

Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte

1791/92
04381



Wolfgang Amadeus Mozart

Die Zauberflöte

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen
Text von Emanuel Schikaneder

Uraufführung:
Wien, Freihaustheater auf der Wieden
30. September 1791

Ich kann freilich nicht sagen, ob es besser wird, wenn es anders wird.
Aber so viel kann ich sagen, es muss anders werden, wenn es gut werden soll.

Georg Christoph Lichtenberg

Es fühlt ein jeder, dass noch etwas drin steckt, er weiß nur nicht was.

Johann Wolfgang Goethe

Inhalt

Handlung	6
<i>Gernot Gruber</i> Entstehungsgeschichte und Uraufführung der <i>Zauberflöte</i>	9
<i>Stefan Kunze</i> Zur Einheit der <i>Zauberflöte</i>	19
<i>Gerd Rienäcker</i> W. A. Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> . Stichpunkte	24
<i>A.T. Schaefer</i> Probenfotos	34
<i>Lothar Zagrosek, Peter Konwitschny und Bert Neumann</i> <i>im Gespräch mit Juliane Votteler</i> Die Diktatur des Guten	60
<i>Theodor W. Adorno, Max Horkheimer</i> Quand Môme	66
<i>Ivan Nagel</i> Drei Retterinnen	67
<i>Ivan Nagel</i> Reich ohne Untertanen	70
<i>Jacob August Liebeskind / Christoph Martin Wieland</i> Lulu oder die <i>Zauberflöte</i>	77
<i>Robert Musil</i> Isis und Osiris	81
<i>Christoph Martin Wieland</i> Die klugen Knaben	82
<i>Ute Harbusch</i> »Drei Knäblein, jung, schön, hold und weise« Helfer in Flugbereitschaft	86

Handlung

Erster Akt

Der Prinz Tamino befindet sich auf der Flucht vor einer Schlange. Voll Schrecken fällt er in Ohnmacht. Drei Damen retten ihn und beschließen, fasziniert von seiner Schönheit, ihre Herrin, die Königin der Nacht, zu informieren. Als Tamino wieder zu sich kommt, begegnet ihm der Vogelfänger Papageno, der sich als sein Retter ausgibt. Die drei Damen kommen zurück und bestrafen Papageno als Lügner. Tamino zeigen sie ein Bild von Pamina, der Tochter der Königin der Nacht, die von Sarastro entführt worden ist. Tamino ist hingerissen und beschließt, sie zu retten.

Die Königin der Nacht erscheint. Sie klagt über den Verlust der Tochter und verspricht sie dem Prinzen zur Frau, wenn er sie befreit.

Papageno wird Tamino als Wegbegleiter mitgegeben. Außerdem erhalten die beiden zwei Instrumente: Tamino eine Flöte und Papageno ein Glockenspiel. Drei Knaben sollen ihnen den Weg weisen.

Pamina hat versucht, aus Sarastros Reich zu fliehen, doch ihr Bewacher, der Mohr Monostatos, hat sie wieder eingefangen. Als Papageno auftaucht erschrickt Monostatos und flieht. Papageno erkennt in Pamina die Tochter der Königin und erzählt ihr von Tamino.

Unterdessen wird Tamino von den Knaben an drei Pforten in Sarastros Reich geführt. Ein Priester tritt ihm entgegen, der ihn belehrt, Sarastro habe nichts Böses getan. Noch aber sei es Tamino nicht erlaubt, Pamina zu sehen. Tamino beginnt auf seiner Flöte zu spielen, deren Klang Tiere herbeilockt. Auch Papageno und Pamina hören ihn und wollen zu ihm, Monostatos kommt den beiden jedoch zuvor und nimmt sie gefangen.

Sarastro erscheint mit seinen Priestern; die drei Gefangenen werden vorgeführt. Pamina und Tamino sehen sich zum ersten Mal. Sarastro bestraft Monostatos hart für sein Begehren nach Pamina. Tamino und Papageno bestimmt er dazu, die Prüfungen zur Aufnahme in den Kreis der Eingeweihten zu bestehen. Pamina muss weiterhin unter seiner Obhut bleiben.

Zweiter Akt

Bei einer Versammlung überzeugt Sarastro seine Priester davon, dass Tamino und Papageno zu den Prüfungen zugelassen werden und deutet an, dass Tamino und Pamina füreinander bestimmt seien.

Tamino und Papageno finden sich in tiefer Dunkelheit wieder. Nachdem Papageno eine Frau versprochen wurde, ist auch er bereit, sich den Prüfungen zu unterziehen. Die beiden sie begleitenden Priester befehlen ihnen absolutes Stillschweigen und warnen sie vor den Frauen.

Es erscheinen die drei Damen, um den Prinzen vor den Gefahren dieses »Schreckensortes« zu bewahren. Doch die Prüflinge bestehen die erste Prüfung, indem sie sie abweisen.

Währenddessen versucht Monostatos erneut sich Pamina zu nähern. Diesmal verhindert die Königin der Nacht seine Liebesbeweise, wieder muss er fliehen. Ihrer Tochter berichtet die Königin vom siebenfachen Sonnenkreis, der einst ihrem Mann gehörte. Vor seinem Tod übergab er ihn an Sarastro, weil er meinte, sie könne ihn nicht verwalten und befahl ihr, sich der Weisung der Männer unterzuordnen. Um diese Tat zu rächen, will sie nun Pamina überreden, Sarastro mit einem Dolch zu töten. Als diese sich weigert, verflucht sie die eigene Tochter und verschwindet.

Monostatos bedrängt Pamina erneut.

Sarastro erscheint und versucht vergeblich Pamina zu beruhigen.

Tamino und Papageno sollen weiterhin schweigen, bis die Posaune ertönt. Papageno plaudert dennoch weiter, da erscheint eine alte Frau, die sich ihm zuwendet. Als sie sich als Papagenos Geliebte bezeichnet, verschwindet sie plötzlich.

Die drei Knaben bringen Essen, Trinken und die Instrumente. Während Papageno sich beim Essen labt, erscheint Pamina. Tamino ignoriert sie und auch Papageno spricht kein Wort mit ihr. Zu Tode betrübt verlässt sie beide.

Sarastro erscheint mit seinem Gefolge. Er führt Tamino und Pamina zusammen, damit sie sich – wie er sagt – voneinander verabschieden können. Papageno, der sich nicht als würdig für die höheren Weihen erwiesen hat, wird entfernt.

Sarastro und Tamino versuchen, Pamina, die außer sich vor Angst ist, zu überzeugen, daß sie sich in ihr Schicksal fügen soll.

Papageno trifft erneut auf die alte Frau. Als er ihr ewige Liebe schwören soll, sieht er plötzlich eine junge Papagena. Doch auch sie kann er nicht halten.

Die drei Knaben stoßen auf Pamina, die sich das Leben nehmen will. Im letzten Augenblick können sie ihr den Dolch entreißen und sie von Taminos Liebe überzeugen.

Tamino wird von zwei Geharnischten zur Feuer- und Wasserprobe geleitet. Pamina soll ihn hierbei begleiten. Sie ermuntert ihn, auf der Zauberflöte zu spielen. Beide bestehen die letzte Prüfung.

Auch Papageno ist entschlossen zu sterben. Die drei Knaben erinnern ihn an sein Glockenspiel. Kaum dass es ertönt, kommt die junge Papagena wieder und beide freuen sich auf ihr kommendes Eheglück.

Unterdessen sind die Königin der Nacht, ihre drei Damen und Monostatos in Sarastro's Palast eingedrungen. Doch ihre Rachepläne scheitern.

Sarastro's Priester preisen den Sieg der Stärke.

Entstehungsgeschichte und Uraufführung der »Zauberflöte«

Gernot Gruber

Um Mozarts letztes Lebensjahr ranken sich recht unglaubwürdige Legendenbildungen, denen eine auffallend geringe Anzahl an verlässlichen Belegen gegenübersteht. So sind auch die konkreten Umstände, die zur Entstehung der *Zauberflöte* führten, nur zu vermuten. Selbst über so nüchterne Tatsachen wie einen Vertrag zwischen den Auftraggebern, den beiden Eigentümern des Wiener Freihaustheaters auf der Wieden, Joseph von Bauernfeld und Emanuel Schikaneder, und Mozart oder über die Höhe des Honorars, das Mozart für die Komposition erhielt, fehlen dokumentarische Nachrichten.

Wohl erst mit Schikaneders Übersiedlung nach Wien im Frühjahr 1789 und seiner Übernahme des Freihaustheaters, in dem er im Sommer desselben Jahres zu spielen begann, ist eine Situation gegeben, die den Plan zur *Zauberflöte* auslösen konnte. Mozarts Interesse an Schikaneders Aufführungen geht aus eigenen Äußerungen hervor; so schreibt er am 2. Juni 1790 über einen Besuch im Freihaustheater an seine Frau Constanze: »... gestern war ich in dem zweyten Theil von der *Cosa rara* – gefällt mir aber nicht so gut wie die Antons«. Mozart muß also dieses Theater schon früher und des öfteren besucht haben. So wurde er mit der Schikanederschen Prägung deutscher Singspiele eng vertraut, ebenfalls auch mit der Märchen- und Mysterienwelt von Christoph Martin Wielands »modischer« Sammlung *Dschinnistan*, die in etlichen Stücken der Schikaneder-Bühne dramatisiert wurde. Den Erfolg einer solchen Zauberoper, Paul Wranitzkys *Oberon*, erlebte Mozart in Frankfurt mit, von wo er Constanze am 3. Oktober 1790 berichtet: »meine ganze Unterhaltung ist das Theater...«

Der Bericht, daß Schikaneder Mozart am 7. März 1791 in einer dringenden Geldverlegenheit aufsuchte und ihn bat, aus Freundschaft eine Zauberoper zu komponieren und ihm gleichzeitig den *Zauberflöten*-Stoff vorlegte, ist zumindest teilweise falsch, da sich Schikaneder zu dieser Zeit in einer Lage finanzieller Prosperität befand. Ebensovienig trifft eine Logenbrüderschaft Schikaneders mit Mozart zu, die meist als Beweis für ihre Freundschaft angeboten wird. So muß vielleicht für immer unklar bleiben, wo die Wahrheit zwischen dem angeblichen, gemeinsamen lockeren Lebenswandel bis hin zur gleichfalls angeblichen, schamlosen Ausbeutung Mozarts durch Schikaneder liegt. Kein Grund aber besteht, ein irgendwie extrem angespanntes Verhältnis zwischen den beiden anzunehmen. Beinahe wohlthuend unbestimmt klingt da noch Franz Xaver Niemetscheks Äußerung: »Die *Zauberflöte* setzte er für das Theater des bekannten Schikaneders, der sein alter Bekannter war.«

Nicht zu vergessen ist auch, daß Mozart mit mehreren Mitgliedern des Schikaneder-Ensembles verkehrte und mit Schikaneders Kompagnon Joseph von Bauernfeld befreundet war. Der gemeinsame Bekanntenkreis dürfte viel dazu beigetragen haben, daß sich Schikaneder und Mozart zur gemeinsamen Arbeit fanden.

Die Komposition der *Zauberflöte* beginnt Mozart vermutlich im Frühjahr 1791, mögen auch der Plan und erste Skizzen vielleicht schon in eine frühere Zeit fallen. Nach einem kompositorisch ertragreichen Winter schreibt Mozart im März neben der Arie KV 612 für Franz Xaver Gerl, den ersten Darsteller des Sarastro, die ebenfalls in den Schikaneder-Kreis weisenden Klaviervariationen KV 613, während er die Komposition des Streichquintetts KV 614 am 12. April in sein Werkverzeichnis einträgt. Da daran nur einige kleinere Gelegenheitswerke anschließen, kann man vermuten, daß Mozart Mitte April schon intensiv mit der Komposition der *Zauberflöte* beschäftigt war, zumal sich eine zwischen 21. und 27. April geschriebene Entschuldigung Mozarts gegenüber Michael Puchberg – »weil ich so viel zu thun habe« – auch dahingehend deuten läßt.

Anfang Juni reist Constanze zur Kur nach Baden, wo sie sich über einen Monat lang aufhält, während Mozart in Wien zurückbleibt. Über diesen Zeitraum und damit über den Fortgang der Arbeit an der *Zauberflöte* sind wir durch Mozarts Briefe an seine Gattin recht gut informiert. (Auch zur Frage, welche Gebäude, Räumlichkeiten und Möbelstücke Mozart bei der Komposition der *Zauberflöte* benutzt hatte, entstanden verschiedene mehr oder weniger glaubhafte Vermutungen. Vorwiegend wird Mozart »natürlich zuhause in der Raukensteingasse, gearbeitet haben«; vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 18.) Am 7. Juni erwähnt Mozart erstmals Schikaneder und am 11. Juni ebenfalls erstmals die *Zauberflöte*: »Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt« – und beschließt den Brief: »... und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!«. Die Frage, ob Mozart gemäß dieser Anspielung auf das Duett No.11 zu diesem Zeitpunkt schon am Partiturentwurf zum zweiten Aufzug arbeitete, bleibe dahingestellt. Den Ende Juni/Anfang Juli durch Constanze zu übermittelnden Auftrag, Süßmayr »soll fleißig schreiben daß ich meine Sachen bekomme«, klärt Mozart im Brief vom 2. Juli auf: »Ich bitte dich sage dem Süßmayer dem Dalketen huben, er soll mir vom ersten Akt, von der Introduction an bis zum Finale, meine Spart schicken, damit ich instrumentiren kann.« Franz Xaver Süßmayr, der mit Constanze in Baden weilte, mußte demnach Mozarts Particell kopieren; diese Abschrift wird schon für Gesangsproben benötigt worden sein. Jedenfalls denkt Mozart Anfang Juli bereits an die Instrumentierung des ersten Aufzuges und war auch mit der Komposition des zweiten Aufzuges weit fortgeschritten, da er am 3. Juli an Constanze schreibt: »Ich hoffe Süßmayer wird nicht vergessen daß was ich ihm herausgelegt, auch gleich zu schreiben – auch hoffe ich mir heute die Stücke von meiner Partitur so ich verlangte zu erhalten.« Überhaupt spricht aus den zahlreichen Briefen der ersten Julihälfte eine außerordentliche Anspannung der Arbeitskraft, aber auch der geschäftlichen

Schwierigkeiten, aus denen sich Mozart heraushehnt. Zumindest jene Nummern, die Gesangsproben erfordern, dürfte Mozart »im Jullius«, als er die Komposition der »Teutschen Oper in 2 Aufzügen« *Die Zauberflöte* in sein Werkverzeichnis eintrug, weitgehend fertiggestellt haben. Im selben Monat schreibt Mozart noch die Kleine deutsche Kantate KV 619; in zunehmendem Maße beansprucht ihn aber die Opera seria *La clemenza di Tito*, die er erst in Prag, wo er am 28. August von Wien kommend eintraf, vollendet. Von diesem letzten Prag-Aufenthalt kehrt Mozart mit Constanze und Süßmayr Mitte September nach Wien zurück, um sich – das kann als selbstverständlich angenommen werden – sofort in die Vorbereitungen zur Uraufführung der *Zauberflöte* einzuschalten, die bisher Johann Baptist Henneberg musikalisch leitete. Vermutlich in dieselbe Zeit fallen die endgültige Komposition der Overture und des Priestermarsches (No. 9), die Mozart erst am 28. September im Werkverzeichnis notiert; ebenfalls nachgetragen hat Mozart den »dreimaligen Akkord«, vermutlich auch Teile der Instrumentation. Am 30. September findet im Freihaustheater auf der Wieden die Uraufführung des Werkes statt, von der der Theaterzettel erhalten blieb:

K. K. priv. Wiedner Theater
 Heute Freytag den 30ten September 1791.
 Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil.
 [Theater auf der
 Wieden die Ehre haben aufzuführen
 Zum Erstenmale:
 DIE
 ZAUBERFLÖTE.
 Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.
 Personen.

Sarastro	Hr. [Franz Xaver] Gerl.
Tamino	Hr. [Benedikt] Schack.
Sprecher	Hr. Winter.
Erster	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter } Priester	Hr. [Johann Michael] Kistler.
Dritter }	Hr. Moll.
Königin der Nacht	Mad. [Josepha] Hofer.
Pramina	Mlle. [Anna] Gottlieb.
Erste	Mlle. Klöpfer.
Zweite } Dame	Mlle. Hofmann.
Dritte }	Mad. [Elisabeth] Schack.
Papageno	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib	Md. [Barbara] Gerl.
Monostatos ein Mohr	Hr. [Johann Joseph] Nouseul
Erster	Hr. [Karl Ludwig] Gieseke
Zweiter } Sklav	Hr. [Wilhelm] Frasel.
Dritter }	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahren Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft. Herr Gayl Theatermaler und Herr Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Mozart dirigierte also die Uraufführung selbst und gab erst nach der zweiten Aufführung die Leitung an Henneberg ab. Über die szenische und dekorative Gestaltung wissen wir sehr wenig. Nur geringen Einblick geben die beiden Kupferstiche, die Ignaz Alberti seiner Ausgabe des Textbuches beigab. Der erste Stich ist als eine Allegorie mit freimaurerischen Symbolen, kaum aber als ein Szenenbild anzusehen, der zweite zeigt Schikaneder im Papagenokostüm, ohne Vögel im Käfig und ohne Panflöte. Wie es aber gemäß Schikaneders Einstellung zum Theater naheliegt, entsprach die Szenerie zweifellos der herrschenden Freude am Anschaulichen und der Vorliebe für maschinelle Überraschungseffekte; beides war in Wien aus dem Barock erhalten geblieben. Im einzelnen ist bekannt, daß die durch Taminos Flötenspiel herbeigerufenen Tiere aller Art ebenso leibhaftig dargestellt wurden wie die Löwen Sarastros.



Constanze Mozart, Lithografie (anonym).

Über das Ausmaß des Erfolges der Uraufführung liegen gegensätzliche Berichte vor. Die literarischen Ausschmückungen des Geschehens folgen meist einem anonymen Korrespondentenbericht vom 9. Oktober 1791, in dem es heißt: »Die neue Maschinenkomödie: Die Zauberflöte... findet den gehofen Beifall nicht.« Dagegen spricht eine Briefäußerung Mozarts: »das sonderbareste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden.« Der Grund für das rasche Einsetzen des Publikumserfolges der *Zauberflöte*, der sich dann zum größten in Schikaneders Laufbahn ausweitete, darf nicht nur in Mozarts Musik, sondern gerade in ihrer Verbindung mit dem »Spectacel«, das Schikaneder den Wienern bot, gesehen werden. Im Oktober 1791 allein fanden über 20 Aufführungen statt. Noch im November begannen einige Wiener Verleger nummernweise Klavierauszüge der Oper auf den Markt zu bringen.

