

WOLFGANG BÜCHEL

Schinkel, Goethe und die Königin der Nacht

Horch, wie die Nacht sich muldet und höhlt. Ihr Sterne,
stammt nicht von euch des Liebenden Lust zu dem Antlitz
seiner Geliebten? Hat er die innige Einsicht
in ihr reines Gesicht nicht aus dem reinen Gestirn?

Rilke, Dritte Duineser Elegie

Ein einziges unter allen Bühnenbildern Karl Friedrich Schinkels besitzt eine Prägnanz, die es unvergesslich macht. Höhepunkt seiner sämtlichen Bühnendekorationen sind diejenigen zu Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte*, deren bestes das zweite, die „Sternenhalle im Palaste der Königin der Nacht“¹ ist, welches außerdem eines der berühmtesten Bühnenbilder überhaupt darstellt. Es ist der Archetyp einer Ausstattung mit momentaner, unweigerlicher Einprägsamkeit, resultierend aus konsequenter Abstraktion und realistisch überhöhter Naturdarstellung, die man nie wieder vergißt, gebunden an ein Werk von dauernder Wirkung, dem kaum je eine angemessenere Bühnenbildfolge gegeben wurde, schon gar nicht ein szenisches Tableau wie jener Sternenhimmel, das geradezu zum Signum der *Zauberflöte* geworden ist. Darüber hinaus bedeutet dieses Bühnenbild, obgleich in strikter Korrelation zur *Zauberflöte*, die wohl effektivste romantische Bildfindung, der in ihrer charakteristischen Balance zwischen kontrastierendem Gewölk, Nachtblau des Himmels und raumbildend streng systaltisch geordneten Sternen eine Einheit aus romantisch abgebildeter Natur und märchenhaftem Sternbild, verlegt in die imaginäre Wirklichkeit eines Kunstwerks, gelingt.

Die Erscheinung der Königin der Nacht vor dem Sternenhimmel nicht lange nach Beginn der *Zauberflöte* hat in Schinkels Visualisierung etwas wie ihre definitive Gestalt

¹ „Die unterschiedlichen Bezeichnungen der Darstellung ‚Palast der Königin der Nacht‘ (Schasler), ‚Sternenhalle der Königin der Nacht‘ (Wolzogen 1862) und ‚Sternenhalle im Palaste der Königin der Nacht‘ verdeutlichen die unterschiedliche Lesbarkeit. In der Szenenangabe [des Librettos] war eindeutig ein Innenraum gefordert [...]“. Ulrike Harten: *Die Bühnenentwürfe*. Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk Bd. XVII. München, Berlin 2000. S.141

gefunden. Es kam zu einem Bild, dem nichts mehr hinzuzufügen und das gleichermaßen keiner Reduktion offen war. Das ideale Maß bildlicher Mittel war getroffen worden, worauf nicht zuletzt seine Zeitlosigkeit beruht. Dieser Oper an einer Stelle für lediglich die Dauer des Rezitativs und der Arie der Königin der Nacht ihre genuine Bühne objektiviert zu haben wie weder vorher noch nachher im dramatischen Verlauf, mußte der *Zauberflöte* diese Bühnendekoration verbinden, ohne das ernstlich Konkurrierendes je zu erwarten wäre. Die besondere Konvergenz von Oper und Bühnenbild wurde erreicht, indem der einer dramatischen Figur zugedachte umgebende Raum vollkommen adäquat sichtbar wurde.



Karl Friedrich Schinkel: Dekoration zur Zauberflöte.
Sechster Auftritt (Königin der Nacht). Berlin 1816



Simone Quaglio: Dekoration zur Zauberflöte.
Sechster Auftritt (Königin der Nacht). München 1818

Es gibt nicht viele Szenerien, vergleichbar der in ihrer durch nichts zu übertreffenden Angemessenheit der Umgebung dargestellten Königin der Nacht. Auch für Schinkels zweite Dekoration zur *Zauberflöte* gilt, daß „diese Regelmäßigkeit [...] trocken oder gar pedantisch erscheinen“ könnte, „wenn sie nicht gemildert oder tatsächlich verheimlicht würde durch das Spiel von Licht und Schatten. Raum und Licht setzen ein vollkommenes Gleichgewicht von Stabilität und Schwingung.“² Ausschlaggebend sind „Folgerichtigkeit, Klarheit und - vor allem - Ökonomie. [...] Ein Höchstmaß an Wirkung ist mit dem geringsten Aufwand an Anstrengung und Komplikation erreicht“³. Eine Charakterisierung, die Panofsky über Dürers *Hl. Hieronymus im Gehäuse* formuliert oder jemanden gleichfalls ideal umgebenen, denn „[...] alles sein Leben verzehrt er im Lesen und an den Büchern, er ruhet weder Tag noch Nacht, sondern er schreibt oder liest allezeit“.⁴ Panofskys Feststellung gilt ohne Abstriche für die Königin der Nacht in Schinkels Bühnenbild. Nicht minder zutreffend also ebenfalls, daß er „auch die psychologischen Möglichkeiten einer Methode“ ausnutzte, „die, so möchte man meinen, psychologischem Ausdruck fast feindlich ist, nämlich die der exakten geometrischen

² Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977. S.208

³ *ibid.*

⁴ Jacobus de Voragine: *Die Legenda aurea*. Heidelberg 1979. S.762

Perspektive⁵. Sie jedoch ist in Schinkels Nachthimmel da, um sich sogleich ebenso konsequent in latenter Auflösung zu präsentieren, das heißt ihre unabweisbare Symmetrie und Zentralperspektive, obwohl in diesem Prospekt ein Fluchtpunkt nicht auszumachen ist und ein eindeutiger Horizont fehlt oder allenfalls in halber Körperhöhe der Königin der Nacht, und zwar im ideellen Schnittpunkt ihres Leibes mit der untersten Sternenreihe, erkennbar wäre. Die nach oben zunehmend überdehnte Perspektive erzeugt im gewissermaßen halben Opaion um den Scheitelpunkt des halben Sternendoms einen exakt projizierten Halbkreis. Die Formation aus Sternen umschreibt eben kein vermeintlich tektonisches Element, sondern läßt offen, in welchem Grad die Suggestion des Kuppelhaften sich ereignet. Das Bild, das einerseits als auf die Figur der Königin bezogener Topos der Nacht verstanden werden kann, vermag andererseits wegen seiner exaltierten Künstlichkeit nur als integraler Teil der Regentin gesehen zu werden. Denn das Attribut der „nächtlich sternflammenden Königin“⁶ ernst zu nehmen heißt, die Sterne als Teil ihrer selbst aufzufassen und so - und dann in besonderer Ordnung - zu veranschaulichen. Die Königin glänzt essentiell noch in jedem einzelnen Stern, der je auf diese Weise an ihr partizipiert. Der weite, geometrisch exakte Schleier, der sie umgibt, bildet gemeinsam mit ihrer anthropomorphen Gestalt im Zentrum ihre Gesamtgestalt. Simone Quaglio präsentiert für die Münchener Inszenierung der *Zauberflöte* 1818 eine Herrscherin, um die ein wirklicher weiter Schleier, von vier Figuren gehalten, wallt, dessen Innenseite sternbedeckt ist. Quaglio weitert gleichfalls die Gestalt über ihre unmittelbaren körperlichen Umrisse hinaus, zwar in entschieden bescheidenerem Maßstab, jedoch in einer Dynamik, die Schinkels strenger Frontalität völlig divergiert. Entgegengesetzt auch die Dunkelheit von Quaglios Nacht samt ihren rundumgebenden Wolken und den starren Gestalten am linken Rand gegenüber derjenigen Schinkels, die blendendes Strahlen erhellt. Tamino spricht von der „Göttin der Nacht“⁷ und Papageno macht deutlich: „Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je

⁵ E. Panofsky: op. cit., S. 207

⁶ Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen*. Text von Emanuel Schikaneder. KV 620. in: Neue Mozart-Ausgabe (NMA). Serie II. Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Bd.19. Kassel, Basel, Paris, London 1985. S.73 resp. id.: Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Werkausgabe in 20 Bänden. Bd.9: Bühnenwerke VI. Kassel, Basel, London, New York und München 1991. S.9/105

⁷ *ibid.*, S.73 (9/105)

gesehen zu haben? - Welches Menschen Auge würde durch ihren schwarz durchwebten Schleier blicken können?“⁸ Die Transzendenz der Königin der Nacht ist spätestens ab dieser Stelle, also noch vor ihrer ersten Erscheinung, offenkundig. Ihr Auftritt beendet jeglichen vorherigen Singspielcharakter und bedeutet große Oper; das große Crescendo aller Stimmen ab Takt drei mit festgehaltenem synkopiertem Rhythmus läßt den ungewöhnlichen Augenblick der sichtbar werdenden Königin musikalisch erfahrbar werden und verlangt gleichzeitig nach angemessener Szene.

