic. and consists of low-brow and high.brow elements. The dissertation tries to render visible and prore the thesis by setting the popular layer in the popular Zauberstück tradition against the symbolic univers of freemasonry. The dissertation furthermore claims that the dualism in The Magic Flute is defined as a primary civilisatory element which reflects the process of civilisation in the western world at the time of Mozart and Schikaneder. The question is whether or not Mozart and Schikaneder strigently stuck to the one part of the dualism, i.e. teaching, control of emotions, or escape into the popular entertainment and regressive spirituality. The dissertation claims that the artists did not stringently chose sides. On the one hand The Magic Flute is modern and rational and on the other hand it escapes into the fairy-tale like, exotic and spiritual. The audience can choose freely which explains some of the works enormous success throughout the times. In continuation of the question of sucess this research project claims that behind the dualism and the civilisatory element, which is connected to the proces of civilisation, is a mythical layer of depth psychology whose almost timeless power of fascination has made the work resistant to criticism. The dissertation therefore analyses The Magic Flute from a psychological symbol analysis which follows those universally human, mythical structures of regression described by C.G. Jung. Contrary to Jung and his followers the dissertation sees regression and its producing of mythic symbols as a primary civilisatory phemomenon which arises in the wake of the repression of the instincts in the civilisation process in the western world at Mozart's and Schikaneder's time. By doing so the dissertation tries to create a critical approach to C.G. Jung and jungian interpretations (Kuchartz, Neumann) with Norbert Elias and the sociological scholarly tradition so that regression and its mythical univers is seen as a natural element in the construction of the western civilisation. To the interpretation of The Magic Flute from a critical view of civilisation belongs that the dissertation also focusses on the tendency of the civilisation process in the western world towards barbarism and dialectic characer (Theodor Adorno) as it is seen in The Magic Flute. Schikaneder and Mozart demonstrated the process with all its positive and negative aspects.

VIII) RESUME PÅ DANSK

I 1791 var Mozart alvorligt syg og svigtet af sin kejserlige brødgiver på det aristokratiske Burgtheater, mens venen og teatermanden Schikaneder holdt skindet på næsen som teaterleder af det lavkomiske og folkelige Freihaustheater i Wieden, en forstad til Wien. Der fandt de sammen for at fremstille en af de største succeser i den tysksprogede teaterhistorie nogen-sinde - "Die Zauberflöte". Wolfgang Amadeus Mozarts og Emanuel Schikaneders liv var præget af to erfaringshorisonter. På den ene side færdedes de blandt fyrster og konger, Mozart dog mere end Schikaneder, og fejrede triumfer i Donaumonarkiets toneangivende og "civiliserede" kredse. Samtidig levede de i 1791 et liv i nærkontakt med de nederste samfundslag i Wiens lavkulturelle, "uciviliserede" teatermiljøer. Begge var de som frimurere optaget af oplysningstidens idealer, som fandt gehør hos de velstillede logebrødre i Wien. Mozarts og Schikaneders dobbelteksistens som frimurere, der stod i tæt kontakt med de herskende samfundslag, og deres færden i den folkelige teatersubkultur afspejles grundlæggende i "Die Zauberflöte", hvor det frimureriske symbolunivers står side om side med det lavkomiske og eventyragtige fra det wieneriske folketeater. En stor del af Mozartforskningen tolker udelukkende "Die Zauberflöte" som et frimurerisk værk, eller udelukkende idealistisk uden nævneværdigt at fokusere på værkets placering i Wiens lavkulturelle teaterkultur, som var karakteriseret ved masseproduceret teaterkunst. Recipienterne har svært ved at se geniet Mozart omgivet af publikumshørn, folkelige skuespillere og affektbetonet underholdning, som oftest sås forbundet med forstadsteatrene i Wien på Mozarts og Schikaneders levetid. Ønsker man at få en dybere forståelse for værkets bærende konstruktioner, må det folkelige aspekt omkring værkets lavkulturelle Zauberstück-traditioner derfor vejes op mod det frimureriske, det humanitære. Kun derved opnås en helhedsforståelse af værket. Afhandlingens hovedtese er således, at værkets overordnede, bærende struktur er dualistisk, og består af folkelige og elitekulturelle elementer. Afhandlingen forsøger at synliggøre og derved bevise tesen ved at stille det folkelige lag i Zauberstück-traditionen overfor det frimureriske symbolunivers. Til tesen hører, at afhandlingen definerer dualismen i "Die Zauberflöte" som en primær civilisatorisk størrelse, der i høj grad afspejler civilisationsprocessen i den vestlige verden omkring Mozarts og Schikaneders levetid. Spørgsmålet er om Mozart og Schikaneder lagde sig stringent fast på den ene af dualismens civilisatoriske parter: opdragelse, affektkontrol eller undvigelsen i det folkeligt underholdende og esoteriske? I den anledning er det afhandlingens påstand, at kunstnerne ikke stringent vælger side. På den ene side er "Die Zauberflöte" moderne og rationel, hvorimod værket på anden side undviger i det eventyragtige, eksotiske og esoteriske. Publikum må frit vælge fra hylderne, hvilket forklarer noget af værkets enorme succes gennem tiderne. I forlængelse af successspørgsmålet rummer det foreliggende forskningsbidrag den påstand, at der bagom dualismen og det civilisatoriske, som knyttes til civilisationsprocessen omkring Mozarts og Schikaneders levetid, eksisterer et mytisk, dybdepsykologisk lag, hvis nærmest tidsløse fascinationskraft har gjort værket resistent overfor kritikken. Derfor analyserer afhandlingen "Die Zauberflöte" udfra en psykologisk symbolanalyse, som følger de af C.G. Jung beskrevne almenmenneskelige, mytiske regressionsstrukturer. I modsætning til Jung og dennes elever opfatter afhandlingen regressionen og dens billeddannelse som et primært civilisatorisk fænomen, som opstår i kølvandet af driftsundertrykkelsen i civilisationsprocessen i den vestlige verden på Mozarts og Schikaneders tid. Derved forsøger afhandlingen at skabe en kritisk tilnærmelse af C.G. Jung og jungianske tolkninger (Kurchartz, Neumann) med Norbert Elias og den sociologiske forskningstradition, idet regressionen og dens mytiske univers opfattes som et naturligt element i den vestlige civilisations opbygning. Til den civilisationskritiske tolkning af "Die Zauberflöte" hører, at undersøgelsen ligeledes fokuserer på civilisationsprocessens tendens til barbari og dialektiske beskaftenhed, som den ses i "Die Zauberflöte".