Mozart selbst war aber besonders daran gelegen, daß der bedeutungsvolle Gehalt der Musik wie der des Textes vom Zuhörer erfaßt werde. Als er seine Schwiegermutter in die *Zauberflöte* führt, meint er zu seiner Frau: »bey der Mama wirds wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper«; und einen »allwissenden« Opernbesucher – »er belachte alles« – heißt er einen »Papageno«, glaubt aber nicht, »daß es der dalk verstanden hat«. Dieselbe Einstellung spricht aus einer anderen Briefäußerung: »Lechleitner war schon wieder in der Oper; – wenn er schon kein kenner ist, so ist er doch wenigstens ein rechter liebhaber.« Der Erfolg der *Zauberflöte* scheint Mozart, trotz zunehmender Kränklichkeit, in eine Hochstimmung versetzt zu haben; die Briefe an seine Frau, die in der ersten Oktoberhälfte wieder zur Kur in Baden weilte, sind voll von begeisterten Berichten über die Oper. Ausführlich schildert er, wie sehr Salieri die *Zauberflöte* gelobt habe, – mit Recht am berühmtesten aber wurde eine Briefstelle, die Mozarts künstlerische Absichten in wenigen Worten offenbart; spät nachts schreibt er am 7. Oktober 1791 an Constanze: »Eben komme ich von der Oper; – Sie war eben so voll wie allzeit. – das Duetto Mann und Weib etc.: und das Glöckchen Spiel im ersten Acht wurde wie gewöhnlich wiederhollet – auch im 2.^t Actk der knaben Terzett – was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.«



»Mozart im Hause Duschek«,
Hinterglasmalerei, 19. Jahrhundert

© Bärenreiter-Verlag, Kassel

Zur Einheit der »Zauberflöte«

Stefan Kunze

Ob man Mozarts letztes Werk für das Theater als Summe und »Vermächtnis« betrachten will – ein Vermächtnis an die Nachlebenden ist schließlich jedes bedeutende Kunstwerk, das Dauerhaftigkeit beweist –, dürfte unerheblich sein gegenüber der Tatsache, daß die *Zauberflöte* das Manifest einer erneuerten höheren und erhöhten Menschlichkeit ist. Dies freilich wäre nicht die ganze Wahrheit. Denn ohne die geringste Einbuße an »tieferem Sinn« stellt sich das Werk auch als Theater in seiner ursprünglichsten Form dar: als Schau-Spiel, als Spektakel, als Stück, in dem es ohne Unterlaß etwas zu sehen und zu bestaunen gibt. Wie reimen sich die Feierlichkeit des Prüfungsweges, die Idee der Läuterung zu reiner Humanität, oder sagen wir schlichter, zu menschlicher Reife, zusammen mit den Späßen Papagenos und seiner Papagena, mit der handfesten, für feinere Beurteiler wegen des derben Musters sogar anrühigen Situationskomik? – Die Feierlichkeit des ideellen Grundtons verschlingt sich sonderbar (und in der Theaterlandschaft des späten 18. Jahrhunderts übrigens auf eine durchaus einmalige Weise) mit den Elementen des Wiener Volks- und Vorstadttheaters, mit dem Typus der »Maschinen-Komödie«, die sich im damaligen Wien größter Beliebtheit erfreute, und mit einer dem Märchen verwandten naiven Bildsprache. Freimaurer-Symbolik und Ägypten-Mode prägten darüber hinaus, wenn auch nicht so ausschließlich wie der spätere Deutungseifer glauben macht, die szenische Erscheinung. Zieht man noch die musikalischen Ebenen in Betracht, die in der *Zauberflöte* wirksam werden – Singspiel, Opera buffa, Opera seria, die Beschwörung älterer Schichten in Ouvertüre (Fuge) und Geharnischten-Szene (Choralbearbeitung) –, dann wird das Bild vollends unübersichtlich und verwirrend. Eine »große Oper« nennt sie schlicht und ebenso allgemein wie zutreffend das Original-Textbuch. Von selbst versteht sich, daß das Adjektiv »groß« nichts weniger meint als eine Vorwegnahme der »Grand Opéra«, die später (aber unter sehr verschiedenen Voraussetzungen) sich zum Typus verfestigte. Mozart selbst notiert in sein eigenhändiges Werkverzeichnis: »eine Teutsche Oper«. So war auch für Beethoven die *Zauberflöte* die deutsche Oper schlechthin.

Man konstatiert ein mixtum compositum von heterogenen Elementen, das sogar den hybriden Rahmen des Singspiels und überhaupt jede Kategorie sprengt. Es gibt keinen Aspekt, unter dem sich die anderen Aspekte subsumieren ließen. Am ehesten wäre das Märchenhafte als einheitsstiftende Schicht zu bestimmen. Dem widersetzt sich aber nicht bloß im allgemeinen der artifizielle Charakter der Gattung Oper, sondern im besonderen die Mozartsche Musik und endlich das Auf-

klärungsethos des Werks. Die Aspekte schränken sich aber auch nicht gegenseitig ein. So herrscht die volle Spontaneität des Spiels, ja eine Art von naiver Selbstvergessenheit in den Komödienszenen; dem Feierlichen haftet nicht das angestrengte Pathos des Weihevollen an. Sarastros Wirkungsfeld und die Gralsgemeinschaft in Wagners Parsifal, Tamino und der reine Tor Parsifal sind essentiell durch Welten getrennt – was gewiß nicht heißt, daß das »Bühnenweihfestspiel« unabhängig wäre von der Rezeptionsgeschichte der Mozartschen *Zauberflöte*. Die ausdrückliche Trennung des Hohen vom Niedrigen, die eine Einbuße an Mehrdimensionalität bedeutete, ist in der *Zauberflöte* gerade nicht (noch nicht) vollzogen. Daß am kritischen Punkt einer komödienhaften *Entführungs*-Handlung (I,14) und nach einem Dialog, der das leichte Parlando der Komödie beibehielt, ausgerechnet Papageno und Pamina, nicht etwa das »edle Paar« Tamino und Pamina, den Ton des Duettts »Bei Männern, welche Liebe fühlen« (Nr. 7) finden, wird nur denjenigen befremden, der das Werk »gegen den Strich aufnimmt, gegen das Werk hört. Es ist dabei ohne Belang, ob Emanuel Schikaneder und Mozart hier bewußt verfahren, als sie den Sinnspruch des Textes nicht dem Liebespaar in den Mund legten, sondern den beiden Personen, die, gerade weil sie füreinander zwar Sympathie, aber nicht »Liebe fühlen«, in der Lage sind, die allgemeine Wahrheit zwar nicht unbeteiligt, doch auch nicht als Darstellung des Subjekts zu verkünden. Von den »Stilbrüchen«, die Mozarts *Zauberflöte* enthält, ist der genannte noch einer der geringsten. Sie begegnen auf Schritt und Tritt. Das Ganze ist ein einziger fortgesetzter Stilbruch. Die Frage ist allerdings, ob nicht die Kategorie des Stilbruchs selbst eine a priori verfehlte ist, d. h. eine aus Kunstwerken abgeleitete, die Stilbrüche eben nicht ertragen.

Zu behaupten, in Mozarts *Zauberflöte* verhanden sich all die erwähnten heterogenen Elemente zur Einheit, entspricht zwar den Tatsachen – denn anders wäre die ungebrochene Präsenz des Werks auf der Bühne gar nicht möglich –, bleibt aber leere Phrase ohne den Versuch, dieser Einheit auf den Grund zu gehen, sich ihrer zu vergewissern. Denn die *Zauberflöte* ist ein beispielhafter Fall für das Weiterbestehen, für die Lebendigkeit eines Werks, dessen geschichtliche Voraussetzungen (wie Wagner richtig sah) kaum mehr Aktualität besitzen. Weder Zauberposse noch Wiener Vorstadtkomödie, nicht zu reden von Freimaurer-Symbolik und Ägypten-Schwärmerei, vermögen uns heute noch anzusprechen. Es ist schwierig, angesichts solcher durchaus lokal- und epochengebundener Traditionen mit dem Argument der Überzeitlichkeit zu operieren. Zumal das Weiterbestehen der *Zauberflöte* – wie



Josepha Mayer, geb. Weber (1758-1819), die erste Königin der Nacht. Silhouette (anonym), nach 1796.

jedes Theaterwerks – durch Verpflanzung in einen anderen Rezeptionsrahmen wesentlicher Dimensionen verlustig geht. (Wegen der nur schwer auflösbaren Bindung an ein Medium – des Theaters –, das extrem situations- und zeitgebunden ist, werden Werke des musikalischen Theaters von der Vergessenheit mehr bedroht als andere Gattungen der Musik. Und es scheint, daß Werke des Theaters – gleichgültig ob Oper oder Schauspiel – nur überdauern, wenn ihr tragendes Medium – Sprache oder Musik, in der Oper Sprache und Musik – auch die Bühnenrealität überzeugend zu konstituieren vermag. Die Ebene, die man sub specie des Theaters für primär

halten würde, die Bühnenrealität, erweist sich jedenfalls für das Überdauern der Werke als sekundär. Geblieben sind die Opern wegen ihrer Musik, nicht wegen des Theaterspiels, das in ihnen angelegt war. Der unbedeutenden Musik eines Opernwerks der Vergangenheit hilft auch die phantasievollste Szene nicht auf, während bedeutende Musik zur Not auch ohne Szene Bestand hat. Zu diesen Werken gehören beispielsweise Mozarts *Idomeneo* und *La clemenza di Tito*.)

Nehmen wir die Frage wieder auf, was eigentlich die heterogenen Elemente, die sich einer damals lebendigen Theatertradition letztlich zwanglos einfügten – die Buntscheckigkeit gehörte wesentlich zum Wiener Vorstadttheater und zur »Maschinen-Komödie« –, zusammenschließt, dann bleibt wohl nur eine Antwort: Mozarts Musik. Mit ihrer Spannweite umfaßt

sie ebenso die Papageno-Sphäre wie die feierlichen Szenen der Sarastro-Welt. Beethoven soll die *Zauberflöte* nicht zuletzt deshalb besonders geschätzt haben, weil sie alle Genres vom Lied bis zur Fuge in höchster Vollendung enthalte. Gewöhnlich beruft man sich auf die bekannte und vielzitierte Stelle aus Mozarts Brief vom 7. Februar 1778 an den Vater Leopold: Er könne, heißt es da selbstbewußt, »so ziemlich [...] alle art und styl von Compositions annehmen und nachahmen«. Was Mozart, dem terminologische Bemühung fernlag, weil ihm und seiner Umgebung der Charakter solcher Aneignung ohnehin klar war, »Nachahmung« nannte, dürfen wir nicht so nennen. Die Stelle wäre übel verstanden, wollte man in der Aneignung auch die radikale Verwandlung der musikalischen Substanz verkennen. Es entstand das gegenüber den vorgefundenen »art und styl von Compositions« schlechthin Ungleichartige. Aber dies allein erklärt die besondere Einheit nicht, die in der *Zauberflöte* waltet. Den verschiedenen Ebenen musikalisch gerecht zu werden, gehörte zu Mozarts Zeit nicht zuletzt zum Handwerk. Paul Wranitzky, der Komponist zahlreicher Wiener Singspiele vom Typus der *Zauberflöte*, und viele andere, die im damaligen Wien Erfolgsstücke komponierten, wären an der Vertonung



Emanuel Schikaneder (1751-1812).
Punktiertstich von Philipp Richter

des Zauberflöten-Textes keineswegs gescheitert. Auch Peter von Winter scheiterte mit *Der Zauberflöte zweiter Theil: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen* (1798) nicht am Metier, sondern sehr bald an der Tatsache, daß sein (im übrigen durchaus mittelmäßiges) Stück mit dem Mozarts in aussichtslose Konkurrenz trat. Daß Mozart in der Lage war, die Sprache des »einfachen Singspiellieds« und die Sprache des Erhabenen gleichermaßen zu sprechen, ist (zumal bei einem Komponisten seiner Vielseitigkeit) nicht weiter verwunderlich. Wesentlich ist ein anderes, das fast immer übersehen wird: daß Papagenos Lieder eben nicht bloß gut gemachte Singspiellieder sind, sondern daß sie nicht weniger als die Arien Taminos und Paminas von jener geistigen Beweglichkeit, von der unvergleichlichen Plastizität der werkhafte Formulierungen geprägt werden, die Mozarts reifste Werke kennzeichnen. Die verschiedenen musikalischen Ebenen der *Zauberflöte* sind solche des Idioms, nicht solche des Rangs. Papagenos Vogelfänger-Lied erhebt, ohne daß sich die Faktur vom »Schein des Bekannten« des »Volkstons« entfernt und, wie man es damals ausdrückte, ohne »die Natur der Kunst aufzuopfern«, denselben Anspruch wie die offenkundig komplexe Struktur der Ouvertüre oder die der Bildnis-Arie. Weil die beiden Arien der Königin der Nacht alle Kunst des Komponisten und des Gesangs aufbieten, sind sie doch nicht kunstvoller als die Papageno-Lieder, die freilich gesanglich auch von einem Sängerschauspieler bewältigt werden können. Das scheinbar Einfache ist, wie noch zu zeigen sein wird, nicht weniger kunstvoll wie das auch nach außen hin Komplexe. In diesem Sinn durchdringen sich die Sphären. Was für den Kunstcharakter gilt, der auf allen Ebenen in vollem Maße sich dokumentiert, trifft auch für die musikalischen Grundhaltungen der *Zauberflöten*-Musik zu: die Würde der feierlichen Szenen ist durchwirkt von Anmut (man denke an den Priestermarsch zu Beginn des II. Aktes), die verkörperte Anmut der drei Knaben, der drei Damen, der Papageno-Szenen ist getragen von Würde – um in Schillers Kategorien zu reden.

Daß man in der musikalischen Aussage die Einheit und den Sinn der *Zauberflöte* zu suchen hat, dafür spricht schon der quantitative Anteil der Musik. Das Verhältnis von Musik und gesprochenem Dialog, das ursprünglich durch die Grundkonstellation des Singspiels als Schauspiel mit Musik gekennzeichnet war, hat sich deutlich umgekehrt. Diese Umkehrung war zwar in den 90er Jahren längst durch Annäherung an die musikalisch beherrschende Gattung der Opera buffa vollzogen. Immerhin nahm sich noch Mozart die Freiheit, in der *Entführung*, wo freilich ebenfalls die Musik beileibe nicht bloß quantitativ dominiert, doch den Bassa Selim als Sprechrolle zu belassen. Die Ausmaße der beiden Finales im I. und II. Akt sind auch (ja gerade) für das späte Singspiel ungewöhnlich. (Die spätere deutsche Oper Webers und der Nachfolger orientiert sich weniger an der *Zauberflöte* als an Vorbildern der kosmopolitischen französischen und italienischen Oper.) Insofern sind die *Zauberflöte* ebenso wie die *Entführung* Opern, d. h. genuines Theater, das durch die Musik konstituiert wird. Und es erstaunt nicht weiter, daß die musikalischen Num-

mern über die dazwischengeschalteten Dialoge hinweg eine Architektur bilden, die vor allem aus den Tonarten ersichtlich ist. Die Architektur der Tonarten – im I. Akt noch vordergründiger als im II. Akt – hat einerseits den Charakter einer autonomen Ordnung, die als reine Konstruktion aufgefaßt werden kann, andererseits steht sie in enger Beziehung zu dem Handlungsablauf und zu dem Gehalt des einzelnen Musikstücks. Im tonartlich ziemlich genau symmetrischen Verlauf des I. Aktes (ohne die Ouvertüre, die das tonale Zentrum des Werks, die feierliche Tonart Es-dur, anschlügt: c(C)-G-Es-B₁-B-G-Es-C₁) läßt sich etwa das Auftreten der Tonart Es-dur aus Situation und Gehalt im einen Fall der Bildnis-Arie Taminos (Nr. 3), im anderen Fall des Duetts »Bei Männern, welche Liebe fühlen« (Nr. 7) begründen. Nicht von ungefähr kehrt im Duett die Tonart Es-dur erstmals wieder. Wenn von Taminos Arie der eigentliche Impuls für alles Folgende ausgeht (die Liebe zu Pamina ergreift von ihm Besitz), so ist das Duett Paminas und Papagenos wie die Antwort darauf. Beide Stücke zielen dadurch ins Zentrum der Oper. Daher dieselbe Tonart, die Grundtonart Es-dur. Und ist es Zufall (um noch ein Beispiel herauszugreifen), daß Papagenos Auftrittslied (Nr. 2) und die ausgedehnte Szene Papagenos und Papagenas im zweiten Finale in der harmlosen Tonart G-dur stehen? – Daß Pamina nicht durch eine Arie auf die Nachricht reagiert, sie sei von Tamino geliebt, erklärt sich leicht: Sie ist Taminos noch nicht ansichtig geworden und äußert sich zur Liebe als Prinzip, sie erkennt die Liebe als das, was sie objektiv »im Kreise der Natur« ist. Somit ist das Duett im genaueren und weiteren Sinne die Antwort auf Taminos Arie. Tamino ist als Subjekt von der Liebe zur Person Paminas, Pamina von der Macht der Liebe schlechthin betroffen, die ihr mit Taminos Liebe entgegentritt. Die Qualität der Verse »Mann und Weib und Weib und Mann/reichen an die Gottheit an« ist gegenüber dem erwähnten, von Schikaneder präzise, wenn auch grob formulierten Gehalt unerheblich. In den Tonarten also spiegelt sich eine musikalische Dramaturgie, die der vordergründigen Handlungs-dramaturgie übergeordnet ist.

Sehr viel weniger greifbar, wenngleich jedem Hörer geläufig, ist die Einheit des Tons, der sich durch das ganze Werk zieht, ein Ton der Verklärung, der erleuchtenden und erlauchten Entrückung, der, weit entfernt von illusionärer Weihe und lähmender Hieratik, die Personen und ihre Aktionen in das warme und zugleich helle Licht des Bewußtseins taucht. Aus dem Zusammenklang von Aktion und Musik ergibt sich jenes spezifische Fluidum der Durchgeistigung, die das Eigene, Unverwechselbare der Zauberflöte ausmacht. Und dies, ohne daß die Körperhaftigkeit und Beweglichkeit auch nur im geringsten eingeschränkt wären. Kaum in einer anderen Oper Mozarts geschieht so viel auf der Bühne, ist jegliches Geschehen derart durchregt von Handlung; sogar die Arie des Sarastro »In diesen heil'gen Hallen« (Nr. 15), die eigentlich liedhaft und eben nicht arienhaft angelegt ist. Das inhaltlich angelegte Pathos, das Statuarische erscheint formal zurückgenommen auf den schlichten Redegestus eines zweistrophigen Lieds, freilich eines Lieds mit verhäberlicher Weise, die sich von der Norm des Liedhaften undenklich weit entfernt. Die

Wanderungen, die Violinen und Bässe mit Sarastro antreten und die in Gegenbewegung Höhe und Tiefe ausmessen und einen Weltkreis zu umschreiten scheinen, aber wie festgebannt sind durch das liegende H, das der Tonika als Quint, der Dominante als Grundton zugehört (also die beiden Pole der musikalischen Welt in eins faßt), besiegelt Sarastro jeweils durch das letzte Verspaar der beiden Strophen:

»Dann wandelt er [der Mensch] an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins beßre Land.«

Und

»Wen solche Lehren nicht erfreun,
Verdienet nicht ein Mensch zu sein.«

Mozart vollzieht geistig und doch sehr real im Gefüge der Partitur, ohne die Basis des Liedhaften zu verlassen, das Ereignis, das Sarastro berechtigt, die apodiktische Folgerung zu ziehen. Wir empfinden bestimmt, daß nicht eines der Stücke aus dem *Don Giovanni* in den *Figaro* versetzt werden könnte und umgekehrt, daß der Grundklang von *Le nozze di Figaro* keinen Ort im *Don Giovanni* hat. Beide Werke sind sich indessen wesentlich näher als jedes von ihnen der *Zauberflöte*. Ihr eigener Ton steht gänzlich für sich, ist ganz und gar unverwechselbar. Es ist der Ton des spätesten Mozart. Die *Zauberflöte* repräsentiert die letzte Reife des Mozartschen Komponierens in einer Stimmigkeit, die weder in *Così fan tutte* noch in *La clemenza di Tito* begegnet. Nicht von ungefähr (und die Gepflogenheit ist unverdächtig) mißt man die späte Phase Mozarts an den *Zauberflöten*-Anklängen. Die Strahlen des Spätstils laufen in der *Zauberflöte* zusammen.