Schinkels Bühnenbild, bereits teilweise sichtbar in der ersten Dekoration „Eingang in die Hallen des Palastes der Königin der Nacht“⁹, wird primär geprägt von einer eindeutigen Symmetrie. Sogar die Mondsichel, die die Königin trägt, ist dergestalt gedreht, daß sie sich in die Spiegelbildlichkeit des Ganzen einfügt. Die Wolkenformationen im unteren Bildbereich sowie den beiden oberen Ecken, jeweils farblich dem Licht entgegen abgestuft, brechen bis auf unwesentliche, ihre natürliche Labilität unterstreichende Details nicht aus der Spiegelung der Szene aus. Das dunkle Blau des nächtlichen, aber ungewöhnlich erhellten Himmels ist die chromatische Basis der Komposition. Die dafür ursächlichen Sterne überwölben in pointierten Dreierreihen die Gestalt der Königin der Nacht sowie die indifferente, ob also einem zu- oder abnehmenden Mond angehörende Sichel. Die Natur, auch Architektur von Ruinen bis hin zu virtuellen Kathedralen, als Metapher aufzufassen und darzustellen, ist ein Wesenszug der Romantik. Natur erfährt in solchen Bildern neue Ordnungsprinzipien und im Bühnenbild Schinkels zuerst ostentative Symmetrie. Sie meint eine entgegengestellte Entsprechung sogar temporaler Segmente innerhalb dieser lichterfüllten Nacht, der keinerlei Dunkel eignet, sondern Glanz aus vielen Quellen, eine Ordnung der Welt dieser Königin

⁸ *ibid.*

⁹ „Die oft beschriebene Darstellung trägt unterschiedliche Titel, was sicherlich mit dem Verständnis der Dekoration im Hinblick auf die folgende zusammenhängt. Während im Dekorationswerk [also den von Schinkel herausgegebenen eigenen *Dekorationen auf den königlichen Hoftheatern zu Berlin*. 5 Hefte. Berlin 1819-1824 und spätere Ausgaben] der Titel ‚Ägyptischer Tempel‘ lautet, sprechen Schasler und Wolzogen (1862) vom ‚Palast der Königin der Nacht‘. Das Textbuch der Königlichen Schauspiele, das nach Rydzyk auf originale Bezeichnungen Schinkels zurückgehen soll, gibt den Titel ‚Vor dem Palast der Königin der Nacht‘ an. 1864 korrigiert Wolzogen danach seinen Titel, der bei ihm nun ‚Eingang in die Hallen des Palastes der Königin der Nacht‘ heißt.“ U. Harten: *op. cit.*, S.138. Bei Schikaneder hingegen heißt es: „Das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel.“ W.A. Mozart: *op. cit.*, S.38 (9/70)

bezeichnend, die greifbar Gutes offenbart, als inbegriffener Tag dieser ungewöhnlichen Nacht. Etwas kaum spürbar nächtlich Mystisches birgt die Erscheinungsszene, deren Helle es paradoxerweise kaschiert. Eichendorffs *Symmetrie*-überschriebene Verse drücken nichts anderes aus:

Zukunft, wie bist du morgenhelle,
Vergangenheit so abendrot!
Das Abendrot soll ewig stehen,
Die Morgenhelle frisch drein wehen,
So ist die Gegenwart nicht tot.¹⁰

Hinsichtlich der formalen Symmetrie vergleichbar und im romantischen Gehalt ohnehin ganz und gar ist Caspar David Friedrichs fast gleichzeitig, nämlich 1817 entstandenes Bild *Zwei Männer am Meer*, wo Mondlicht im Zentrum eines geradezu doppelt, über eine vertikale und horizontale Achse gebildeten symmetrischen Wolkenbildes steht. Die beiden in die Bildtiefe orientierten Figuren sind „wesentliche Bestandteile der sakralen Bildstruktur“¹¹, ganz wie die Gestalt der Königin der Nacht, die ebenfalls das Anagogische einer Himmelssequenz mitträgt, wenngleich leichter ihrer dem Betrachter zugewandten Position wegen. Mittels Licht bricht auch hier Transzendenz in die Immanenz und ebenfalls wie in Friedrichs Bildern „bedeutet das Licht Verheißung aus einer transzendenten Sphäre, Hoffnung oder aber, in der stillen Betrachtung des Mondlichtes, schlichte Besänftigung der Seele, Tröstung, wie allgemein in Poesie und Malerei der Romantik“¹². Und das ebendies in einem Bühnenbild noch möglich war, das schließlich imaginäre Wirklichkeit bedeutet, zeugt von der Kraft romantischer Intentionen und gleichzeitig von Schinkels Ingenium und suggestivem Potential, es Bild werden zu lassen. Schinkels Königin der Nacht ist weitaus komplexer, als sie sich in ihren eigenen Worten darzustellen vermag. Musik, inbegriffen ihr Gesang, artikulieren ihre tatsächliche Dimension, der in einem Bühnenbild nicht besser hätte entsprochen werden können.

¹⁰ Joseph von Eichendorff: *Sämtliche Gedichte*. München 1980. S.118

¹¹ *Galerie der Romantik*. Hg. von der Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1986. S.36

¹² Peter Krieger: *Caspar David Friedrich*. in: *ibid.*, S.41



Caspar David Friedrich: Zwei Männer am Meer. 1817

Im Verlauf der *Zauberflöte* begegnet die Königin der Nacht recht früh. Bereits der sechste Auftritt respektive die vierte Nummer ist ihr Rezitativ samt Arie; unmittelbar zuvor erscheint sie „auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist“¹³. Das Crescendo vor ihrem mit dem elften Takt beginnenden Rezitativ bedeutet musikalisch und gleichfalls dramatisch eine entschiedene Änderung und stellt dem Tag die Nacht gegenüber. Eine Nacht jedoch, die den Tag überstrahlt und ihn vergessen läßt. Für diese Königin und den Sternenhimmel, der zu ihr gehört wie sie zu ihm, gilt, was die Bildnis-Arie mitgeteilt hat, obwohl auf die Tochter der Königin bezogen: nichts weniger als „bezaubernd schön“ ist auch das „Götterbild“¹⁴, das die Nacht mit ihrem märchenhaften Souverän bietet, die nicht über, sondern vor und unter Sternen wohnt. Dazu gehört unmittelbar ihr besonderer Gesang, atemberaubend in den Koloraturen, nicht nur einzigartig innerhalb der *Zauberflöte*, auch singulär in der gesamten Opernliteratur, was ihre unverwechselbare, zugleich großartig ausholende und dennoch stringent geformte Charakteristik betrifft. Sie ist die klar gezeichnete bedeutungsvolle Königin einer erhellten Nacht; das wird hörbar und sichtbar. Ohne Sterne und ihr Licht kann diese Regentin nicht sein. Die Nacht, die sie beherrscht und repräsentiert, ist eine

¹³ W.A. Mozart: op. cit., S.81 (9/113)

¹⁴ *ibid.*, S.75 (9/107)

völlig andere als die der vielen dunklen Szenen des *Don Giovanni*. Aus der lakonischen Szenenangabe: „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“¹⁵ ist schnell die romantische Nacht geworden, die dieser Bühnengestalt fortan mitgegeben wurde und in die sie mühelos hineinsingen konnte. Das kühle Gewölk in Schinkels Bühnenbild ist eigentlich nicht das der *Zauberflöte* - und die ägyptisierenden Panoramen, wie beispielsweise auch in Friedrich Beuthers Bühnenbildern von 1815 für das Großherzogliche Hoftheater zu Weimar, sind ganz und gar nicht *Zauberflöten*-Lokalitäten -, aber zwischen Protagonistin, Gesang und konkretisierter Szenenangabe ist auf letztlich unerklärliche Weise eine Symbiose entstanden von rätselhafter Schlüssigkeit, die dem Bild seinen schließlichen Inhalt gibt und der Oper an dieser Stelle den visualisierten Ort und Raum. Dies war naturgemäß erst jenseits des Singspiels möglich, und zwar ab der Intrada des ersten Auftritts der Königin der Nacht.



Stehende Maria mit Kind. Vermutlich aus der Nachfolge von Niclaus Gerhaert van Leyden. um 1470

So prägnant Schinkels Erscheinung der Königin der Nacht auch ist, der sublimen Stilisierung ihrer sicht-, aber nicht faßbaren Emanation mittels gruppiertener Sternkreise divergiert ein Detail dieses Bühnenbilds eindeutig, nämlich die Mondsichel zu ihren

¹⁵ *ibid.*, S.81 (9/113), Hervorhebung lt. Partitur

Füßen. Die die Szene rahmenden und ihr Halt gebenden Wolken scheinen Schinkel als Substruktion gewissermaßen nicht ausgereicht zu haben, obwohl sie in unmittelbarer Nähe der Gestalt etwas unzweifelhaft anderes, dabei jedoch nicht Auszumachendes ausdrücken. Mondwolken¹⁶ und Wolkenpalast¹⁷ assoziieren sich; ob die Königin der Nacht steht oder schwebt, wird verwischt in einem gegeneinander Aufgehobenwerden beider in eine Indifferenz der Plazierung. Sie erscheint apod oder hinter der Mondsichel stehend, die dem anschauenden Empfinden als flach geläufig scheint. Quaglio macht die Mondsichel zu einem vermeintlich notwendigen, auch lästigen, und insbesondere ironisch überdimensionierten Requisit und plaziert sie schräg hinter der Königin der Nacht. Die Königin der Nacht, wie sie 1816 Schinkel und 1794 Goethe darstellt, gemahnt an die Apokalyptische Frau, denn: „Am Himmel erschien ein großes Zeichen: eine Frau, mit der Sonne umkleidet, den Mond unter ihren Füßen und ein Krone von zwölf Sternen auf ihrem Haupte. Sie war gesegneten Leibes und schrie in ihren Wehen und Geburtsnöten.“¹⁸ Oder die Königin der Nacht verweist beidemale auf Maria, da ab dem 12. Jahrhundert eine Gleichsetzung der Apokalyptischen Frau mit der Messiasmutter erfolgt und im Marienbildtypus der Mondsichelmadonna Ausdruck fand. Die ekklesiologische Deutung der Apokalyptischen Frau als Maria ist tradiert¹⁹, und die Ineinsetzung von Muttergottes und Apokalyptischer Frau fand wahrscheinlich zum erstenmal in Herrad von Landsbergs *Hortus deliciarum*²⁰ statt. Die in der *Zauberflöte*

¹⁶ Mit Affinität zur Apokalyptik wird noch im Expressionismus Trost ausgemacht in Lichtkonturen und dunklen *Mondwolken*: „Wie grünes Leid / Und goldne Milch / Schlägt's heilig über an den aufgegangenen Rändern“. Oskar Loerke: *Mondwolken*. in: Rudolf Kayser (Hg.): *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik*. München 1921. S.182

¹⁷ Wolken als Substruierendes und potentiell Tektonisches waren im Barock fester Bestandteil von Bühnendekorationen. Giacomo Torelli entwarf für das Ballett *Les Noces de Pélée et de Thetis* eine „Wolkendekoration“ aus raumbildenden symmetrischen Wolkenformationen. Noch Lorenzo Sacchetti, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem romantischen Eklektizismus findet, verrät desungeachtet seine Vorliebe für die Galli-Bibiena. Sacchettis „Wolkenpalast“ spannt einen Bogen über fast zwei Jahrhunderte. Die Wiener Pestsäule übertrug die natürliche Dramatik labiler Wolkengebilde auf die Plastik. Unter andern war Burnacini an ihrem Entwurf beteiligt. Von ihm stammt die Wolkenpyramide mit Engelsfiguren unterhalb der Dreifaltigkeit. Alles in allem bedeutet die Pestsäule eine hochbarocke Inszenierung.

¹⁸ Offb.12,1-2

¹⁹ „Die Frau, von der hier die Rede ist, ist die Mutter des Erlösers und zugleich die Mutter der Erlösten, die Kirche. Die Kirche trägt geheimnisvoll Christus, den Gottessohn und Weltherrscher, in ihrem Schoße (1.2). Darum lodert die Wut des Drachen mächtig gegen sie auf, daß er den Vernichtungskampf gegen sie unternimmt (3-6).“ *Das Neue Testament*. München, Paderborn, Wien 1967, S.496 Anm.

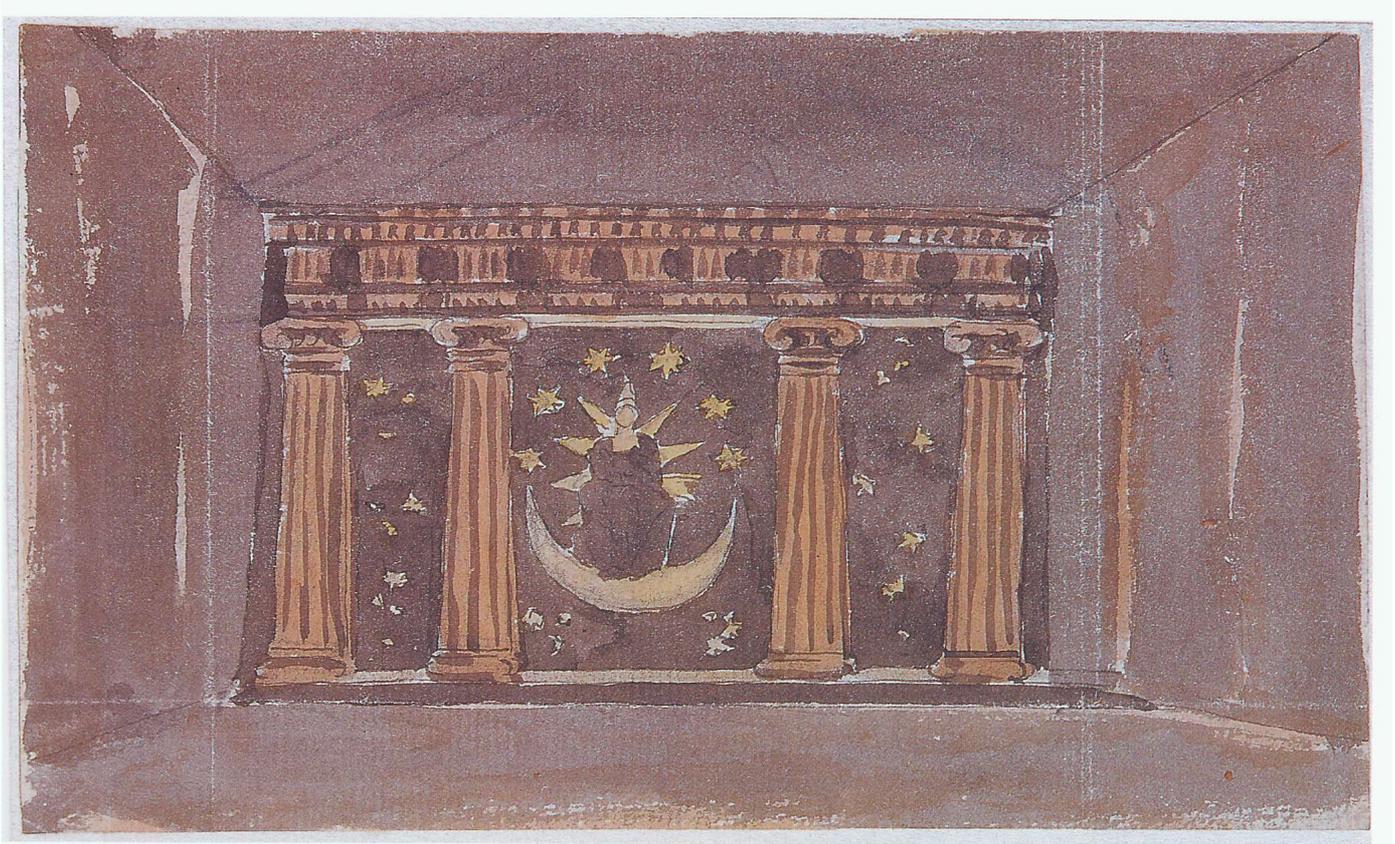
²⁰ Das Original ist verbrannt; es existiert jedoch eine Nachschrift von 1175/85