Sicherlich trägt zu dem eigenen Ton der *Zauberflöte* das Instrumentarium bei: die Bassethörner, die das Orchester nicht nur um eine neue Klangfarbe bereichern, sondern mit ihrem fahlen geheimnisvollen Klang Todesnähe signalisieren, die gedämpften Trompeten und Pauken (Finale des I. Akts), die demselben Vorstellungskreis zugehören, ferner die Posaunen, die seit jeher in der Oper das Feierliche, aber auch Jenseitigkeit repräsentieren, und schließlich die tönenden Requisiten Flöte, Faunen-Pfeifchen (Panflöte) und Glockenspiel. Wohl noch wesentlicher ist aber die durchgängige Transparenz der Konstruktion, eine neuartige Luzidität und Serenität des musikalischen Baus, das Fehlen jener heftigen, verzehrenden Akzente aus dem *Don Giovanni*, des komödiantischen Feuers und der funkelnden Heiterkeit aus *Le nozze di Figaro*. Nur die Königin der Nacht hat noch Teil an der alten Welt; nicht am Kosmos des *Figaro* und *Don Giovanni* zwar, sondern an der alten, vergangenen Welt der Opera seria mit ihrem heroisch-zeremoniellen Wesen. Mit den beiden Arien der Königin der Nacht ragt die alte Welt der Opera seria in die neue der *Zauberflöte* hinein. Bemerkenswert ist nicht so sehr, daß Mozart auch die Seria zu Wort kommen läßt – daß solche Seria-Arien von niemand anderem als von Mozart geschrieben werden konnten, steht auf einem anderen Blatt –, vielmehr, daß die Arien der

»nächtlichen Königin« für das alte, überwundene Prinzip stehen, mithin in der inneren, musikalischen Dramaturgie verankert sind bzw. die sinnfällige Handlung musikalisch begründen. Nebenbei bemerkt: sollte tatsächlich (was aber aus anderen, viel gewichtigeren Gründen so gut wie ausgeschlossen ist) der Plan der Handlung während der Entstehung der Komposition noch eine Änderung erfahren haben, so folgte Mozart mit dieser Änderung nur der Logik seiner eigenen Musik. Ein Triumph der Königin der Nacht wäre nach ihrer ersten Arie (Nr. 4), so scheint es uns jedenfalls *ex post*, ein gänzlich abwegiger Gedanke.

Es gibt so etwas wie eine Gesamtgestimmtheit der *Zauberflöten*-Handlung, die alle Unwahrscheinlichkeiten, gegen die Goethe Schikaneder in Schutz nahm, ermöglicht. Diesen »poetischen Kern« zu umschreiben und ihn mit dem Grundton der Musik in Beziehung zu bringen, ist keineswegs aussichtslos. So einleuchtend der Gegensatz und die Auseinandersetzung zwischen Nacht und Licht als Grundsicht der Handlung ausgetragen wird, die Vorgänge im Vordergrund sind alles andere als geradlinig. Sie haben nichts schicksalhaft Verhängtes, Konstruiertes. Das Netz der Dramaturgie ist sehr locker geknüpft, was deutlich wird, wenn man versucht, sich den Gang der Ereignisse anhand der Szenenfolge ins Gedächtnis zu rufen. Der locker gefügte Ablauf aber, der an Shakespeare erinnert – Schikaneder war in Deutschland als Darsteller in Shakespeare-Dramen bekannt, und es besteht nicht der geringste Grund, dies verächtlich zu machen –, erlaubte szenenpraktisch eine

höchst systematische Anlage. Waltershausen machte auf das regelmäßige Abwechseln zwischen tiefer und kurzer Bühne aufmerksam. Wie weit entfernt ist die *Zauberflöten*-Handlung von der Zielstrebigkeit und mitreißenden Dynamik des *Don Giovanni*, welcher Abstand auch von der fast mechanischen Konstruktion in *Così fan tutte*, von der komplexen Folgerichtigkeit, mit der in *Le nozze di Figaro* sich schließlich alles zum glücklichen Ende fügt. Allen Opern (am ehesten könnte man *Così fan tutte* bis zu einem gewissen Grad ausnehmen) ist indessen gemeinsam, daß die Handlung nicht durch Intrige oder durch einen dramatischen Plan gegängelt weitergetrieben wird, sondern durch die wie zufällig eintretenden Situationen und die freien Aktionen der Beteiligten. Stets wird das vom Autor oder den Personen Geplante unerwartet durchkreuzt von Impulsen, die von außen einfallen, ohne daß sie

sich zur unentrinnbaren und blinden Macht des Schicksals verdichten würden, der alles, was geschieht, bedingungslos ausgeliefert ist. Sogar das perfekt auskonstruierte Uhrwerk von *Così fan tutte*, das nach Plan wie ein Experiment abläuft, als das es ja von Don Alfonso auch in Gang gesetzt wurde, wird nicht allein von der Musik



Zauberflöte, Bühnenbildentwurf zum Auftritt der Königin der Nacht von Johann Wolfgang von Goethe (Ausschnitt).

aufgebrochen. Sieht man genauer zu, so entdeckt man auch im Handlungsgetriebe die Momente, die nicht in glatter Komödienmechanik aufgehen. Es sei hier nur nochmals daran erinnert, daß von Anfang an ja gar nicht abzusehen ist, wie die angezettelte Täuschung ausgehen könnte, oder genauer, wie die Komödienversöhnung zustande kommen sollte.

Ein weiteres Grundmotiv der *Zauberflöte*, das dramatisch sinnfällig ist, ohne der Handlung Zwang anzutun, ist die Vorstellung des Gangs, der Reihe von Abenteuern, die der Held zu bestehen hat, um ans Ziel zu gelangen – letztlich ein elementares, das elementare Märchenmotiv und ein episches Motiv. Freilich ist die *Zauberflöte* alles andere als »episches Theater« – dies verhindert schon Mozarts Musik, der der epische Atem, wie er sich später dem Wagnerischen Drama verband, so fremd wie nur möglich ist. Auch ihrer szenischen Konzeption übrigens: der kurzzeitige Schauplatzwechsel ist ein dramatisches, kein episches Prinzip. Das Epos bedarf des breiten, konstanten Schauplatzrahmens. Der Wechsel von einem zum anderen Schauplatz geschieht kontinuierlich, wenn nicht verschiedene Schauplätze (etwa Menschen- und Götterwelt) als gleichzeitig nebeneinander bestehend vorgestellt sind. Die Annäherung des Theaters an das epische Prinzip vollzieht sich demnach dadurch, daß der diskontinuierliche Wechsel der Szenen soweit wie möglich aufgegeben wird zugunsten größerer Einheiten, weiterer Handlungsräume, in denen sich die Handlung entfaltet. Die »Bilder« (Tableaus) der späteren Oper sind von dieser Art. Die epische Welt ist eine geschlossene, die Erzählung geht in einem für den Epiker wirklichen oder zumindest als wirklich angenommenen Schauplatz vor sich. Das Theater dagegen ist eine künstliche Anordnung von willkürlich dem Gang der Handlung angepaßten Ausschnitten aus der Wirklichkeit. Im Theater, das von epischen Elementen durchsetzt ist, erscheint häufig die Handlung auf der Bühne als eine abhängige Variable des »Bildes«, eben jener größeren Einheit, die wir Erzählraum nannten, so daß man nicht ohne Grund in der Oper des 19. Jahrhunderts von handlungsbewegten Bildern sprechen kann. Nichts davon, oder auch nur von Tendenzen in dieser Richtung, in der *Zauberflöte*. Es ist trotz der Betonung der Szene, der szenischen Effekte, der Kontraste und der unvermuteten Verwandlungen, wie sie dem Typus der »Maschinen-Komödie« eigneten, ausschließlich die Aktion, die konstitutiv bleibt und auf die sich auch die Musik bezieht. Sogar in der Szene, die hinsichtlich des bühnentechnisch Verblüffenden den Kulminationspunkt der Oper darstellt, der Szene der Geharnischten mit dem folgenden Prüfungsgang des Paares Tamino und Pamina durch Feuer und Wasser, verzichtete Mozart auf jegliche



Mozart 1789 in Dresden. Silberstiftzeichnung auf Elfenbeinkarton von Doris Stock, 16./17. April 1789.

deskriptive tonmalerische Charakterisierung des Bühnenbildes. Sowohl die Choralbearbeitung »Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden« als auch der Adagio-Marsch, mit dem Tamino und Pamina ihren Weg ziehen, vergegenwärtigen Handlung, nicht das szenische Ambiente mit seiner Stimmung. Sehr anders, nämlich deskriptiv, verfuhr Weber in der Wolfsschlucht-Szene des *Freischütz*, und was Wagner aus dem szenischen Vorwurf Schikaneders gemacht hätte, läßt sich nach ähnlichen Szenen, etwa im *Rheingold* (1. und 2. Szene), unschwer vermuten.

Indessen: die Handlung der *Zauberflöte* ist bei aller Beweglichkeit und Aktionsfülle charakterisiert durch ein besonderes Moment von Beschaulichkeit, von Kontemplation. Der bunten Kette der Aktionen ist stets auch ein Selbstgenügsam-Zuständliches beigemischt. Ob dies erst von der Musik eingebracht wird oder schon im Textbuch angelegt ist, dürfte kaum sicher zu entscheiden sein, da wir Text, Bild und Aktion in den Perspektiven und Dimensionen der Musik vernehmen. Doch eines läßt sich sagen: hätte Schikaneders Text nicht das geeignete Gerüst geboten, hätte Mozarts Musik ihr Eigentliches kaum entfalten können. Allein die Tatsache, daß Schikaneder dies gelang, ohne daß sein Libretto zum bloßen Schema absank, sollte jene Kritik ein für allemal verstummen lassen, die sich subaltern damit begnügt, die gelegentlich holprigen Verse (die auch dem Banausen nicht verborgen bleiben) oder die inkonsistente Handlungsführung zu tadeln.

Die *Zauberflöte* ist echtes Drama, in das aber kontemplative Elemente des Verharrens, des inneren Stillstands und der Betrachtung eingelassen sind. Dies war nicht gänzlich neu. Die musikalische Komödie par excellence, die Opera buffa, die durch und durch Aktion ist, kennt die Augenblicke des Stillstands jeglicher Handlung, des besinnenden Innehaltens. Wie sollte sie nicht – da doch Handlung und Handlungslosigkeit, Bewegung und Bewegungslosigkeit komplementäre Zustände sind, der eine Zustand ohne den anderen das Bild des wirklichen Daseins verzerrt. In der Opera buffa und insbesondere in Mozarts Buffa-Werken kommt an solchen Stellen der Entrückung, die meist nach einem überraschenden Ereignis eintreten – der Terminus »sorpresa« für dergleichen Momente weist auf diesen Zusammenhang –, das Bewußtsein von dem was geschah, über die beteiligten Personen. Bei Mozart sind dies, wie wir gesehen haben, oft die Dreh- und Nervenpunkte der Handlung. Die besondere Qualität der *Zauberflöten*-Handlung besteht nun darin, daß die Momente der Aktion und diejenigen des Innehaltens im Bewußtsein um die Bedeutung dessen, was geschah oder geschieht, sich gegenseitig in der Schwebe halten. Szene für Szene ließe sich dies nachweisen: in der Introduction (Nr. 1), (...) oder in der »mittleren Moral« (Flegel), die das Ganze durchzieht und deren Funktion nicht die Verkündung trivialer Sentenzen darstellt, vielmehr der Musik Gelegenheit gibt, Momente des durch Bewußtsein erhellten Innehaltens zu entfalten – so im Quintett Nr. 5, das mit Papagenos Sprachlosigkeit beginnt, dann mehrere Aktionen enthält, die immer wieder von Momenten der Besinnung unterbrochen werden (»Bekämen doch die Lügner alle ...«, »O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert ...«,

das Lebewohl »Silberglöckchen, Zauberflöten ...«). Hier wäre noch, wenn auch nicht in erster Linie, die motivierende Rückschau in die Vergangenheit zu nennen. In der Tat wird sonst in keiner der Mozartschen Opern Vorgeschichte aufgerufen, die weiter zurückreicht als bis zu den Ereignissen unmittelbar vor Beginn des Stücks. In der *Zauberflöte* gibt es an zwei Stellen eine Rückschau in die Vorgeschichte: einmal (und für die vordergründige Logik der Handlung bedeutsam) im gesprochenen Dialog Paminas mit ihrer Mutter (II,8), das andere Mal im Finale des II. Aktes vor dem Prüfungsgang, wo von dem mythischen Ursprung der Flöte die Rede ist. Die kurze Stelle läßt vor allem deshalb aufhorchen, weil Mozart den Erzählcharakter dadurch hervorhebt, daß die Verse des Textes in musikalische Prosa aufgelöst erscheinen, daß hier also auch musikalisch-technisch Vergangenheit, d. h. ein geschichtlich früheres, gleichsam mythisches Stadium der Musik beschworen wird, in dem Takt- und Kadenzteknik noch nicht zum Regulativ des Satzbaus geworden waren. Aus der Vorstellung einer ins Bewußtsein erhobenen, von Kontemplation erhellten Handlung sind unmißverständlich der Allegro-Teil der Ouvertüre und die Geharnischten-Szene konzipiert. Beide Stücke schlagen durch ihren kontrapunktischen Geist das Grundthema der *Zauberflöte* an.

Der Schwebezustand, das höchst komplexe und deshalb labile Gleichgewicht, in dem sich die Momente der Aktion und des besinnenden Stillstands die Waage halten, bindet das Disparate zur Einheit. Auf dieser Ebene treffen sich Schikaneders Text und Mozarts Musik. Denn auch im musikalischen Satzgefüge ist die neue Bewußtseinsstufe nachzuweisen; vielleicht nirgends so deutlich wie im Priestermarsch zu Beginn des II. Aktes. Im Vergleich mit dem musikalisch ähnlichen Marsch aus dem *Idomeneo* könnte man sie dingfest machen. Die Einheit der *Zauberflöte* ist »poetischer« Natur. Vergeblich, sie in der psychologischen Folgerichtigkeit oder in einer postulierten Handlungs-Logik zu sehen. In Bruchstücken fällt dann alles auseinander. Die Wahrheit und Stimmigkeit des Kunstwerks – die Oper als Kunstgattung ist dafür stets das beredteste Beispiel gewesen – hat nichts zu schaffen mit naturalistischer Wahrscheinlichkeit, schließt sie freilich nicht gänzlich aus. *Die Zauberflöte* kann somit zum Prüfstein werden – sie ist es in der Tat geworden – für das, was kunstnahe oder kunstfremde Betrachtung ist.

W. A. Mozart, Die Zauberflöte. Stichpunkte

Gera Rienäcker

I. Ein Märchen von gut und böse? Dergestalt, daß die Königin der Nacht dem Bösen, Sarastro jedoch dem Guten angehöre? Dafür könnten die Symbole Nacht und Licht sprechen – auch und gerade die Sonne, in der die Schlußszene stattfinden soll. Jacques Chailley potenziert: Die Königin wäre als Frau unfähig, das Licht zu erreichen; ihre Welt sei die der Dunkelheit, des Herumschleichens, des Sumpfes, der Tücke; ihr gehöre daher die Fünffzahl.

Solche Lesart – sie mag in einigen verbalen Bekundungen des Komponisten und seiner Zeitgenossen Bestätigung finden! –, ist durch wesentliche Momente der Komposition nicht gedeckt. Komponiert Mozart anderes, als er beabsichtigt? Wenn ja, ist das Werk, nicht seine Absicht beim Worte zu nehmen.

Keineswegs läßt sich gut und böse derart polarisieren, schon gar nicht pauschal Sarastro und der Königin zuordnen. Beide erweisen sich als ambivalent, und dies liegt in ihrem sozialen So und nicht Anders begründet.

Sarastro ist Priester, Vorsteher der Eingeweihten, zugleich mit königlicher Macht ausgestattet, Herr vieler Sklaven – die er von Monostatos beaufsichtigen läßt –, ein Herr denn auch, der wohlütig und grausam ist nach seinem Gutdünken, vor allem die ihm Anvertrauten nicht danach fragt, was für sie gut sei, und dies gehorcht seinem sozialen Status, ist daher moralisch kaum beurteilbar. Zugleich ist er Mensch, als solcher, wie für die »Hochgestellten« die Regel, im unaufhörlichen Konflikt zum Rollenstatus und Rollenverhalten. Dieser Konflikt tobt sich aus im artikulierten und zurückgenommenen Glücksanspruch: Man höre seinen Schmerz in den Worten »Du liebest einen andern sehr«; er zeigt an, daß er Pamina liebt und sich diese Liebe versagen muß! Es könnte sein, daß Pamina ihm den Konflikt zwischen Mensch und Rolle überhaupt bewußt macht, und dies wird sein Verhalten ihr gegenüber mitprägen, auch und gerade jene Begegnung, in der er, vom Mord-Auftrag der Königin wissend, sich wehrlos ihr in die Hände gibt und sein Leben aus ihrer Hand mitsamt der Bitte empfängt, die Mutter nicht zu strafen.

Die Königin der Nacht ist Königin und Mutter, Frau ohnehin, die sowohl in ihrer Rolle als in ihrem Glücksanspruch seit eh und je zurückgewiesen wurde. Als Königin kämpft sie um vollständige Macht, d. h. um den ihr verweigerten Sonnenkreis, darum, daß sie nicht in der Nacht verbleiben muß, sondern jene Sphäre betreten darf, die offenkundig nur den Männern gehört – den Tag, das Licht. In diesen Kampf muß sie ihre Tochter einbeziehen, und das ist in ihrem Status die Regel. Als Königin

kämpft sie daher gegen Sarastro, der ihr die Tochter weggenommen hat, genauer, durch schwarze Ungeheuer, d. h. schwarze Sklaven rauben ließ. Daß sie in diesem Kampfe alle ihre Künste versucht, ist ihr nicht moralisch vorzuhalten, macht sie vor allem nicht, wie G. Knepler in einem Vortrag 1962 behauptete, zur Bestie.

Als Mutter leidet sie, weil ihr das Kind weggenommen ward, und als Mutter wird sie um ihr Kind kämpfen. Als Frau Königin und Frau Mutter wird sie keine Mühe scheuen, gleiche Rechte zu erringen wie der König-Mann und König-Vater.

Sind mithin beide, Sarastro und die Königin der Nacht, in solche Kollisionen verstrickt, und zwar jenseits persönlicher Verschulden, so ist ihnen die Chance gegeben, in dieser Kollision sich zu bewähren als Rollenträger und als Mensch.