wenig charakterisierte, eher schematische Königin der Nacht gerät deutlicher bei Schinkel denn Goethe in die Hypostase der Madonna gewordenen Apokalyptischen Frau und ist, vor dem Hintergrund der Romantik und deren neuer Wertigkeit der Nacht, eine dialektische Profanierung. Goethe adaptiert partielle Eigenschaften der Apokalyptischen Frau, die nicht Personifikation oder Allegorie sein soll, und stellt sie in die aufziehende Nacht der Romantik. In Goethes Darstellung handelt es sich nicht um eine Gestalt aus Apokalyptischer Frau und Madonna auf einer Mondsichel, sondern ausschließlich um die teilweise übernommene Erscheinung am Beginn des Höhepunkts der Parusie. Das Zeichen am Himmel wird in der imaginären Realität der *Zauberflöte* - noch leichter im Verbund all ihrer Ungereimtheiten²¹ -, zu einem Trifolium aus christlicher und mythologischer Ikonographie sowie der Protagonistin aus diesen erkennbaren Teilen. Kein Dunkel ist an dieser Stelle weiter entfernt als die Nacht des Augustinus, „der Gottlosen Mutter“²². Die Nacht der *Zauberflöte* bleibt bis ans Ende der Romantik, bis in Isoldes letzten Monolog:

Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umstrahlet
hoch sich hebt:
seht ihr, Freunde,
säh't ihr's nicht?²³

²¹ Am 13.4.1823 bemerkt Goethe gegenüber Eckermann, daß die *Zauberflöte* „voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse“. Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Wiesbaden 1959. S.402. Ernst Bloch sagt: „Unerhört, was der Revuedirektor Schikaneder so alles zusammen kannte und von weither zusammengehoß: Kasperle und Prinzenzier, Ausstattungstücke, die man überbieten wollte, ägyptisierende Überlieferungen [...] bis zur Renaissance und in die Aufklärung, Wielands Märchen 'Lulu und die Zauberflöte', samt der Wasser- und Feuerprobe aus seinem 'Stein der Weisen', Volksposse und Maurertum, das dann der höchste Effekt ward, kurz alles, was gut und teuer, auch was gut und nicht teuer war. Eigentümlich populär bot sich dann Ägypten an [...]“. E. Bloch: *Die Zauberflöte und Symbole von heute*. in: Ernst Bloch Gesamtausgabe. Frankfurt am Main 1977. Bd.9: Literarische Aufsätze. S.291f.

²² Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*. München 2000. S. 376f.: „Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf den Herrn, 'sein Wort ist deines Fußes Leuchte.' Hoffe und harre aus, bis die Nacht vorübergeht, der Gottlosen Mutter, bis vorübergeht der Zorn des Herrn, als dessen Kinder auch wir einst Finsternis waren, deren Reste wir noch mit uns schleppen an unserm Leibe, 'der tot ist um der Sünde willen', 'bis der Morgenwind weht und die Schatten weichen'.“ *Confessiones XIV,15*: „*Quare tristis es, anima, et quare conturbas me? Spera in Domino* (Ps 41,6.12; 42,5); *lucerna pedibus tuis verbum eius* (Ps 118,105). *Spera et persevera, donec transeat nox, mater iniquorum, donec transeat ira Domini, cuius filii et nos fuimus* (Eph 2,3) *aliquando tenebrae* (Eph 5,8), *quarum residua trahimus in corpore propter peccatum mortuo* (Rm 8,10), *donec aspiret dies et removeantur umbrae* (Ct 2,17).“



Johann Wolfgang Goethe: Theaterzeichnung zur Zauberflöte
Sechster Auftritt (Königin der Nacht). 1794

Goethes Theaterzeichnung zur *Zauberflöte* von 1794, vermutlich im Sommer dieses Jahres entstanden, zeigt die Königin der Nacht „in dunklem Gewand, von einer sternförmigen Aureole umgeben und mit einer Tiara gekrönt auf der Mondsichel [...]. Die Spitzen der Mondsichel sind hochgezogen und gehen in einen Sternenkranz über, der die Thronende wie ein Baldachin überfängt [...]“²⁴ Goethe „deutet Fluchtlinien an, die im Zentrum beim Thron der Königin der Nacht aufeinandertreffen. Die Betonung der Mittelachse unterstreicht die symmetrische Wirkung des Ganzen, und so entsteht ein Eindruck von Statik und hieratischer Strenge, den die konsequente Frontalansicht noch steigert.“²⁵ Hinsichtlich der Ikonographie der Königin der Nacht adaptierte Goethe „Motive aus den unterschiedlichsten Kulturkreisen“²⁶. Dies ergab keinen „überzeugen-

²³ Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. in: Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd.7. Leipzig 1888. S.79f.

²⁴ Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*. Stuttgart 1996. S.193

²⁵ *ibid.*

²⁶ *ibid.*

den Darstellungsmodus²⁷, sondern machte aus der Gestalt des Nachtsouveräns sozusagen eine Komprehension, der jedoch unwillentlich Stimmigkeit anhaftet. Ausgangspunkt dürfte Ludovico Ottavio Burnacinis Szenenbild des Reichs der Venus in Marc 'Antonio Cestis (d.i. Pietro Cesti) Oper *Il pomo d'oro* gewesen sein, das Goethe durch Stiche kannte.²⁸ Venus thronet „in Frontalansicht zwischen Sternen, Flammen und Wolken [...] und von einer sternförmigen Aureole umgeben“²⁹. Mit der Mondsichel als durchaus vordergründigem Symbol, wobei Goethe eher an Diana vermittels Luna respektive Selene und nicht zu vergessen Hekate gedacht haben dürfte, gerät er *volens volens* in christliche Ikonographie, die er, visualisiert, zumindest durch Dürers *Apocalipsis cum figuris* kannte. Tempelportikus und Position der Königin der Nacht entsprechen insbesondere dem auf dem Reverse der Tetradrachme aus der Regierungszeit des Claudius stilisierten Heiligtum der Diana in Ephesus. Gesteht man Goethe ein auf die Antike gerichtetes Hauptaugenmerk zu, unterstützt von freimaurerischen Tempelbedeutungen in Relation zur weisen Sphäre Sarastros und deren Gegensatz in Gestalt der Königin der Nacht, besitzt Goethes Skizze eine innere, dessen Intentionen umfassende Logizität, oder die hervorgehobenen Gegensätze befinden sich in der Balance, einer Ausgewogenheit, wie die der Nacht selber: „Es gibt [...] etwas, wovor die Götter selber Scheu tragen. Es ist das nächtliche geheimnisvolle Dunkel, worin sich noch etwas über Götter und Menschen Obwaltendes verhüllt, das die Begriffe der Sterblichen übersteigt. Die Nacht verbirgt, verhüllt; darum ist sie die Mutter alles Schönen, so wie alles Furchtbaren. Aus ihrem Schoße wird des Tages Glanz geboren, worin alle Bildungen sich entfalten.“³⁰ Das Bedingtsein jeglicher Gegensätze birgt potentielle Verschränkung und Versöhnung. Goethes Theaterzeichnung beinhaltet unabweislich die Apokalyptische Frau und somit Maria, wodurch die Skizze gewissermaßen Vexierbild