Beide vermögen ihr Mensch-Sein nicht über ihre Rolle zu stellen, und auch das ist ihrem angestammten Verhalten obligat. Indessen wird Sarastro – für wenige Augenblicke – durchblicken lassen, daß er ein liebender, leidender Mensch ist. Vor allem wird er die drei Knaben, die seiner Welt nicht angehören, ihr Werk ungehindert tun lassen – sie, nicht Sarastro, verhindern Paminas Selbstmord, machen sie auf Taminos Not aufmerksam, verhindern Papagenos Selbstmord, schaffen Papagena herbei, Sarastro aber wird sie gewähren lassen, und dies ist nun doch latente Parteinahme für Pamina, Tamino, Papageno, Papagena. Mehr ist ihm als Hochgestellten nicht möglich.

Die Königin der Nacht hingegen wird im Kampf um ihre Rechte ihr Mensch-Sein verlieren, sich mit Monostatos, einem von Sarastro Ausgestoßenen, verbünden – und dies ohne zu fragen, ob sein ungehemmtes Begehren, das längst in Brutalität umschlug, ihrer Tochter zu wirklichem Leben verhilft: Sie ist also bereit, das Glück ihrer Tochter zu opfern, und in diesem Augenblick erst bedarf sie der Verurteilung – Mozart läßt sie im Abgrund verschwinden. Es bleibt aber die Frage, woher ihre Selbstdestruktion rührt, inwieweit sie daran überhaupt schuldig ist.

II. Ein Märchen vom tapferen Prinzen, der allen Unbilden sich stellt um der Liebe, Freundschaft, Ehre willen, daher von Sarastro ausersehen ist, Pamina zu erringen – ein Mann, der alle je erdenklichen männlichen Tugenden auf sich nimmt, als Prinz und – »Er ist mehr« – als Mensch? Ein Mensch, der folgerichtig den Stricken der Königin der Nacht entkommt, zu Sarastros Regeln sich bekennt, Priester in seinem Reiche werden wird, ihm zur Seite Pamina als Priesterin? Ein Prinz und Mensch, der durch seine Unerschrockenheit jene Hilfe herausfordert, die ihm zuteil wird – die der drei Knaben und der Geliebten, deren Rat und Beistand ihm buchstäblich das Leben rettet?

Der Blick in die Partitur zeigt anderes: Wohl gibt es Unerschrockenheit, wohl alle jene geforderten Tugenden, wohl die heftige Liebe, aber dies alles wird ihn nicht zu wirklichem Lernen bringen. Betritt er die Szene als wahrlich Unerfahrener, dem nur die Würde des Prinzen, also Rollenverhalten vertraut ist, so ist er Wachs in den Händen der Großen – um heftiger Liebe willen, die ein Bild in ihm auslöst: Diese Liebe

aber vereint existentielles Begehren mit überkommenem männlichen Besitzanspruch: »Wenn sie vor mir stünde«, als ob sie sich zu ihm begeben solle. »Ewig wäre sie dann mein« – ohne zu fragen, ob sie es denn wolle! Und die Großen wissen um seine Physiognomie – sie verlangen nicht, daß er lernt, daß er mündig werde, sie verlangen Gehorsam, gläubiges Nachplappern ihrer Urteile und Regulative. Folgerichtig sagt er, was er gelernt hat: Sarastro sei ein »feiger Bösewicht« – woher weiß er dies? Wenig später begehrt er, was er in den Sphären zu begehren hat, Liebe und Freundschaft, und da ist vom »feigen Bösewicht« wie auf Verabredung nicht mehr die Rede! Und er befiehlt Papageno zu schweigen, weil es ihm befohlen ward. Folgerichtig nimmt er die Unbilden auf sich, ohne zu fragen: Er läßt Pamina in ihrer Not allein – zu ihr nicht zu sprechen heißt für sie, ihre Liebe nicht mehr zu erwidern, und das ist in der Tat schlimmer aus der Tod.

In alldem bleibt Tamino gehorsam als Kind, und dies wird Pamina im Augenblick seiner Not begreifen – spontan, weil die Knaben ihr seine Not sagen: Sie wird zu ihm eilen, ihn an die Hand nehmen, ihm sagen, was er machen soll: »Spiel du die Zauberflöte an«; ohne sie würde er in den Flammen und Wasserfluten umkommen.

Es ist aber das Kind in ihm, um das es sich lohnt. Vor allem sind es die Schmerzen des Kindes: Das Brennen halbgewußter, dann in vorweggenommenen Rollenspielen nur unzureichend aufgefangener Liebe, die Verzweiflung, als sein gelerntes Bild von Sarastro nicht aufzugehen scheint, die daraus resultierende Frage, ob die Nacht (endlich hat er die Nacht in seinem Bewußtsein begriffen!) nicht schwinden werde. Ist in solchen Schmerzen der Weg zur Mündigkeit angelegt, so wird Tamino nur wenige Schritte darauf gehen; er bleibt Wachs, nur wird die Geliebte als Mutter ihn in ihre Hände nehmen, damit er irgendwann erwachsen wird. Mozart erläßt uns die Kümernisse des Weges; der Vorhang fällt vor den eigentlichen Konflikten des Zusammenlebens einer erwachsen gewordenen Frau und eines nicht erwachsenen Mannes! D. h. die Chance muß Tamino später wahrnehmen, vorerst wird sie ihm nur gegeben; sein bisheriges Verhalten jedoch entzieht sich moralischer Beurteilung, und dies sei den Feministinnen nachdrücklich gesagt.

III. Ein Märchen von der geraubten Tochter, die ihre Mutter liebt, zu ihr mehrere Male fliehen wird, Tamino liebt, weil er ihr Befreier sein soll? Gewiß, sie wurde geraubt nicht erst in dem Augenblick, als Sarastro sie rauben ließ, sondern seitdem die Großen über sie verfügen. Gewiß, sie liebt ihre Mutter, und sie begehrt, befreit zu werden, sie flieht mehrmals, und dies hebt sie von den anderen Figuren ab: Sie handelt, statt nur zu warten. Mehr und mehr handelt sie bewußt, und dies nicht nur in ihrem vielmaligen Versuch, Sarastro zu entkommen – der Weg in den Freitod gehört dazu! –, sondern in ihrer Weigerung, den Wunsch ihrer Mutter zu erfüllen, gepaart der Einsicht, daß die Mutter durch diesen Wunsch sich schuldig gemacht hat: Pamina schenkt Sarastro das Leben und bittet ihn, der schuldigen Mutter zu verzeihen. Und sie will sterben, bevor sowohl Sarastro als auch anderen Leids

geschähe. Sie handelt zuletzt in ihrer spontanen Hilfe, die sie Tamino zukommen läßt, gepaart der Einsicht, er ist ihr Kind, das sie beschützen muß. In diesem Augenblick wird ihr denn auch das Wissen ihres Vaters zuteil, nur wird sie es umpolen in Hilfe für den ihr Anvertrauten.

Es ist aber ihre Entscheidungsfähigkeit, ihre Unbedingtheit im Handeln, die die anderen zu ungewöhnlichen Geständnissen und Verhaltensweisen zwingt: Sarastro wird sie zwar in die Schranken weisen, aber zugleich ihr sein Leid, seine Liebe offenbaren. Und, als Pamina ihm das Leben schenkt und um ihre schuldige Mutter bittet – sie hat sich von ihr freigemacht! –, wird er ihr von den Regeln der heiligen Hallen erzählen – es ist nicht die ganze Wahrheit, aber immerhin die halbe, und wann hätte er jemals einer Frau davon gesprochen?!

Und er wird sie als einzige Frau in den Kreis der Eingeweihten aufnehmen – ob sie darin je glücklich wird, steht auf anderem Blatte, ist von Mozart mit seltsamer Hast ausgeblendet.

IV. Ein Märchen von Freimaurern, ihren strengen, unerbittlichen, oft genug bedrohenden Prüfungsritualen? Gewiß, nicht nur die für Mozarts Szene und Musik verbindlichen Zahlen künden davon, und es ist bekannt, welche Unbilden Mozart in drei Ritualen auf sich genommen hat – er, der Rebell, bedurfte des Kontrapunkts, der bedingungslosen Unterordnung unter eine Instanz, die ihm Gehorsam abverlangte und zugleich Bruderschaft verhiß, also zweigesichtig war als Hort der Herrschaft und Brüderlichkeit – ein »Abzweiger« der katholischen Kirche und seines Glaubens an Gott?

Gewiß haben die Rituale der Sarastro-Welt ihr Vorbild in denen der Freimaurer, und dies ist von H. J. Irmen überzeugend bis in jede Einzelheit nachgewiesen worden.

Zugleich fallen Sonderbarkeiten auf: Wie verhalten sich die Freimaurer zur Frau, welche Rolle indes wird Pamina in Mozarts Werk zuerkannt? Und wie verhält es sich mit Papageno und Papagena?

V. Ein Märchen um einen einfältigen, feigen, mehr und mehr angstschlotternden Naturmenschen, der rechtens nicht in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen werden kann, sondern mit Papagena abgespeist wird, um das niedere Leben zu besetzen? Gewiß, er weiß nichts von der Welt, ist dummgehalten worden, und er hat Angst, keiner schelte ihn darob; vor allem gibt er sie offen kund, weil er nicht lügen gelernt hat. Vor allem sieht er nicht ein, sich für die Hochgestellten rupfen und braten zu lassen – zu Recht. Und seiner Unwissenheit in »hohen Dingen« steht das Wissen um die Natur entgegen.



Das Auge. Holzschnitt nach einer Handzeichnung Goethes. Dreieck, Regenbogen sowie Sonne, »sternflammendes Auge« stellen durchweg freimaurerisch inspirierte Symbole dar.

Vielleicht gebührt ihm, in Mozarts kompositorischer Lesart, die wirkliche Partnerschaft zu Pamina im Augenblick des Nachdenkens über Liebe, d. h. im Angesicht der Natur, die sie erfahren: Nicht Tamino und Pamina, sondern Papageno und Pamina haben jenes zentrale Duett, und das gibt zu denken. Und daß er mit seiner Frau die Erde mit Kindern bevölkern wird, ist so niedrig nicht, ohne Leben geht alle noch so hehre Weisheit, genauer, Königswürde, zuschanden.

Papageno kommt aus Traditionen des Volkstheaters, und dies gereichte vielen Musikologen und Regisseuren über längere Zeit zu Bildern tölpelhafter Harmlosigkeit, zur Unterstellung, hier gäbe es unentwegte Oberflächenlustigkeit. Wer Papagenos Todesabsicht im letzten Finale hört und sieht, weiß es anders. Und die neuere Theaterhistoriographie hat Tiefenschichten eines inoffiziellen Volkstheaters (R. Münz bezeichnet es als teatro dell'arte!) bloßgelegt, die alle früheren Rubrizierungen Lügen strafen. Überdies hat sie hochartifizielle Strukturen des auf Harlekin (nicht auf Hanswurst!) gründenden teatro dell'arte kenntlich gemacht, die alle bisherigen Rubriken der »Simplizität«, »Einfalt« in den Wind schlagen. Mozart komponiert ganz in solcher Tradition, gerade deshalb äußerst komplex, und das bezieht sich auch auf die Figurenstruktur seiner Opern, ganz und gar auf Papageno.

VI. Die Vereinigung mehrerer Operngattungen auf der Grundlage des deutsch-österreichischen Singspiels, zugleich das Miteinander von Oper und Sakralmusik? Gewiß, es sind mehrere Operngattungen zugegen; in ihrem Zusammenspiel verschmelzen sie nicht, sondern sie heben sich voneinander ab, und dies mit allen sozialen und kulturellen Implikationen:

1. Die Königin der Nacht gehört der opera seria an, sie ist eine ihrer Hauptgestalten, und zwar diesseits und jenseits der Koloraturen, die sie produziert als Zeichen der Macht, der bestrickenden (kettenden) Manipulation und des ausbrechenden Wahnsinns. Und sie trägt, in ihrem gesamten Habitus, an den Konflikten der Königsfiguren, wesentlich am unauflöselichen Konflikt zwischen menschlichem Glücksverlangen und Rollenverhalten. Aber sie ist in den Gefilden der seria nicht allein – es bedarf nämlich nicht der Koloratur, um sich als Akteur der seria auszuweisen. Pamina und Sarastro gehören der gleichen Sphäre an, ohne daß ihnen je eine Koloraturarie gegeben wäre.

2. Wird die opera seria mit all ihren Implikationen aufgenommen, als solche thematisiert, so gilt das gleichermaßen für die opera buffa als Organon einer überschaubaren, aber durchaus inhomogenen, oft genug zerstrittenen bürgerlich-aristokratischen Gemeinschaft (dies wird für die Ensemblefinali wichtig sein), als Organon teils aufrechter, teils emporkriechender, immer noch von der Gnade des Adels abhängiger Bürgerlichkeit, zugleich als Organon jener Aristokratie, die über sich selbst zu lachen versteht, um zu überleben, als Organon sozialer Abgrenzung und sozialer Integration, der Selbstbehauptung und mehr oder minder schmählicher Kompromisse. Es ist ebendiese soziale und kulturelle Ambivalenz, die auch die Buf-

fo-Sphären der »Zauberflöte« prägen wird: So hat Sarastro in seiner Grausamkeit gegenüber Monostatos (sie entspringt der Abwehr: Wenn ich nicht Pamina lieben, begehren darf, dann der schwarze Aufseher erst recht nicht!) plötzlich im Gefilde der Buffoneske sich angesiedelt – er geht ganz auf Monostatos Ton ein, parodiert ihn, um solcherart ihn gegen den Urheber zu wenden (»He, gebt dem Ehrenmann sogleich« – »Schon deine Gnade macht mich reich« – »Nur siebenundsiebzig Sohlenstreich.« – »Ach, Herr, den Dank begehrt ich nicht« – »Nicht Dank, es ist ja meine Pflicht«).

Daß die Opera buffa nicht im Komischen bleibt – für Mozart eine Selbstverständlichkeit –, wird spätestens in Papagenos Todesgesang offenbar; daß er sofort verebbt, wenn es neue Hoffnung gibt (Papageno wird auf sein Glockenspiel aufmerksam gemacht, er hatte es vergessen!), läßt sich mit dem übergangslosen Mit- und gegeneinander von Lachen und Weinen der Kleinkinder vergleichen: Ist die Ursache des Kummers behoben, so auch die Klage; dies aber nimmt ihr nichts von ihrer Existentialität!

3. Aufgenommen mit allen Implikationen ist das Singspiel, in Deutschland und Österreich das Organ kleinerer und größerer Kompromisse zwischen Aristokratie und Bürgerschichten – nicht anders als in solchen Kompromissen finden einstweilen Klein- und Mittelbürger zu sich, und wenn sie dies auf halbem Wege zurücknehmen. Papageno gehört dieser Sphäre an, solange er sein Auftrittlied singt und das Glockenspiel traktiert; sein Finale jedoch, außerhalb des Glockenspiels, übersteigt dieses Gelände. Gleiches betrifft Monostatos, insofern Negativbild von Papageno, weil ihm das Ausleben seiner Natur, d. h. Liebe, Begehren verboten, zurückgewiesen wurde und wird (Kein Wunder, daß er Zuflucht nimmt in Drohungen und Gewaltakten, um sein Verhängnis dadurch zu vervielfachen. Gibt es für ihn wirklich keine Rettung, wie Mozart uns glauben machen will?): Er ist im Singspiel und in der Opera buffa gleichermaßen zuhause; die Opera buffa jedoch markiert sein klägliches Scheitern.

4. Aus dem Rahmen verfügbarer Operngattungen fallen die Chöre der Eingeweihten und der Choral der Geharnischten: Erstere lassen am ehesten sich den Kultszenen der französischen Tragédie lyrique zuordnen – daß sie gleichermaßen einer Messe angehören könnten, verweist auf Gemeinsamkeiten der Oper und Sakralmusik gerade im Bereich der Kultszenen, ohnehin auf die Herkunft des Theaters, auch



Emanuel Schikaneder als Papageno. Radierung von Ignaz Alberti, 1791.

der Oper u.a. aus kultischen Handlungen. Die Chorszenen der späten Opera seria resultieren, wie die zunehmend durchkomponierten Szenen in Opern von Niccolò Jommelli und Tommaso Traetta, Francesco de Majo, aus der Auseinandersetzung mit der Tragédie lyrique.

Für die Choralbearbeitung läßt sich die Herkunft aus Operntraditionen nicht mehr festmachen: Hier spielen Traditionen kontrapunktischer Instrumentalmusik und der vokal-instrumentalen Choralbearbeitung eine Rolle. Daran anzuknüpfen führt freilich die Aktion in Sphären, die außerhalb menschlicher Aktion, erst recht außerhalb menschlicher Empfindung, Empfindsamkeit zu sein scheinen – in die



Symbole der Hochgrad-Freimaurerei.

eisige Luft von Gegebenheiten, die jenseits menschlicher Maße angesiedelt sind: Für die Gläubigen unmittelbar vor das Angesicht Gottes. Für solch unermeßliche alles beherrschende Instanz steht, in Mozarts frühen Litaneien, in seiner *Messe c-Moll*, in seinem *Requiem*, der Rekurs auf den *stile antico* ein, und dies gilt auch für die »Zauberflöte«. Verlesen die Geharnischten, was Tamino in der Feuer- und Wasser-Wanderung erwartet, so verkündet die Musik das Ende menschlichen Fühlens, Messens, Lebens, den Tod, und sie ruft – in Gestalt des Chorals »Ach Gott vom Himmel, sieh darein« – Mozart hat ihn einem Lehrbuch entnommen – und der Kyrie-Formel einer Messe von F. I. Biber – um Erbarmen vor Gottes Thron. Freilich hat diese Sphäre ein Ende, wenn die Choralbearbeitung zuende ist, erst recht, wenn Paminas Stimme sich hören läßt – sie allein vermag den Schicksalszusammenhang zu durchschlagen; eben deshalb verwandeln sich die Geharnischten in gemütlich plaudernde alte Männer, die Tamino gewähren, was ihnen eigentlich verboten ist: Sie lassen Pamina zu ihm, lassen beide in die Schreckenspforten hinein!

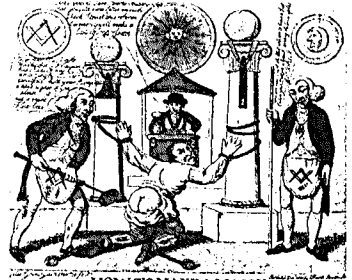
Jene eisige Höhenluft, von der die Szene der Geharnischten kündigt, weht bereits in den Chören der Eingeweihten, auch in Sarastros Weihegesang. Und sie ist fast in jedem größeren Werk von Mozart für wenige Augenblicke erlebbar: Getreu seiner Trostrede für seinen Vater, als die Mutter gestorben ist, seiner darin artikulierten Bereitschaft, im Tod den wahren Freund der Menschen zu sehen, jeden Tag zum Sterben bereit zu sein. Zugespitzt artikuliert sich diese Sphäre in wenigen, aber sehr entscheidenden Cantus-firmus-Sätzen – in einer frühen Litanei, in der *Maurischen Trauermusik*, im ersten Satz des *Requiem*s, im Choral der Geharnischten: Meist sind es gregorianische Weisen, im letzten Falle der aus dem Lehrbuch entnommene protestantische Choral.

VII. In der »Zauberflöte« spielen Rituale eine große Rolle – jene der Eingeweihten als Reflex von Freimaurer Ritualen. Ihnen steht die Strenge musikalischer Formen und formbildender Prinzipie und die Handhabe altehrwürdiger Ton-, ja Zahlen- und Buchstabensymbole zur Seite.