²⁷ vgl. *ibid.*

²⁸ vgl. *ibid.*, S.303 Anm.64. Goethe hatte aus der Bibliothek seines Vaters einen illustrierten Oktavband, welcher Libretto und Stiche nach den Szenenbildern der Oper *Il pomo d'oro* enthält, im Sommer 1794 mit nach Weimar genommen. Der darin auch wiedergegebene Stich zu „Scena VI. Venere nella sua stella“ von Cestis Oper gemeinsam mit der *Zauberflöten*-Aufnahme ins Repertoire des Weimarer Hoftheaters am 16. Januar 1794 legt eine Entstehung von Goethes Theaterzeichnung deutlich nach der Premiere nahe.

²⁹ *ibid.*, S.194

³⁰ Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*. Frankfurt am Main 1979. S.34

wird oder Unentscheidbarkeit offenbart zwischen mythologisch pagan und christlich geprägtem Sujet. Dieser Abundanz oder mangelnder Eindeutigkeit verfällt Schinkel nicht. Burnacinis *Il pomo d'oro*-Szene ist bei ihm zwar noch eruierbar; kenntlich hingegen wäre eine mythologisch wie zugleich christlich geprägte Gestalt nur fern des Abstraktionsgrades, der die Königin der Nacht der Gottesmutter verbindet und die Gegensätzlichkeit gegenüber Sarastro negiert oder der Figur das ambivalent dem Apokalyptischen und dem Immaculatahaften ähnliche beläßt. Goethes vordergründige, simplifizierende Tempelfront macht sein Sujet eindeutig; Schinkels Loslösung der Gestalt ins nächtlich Phantastische gibt ihr ihre eigentliche wie unbegrenzte Dimension. Von Goethes Zeichnung kann Schinkel 1815 nichts gewußt haben.



Albrecht Dürer: Die Frau und der Drache. Apocalipsis cum figuris. 1496-1498

„Dem sternensäten Nachthimmel verlieh Schinkel mit einer gleichmäßigen Reihung der Sterne [...] den Eindruck eines unendlichen Ruhe ausstrahlenden Himmelsdomes. [...] Die emotionale Spannung dieser Szene wird durch die Ruhe ausstrahlende Symmetrie des Himmels zu dem Unruhe verbreitenden Wolkenstreifen, die in ihrer farbigen Anlage hart aufeinanderstoßen, bildkünstlerisch in ihrer Gegensätzlichkeit deutlich. Anders bei Goethe, dessen Entwurf ebenfalls den dunklen, sternensäten Nachthimmel zeigt, dann aber mit der Anordnung klassischer Säulen im Vordergrund nur auf die optische Wirkung der Reliefbühne abzielt [...].“³¹ Da Schinkel als exakte

³¹ Ruth Freydanck: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Berlin 1988. S.187f.

Parallele zu Goethe lediglich eine Mondsichel, welche in ihrem äußeren Halbkreis dem Auge der idealen Kuppel innerhalb der Symmetrieachse korrespondiert und diesem fast kongruent ist, zu Füßen der Königin der Nacht zeigt, kann nicht auf seine Kenntnis des Goetheschen Entwurfs geschlossen werden. Krone und stern-, zumindest goldgeschmückter Mantel sind Insignien einer Königin, nicht mehr. Die sowohl bei Goethe als auch Schinkel gewählte, in der Symmetrieachse des Bildes positionierte Frontalstellung der Figur ist noch barocker Provenienz. Die erste persönliche Begegnung beider fand in Weimar am 11. Juli 1816 statt. Premiere der Berliner, von Schinkel ausgestatteten *Zauberflöte* war am 18. Januar 1816; die Dekorationen entstanden also schon im Jahr zuvor. Goethes Tempelportikus suggeriert Klassizität, wohingegen Schinkels Sternformation eine die Vergangenheit nicht leugnende Romantik und in ihrer Stilisierung das eigentlich Moderne dieses Szenenbildes manifestiert. Der nicht zu entgehenden Assoziation einer Kuppel, der ideell umschriebenen Rippen samt schließlichem Opaion verleiht diesem Prospekt etwas konstituierend Tektonisches. Sublimierender verweist kein Bühnenbild Schinkels auf dessen architektonische Intentionen trotz des keinem ersten Blick faßlichen immens Komplizierten dieses Bühnenraums, das in der formalen Ambiguität von Figur und ihrer nicht anthropomorphen, sondern im Sternenschleier bestehenden Umgrenzung besteht und dem phantastisch gebauten Raum einer Kuppel, die nichts Haptisches aufweist und deren sie bildende Bauglieder eine Andeutung erfahren, wo die Sterne Lücken lassen. Nicht ein Bau, der ornamentlos seine Ästhetik aus seinen ihn objektivierenden Elementen bezieht, sondern noch stringenter besitzt der Dom dieser Bühne eine Ästhetik jenseits aller Substantialität, indem nichts als Verweise dessen Umriss erst suggerieren.



Römische Tetradrachme: TI CLAVD CAES AVG (Averse), DIAN EPHE (Reverse). 41-54 n. Chr.

Schinkels architektonisches Werk zeigt vielfach sein Bemühen in der Behandlung der tektonischen Elemente als jedesmalige Synthese rein konstruktiver und gestalteter Objekte, was zuletzt *in summa* einen gesamten Bau konstituiert und prägt. Das bis auf die vermeintliche Grundform reduzierte Bauteil ist nicht völlig frei von Dialektik und erst recht nicht das Bauelement, welches aus der Suche nach abgestimmter konstruktiver Notwendigkeit und adäquater künstlerischer Beschaffenheit resultiert. Die Bedeutung dieser Relation innerhalb der deutschen Romantik hatte klare Prämissen, nämlich „jene Synthese von griechischer und christlicher Kultur [...], in welcher Intellektuelle wie Hegel und Schinkel ihre Sehnsucht nach dem verlorenen Goldenen Zeitalter durch ihre Formulierung und Darstellung Preußens als rationalen, christlichen Staat zu sublimieren suchten. Schinkels Werk findet seinen Niederschlag im nach-napoleonischen Augenblick der Versöhnung des Rationalen mit dem Idealen, in welchem öffentliche Bauten entworfen werden, die die Institutionen des liberalen Staates verkörpern.“³² Schinkel hat nie zu einem letztlich unzweifelhaften Standpunkt gefunden, der auch nicht auffindbar war, aber zu keiner Zeit vergleichbar drängend gesucht und schmerzlicher vermisst wurde, und im übrigen in keinem Œuvre so sehr wie im Schinkelschen. „Schinkel selbst schwankte in seinem ganzen Œuvre unentwegt zwischen dem ontologischen und dem darstellenden Aspekt der *tektonischen* Form. [...] wie er stets bemüht war, einen dialektischen Austausch zwischen diesen beiden Aspekten der Konstruktion herzustellen.“³³ Schinkels sogenanntes *Architektonisches Lehrbuch* „enthält unzählige Zeichnungen verschieden artikulierter, in diversen Materialien ausgeführter Konstruktionsbeispiele. Zum größten Teil haben diese Skizzen einen eher *ontologischen* als *darstellenden* Charakter, d.h. das tektonische Hauptsystem wird stärker herborgehoben als die Verkleidung der Form oder, um Karl Böttichers spätere Formulierung zu gebrauchen: die *Kernform* geht über die *Kunstform*.“³⁴ Selbst Schinkels *Zauberflöten-Kuppel* verrät ihre eigentlichen Gehalte keinem ersten Blick, auch wenn sie sich jedem dieser Blicke sofort einprägt.