Umso bestürzender die Brechungen: Die Freimaurer Rituale werden ebenso eingehalten wie beschädigt, ja, momentan außer Kraft gesetzt. Die Fugensätze geraten bereits hinsichtlich ihrer Subjekte, erst recht deren Verarbeitung nach wenigen Augenblicken aus den Geleisen, noch während sie ihre Regulative ehern einzuhalten vorgeben. Dies zeigt sich aufs Drastischste im Hauptteil der Ouvertüre (der zweite Viertakter des Subjekts kurvt ziellos im Raume, eben deshalb erweist er sich nur für die Fugenexposition, aber nicht für spätere Fugendurchführungen als brauchbar. Und ist das Gewirk einmal defekt, so wird sich dies potenzieren: Die Imitationen nach dem dreimaligen Akkord lassen die Themeneinsätze nicht einmal zwischen erster und fünfter oder vierter Stufe pendeln, sondern geben ihnen geradezu abenteuerliche Wege – der zweite Einsatz erfolgt auf der ersten Stufe, der dritte ein Ganzton höher, der vierte wiederum dort, als ob das fugische Geschehen in Kraut und Rüben sich auflöse. Dies läßt aufhorchen: Ist die Sarastro-Welt, deren Regulative die Fugentechnik zu symbolisieren vorgibt, ebenso brüchig wie die Fuge?). Gegen die Fugen-Regeln verstößt auch die Einleitung zum Gesang der Geharnischten: Das Fugensubjekt wird auf der ersten, nicht fünften Stufe beantwortet, und während des Gesanges treiben Fortsetzungen des Subjekts, aber nicht dieses in seiner Gänze ihr Wesen (oder Unwesen?): Was hat es mit dem Totenritual auf sich?

Resultieren solche Brüche kompositionstechnisch auf der fast unerträglich gewordenen Spannung zwischen »alter« und »neuer« Musik (dies gilt schon für den stile antico in Bachs Spätwerk!), so müssen sie dramaturgisch befragt werden: Mozart ist der Regeln des alten Stils seit der Kindheit mächtig (der Vater hat ihn zeitig in den »Gradus ad parnassum« von J. J. Fux eingeführt!). Also teilen die Brüche, da bewußt komponiert, etwas mit über Defekte außerhalb des Musikalischen – mehr und anderes vielleicht, als der Komponist beabsichtigte?

Den Brüchen innerhalb der Regulative und Sphären gesellt sich die unvermittelte Kontrastierung verschiedener Sphären und verschiedener Regelsysteme, die geradezu schockierende Plötzlichkeit des Sphären- und Stilwechsels: Sind darin Erregenschaften des mittelalterlichen Theaters bewahrt – der unvermittelte Wechsel der Aktionssphären zeigt an, daß sie eigentlich gleichzeitig stattfinden, daß es zwischen ihnen keine Entwicklung gibt! –, so zeigt sich darin gleichzeitig eine Beson-



Typische antimaurerische Karikatur, die der Öffentlichkeit zeigen sollte, »wie ein Freimaurer gemacht wird«, England um 1800.

derheit Mozartischen Musik-Denkens: Schon die Themen der Sonaten- und Sinfoniesätze sind in kontrastierende Partikel aufgespalten; erst recht leben die Sätze und Satzgruppen von Gestalt- und Affektkontrasten. Und wie Tragisches und Komisches, der »gelahrte« und »populäre« Stil unvermittelt aufeinander folgen, ineinander umschlagen, läßt sich gerade anhand des Finales der letzten Sinfonie zeigen. Aufs Neue in der Ouvertüre der »Zauberflöte«, schon im Fugensubjekt, das drei verschiedene Musiziersphären gleichsam aufeinander schichtet – den »alten« und »schweren« Stil, repräsentiert durch eine archaische Formulierung, die papagenohafte Buffoneske und die Nachbildung einer Klavier-Etude. Das eine gilt für die Tonhöhenbewegung, das andere für die rhythmische Gestalt. Vielleicht ist solche Überlagerung des eigentlich Unvereinbaren die Ursache für die Brüchigkeit des Gefüges, zerbricht das Fugenwerk förmlich an der Polarität der ihm zugrundeliegenden Sphären: Nur die Fugenexposition enthält das achttaktige Subject; die späteren Durchführungen reduzieren es auf den ersten Viertakter; in ihnen gerät das tonale Gefüge aus dem Geleise.

In solchem (successiven und simultanen) Kontrast des Unvereinbaren aber realisiert sich ein Teil der schon erwähnten Trostrede: Mozart spricht von seiner Bereitschaft zu sterben, fragt hernach, ob man ihn deshalb je sauertöpfisch gesehen habe – als ob sein (übermäßiges? auf alle Fälle viele Zeitgenossen erschreckendes!) Lachen, seine häufigen harlekinesken Maskenspiele die Kehrseite des todernsten »Musizierens über die letzten Dinge« seien, potenzierte Jenseitigkeit und potenzierte Diesseitigkeit unmittelbar zusammengehören.

VIII. Eigenartig ist der Einsatz der Posaunen: Gewiss symbolisiert ihre Präsenz jene Sphäre der Sacralmusik, in der sie zuhause sind: Der Kirchensphäre gehört schon in der Oper »Don Giovanni« die Rede des Commandatore auf dem Friedhof an, der Kirchensphäre und der französischen Ouvertüre die Komthur-Szene im zweiten Finale. Warum sollte nicht auch Sarastro, sollten nicht auch die Geharnischten Posaunen bekommen, wenn doch ihre Sacralmusik anzeigt, daß es um den Tod geht: Im Posaunenklang ist ja der mauernzerstörende Klang der Posaunen von Jericho und der Schall der Posaunen gegenwärtig, der die Toten zum jüngsten Gericht ruft?

Die Ouvertüre jedoch scheint, was die Posaunen betrifft, aus dem Rahmen zu fallen: In der Einleitung bilden sie ein Gutteil des klanglichen Mittelfeldes – sie verleihen ihm ungewöhnliche Massivität und lassen bedingt der Sakralsphäre sich zuordnen.

Nicht mehr gilt das für den Hauptteil: Den Posaunen werden einerseits Fanfarenstöße, andererseits Akkordpetitionen im Staccato zugemutet, als ob sie Hörner oder Fagotte seien – unüberhörbar, ja, unübersehbar die Komik solcher Gebilde und der damit zusammenhängenden Gesten!

Was immer Mozart mit den Posaunen veranstaltet, vermag ihren Klang nicht in den des Opernorchesters zu integrieren – er fällt heraus, und dies wird zum nicht

nur musikalischen Ereignis: Wie verhält es sich mit jenen Sphären, für den die Posaunen eintreten, wie verhalten sie sich zum Umfeld?

Dass die Sphäre der Freimaurer dafür zuständig sei, überrascht nicht: Es geht um Rituale, um Gebete; ohnehin ist Mozarts Affinität zu den Freimaurern von seiner tiefen Frömmigkeit nicht weit entfernt; das Eine könnte, so Georg Knepler, eine Besonderung des Anderen sein – Mozarts Hingabe an die Freimaurer eine »Sonderform« seines katholischen Glaubens.

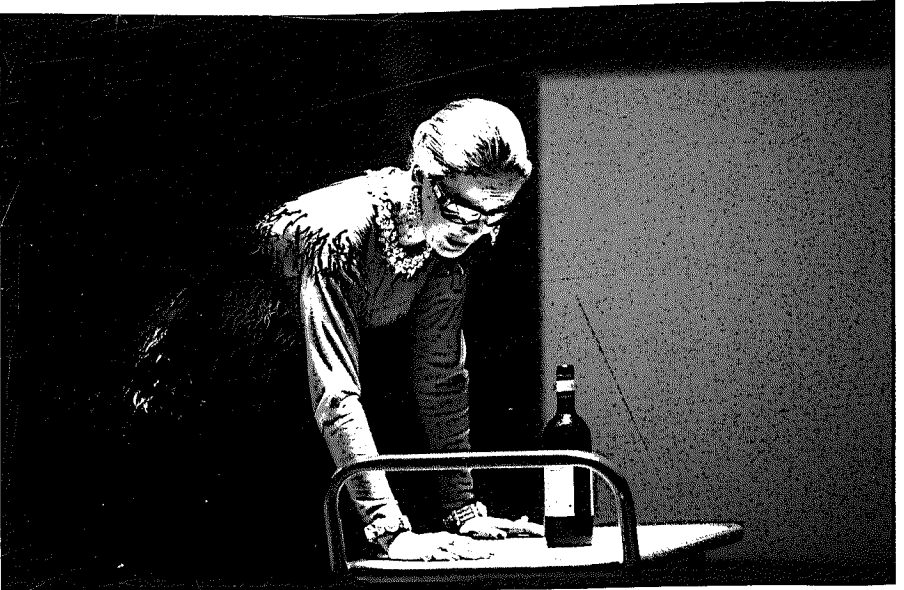
Der Posaunenklang der Einleitung und die Fanfarenstöße im Hauptteil mögen dafür eintreten. Nicht aber die Akkordrepetitionen im Stakkato! Sollen die Rituale infrage gestellt, zerstört werden zugunsten buffonesker Aktion? Sie allerdings gerät, versetzt mit dem Schall der Posaunen, der dem übrigen Orchester sich nicht unterordnen will, ins Abgründige. Dies wiederum geht einher mit jenen seltsamen Konfigurationen, von denen weiter oben die Rede war: Mit dem Übereinander verschiedener Musiziersphären im Hauptthema, mit dem Auseinanderbrechen des Themas, kaum dass die Fugenexposition beendet ist, mit dem jähen Wechsel polyphoner und homophoner Abschnitte, mehr oder minder »gelahrter« und »populärer« Stile, schließlich mit der fortschreitenden Destruktion der Stile selbst. Stünde der Posaunenklang und der »gelahrte« Stil für die hohe Aktionssphäre, namentlich für Sarastro und die Eingeweihten ein, so machte uns betroffen, was mit dieser Sphäre veranstaltet wird: Soll das Hohe und Niedere, Gelahrte und Populäre ineinander sich verquicken, so ist der Preis dafür sehr hoch: Destruktion, Zusammensturz!















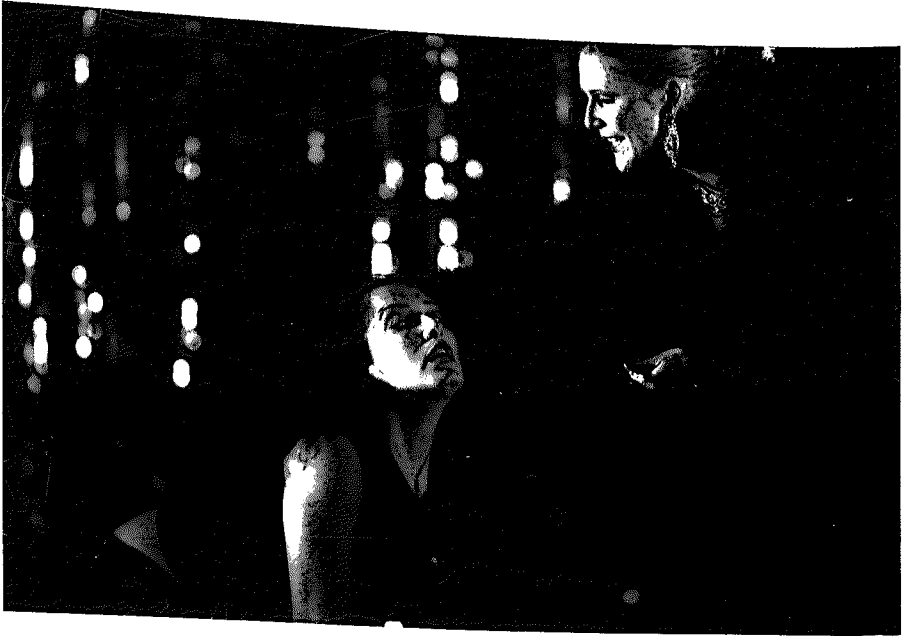






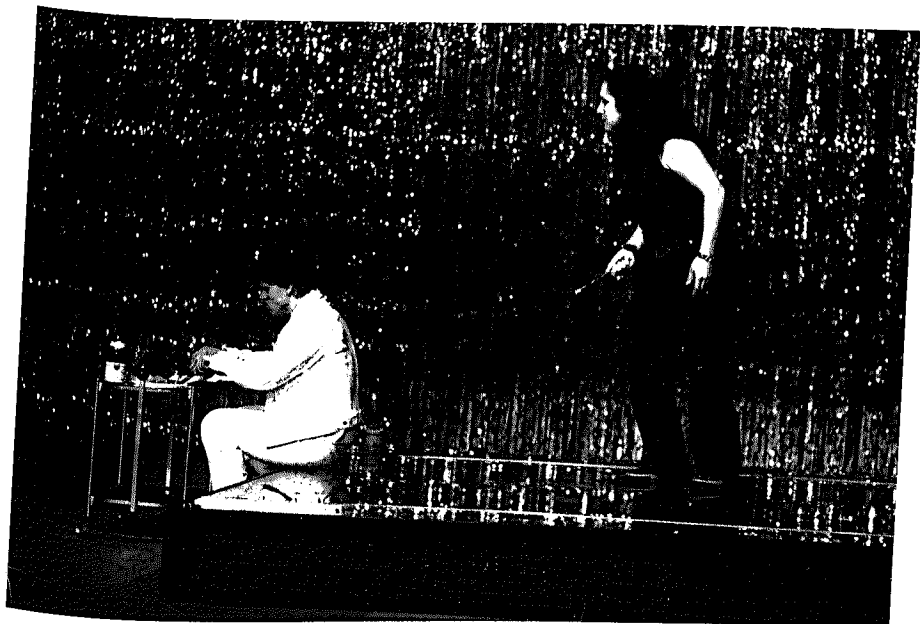


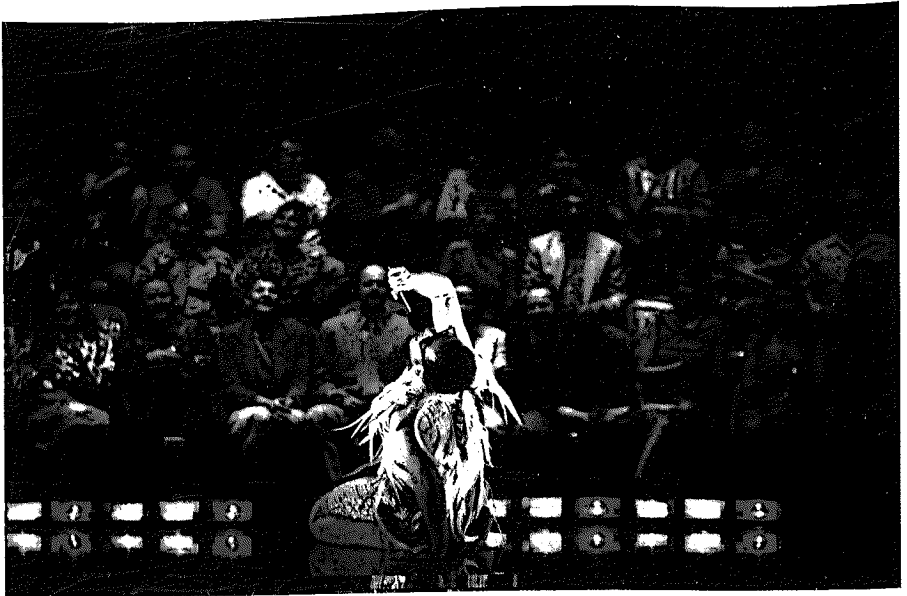




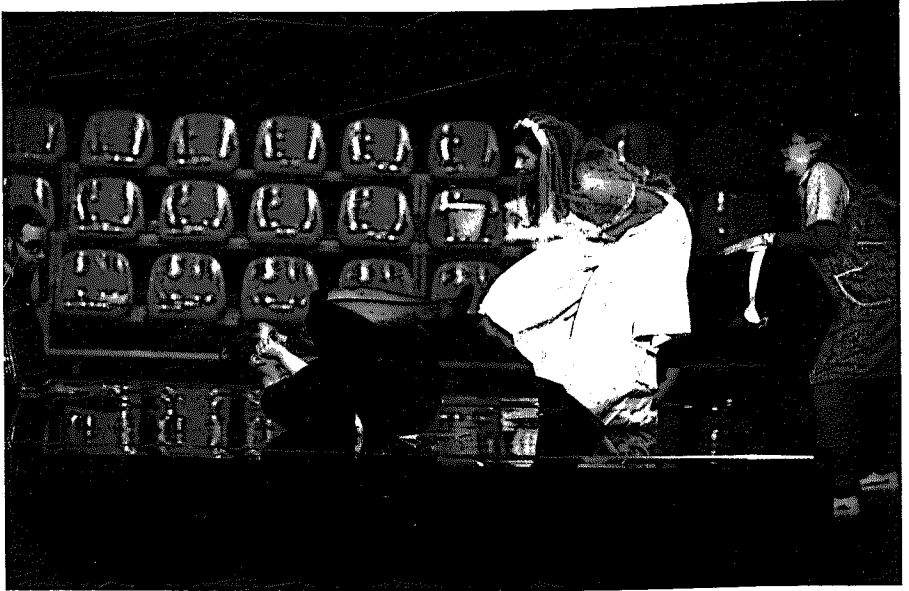


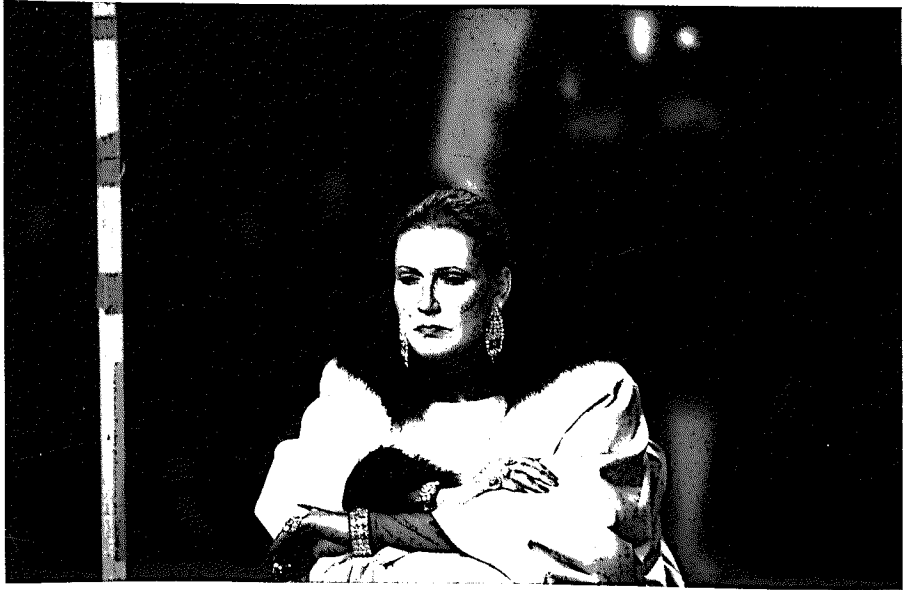












Die Diktatur des Guten

Lothar Zagrosek, Peter Konwitschny und Bert Neumann
im Gespräch mit Juliane Votteler

Votteler: Eine Begegnung mit der *Zauberflöte* ist auch die Begegnung mit einer langen Tradition und Rezeptionsgeschichte: von der Einordnung als »Kinderstück« bis zur Befrachtung mit dem Gedankengut der Freimaurer – es scheint keinen Weg zu geben, der nicht schon eingeschlagen wurde, um diesem Stück »gerecht« zu werden.

Neumann: Beim Hören der Musik wurde uns allen klar, dass es nicht darum gehen kann, ein heiles Weltbild vorzustellen, sondern darum, etwas Heterogenes zu schaffen. Dabei entstand die Idee, von einer leeren Bühne auszugehen und zu zeigen, dass sich auch mit Wenigem etwas erzählen lässt. Wie viel kann ich weglassen und man erkennt dennoch, worum es geht? Die Erzeugung von Leichtigkeit durch eine totale Reduzierung. Durch die Zusammenarbeit mit Konwitschny wird der Fokus auf die Darsteller gelenkt, Vorgänge und Requisiten werden erfunden, mit denen die Darsteller spielerisch umgehen können, alles entwickelt sich aus den Zusammenhängen. Es gibt so viele vorgefertigte Bilder, die jeder im Kopf hat, das muss nicht wiederholt werden. Die Musik transportiert viele Erinnerungen, da ist es spannender, andere Dinge zu erfinden, die nur ganz pur mit der Situation auf der Szene zu tun haben und nicht den Hintergrund bebildern.

Konwitschny: Ja, die Musik ist sehr schön, aber interessanterweise verbindet man mit der Erinnerung an das Stück oft auch ein Gefühl von Langeweile. Die Autoren gingen offensichtlich ziemlich lax mit Fragen der Logik und Fabelkontinuität um. Bei keinem Werk ist mir bisher so sehr aufgefallen, dass die musikalischen Stücke – man könnte sagen: bunt zusammengewürfelt sind. Die Nummern stehen unvermittelt nebeneinander, es ist keine Stelle zu finden, wo ein Übergang geschaffen wird, eine Verbindung. Und das ist auch inhaltlich der Fall.

Mozart hat parallel zur *Zauberflöte* *Titus* und das *Requiem* komponiert, und meines Erachtens nach hört man diese Komplexität von verschiedenen Sujets ganz besonders in der *Zauberflöte*, sie ist nicht aus einem Guss. Es gibt Lieder, Chöre, moderne Arien, einen figurierten Choral – wie bei einer Revue, wo auch alles zugelassen wird. Bert Neumann und ich fassen dies nicht als Schwäche des Stückes, sondern als eine ganz besondere Chance auf. Es entstehen lebendige, einfache, menschliche Situationen.

Zagrosek: Ich kenne keine Oper, bei der die öffentliche Wahrnehmung und die innere Gestalt so divergieren. Die *Zauberflöte* ist ein Stück, das jeder so gut kennt, dass er sich als Zuschauer leicht langweilen kann. Was für mich den Reiz dieses

Stückes ausmacht, ist das Patchwork-Denken, auch in der Komposition. Deshalb finde ich es sehr gut, wie ihr hier einsteigt. Die Stringenz, mit der Mozart *Così fan tutte* komponiert hat, ist nicht zu finden und auch Finali wie im 2. Akt oder 4. Akt *Figaro* gibt es in der *Zauberflöte* nicht. Es steht zwar an zwei Stellen »Finale«, die haben aber mit einem Finale eigentlich nichts zu tun, sondern es sind einfach verschiedene Versatzstücke aneinander geklebt. Trotzdem ist es eine Oper, die einen weiten Bogen spannt. Mozart war seiner Zeit weit voraus, das gestaltete Musikdrama, also das dramatische Sprechen in der Musik, wird bei ihm bereits thematisiert. Er kannte die wichtigsten politischen Ideen aus Besuchen in Literaturcafés, die er bei seinen Konzertreisen regelmäßig frequentierte. Weil dort Literatur zugänglich war, die sich mit der französischen Revolution befasste, waren diese Einrichtungen in Österreich verboten. In dieser Zeit des Umbruchs entstand die *Zauberflöte*. Es gibt Berge von Literatur darüber, was Mozart alles verschlüsselt ausdrücken wollte. Die Musik verdeckt sehr viel und legt gleichzeitig wieder einiges offen, indem sie keine Stringenz zulässt. Was bedeutet z. B. die Arie der Königin der Nacht oder die große Fuge der Geharnischten? Das sind ganz verschiedene Stilepochen, die ganz verschiedene Absichten verbergen. Ich glaube, dass es Mozarts Absicht war, bestimmte Botschaften damit zu verschlüsseln. Hätte er mit den gleichen Mitteln gearbeitet wie bei *Figaro* oder *Così fan tutte*, wäre es zu offensichtlich gewesen; ich glaube trotzdem, dass viele Menschen diese Botschaft verstanden haben. Das war sein Weg, sich politisch einzumischen.

Votteler: Nimmt Mozarts Haltung ein modernes Denken vorweg, dass eine Welt nicht mehr in einem durchkomponierten Bogen geschildert werden kann, dass man Unvereinbares nebeneinander stehen lassen muß, um diese Disparatheit zu zeigen?

Zagrosek: Ich glaube, das eine ist so richtig wie das andere. Dieser Gedanke, den Sie jetzt entwickeln, ist sehr mozartisch für mich. Die Freiheit, die totale Offenheit für alles. So habe ich seine Musik immer verstanden. Es ist eine Haltung, die er sein ganzes Leben lang eingenommen hat.

Votteler: Die Figuren sind auch musikalisch nicht mehr so gezeichnet wie in den Da Ponte-Opern, sondern es gibt vollkommen heterogene Momente, wenn man z. B. an die Arie von Sarastro denkt, die sogenannte »Hallen-Arie«. Sarastro ist ein jähzorniger, gewaltsamer Mensch. Das ist ein sehr auffallendes Moment, dass die Musik nicht zur Charakterisierung einer Figur, sondern zu der Beschreibung einer Situation eingesetzt wird.

Konwitschny: Vielleicht ist ein wichtiger Punkt für die Popularität dieses Stückes, dass es sehr unideologisch mit dem Leben, das abgebildet ist, umgeht. Wir wissen doch, dass wir alle einmal so sind und etwas völlig Konträres in der nächsten Situation durchbrechen kann. Diese Figuren sind in ihren Widersprüchen viel »natürlicher« und uns näher. Diese Nähe zu uns, das Fehlen der Kunst-Distanz, erlaubt es dann offenbar dem Gros der Interpreten, die störenden Momente wegzuputzen, die Figuren zu »reinigen« und damit zu überhöhen. So werden sie harmlos und man

kann sich im Glauben wiegen, es handle sich um eine »naive« Handlung und Figurenzeichnung.

Zagrosek: Das Merkwürdige ist, dass mit keinem Stück so viel Ideologie verbunden wird. Es ist eben ein riesiger Unterschied zwischen der öffentlichen Wahrnehmung und den wirklichen Verhältnissen.

Konwitschny: Das ist aber auch unsere Chance. Wenn es uns gelingt, bei dieser Idee zu bleiben, dann wird das vielleicht eine Entdeckung. Wir gehen weg von der »Märchenwelt«, indem wir eigentlich gerade das machen, was intendiert ist: die Geschichte pur zu erzählen. Die Überladung mit den Elementen einer »anderen« Welt erscheint doch dann viel wesensfremder zum Werk.

Neumann: Das Wort Märchen ist als Begriff auch noch wichtig. Märchen sind ja nicht nur niedlich oder für Kinder, sondern darunter stecken auch uralte Wahrheiten, was Märchen zu einem spannenden Genre machen. Sie besitzen Weisheiten und Botschaften aus einer anderen Zeit und sie bewahren sie in einer Erzählweise auf, die nie mit Logik zu tun hat.

Votteler: Unmöglichkeiten, Zauberei, Hexerei, Brutalität – alles wird in Märchen thematisiert. Es sind ja unglaubliche Gefahren und Verletzungen, die in ihnen beschrieben werden, ob nun ganz drastisch oder in verschlüsselter Form. Die Rezeptionsgeschichte, von der wir hier reden, die eine Verniedlichung des Stückes mit sich bringt, dokumentiert nur die Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts mit dem Werk, das unmittelbar nach seiner Uraufführung bereits verändert wurde. Das Revolutionäre wurde also schon erkannt und demnach unterdrückt, weil es unbequeme Botschaften enthielt. Daraus entstand eine gereinigte Version, die man gepflegt und gesteigert hat und die zu vielen Missverständnissen führte.

Konwitschny: Das Stück hat uns gefiltert vom bürgerlichen Zeitalter erreicht. Seine wesentliche Botschaft ist vielleicht die, dass auch die Wahrheit etwas Relatives ist, dass es Momente der Irrationalität, der Engstirnigkeit in ihr gibt, dass auch die beste Absicht in ihr Gegenteil umkippen kann.

Zagrosek: Das gilt für die gesamte Wiener Klassik – diese bürgerliche Interpretation, die sofort einsetzte, und zwar parallel zu der Restauration in Österreich, mit der Änderung der politischen Verhältnisse. Das war das Pech für Mozart und im Grunde auch für Haydn, diese im zentraleuropäischen Bereich missglückte französische Revolution, die alles abgeschnitten hat. Die ganzen Aufführungstraditionen waren ausgelöscht, verschwunden, verschüttet.

Votteler: Dann ist das, was wir heute als Tradition verstehen, die Rezeption einer entstellten Version.

Konwitschny: Die Werke wurden entweder verboten oder entstellt. Sie wurden unter einen Glassturz gesetzt und man behauptete, man befände sich in einer »Tradition«, wobei sich jeder nur an das hielt, was dem bürgerlichen Ideal passte. Botschaften wurden zu raunenden Weisheiten, lustige Dialoge zum Kasperl-Theater, Witz wurde zur Lächerlichkeit degradiert. Mozart ist meiner Meinung nach so früh

gestorben, weil ebenso wie das Werk auch der Mensch nicht »verkraftbar« war. Er versprengte sich in seinem Können, gab sich an das Leben hin ohne Kompromisse, ohne Bremse, ohne Vernunft. So geriet er in große Not.

Zagrosek: Mozart war jemand, der weder sich selbst schützte noch von jemand anderem geschützt wurde. Er hat alle Gefahren verdrängt.

Votteler: Kommen wir auf die Inhalte zu sprechen. Sarastros Welt beschreiben wir als »Die Diktatur des Guten«. Das bedeutet, der Frage nachzugehen, wie lange man gut bleiben kann, ohne dass man die Regeln des Gutseins wieder verlässt, weil man jemanden davon überzeugen will und hierfür eventuell Gewalt anwenden muss. Man zwingt jemanden zur Freiheit: ein Paradoxon? Diese Ambivalenz oder beinahe Schizophrenie, die ja sehr heutig ist, finden wir in der Figur Sarastros und seinem Denken.

Konwitschny: Das wird im Werk deutlich ausgebreitet. Es klingt schön, wenn Sarastro singt, dass es in dieser Welt keine Rache geben soll. Aber die Prüfungen sind unmenschlich. Er bestraft Monostatos mit siebenundsiebzig Sohlenstreichen. Und was ist das für ein System, das unmenschliche Prüfungen zur Aufnahme verlangt? Es soll wichtiger sein, zu schweigen als einer Frau zu helfen, die glaubt, sie muss verzweifeln, weil der Mann sie nicht mehr liebt? Was ist das für eine Forderung, wo ist der Sinn in diesem »männlichen Betragen«? Die Welt hat sich in dieser Hinsicht verändert, die Konflikte haben sich noch verschärft. Diese Forderungen werden heute in noch größerem Ausmaß erhoben und man muss ihre Widersinnigkeit zeigen. Ich glaube, dass jeder menschliche Impuls, der zum Wohl unseres Lebens eigentlich beitragen könnte, gefährdet ist, durch seine Institutionalisierung verloren zu gehen.

Votteler: Bei der Entscheidung zwischen Anarchie und Organisation bleibt der Mensch selbst auf der Strecke.

Konwitschny: Das ist das Lebensproblem Mozarts, was er in seinem letzten Stück sozusagen am unsublimiertesten darlegt.

Votteler: Die Königin der Nacht ist eine Seria-Figur. Alles ist irgendwie auf den Kopf gestellt in der *Zauberflöte*: der gute Mensch ein schwarzer Bass, die böse Zauberin eine strahlend helle Stimme. Wie denken Sie hierüber?

Zagrosek: Ich weiß nicht, vielleicht verbirgt Sarastro hinter der Maske des Weihevollen doch einen anderen Charakter, nämlich den des Gewaltherrschers.

Votteler: Können wir noch einmal zu den Mitteln der Verführung kommen? Es gibt verschiedene Momente in unserem Film, der zur Aufführung gehört – es ist ja ein mediales Mittel. In den Inszenierungen werden heute oft Videos gezeigt, aber



Leopold II., Gemälde von Leopold Kuppelwieser um 1840.

konkret bei der ersten Arie der Königin der Nacht interessierte uns, wie man das Innere und den artifiziellen Charakter der Musik versinnbildlichen kann.

Konwitschny: Man muss alles konzeptionell Erdachte in eine andere Sprache bringen, und zwar in die des Theaters. Es muss ja alles zu sehen sein. Ich hielt es immer für unwahrscheinlich, dass man jemandem ein Bild gibt, und dieser Mann will sofort sein Leben für eine Frau geben, die er nie zuvor gesehen hat. Die Musik der Königin ist sehr stark, geradezu umwerfend, wenn gut gesungen wird. Vielleicht spielt das die eigentlich entscheidende Rolle bei dieser Verführung. Aber wie zeigt man Koloraturen? Wie zeigt man das Moment der Verführung? Wir setzen an dieser Stelle ein mediales Mittel ein, Aufnahmen aus dem Kehlkopf und Rachenraum der Sängerin, um zu verstehen, warum Tamino so gebannt ist, was diese Übertreibung eigentlich bedeutet. Die Königin kehrt das Innere nach außen, sie lässt Tamino im wahrsten Sinne des Wortes in sich hinein schauen, das kann man einfacher und auch überraschender nicht zeigen.

Votteler: Und in der Geharnischten-Szene drehen wir die Situation um: hier realisiert sich der uralte Traum der Menschen, sich auf den Kopf schauen zu können. Die Menschen sehen die Erde aus dem Weltall. Wir haben festgestellt, dass Mozart eine musikalische Entindividualisierung betreibt. Die Feuer- und Wasserprobe ist Instrumentalstück, gänzlich ohne gesangliche Gestaltung.

Konwitschny: Nur eine Flöte und eine Pauke.

Votteler: Das hört sich nach einer Art Auflösung an. Am Schluss kommt zwar dieser Chor, wie eine Begrenzung, aber es ist kein Fanal, kein Zielpunkt wie es sonst bei einem repräsentativen, zusammenfassenden Finale der Fall wäre.

Konwitschny: Auch nicht prächtig. Dieses Schreien am Ende ist ziemlich dürrtig. Das ganze Stück hat eine genaue Kalkulation. Die Feuer- und Wasserprobe ist noch verschärft dadurch, dass sie wiederholt wird, unverändert, zweimal. Sich so zu begrenzen ist eine Provokation von Mozart.

Zagrosek: Es wird vieles einfach so erweitert, dass es sich schließlich auflöst. Die Formen werden nicht mehr berücksichtigt, die Figuren entwickeln sich nicht. In diesem Stück ging es ja auch gar nicht um die Liebe, das war nicht das Thema.

Konwitschny: Es wird uns immer bewusster, dass es ein Essay über das Leben ist und keine Liebesoper.

Zagrosek: Die einzige Arie, in der eine Figur sich verändert, ist die g-Moll-Arie der Pamina und einmal ein kurzer Moment in Papagenos letzter Arie »Ade, du schöne Welt«, das sind die einzigen menschlichen Situationen, die musikalisch eine Veränderung thematisieren.

Konwitschny: Und das sind nun ausgerechnet die beiden Personen, die sich das Leben nehmen wollen. Eine Situation, die auch oft verniedlicht wird, indem man nicht ernst nimmt, dass Pamina tatsächlich dahin getrieben wurde, sich selbst töten zu wollen. Und auch Papagenos Szene, die vom Genre an Slapstick denken lässt, hat als Grundkern seine Verzweiflung, die er in Galgenhumor wendet. Aber hier zeigt

Quand Mème

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer

Zur Überwindung der eigenen Schwere, zur Produktion materieller und geistiger Werke sind die Menschen durch äußeren Druck gekommen. Darin haben die Denker von Demokrit bis Freud nicht unrecht. Der Widerstand der äußeren Natur, auf den der Druck letztlich zurückgeht, setzt sich innerhalb der Gesellschaft durch die Klassen fort und wirkt auf jedes Individuum von Kindheit an als Härte der Mitmenschen. Die Menschen sind weich, sofern sie von Stärkeren etwas wollen, abstoßend, sofern der Schwächere sie darum angeht. Das ist der Schlüssel zum Wesen der Person in der Gesellschaft bisher. Der Schluß, dass Schrecken und Zivilisation untrennbar sind, den die Konservativen gezogen haben, ist wohl begründet. Was könnte die Menschen dazu bringen, sich so zu entfalten, dass sie komplizierte Reize positiv zu bewältigen vermögen, wenn nicht die eigene mit Anstrengung durchgesetzte Entwicklung, die am äußeren Widerstand sich entzünden muss? Zuerst ist der antreibende Widerstand im Vater inkarniert, später wachsen ihm tausend Köpfe: der Lehrer, der Vorgesetzte, Kunde, Konkurrent, die Vertreter sozialer und staatlicher Mächte. Ihre Brutalität stimuliert die individuelle Spontaneität.

Dass in der Zukunft die Strenge dosiert werden könnte, dass man die blutigen Strafen, durch welche die Menschheit im Lauf der Jahrtausende gezähmt worden ist, durch Errichtung von Sanatorien abzulösen vermöchte, scheint ein Traum zu sein. Gespielter Zwang ist ohnmächtig. Im Zeichen des Henkers vollzog sich die Entwicklung der Kultur; die Genesis, die von der Vertreibung aus dem Paradies erzählt, und die Soirées de Petersbourg stimmen darin überein. Im Zeichen des Henkers stehen Arbeit und Genuss. Dem widersprechen heißt aller Wissenschaft, aller Logik ins Gesicht schlagen. Man kann nicht den Schrecken abschaffen und Zivilisation übrigbehalten. Schon jenen zu lockern bedeutet den Beginn der Auflösung. Verschiedenste Konsequenzen können daraus gezogen werden: von der Anbetung faschistischer Barbarei bis zur Zuflucht zu den Höllenkreisen. Es gibt noch eine weitere: der Logik spotten, wenn sie gegen die Menschheit ist.