³² Kenneth Frampton: *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München, Stuttgart 1993. S.76

³³ *ibid.*, S.78

³⁴ *ibid.*, S.79

Weder Goethes noch Schinkels Darstellung des Erscheinens der Königin der Nacht ist wirkliche Invention. Bereits 1770-1760 v. Chr. begegnete in den Fresken des Palastes von Mari, im heutigen Syrien, erstmals eine Personifikation der Nacht. Diese Gestalt, maskiert, dunkel und androgyn, zeigte sich, ihre Arme ausbreitend, in einem Tor und stieg vermutlich aus Wolken, von einer strahlenden Aureole umgeben vor dunklem Hintergrund mit Sternen. Goethe und Schinkel konnten von diesem Fries nichts wissen, was letztlich sogar unerheblich ist, da die Imagination von Nacht und Sternen überall weit zurückreicht. Daß sich das nächtliche Blau bei Schinkel mehr als das der Romantik, ja primär an dunkelblauen Sternenhimmeln ägyptischer Gräber orientiert und noch deren Bedeutung evoziert, nicht als Bild der Nacht, sondern derart Stundenzahl und Himmel symbolisierend, kann vorausgesetzt werden, weil da Ägyptisches geläufiger war als je zuvor. Noch byzantinische und mediävale Bildhintergründe sind ähnlich Sinnbild des Himmels in seiner Totalität und nicht Nachthimmel. Schinkel jedoch meint Himmel, und dies verweist auf die barocken Implikationen dieses Bühnenbilds, ja bedient sich der im Libretto in Form von dessen Handlungsorten und dortigen Vorkommnissen angelegten spätbarocken Intentionen, mithin den Raum zwar noch über die Handlung stellend, aber bereits mit klarer Tendenz der Überwindung: „Neben und trotz der Galli-Bibiena-Tradition drängte die Entwicklung zu dem Bemühen, das Szenische eher zusammenzufassen als aufzufächern und die genial vervielfachten Durchblicke durch eine harmonisch abstufoende Raumbildung zu ersetzen, die architektonische Bestandteile noch benutzte, doch mit stärkerem Interesse Farb-abtönungen des Bühnenbildes erprobte.“³⁵ Dennoch gelingt es der Dialektik dieses Bühnenbilds, vielfach ausgewogen, sensibel alles in einer Schwebung zu halten erstlich dadurch, daß die essentiellen Grenzen der Gestalt kaum freien Raum lassen oder solchen, der sich nicht definiert, aber alles dies in subtilen Elementen, in glänzenden zudem und flüchtigen. In einem Wolkenkranz ließ Hans Baldung Grien, also gleichfalls da und dennoch rätselhaft fern, Johannes auf Patmos die Apokalyptische Frau schon in Mariengestalt erscheinen und schob damit den später erfolgten Wandel nicht nur weit in

³⁵ Herbert A. Frenzel: *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840*. München 1979. S.165

die Vergangenheit zurück, sondern bis an den Ursprung und annullierte die nachmalige Verschmelzung von Apokalyptischer Frau und Muttergottes. Schon Dürers Titelblatt seiner *Apocalypsis cum figuris* zeigte das, als pure Vision ohne ersichtlichen Ort.



Hans Baldung Grien: Johannes auf Patmos. 1511

Der Konstellation der in den Mittelpunkt der Halbkuppel gestellten Figur innerhalb dieses zentralperspektivischen Raums impliziert Schinkel eine deutlich barocke, ins Sakrale gekehrte Bühnenauffassung. Der Statuarik dieser Szene bereits im Libretto ermöglichte das. Die Inszenierung zeigte die Königin der Nacht schwebend „auf der glänzend erleuchteten Mondessichel stehend, wie aus den Fluten des Meeres empor und schreitet von da aus über das Gewölk hinaus in die Bühne. Der nun über den Wolken ruhende Mond macht in dieser ganzen, nur wie eine flüchtige Erscheinung vorübergleitenden Scene, einen großen, magischen Effekt.“³⁶ Nicht zuletzt das betont Ephemere dieses Auftritts samt anschließendem Bühnenbildwechsel ist dafür mit ursächlich. In dieser Statik oder Bewegungsarmut, der Symmetrie und Zentralperspektive, dem Feierlichen, Strahlenden und gemessen Dunklen, dem Sehen von etwas, das sonst nicht sichtbar ist, beruht das sakrale Moment, dessen Theatralik unlegbar eine immanente

³⁶ Anonym „Y“ [E.T.A. Hoffmann]: *Über Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper Die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere*. Dramaturgisches Wochenblatt 17.2.1816. Berlin. in: U. Harten: op. cit., S.127

Nähe zum *theatrum sacrum* besitzt, einem Phänomen des Hochbarock. Diese so bezeichneten Gestaltungen des Hochaltars werden gebildet aus dem architektonischen Umbau und den vollplastischen Altarfiguren, pathetisch inszeniert in theatralischer Geste. Die Architektur nutzt Effekte der barocken Bühne, ohne jedoch ephemeren Charakter zu haben, sondern behauptet sich tektonisch gleichberechtigt neben jedem Bauglied einer einen solchen Altar beherbergenden Kirche. *Theatrum sacrum* ist der von Egid Quirin Asam gestaltete Hochaltar der Benediktinerabteikirche in Roth oder derjenige Cosmas Damian Asams in der Weltenburger Abteikirche Sankt Georg. Dort ist der Kampf gegen den Drachen kein existentielles Drama, sondern pathetische Gebärde barocker Opernbühne. In der Tiefe beschließt ein Bühnenprospekt die Szene. Sankt Georg ist dem Licht ausgesetzt und wird zur überirdischen Erscheinung. Das Zusammenwirken unterschiedlicher bildender Künste führt zu einem Illusionismus, der Transzendenz vergegenwärtigt und zugleich allem Profanen entrückt.

Die Königin der Nacht als astrale Gestalt, der die Sterne in vollkommener Ordnung inkorporiert sind - Schinkels Stilisierung findet allein im Gewölk ein Gegengewicht. Das unübersehbar reduktionistische Moment dieses Bühnenprospekts war nicht weiter durchzuführen. Darin wird alles bis zum Barock Vorgängige impliziert, das Bild weiterhin auf die unüberholte Höhe der Zeit gestellt und schließlich Modernität erreicht, die zwar in konsequenterer Abstraktion übertroffen wurde, hingegen keineswegs substantiell, indem je ein Ort des Geschehens mindestens, mithin auf dialektische oder gar zeichenhafte Weise, kenntlich blieb. Noch die Morphe der kuppelartig geordneten Sterne ist als ins Imaginäre transponierte Architektur Carlo Galli-Bibienas floralem, mehrschiffigem Sonnenpalast von 1753 für Wilhelmine von Bayreuths Oper *Semiramide*, einer Bühne paralleler Alleen oder Baumarkaden in suggeriert unendlicher Reihung, verwandt, und auch auf diese Weise vergangene Modernität adaptierend und erneuernd und darin Zukunft antizipierend oder richtiger, den Beginn des modernen Bühnenbilds manifestierend. Die Moderne, von der Schinkel zu ahnen schien, begann 1951 mit Wieland Wagners Bühne des Bayreuther *Parsifal*: „Wir können heute kaum mehr ermessen, welche Revolution diese Inszenierung bedeutete, deren Bilder uns heute

klassisch schön erscheinen. [...] Das Wort von der 'Entrümpelung' wurde geprägt. Entrümpelt wird im theatertechnischen und im ideologischen Sinn. [...] Wielands Symbolzeichen sind, als graphische Abkürzungen szenischer Vorgänge, so einprägsam und erfolgreich, daß sie karikiert werden können.³⁷ Dies hat sich bis dato oder Robert Wilson als nicht unterschreitbar erwiesen.