Drei Retterinnen

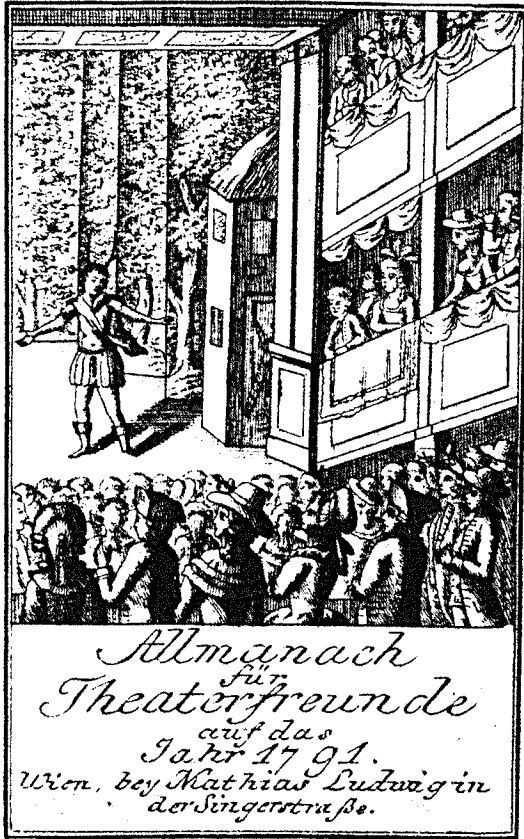
Ivan Nagel

»Mozarts größtes Werk bleibt *Die Zauberflöte*«, sagte Beethoven. Das Textbuch erfüllte sein Postulat platt-hehrer Unbedingtheit: »Es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein.« *Die Zauberflöte* verhiß ihm *Fidelio*. Die Menschheit, von der dort erstmals fabuliert wurde, liegt hier leibhaft, ein unerkannter Gefangener, vor Leonores Füßen; seine Ohnmacht in engstem Verlies fordert von ihr Durchbruch ins Universale. Leonores Privatdrang, dem Gatten zu helfen, wird vom kategorischen Imperativ hochgerissen, weltumschlingend geweitet: »Wer du auch seist, ich will dich retten.« – In der kantisch-beethovenschen Subjektivierung des Menschheitsgebots scheint zwar das Öffentliche, Parteibildende, Agitatorische der *Zauberflöte*-Trennung Mensch/Unmensch untergegangen; nicht die Strahlen ordenseigener Sonne vertreiben die Kerkernacht. Licht kommt allein vom jähen Blitzsprung der Idee, der in Leonores Entschluß »Du« und »Ich«, die auf sich gestellten Einzelnen kurzschließt mit dem höchsten Allgemeinen. Solidarität des Ich mit jedem, der leidet, schafft aber einen neuen Riß durch die Welt: Gegen Pizarros Tyrannenwüten stemmt sich Leonores Hoffnungsvision mit gleicher Symbolschroffheit (d-Moll/E-Dur), wie das Vergebungslied Sarastros gegen die Rachearie der Königin. Institutionelle Macht erscheint nun erst recht als finstere Verschwörung, Verschwörung gegen sie als strahlend künftige Rettung. Die manichäische Selbstgerechtigkeit der *Zauberflöte* wird von *Fidelio* nicht befriedet, vielmehr zur Prozeßordnung eines Jüngsten Gerichts über das Wirkliche verschärft, dessen Kläger und Richter das Subjekt sein wird. – Herrlich ist jedoch Rettung selbst an Pathos wie Konkretion gewachsen, seit sie nicht mehr im Wissensmonopol der Eingeweihten, im Machtanspruch der Erzieher des Menschengeschlechts wohnt, sondern in der Gewißheit des Herzens, das Nein zum Unrecht sagt. Ihre Tat heißt Widerstand. Auch solchen Absprung von der *Zauberflöte* fand Beethoven in der *Zauberflöte* vorfiguriert.

Rettung der Geraubten durch den Beraubten, der Gattin durch den Gatten aus der Unterwelt ist die älteste Fabel und Idee der Oper. Das Orpheus-Schema hat Mozart scheinbar unbefragt für seine Singspiel-Libretti übernommen: Belmonte soll Konstanze, Tamino Pamina aus der Gefangenschaft entführen. Doch als das Orpheus-Wort kindergereimt an den Schreckenspforten erklingt, »Wir wandeln durch des Tones Macht/Froh durch des Todes düstre Nacht«, führt nicht mehr Tamino sondern Pamina das Duett wie den Bewährungsgang. Gegenläufig zur offiziellen Fabel von der Initiation des Mannes, von der Befreiung der Frau durch den Mann, setzt sich eine neue, geheime Handlung durch: Die zu Rettende wird Retterin. Beethovens

Widerstands-drama spricht das Geheimnis von Mozarts Prüfungsmärchen aus – und verändert damit das Grundmuster der Oper. Die Heldenfigur des »Fidelio«, der nach Beethovens Willen »Leonore« hieße, ist Frau, nicht Mann. Von Spontaneität statt höherer Weisheit und Weisung gelenkt, strebt sie Pamina, nicht Tamino nach. – Leonore rühmt Pamina nicht sowohl mit Texten und Taten als mit ihrer Stimme. Deren Duktus ist voll strömenden Atems, der die Frau, Seele und Körper in einem, ganz gegenwärtig macht. Der Atem der Frauenstimme im Raum der Gefahr gibt uns die einzige, wehrlos kühne Versicherung, daß das gute Ende möglich sei: daß Gewährung sich endlich neigen werde über alle Qualen und Zweifel der Bewährung. Leonores Duktus aber führt, mit Ungeduld, Exaltation ins Künftige, Paminas große rezitativische Bögen fort, jene frühen Parusien des Subjekts im ersten *Zauberflöten*-Finale: die Selbstfindung von »Die Wahrheit, und sei sie auch Verbrechen«, das Todesangebot von »Herr, ich bin zwar Verbrecherin«. Sie wenden die Krise: vereint zu einem neuen, subjektvollzogenen Ritual der Rettung.

Paminas Hinfinden zur eigenen Wahrheit und Paminas Gang durch die drei Tode verflechten sich durch das ganze Singspiel. Sie beginnen zusammen in jenen Bögen des ersten Finales, sie enden zusammen im zweiten: da nach des Jünglings Anruf, »Hier sind die Schreckenspforten/Die Not und Tod mir dräun«, die Stimme des Mädchens über dem Dominantseptakkord kreisend, suchend niederschwebt, dann fest zum letzten Durchgang ausschreitet, »Ich werde aller Orten/An deiner Seite sein/- Ich selbst führe dich ... « Dem Trotz kraft des Todes, der Mattigkeit zum Tod folgt Paminas drittes, letztes Treffen mit dem »wahren, besten Freunde des Menschen«. Nun sie ihm, zum Opfer ihrer selbst gerüstet, vertraut-gefaßt entgegentritt, gibt er miraculöses Zeugnis, statt fürs Vergehen, für das Bestehen des zu sich entschlossenen Selbst. Paminas Ritus des letzten »passage« wäre schwer zu enträtseln ob der Einfalt ihrer Worte, der Jugendbefangenheit ihres Sinns, der Transparenz ihres Gesangs – käme ihr nicht neben der Nachfolgerin Leonore auch die Vorgängerin Iphigenie zu Hilfe: diese mit der anmutig-geistigen Gabe für Entfaltung in Sprache, wie jene mit der expressiven Macht der Verdichtung, Materialisierung in Musik. Erst die Trias Iphigenie/Pamina/Leonore (zusammengefunden in der dreimaligen Verschmelzung von Selbstfindung/Wahrheitsbekenntnis und Todesangebot) stellt die Frau als Retterin sichtbar in die Mitte der deutschen Klassik – die ahnte, dass Freiheit des Menschen Trug bleiben muß, meinte sie zwar den Menschen als Subjekt, das Subjekt aber als Mann. Frauengestalten nur konnten Goethe, Mozart, Beethoven das Eingeständnis lehren, schenken, dass Autonomie nicht den Heros, sondern einzig das schwächste Geschöpf sich zum Anfang und Anhalt wählen darf: dass Selbstbestimmung nicht das Ausschließende, sondern die Hohlform der Rettung ist.



*Almanach
für
Theaterfreunde
auf das
Jahr 1791.
Wien, bey Mathias Ludwig in
der Singerstrasse.*

J. Albrecht Sc.

Innenansicht des Theaters auf der Wieden, in dem die »Zauberflöte« uraufgeführt wurde.

Reich ohne Untertanen

Ivan Nagel

»Wen solche Lehren nicht erfreun,
Verdient nicht, ein Mensch zu sein.«

Schikaneder

Die Zauberflöte gibt sich, dem Chaos ihrer eigenen Vielfalt zu steuern, fast platt absichtsvoll als ein einziger Gang, Lehrgang des Sich-Bewährens. Ihre Struktur bleibt dennoch unverständlich, übersieht man, daß sie als Verschwörungs- und Rettungsoper beginnt – und sogar vor der Pause als Gnadenoper endet; darauf erst folgen Prüfung, Bewährung. Im ersten Finale häufen und mischen sich drum märchengrell, wie zum Abschied alle *Seria-Elemente*: Gewissensbängen und Sendungsstolz des Verschwörer-Rettlers Tamino im Vorhof; Klagegesang an die Verlorene, »Pamina!« rufend statt »Euridice!« und gleich doppelt die Orpheus-Besänftigung wilder Tiere, schwarzer Unterweltsheere; Vorfreude schon der Befreiung; dann aber Auftritt des Herrschers Sarastro mit Fanfarengetös, Geständnis der Verbrecherin Pamina auf den Knien; Gnade als fürstlicher Rache- und Liebesverzicht; Ende mit Lobeschor. Was aber hier schon anders ist und alles ändert, sind zwei Momente, am Grenzübergang nach Utopia zu suchen in Taminos Ankunft, in Paminas Flucht. Vertraut erglänzt das *zweite* Moment, das Zuvor als innerweltliches Mirakel: Ilias, Konstanzens, maßlos größer jetzt Paminas Entscheidung, die jede Gnade vorentscheidet. Auf die zittrige Frage in Gefahr, »Was werden wir nun sprechen?«, antwortet die hellste, festeste Wende der Opern- und Subjektgeschichte: »Die Wahrheit, die Wahrheit, sei sie auch Verbrechen!« *Ihre*, Paminas Wahrheit entdeckt sich hier: nicht Reue sondern Selbstfindung, welche Geständnis und Gnadenspruch, die nun konventionsfromm folgen, mit niegekannter Würde beleiht. Das Faktum dieser Würde läßt sich nicht antasten, mag man auch sonst der »Zauberflöten«-Ideologie mit ihrer Teilung der Welt in Gut und Böse, mit ihren Gruppenandachten der Weisheitsbesitzer noch so peinlich mißtrauen.

Das Kollektiv, das Sarastro preist, tönt totalitär: »Er ist unser Abgott, dem alle sich weihn.« Solcher Sprachregelung schleuderte Tamino noch kurz zuvor entgegen: »Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!« Doch sein Anwurf gilt nicht mehr: In eben jener Vorhofszene wurden Held, Werte, Handlung des Dramas restlos umgedacht. Taminos Überlaufen zur fremden Weisheit reißt, früher als Paminas Entscheidung zur eigenen Wahrheit, das Singspiel vom Herkommen los: sein *erstes* allveränderndes Moment. Vierzehn Auftritte, ein Drittel der Partitur lang schritt die Fabel fort (so

lehrt und bestreitet die Forschung), um die Tochter einer guten Fee aus der Haft eines bösen Zauberers zu entführen, zu retten. Dann jedoch kehrten Mozart und Schikaneder mitten in der Arbeit, vielleicht nach dem Erfolg eines zu ähnlichen Singspiels das Ganze ins Gegenteil: Im ersten Finale heißt die »sternflammende Königin« und »gute, zärtliche Mutter« des Anfangs plötzlich nur noch »ein stolzes Weib«, das Tamino »berückt« hat; der »mächtige, böse Dämon«, der »üppige Bösewicht« dagegen, den Tamino zu ermorden schwor, tritt auf als gütiger Priesterkönig. – Nicht die hypothetisch jähe Entstehung, sondern der unverrückbar zweihundertjährige Bestand dieses Risses geht uns an: Er ist der *Zauberflöte* längst Gesetz statt Zufall geworden. Er macht ihre Welt zur Geburtsstätte einer idealen Menschheit, also zum Schlachtfeld realen Bürgerkriegs.

Die Fehde zwischen dem Nachtreich der Königin und dem Sonnenreich Sarastro gälte laut allem Völkerrecht als Krieg zwischen zwei souveränen Staaten. Da er mit dem Raub Paminas begann, führt ihn Tamino als gerechten Krieg – bis er vom Sprecher der Weisheitslehre bekehrt wird. Danach weiß er seinen Krieg (wie jeder bis heute, den ein im Ausland herrschender Weisheitsorden umgedreht hat) nicht als ungerechten, sondern als gar keinen: Verschwörung. Von der Semantik der Gattung her: Zur Verschwörungsope wird der 1. Akt der *Zauberflöte* rückwirkend dadurch, daß sein Finale ihm die Legitimation der Rettung (Paminas durch Tamino) entzieht und zugleich mit Händen und Füßen den nahenden Gnadenschluß (durch Sarastro) signalisiert. Wie aber kann Verschwörer sein, wer kein Untertan ist? Die Antwort lautet analog: Sarastro macht Pamina, Tamino, sogar die Königin zu Untertanen und Verschwörern, indem er sie im Namen eines überstaatlichen Rechts begnadigt. Sein Überstaat heißt Menschheit. Ihr, dem »beßren Land« ohne Untertanen, ist jeder untertan, sogar der Unmensch. Ihr Recht heißt Tugend: Das Sonnenreich kennt sich als Menschheit, da als Reich des Guten; wer es betritt, muß das Nachtreich als Reich des Bösen erkennen. Das Böse ist das Partikuläre, Parteiische, Verschwörerische; denn das Gute ist ja das Universale. Sollten auch Schikaneder/Mozart ihren Entwurf nie geändert haben: sie ließen sich, gleich Tamino, bei ihrem Grenzübertritt ins Sonnenreich umdrehen. Der Riß vorm 15. Auftritt eint *Die Zauberflöte* – wie die Front zwischen Gut und Böse erst die Menschheit eint.

Der vorbildlos universale Erfolg der *Zauberflöte* entschied sich in vier Jahren. 1793 schreibt Goethes Mutter: »Alle Handwerker, Gärtner, ja die Sachsenhäuser, deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen, gehen hinein, so ein Spektakel hat man hier noch nicht erlebt.« Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtet 1794, daß »auf allen Messen, in Bädern, Gärten, Kaffeehäusern, Redouten und Ständchen, wo nur eine Geige klingt, man nichts als Zauberflöte hört«, und folgen: »Wenn ein Gegenstand dies bei einer ganzen Nation bewirkt, so kann man ihn gewiß für eines der wirksamsten Gärungsmittel halten, das die Göttin Mode zuweilen in den lange ruhenden Stoff der Gehirnmasse der armen Sterblichen tröpfelt, um

ihn wieder einmal in Bewegung zu setzen«. Eine Flugschrift von 1795, Gärung der Gehirne fürchtend, sieht »(solltet ihr es wohl glauben?) die ganze Oper, die berühmte, allgemein bekannte Zauberflöte« als Teil des »Verschwörungs-Systems der Jakobiner in den österreichischen Staaten«. Sogar die Legitimisten begreifen endlich zum Thermidor die Legitimationsfrage des Bürgerkriegs: Wer darf wen Verschwörer nennen?

Der Kampf des Guten gegen das Böse verhüllte kaum je in seinen Geheim- und Menschheitslehren, daß er sich als geschichtsphilosophisch gebotenen Bürgerkrieg des Neuen gegen das Alte verstand. *Die Zauberflöte* selbst fügt Alt und Neu zu einem agitationskräftigen Gegensatzsystem. Sarastro wird der Männerchor mit Bassethorn und Posaune, der Königin das Damenterzett mit glitzernden Holzbläsern zugeteilt: Der Orden steht gegen die Kamarilla, Geheimnis gegen Heimlichkeit, Weisheit gegen Staatsräson. Die Königin der Nacht regiert als absolutistische Fürstin nicht durch Ideologie, sondern Kabinettpolitik; die aber gilt dem Zeitgenossen nur mehr als Kabale, die »in unterirdischen Gemächern herumirrt und Rache über die Menschheit kocht«. Nicht der Anschlag auf die Souveränität – Souveränität selbst heißt jetzt Verschwörung. Der Begriffswandel ist konkret: Im Sommer 1791, während Mozart gleichzeitig seine Krönungs- und seine Menschheitsoper schreibt, wird in Paris die Königin, Schwester des in Prag zu Krönenden, mit jedem Tag klarer als Verschwörerin wider die Menschheit erkannt. Eine ihrer Hofdamen wurde gelyncht: »Hinab mit den Weibern zur Hölle!« Der absolute Staat, von der Verzeitlichung aller Denk- und Rechtsstreite erfaßt, läßt sich als bloßer Status durchschauen: unmenschlicher Zustand im Fortschritt des Menschengeschlechts. Sein Reich des Bösen, das »durch Blendwerk und Aberglauben das Volk berücken« wollte, muß »zernichtet« in »Donner, Blitz, Sturm« untergehen.

Das Reich des Guten aber darf bis heute, dubiosen Erfahrungen zweier Jahrhunderte zum Trotz, voll leuchtender Überredung in der *Zauberflöte* fortbestehen. Zwar mischte der Zukunftstraum des niederen Bürgertums schon Emanzipation mit Repression: Duldung und Feindvernichtung, Gleichheitslehre und Frauenhaß, Weisheit und Vorstadtgerücht verwechseln sich in fast jeder Szene. Dennoch wird die Figur des Guten nie gelöscht. So schnell sie als aufschlüsselbare Kampfallegorie politisch überholt wurde: im Aufscheinen konträrer, sich ergänzender, verdrängender Bedeutungen, im Vexierbild also erhielt sich die Unruhe des hochkunstüberdrüssigen Mach- und Märchenwerks. Ihm den plebejischen Grübelwitz und Hoffnungsdundst seiner Doppelgesichte auszutreiben, unternahm bald das »Gerede« (Hegel) der zum Ansehen gekommenen Bildungsbürger, die geniert trennen wollten: den »jämmerlichen« Text von »der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Musik«. Trennt sich aber die Musik wahrlich vom Text, dann um ihn statt sich von ihm zu befreien. Sie übt Umdeutung des Zweideutigen, Aufhellung des Trüben, nie Indifferenz. So wird die seria-vererbte, ordensdemagogisch umgemünzte Demuts-

formel der Pamina, »Herr, ich bin zwar Verbrecherin!«, von den Tönen nicht denunziert, noch taub übergangen. Sondern Atem und Melos gewinnen gerade dem Ruf der Zerknirschung, den die Zunge der Kehle aufnötigt, Gesang neuer Selbstge-
 wißheit ab – erfüllt von innigstem Dissens, darin Subjekt zu Substanz wächst. Das Schuldbekenntnis bezeugt Unschuld der Bekennerin: Flucht war Paminas Recht, weil ihre Wahrheit.