Schinkels Bühnenbild markiert einen Höhepunkt zwischen Jahrhunderten zuvor und hernach. Keine von Schinkels anderen über hundert Dekorationen hat diesen Rang erreicht. Die Königin der Nacht besitzt in dieser Darstellung eine Authentizität wie nirgends sonst und wurde deshalb zum, einmal gesehen, unvergeßlichen Bild. Der ideale Grad zwischen keinem Zuviel und Zuwenig an Gestaltung, dieses auf den einen exakten Punkt Gebrachtsein überwältigt gegenüber diesem Prospekt. Ihm eignet etwas Absolutes, nicht möglich indes ohne die Bedeutung von Mozarts Musik und Schikaneders Drama. Dem Wort von der Unerfüllbarkeit Mozarts³⁸ wird hier mehr als Paroli geboten. Eine Oper hat für zumindest eine ihrer Szenen ein Bild gefunden, eine visuelle Entsprechung, der sich tausend andere zugesellen können, aber keine konkurriert. Es gibt nicht viele Bildfindungen, die ein Sujet auf einen visuellen Punkt bringen, dem nichts mehr hinzuzufügen ist. Das Urszenische weniger Augenblicke getroffen zu haben, ist die Essenz dieses Bühnenbilds, etwas Archetypisches, Singuläres ohnehin. Vergleichbar dem die Erschaffung Adams beschließenden Gestus bei Michelangelo, welcher jedem Diesseits und Jenseits der Visualisierung den Boden entzieht durch seine immanente, wenngleich unbegreifliche, aber überzeugende Richtigkeit. Dementsprechend ist ein erotischer positionierter Leib neben dem von Velázquez *Venus* nicht vorstellbar.

³⁷ Oswald Georg Bauer: *Hundert Jahre Werkstatt Bayreuth*. in: *Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876-1976*. Hg. von Herbert Barth. München 1976. S.267-271

³⁸ vgl. Günther Rennert: *Opernarbeit. Inszenierungen 1963-1973. Werkstattbericht, Interpretation, Bild-dokumente*. München 1974. S.80. Dort heißt es hinsichtlich der von G. Rennert inszenierten und Marc Chagall ausgestatteten New Yorker *Zauberflöte* von 1967: Es „bestand von Anfang an völlige Übereinstimmung über die Künstlichkeit allen Theaters“ und damit der „Oper, diese Wirklichkeit der Unnatur. [...] der ganze Farbkosmos steuerte [...] von Anfang an auf das Schlußbild zu. 'Die Bühne stellt eine Sonne dar', heißt es bei Schikaneder/Mozart. Welch eine Aufgabe für Chagall [...]! Was Wunder, daß wir nicht eine, sondern unzählige Sonnen hatten. Sonnen aller Farbspektren bis zum leuchtenden Rot. [...] Alles, was Beleuchtungstechnik vermag, konnte nicht im entferntesten ausreichen, um [...] Chagalls Lichtvorstellungen zu erfüllen. 'Die Bühne stellt eine Sonne dar'. Für des Malers Auge bleibt das mit menschlichen Mitteln unerfüllbar, unerfüllbar wie Mozart.“



Cosmas Damian Asam: Hochaltar. Abteikirche Sankt Georg. Weltenburg. 1716-1718

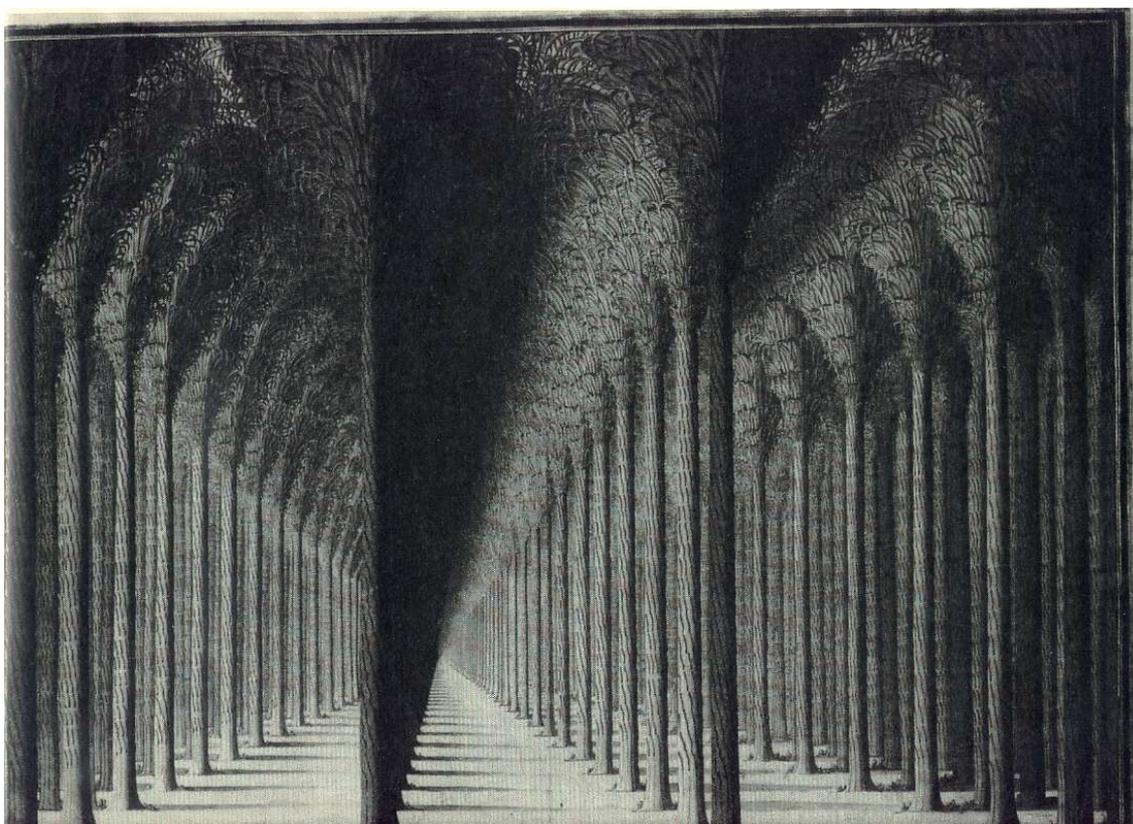
Dramatisch, narrativ oder musikalisch gebundene Sterne sind nicht neutral. Julias Worte über Nacht und Sterne schwärmen von solchen, die Romeo sind und rückstrahlen sollen in Licht, das noch nie war:

Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo; and, when he shall die,
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night
And pay no worship to the garish sun.³⁹

Vitales Eigenleben führen Sterne bei Novalis, massenhaft auftretend, als vielzählige Erscheinung, ihre pluralen Gestalten geradezu als Folge eines nicht faßbaren *nisus formativus* mühelos wechselnd: „Der König umarmte seine Tochter mit Zärtlichkeit. Die Geister der Gestirne stellten sich um den Thron, und der Held nahm in der Reihe seinen Platz ein. Eine unzählige Menge Sterne füllten den Saal in zierlichen Gruppen. Die Dienerinnen brachten einen Tisch und ein Kästchen, worin eine Menge Blätter lagen, auf denen heilige tiefsinnige Zeichen standen, die aus lauter Sternbildern zusammengesetzt waren. Der König küßte ehrfurchtsvoll diese Blätter, mischte sie sorgfältig untereinander, und reichte seiner Tochter einige zu. Die andern behielt er für sich. [...] Wie das Spiel anfang, sah man an allen Umstehenden Zeichen der lebhaftesten Teilnahme [...]. Zugleich ließ sich eine sanfte, aber tief bewegende Musik in der Luft hören, die von den im Saale sich wunderlich durcheinander schlingenden Sternen, und den übrigen sonderbaren Bewegungen zu entstehen schien. Die Sterne schwangen sich, bald langsam bald schnell, in beständig veränderten Linien umher, und bildeten, nach dem Gange der Musik, die Figuren der Blätter auf das kunstreichste nach. Die Musik wechselte, wie die Bilder auf dem Tische, unaufhörlich, und so wunderlich und hart auch die Übergänge nicht selten waren, so schien doch nur *ein* einfaches Thema das Ganze zu verbinden. Mit einer unglaublichen Leichtigkeit flogen die Sterne den Bildern nach. Sie waren bald in *einer* großen Verschlingung, bald wieder in einzelne Haufen schön geordnet, bald zerstäubte der lange Zug, wie ein Strahl, in unzählige Funken, bald

³⁹ William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. in: The complete works of William Shakespeare. London 1973. p.759

kam durch immer wachsende kleinere Kreise und Muster wieder *eine* große, überraschende Figur zum Vorschein.⁴⁰ Hans Christian Andersen beschreibt die Teile „der großen Kirche der Natur und der Poesie“⁴¹ in einer detaillierten Metapher mit der Bedeutung von Blumen und Gras bis zu den Sternen, dabei die einzelnen Teile belassend, als was sie sind, sinnbildhaft nur im Zusammenspiel: „Die ganze Natur war eine große, heilige Kirche, in der Bäume und schwebende Wolken die Pfeiler, Blumen und Gras die gewebte Samtdecke und der Himmel selber die große Kuppel bildeten; dort oben erloschen die roten Farben, als die Sonne versank, aber Millionen Sterne wurden angezündet, es glänzten Millionen Diamantlampen, und der Königssohn breitete seine Arme aus, dem Himmel, dem Meer und dem Wald entgegen.“⁴²



Carlo Galli-Bibiena: Dekoration zu Semiramide. Sonnenpalast. Bayreuth 1753

Der Topos des Sternendoms beschreibt einen Ort, erdabgewandt und -enthoben, als erfüllende Einlösung des *aspera ad astra*. „Wie stark das metaphysische Bedürfniss ist

⁴⁰ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. in: id.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd.1: Das dichterische Werk. Darmstadt 1960. S.292f.

⁴¹ Hans Christian Andersen: *Die Glocke*. in: id.: Märchen und Historien. Bd.2. München 1965. S.154

⁴² *ibid.*

und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied von ihm schwer macht, kann man daraus entnehmen“, so Nietzsche, „dass noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummen, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen, sei es zum Beispiel, dass er bei einer Stelle der neunten Symphonie Beethoven's sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der Unsterblichkeit im Herzen: alle Sterne scheinen um ihn zu flimmern und die Erde immer tiefer hinabzusinken. - Wird er sich dieses Zustandes bewusst, so fühlt er wohl einen tiefen Stich im Herzen und seufzt nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik, zurückführe.“⁴³ Bei Jung-Stilling wird Nietzsches Metaphysik theologisch:

Ich frage euch: was ist dabei?
Ist GOTT denn nicht im Handeln frei?
Wer sagt, dass dies nicht könne sein,
Schränkt GOTTES Wirken dummdreist ein.
Er schaue an sich das Atom,
Am Abend dann den Sternendom,
Um zu erkennen, wer GOTT ist,
Wie ER als Schöpfer sich bemisst.⁴⁴

Verwandt Annette von Droste-Hülshoff, ohne eine nahe Wirklichkeit aufzugeben:

Was ist schön wie Morgenlicht,
Gleich dem Sternendom der Nacht?
Ach, ein lieblich Angesicht
Und im Aug des Geistes Pracht!
Doch dein Name, lieber Jesu mein,
Der ist über alles mild und schön!
Wer ihn trägt im stillen Antlitz sein,
Der ist hold, was auch Natur versehn.⁴⁵

In Rückerts *Kindertodtenliedern* klärt sich alles in Glaube, Liebe, Hoffnung, auch hier eindeutig verortet, aber in Tuchfühlung zum Sternendom:

⁴³ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I.* in: id.: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe (Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Bd.1: Nachgelassene Fragmente. 1876 bis Winter 1877-1878. Berlin 1967. S.147 (Hervorhebung F.N.)

⁴⁴ Johann Heinrich Jung (Jung-Stilling): *Menschen werden zu Engeln (Dienende Geistwesen. Eine nachtodliche Vernehmlassung auf dem Schlossplatz zu Braunschweig...)*. Siegen 2003. S.11

⁴⁵ Annette von Droste-Hülshoff: *Am Feste vom süßen Namen Jesu (Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage)*. in: id.: Werke in einem Band. München, Wien 1984. S.392f.

Nicht vom Thränenstrom
 Sei verwischt die Schrift,
 Die am Sternendome
 Schreibt ein goldner Stift:
 Werde Staub, was Staub ist,
 Doch die Lieb' ein Laub ist,
 Deren Wurzel Glaub' ist,
 Todes Gegengift.⁴⁶

Schinkels Bühnenbild schließt alles ein: die Sterne als solche, eine mehr als ungewöhnliche Gruppierung, eine aller Astrometrie Hohn sprechende Bewegung, die hinter ihnen liegt, und gleichzeitig ihr Wesen, nämlich Königin der Nacht zu sein, weder Requisit noch Insignie, sondern greifbare Aura der anonymen Herrscherin, die wider Erwarten erscheint und folglich großartiger als je vorstellbar. Ja die Szene umfaßt noch die in der Bildnis-Arie besungene antizipierte und erläuterte Wirkung des tatsächlichen Antlitzes der Königinnentochter Pamina auf Tamino: „Ihr Sterne, / stammt nicht von euch des Liebenden Lust zu dem Antlitz / seiner Geliebten?“⁴⁷ Und schließlich weiß die Szene von der Unerhörtheit der Sternenkuppel, die, gäbe es die Wolken nicht, jeden Tag und dessen Blicke in die unumgrenzte Leere an den Rand der Verzweiflung brächte: „In this house with starry dome [...] / Shall I never feel at home [...]?“⁴⁸ - Zur großen Musik, crescendierend ohne Gesang, das in der vorhergehenden Dekoration schon durch-

⁴⁶ Friedrich Rückert: *Schlafet bei der Blumen...* in: id.: Kindertodtenlieder. Frankfurt am Main 1993. S.274

⁴⁷ Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991. S.16

⁴⁸ William Watson: *World-Strangeness*. in: id.: The Poems of William Watson. New York 1893. p.12:

Strange the world about me lies,
 Never yet familiar grown --
 Still disturbs me with surprise,
 Haunts me like a face half known.

In this house with starry dome,
 Floored with gemlike plains and seas,
 Shall I never feel at home,
 Never wholly be at ease?

On from room to room I stray,
 Yet my Host can ne'er espy,
 And I know not to this day
 Whether guest or captive I.

So, between the starry dome
 And the floor of plains and seas,
 I have never felt at home,
 Never wholly been at ease.

scheinende Bild zu zeigen, verlieh der im doppelten Sinn dramatischen Musik die eigentliche Präsenz, während gleichzeitig sie diese Bühne zum Ereignis machte. Diese Korrelation der den musikdramatischen Vollzug generierender Manifestationen muß dem damaligen Publikum wie die Konfrontation mit nie zuvor Erlebtem, für Ohr und Auge und allein in dieser grandiosen Simultaneität, erschienen sein. Eine Bühne, die sich auf gleicher Höhe mit solcher Musik trifft, auf welchem Niveau auch immer die Handlung verläuft, ist selten. Schinkels vornehmstes Verdienst ist es, genau dies zum erstenmal erreicht und dem Bühnenbild damit eine Wertigkeit eröffnet zu haben in jenem sensiblen Einlassen auf die Musik, auch dem Sprechtheater nicht verschlossen, die zuvor nie war und erst lange hernach in raren Beispielen wiederholt werden konnte. Dieses eine Moment dieses einen Bühnenbilds bezeichnet Schinkels Rang als Szeniker, und zwar als epochalen eines einzigen Entwurfs.