Mozarts Musik ist dem Buch Schikaneders nirgends Widerruf, auch nicht (es sei denn im nachfunkelnden Jammer Monostatos', im anmutklaren Suizidgroll Papagenos) nur Widerhall. Ihr Epocheöffnendes fällt der unabdingbaren Geschichts-
 lastigkeit aller Worte die das tapsig liebliche, ungeübte Deutsch der Vorstädte schon zu entbürden begann – bald als Einspruch, bald als Beglaubigung des Subjekts zart-be-
 stimmt ins Wort. Das lehren die nächsten Takte, gerade da sie Ton und Text zutiefst vereinen. Der Demutsformel Paminas antwortet nämlich Sarastro Großmut frei von Formeln, nicht als redete ein Titus zu einer Servilia: »Du lie-
 best einen andern sehr ... « Aber erst die Imitation des Sarastro-Basses durch das Solo-Fagott, die nun tief unter Flöte und Geigen, Ja zu deren Verzichtgeste sagt, faßt in zwei Halbtakte eben das Unsagbare, dem der ganze Titus-
 Part mit Privatseufzern und Staatssermonen umsonst nachsetzte. Die Instrumente erzählen, aus Mollschatten leitend ins Helle, vom Enigma wissender Wehmut: wie sie zugleich Schmerzopfer und Glückslohn der Güte unter Menschen ist. Wieder erglänzt das Zuvor als sekunden-
 knappe Chiffre der Autonomie: Sarastro befreit vor Pamina sich selbst mit dem Entscheid, den das Orchester aus ihm spricht, während die Stimme noch pausierend Kraft
 holt ihn nachzusprechen, »einen andern sehr«. Darauf erst darf, muß das
 »clemenza«-Wort folgen, das den *Zauberflöte*-Zirkel des Belehrend-Versöhnenden (I
 IV V I) zweifach fast rein abschreitete: »Zur Liebe will ich dich nicht zwingen ... « So
 greifbare Parusie von Milde beschämt die scheppernde Nichtigkeit des kaum vier
 Wochen späteren Verzichtrezitativs »Ed io dovrei/Turbar fiamme si belle?« dessen
 Vertonung Mozart gar einem Schüler überließ.



Anna Gottlieb (1774-1856),
 die erste Pamina (in einer
 anderen Rolle). Aquarell von
 Christian Eisemann, 1795.

Die Kritik der Opernarten Mozarts soll auf Reize hören, statt nur auf die Worte
 des Librettos, auf die Idee der Gattung zu starren. Die Einheit von *Idee* und *Wort* –
 von einem Weltentwurf und einem Gebrauchstext ist selber ohnehin prekär; obzwar
 den Noten ästhetisch wie zeitlich vorgeordnet, siegt oder versagt sie erst mit der Ge-
 burt der Musik. (Nie konnte etwa Calzabigis Szene »Popoli di Tessaglia« ihr stillfor-
 mend Stimmiges beweisen, gäbe es sie nur in Mozarts flattriger Konzertarie, nicht

aber als die leiderhöhte Thronrede von Glucks Alkestis.) Unsere Frage zumal, wie Oper geartet ist in einem Umschwung aller Ideen und Worte, muß sich an ein Musikalisches halten: Sie wägt, ob der Durchbruch der Gnade, den Seria, Singspiel, Buffa je anders verheißen und buchstabierten, den Tönen zum Faktum oder zur Lüge geriet. – Der Untergang der Souveränität macht in *Tito* die Musik der Gnade unwahr. Der Anbruch der Autonomie in der *Zauberflöte* läßt die Musik Gnade wahrmachen. Das Paradox drängt zum lange aufgeschobenen Kernproblem: Was hat Gnade noch zu suchen im Bezirk der Autonomie?

Der Akt der Autonomie, um den sich die deutsche Klassik sammelt, hat zum Inhalt nicht Zweckrationalität sondern Magie. Er weiß, will, *wirkt*, daß der Einzelne durch Entscheidung zu sich selbst sein Schicksal wenden, die Schicksalshaft sprengen kann sonst wäre seine Freiheit nur Lockung ins Scheitern. Jenes Zuvor, die verbindend-lösende Consecutio von Selbstfindung und glücklichem Ausgang, ist nichts als die Dramaturgie des transkausal magischen Verhältnisses: Daß Goethes Iphigene, Mozarts Pamina die Wahrheit sagen, feiern, »und sei sie auch Verbrechen«, verursacht mitnichten, sondern erzwingt (im Ritual ihres Todesangebots) obere Verzeihung. Diese gibt sich freilich nur dem utopischen Sinn als Neuester Bund zu erkennen, der Oben wie Unten befreit, in Humanität aufhebt; dem empirischen bleibt sie fremde Willkür, ja Zufall. Schicksalhalt läßt sich, absurd, allein durch Schicksalsgunst lösen: Das Individuum vermag sein Dasein zum Ganzen nur zu runden, wenn ihm »ganz unerwartete Dinge von außen zu Hilfe kommen«. Dies fromm glaubend und bitter durchschauend vertraute Goethe Selbstverwirklichung in seinem Leben dem Dämon, in seinem Hauptwerk dem Teufel an. – *Die Zauberflöte* will Selbstverwirklichung als weißeste Magie gezähmt-unverletzt in den Prozeß von Handlung und Tönen ziehen. Doch bricht Magie jedesmal als totalitär anmaßende Mystagogik hervor, jenen Prozeß zum fragmentarischsten in Mozarts Opernwerk spleißend, so oft ihre Hoffnungsgewißheit umgetauscht werden soll in Lohnansprüche recht-schaffener, rechtgläubiger Bewährung.

Die Bewährungsober *Zauberflöte* gründet auf dem Bund von Autonomie und Gnade als Zwiesprache Pamina/Sarastro im ersten Finale, doch der lückenlos menschheitsimmanente Nexus von *Bewährung* und *Lohn*, der im II. Akt die Wahrheit jener auskomponierten Versöhnung ernten soll, erweist sich für Mozart als unkomponierbar. Sein Held »schweigt still«, überläßt den Priestern das Wort, die über seine Selbstbestimmung bestimmen. Nicht am Freimaurer-Sprossengang Taminos, der Eleusis gern schon als Leistungsaufstieg »mit Mühe und Fleiß« bewältigen würde, reihen sich die immer disparateren Eingebungen sondern an den unberatenern Leidensfahrten Paminas, irrend durch Zonen von Rache und Vergebung, Schändung und Treue, Wahnsinn und Todesmut bis zu dem Augenblick, da die zu Rettende als Retterin »Tamino mein!« rufen darf. Musikologen neukritischer Abstumpfung haben Tamino vorgeworfen, daß er nur dank dem »Schwindel« Paminas mit der Zauberflö-

te sei
männ
des M
ihre e
Klassi
der k
Weim
vergä
als Tr

Ihr
von R
stro-E
Recht
l'Hom
Negat
kocht
nicht
gramm
prägt
in gre
gen üb
Die ak
tischen
Tito hi
schich
und Ve
akt Sar
rung d
che die
Staatsg
sche d
schen

Die
Seheris
spiel d
der Ka
die Sch
lich Be
Windst
sche B

ne Prüfungen überstehe. Sie trafen damit ins Lichteste des Schlusses: Er beugt erbündischen Elitismus sekundenlang unter die machtlos-unbeirrbar Würde Mädchens – der Humanität einen Talisman der Hilfsbedürftigkeit leihend gegen eigene allbürgerlich-menschheitliche Überhebung. Die Humanität der »ersten« K, deren Bild von Ganzheit ein Ruf nach Ergänzung war, konnte wohl nur in kurzen Assoziation von Adel und Bürgertum gedacht werden, die (in Wien und Paris) unter dem Schutzkonstrukt einer aufgeklärten Despotie entstand. Ihr Ungleiches mag gerade das Unhaltbare jener politischen Chimäre abbilden: statt wie in Mozarts (Titus-)Seria, als Utopie in Mozarts (Sarastro-)Singspiel.

Grundgesetz gibt sich Utopia in der Arie Nr. 15, genauer: im Doppelgebilde Rachearie der Königin und Vergebungslied des Menschheitspriesters. Die Sara-Verklärung wird verharmlost durch seine üblich losgetrennte Verklärung. Neues wohnt hier (wie in den Deklarationen der »Independence«, der »Droits de l'homme«) im *Gegenmanifest*: So hat Mozarts Affirmativstes zum ersten Satz von. Als Rede und Widerrede verklammern sich die Parolen: »Der Hölle Rache in meinem Herzen« und »In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache«. Ihr Gegensatz und Zusammenhalt ist von einer wörtlich-idealischen Pro-Phonatik, die Mozarts Theater sinnlich nuancierender Belebung sonst scheut. Sie sich aus in den beiden äußersten Tempi der Partitur (Allegro assai/Larghetto), in der stärksten Reibung der Tonarten (d-Moll/E-Dur), im Auseinanderklaffen der Tonleiter über vier Oktaven von Fis bis f – alles, was sich auf der Bühne noch singen läßt. Die ästhetischen Extreme stehen emblemhaft für die Spanne eines politisch-dramatischen Entwurfs, der den Geist von *Cinna* nach anderthalb Jahrhunderten (über den Weg) zugleich zu beschwören und zu bannen scheint. Rache erobert ihre gesellschaftliche Dimension – »Vorgeschichte« seit den Erinnyen/Eumeniden zurück; Vergebung wächst wieder zum Paradigma einer Staatsstiftung. Jeder Gnaden-Sarastro ist, keine »clemenza«-Routine, sinnhaftig als Erinnerung und Erneuerung des Gründungsaktes der Sonnenrepublik: jener Geburt der »Menschheit«, welche die Rachevergiftung der Welt unterbrach, unterbrochen haben wird. Die reale Gründung in *Cinna* beendete für eine Weile den Bürgerkrieg. Was die utopische *Zauberflöte* wirkt, bleibt bis heute offen: endlosen Weltbürgerkrieg zwischen Neu und Alt, Gut und Böse oder ewigen Frieden?

an Schrecken reiche Nachgeschichte der *Zauberflöte* wäre erst zu schreiben. Goethe wählte in *Hermann und Dorothea* schon 1796 das Singende der Humanität zum Exempel für den Standes- und Bildungsdünkel klimperndes Aufmannstochter. Dem bieder-verhärteten Selbstgenügen am Höheren bietet die linksche Bühne 1815 kein Gegenbild, nur monumentale Kehrseite: Ihr wirkungsvolles liegt nicht in romantisierenden Klüften, sondern als surreale Illusion über allen Ideallandschaften. An keinem anderen Stück vollzog das deutsche Bürgertum schneller die Verwandlung des »bessern Landes« in ein *anderes*: ins

Theatereiland des Guten, Wahren, Schönen, das umflutet wird von praktischer Barbarei. Wer als Kind bei fast jedem Wunschkonzert, das einer mörderisch erobernden Wehrmacht Kraft durch Freude gab, die »Hallendarie« mit den Reichsbässen Strienz, Hann, Weber hörte aus unheiligen Ehrenhallen – der wird die Worte ordensmonopolisierter Schlichtheit nie ohne Furcht und Scham mehr vernehmen. Da lag die ganze Lehre im Reim: »Wen solche Lehren nicht erfreuen,/ Verdienet nicht, ein Mensch zu sein.« – Geschont wird die Verheißung der *Zauberflöte* eher von ihrer Vor- als Nachgeschichte. Der Versöhnungston des »Wo Mensch den Menschen liebt,/ Kann kein Verräter lauern,/ Weil man dem Feind vergibt« – er dringt weit zurück hinter das staatsopportune »pax«-Orakel von Corneilles Livia, fortan hätten weder Fürst noch Untertan einander zu fürchten. Montaigne wußte Senecas Gnadenlektion nacherzählend zu beschließen wie ein altes schönes Kindermärchen: »Or depuis cet accident, qui adveint à Auguste au quarantiesme an de son aage, il n'y eut jamais de coniuration ny d'entreprise contre lui, et receut une juste rerompense de cette sienne clemence.« (Folglich wurde seit dem Unglück, das Augustus mit vierzig Jahren wiederfuhr, nie wieder eine Verschwörung noch ein Angriff gegen ihn unternommen, und er erhielt den gerechten Lohn für diese seine Gnade.) Und erhielt gerechten Lohn dieser seiner Mildigkeit.

Lulu oder die Zauberflöte

Jacob August Liebeskind / Christoph Martin Wieland

In einem Walde nicht weit von Mehru, der Hauptstadt im Königreich Korassan, lag ein altes Schloß, das an Herrlichkeit kaum seines gleichen hatte. Es war, wie die Sage gieng, von dem uralten Könige Dschiamschid, dem Stifter des Reichs, durch Zauberer erbaut worden; seit seinem Tode aber war es unbewohnt geblieben, weil seine Nachfolger den Geistern, die darin umgiengen, nicht zu gebiethen wußten und einen ruhigen Schlaf der köstlichsten Wohnung, in der sie des Nachts aus den Betten geworfen wurden, billiger Weise vorzogen. Dieses Schloß bewohnte seit vielen Jahren eine Fee, die sich bey den Einwohnern derselbigen Gegend in große Furcht gesetzt hatte. Denn da sie einige, die ihre einsame Wohnung aus Vorwitz ausspähen wollten, übel empfieng, so ward sie für so grausam und blutigigric ausgeschrien, daß sogar die Wanderer ihren Wald vermieden. Sie wußte alle Gestalten anzunehmen; am liebsten aber erschien sie in einem strahlenreichen Glanze, der stärker blendete, als das hellste Sonnenlicht. Dies war ihre schönste, aber auch ihre gefährlichste Gestalt. Wer sie darin erblickte, der verlor entweder auf einige Zeit den Verstand oder wurde wohl gar, wenn er die Augen zu weit aufthat, auf der Stelle stockblind. Das Volk nannte sie die strahlende Fee und beschrieb ihre Schönheit als überirdisch, ob gleich niemand sagen konnte, daß er ihr ins Angesicht gesehen habe. Am Hofe zu Mehru stellte man sich zwar, als ob man von dem allen nicht viel glaube; doch konnte man sich nicht erinnern, daß der König, der von furchtsamem Gemüthe war, nur einmahl, während seiner langen Regierung in diesen Wald auf die Jagd gegangen wäre.

Der Sohn des Königes, Lulu genannt, artete seinem Vater wenig nach. Er gieng gern auf die Jagd und am liebsten in diesen Wald. Dieß that er nicht sowohl aus Neugierde, der strahlenden Fee bey Gelegenheit zu begegnen; sondern weil sich die wilden Thiere seit der Zeit, daß diese Wunderfrau da wohnte, sehr zahlreich vermehrt hatten. Um ihr nie in den Weg zu kommen, hielt er sich von ihrem Schlosse, das in der Mitte des Waldes auf einer schönen Anhöhe lag und weit in der Ferne sichtbar war, immer in gehöriger Entfernung. [...]

Bey dieser Mäßigung blieb Lulu einige Jahre hindurch mit der Erscheinung der Fee verschont. Sein Beyspiel machte den Höflingen Muth; sie wollten ihn alle begleiten. Selbst der König wollte zeigen, daß er sich nicht fürchte und stellte eines Tages eine grosse Jagd an. Der ganze Hof begab sich, so bald der Morgen graute, in den Wald. [...]

Lulu hingegen wollte an diesem feyerlichen Tage seine Tapferkeit zeigen und einen Löwen oder einen Tiger mit eigener Hand erlegen. Er gieng tiefer in den Wald,

als er sonst zu thun pflegte. Eine Menge kleinerer Thiere, als Füchse, Dachse, Luchse, schien er nicht zu achten, und ließ sie ungehindert vorbey laufen, bis ihm ein ungeheurer Tiger begegnete, der eine niedliche, weiße Gasselle jagte. Der ist des Todes! rief Lulu aus und rannte eilig hinter ihnen her. Die kleine Gasselle machte so listige Sprünge; sie hüpfte so schnell und so leicht, bald links bald rechts, daß der große Tiger allenthalben zu spät kam. Sie lief bergauf bergab durch vielerley Abwege, auf die Lulu noch nie gekommen war. Oft schien es, der Tiger werde sie erhaschen; allein sie war geschwinder als ein Vogel bald vor ihm, bald hinter ihm. Lulu ward immer begieriger; seine Gefährten hatten ihn verlohren; er wußte selbst nicht wo er war, und stand eh er sich versah mitten in dem Lustgarten nicht weit vom Feen Schlosse. Der Tiger und die Gasselle verschwanden im Gesträuch. Er stand erschrocken still, und wollte sich eben wieder umwenden, als die Thorflügel des Zauberschlosses aufgiengen und die Fee in ihrem Lichtgewande hervor trat.

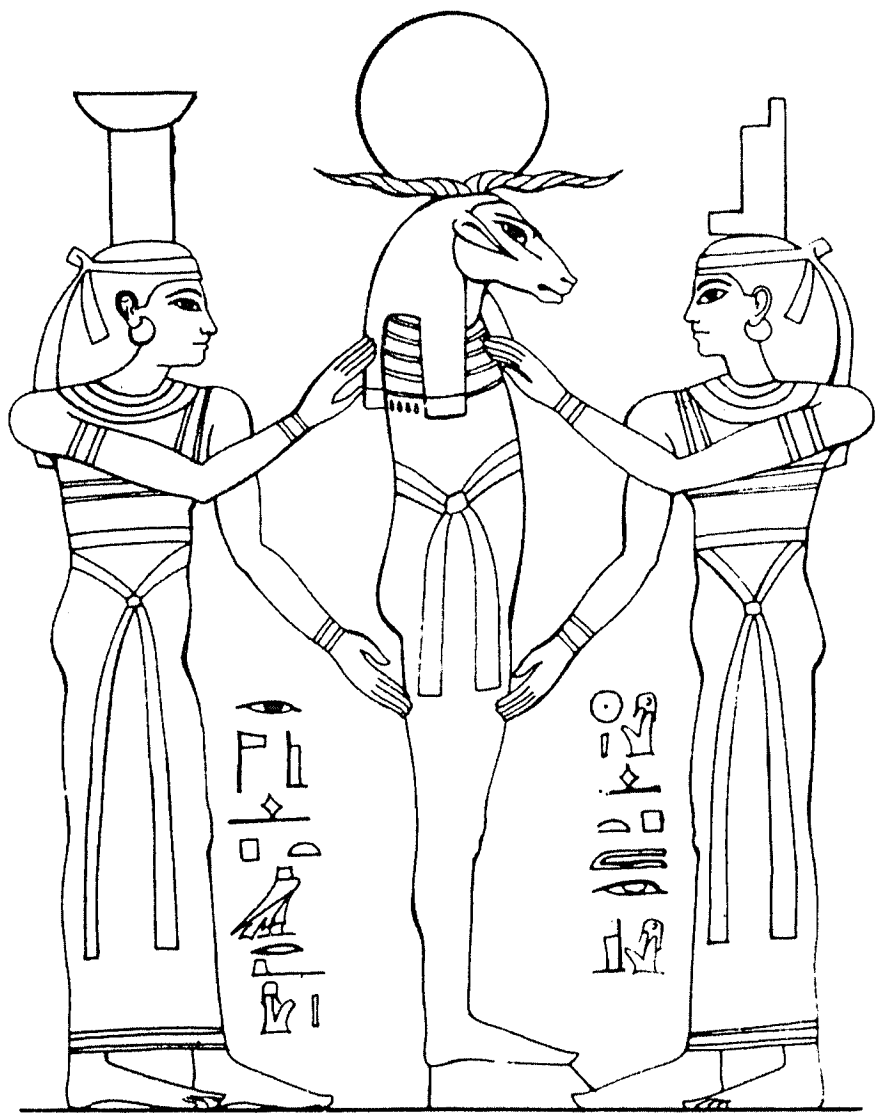
Ihr Gewand war weisser als der Schnee bey hellem Sonnenschein und blitzte so flimmernd wie ein Blendspiegel; aber mehr als alles übrige, strahlte ihr Antlitz: denn ihre beyden Augen gossen so dichte Ströme eines röthlichen Lichtes nach allen Seiten aus, als ob die Morgensonne, drey mal glänzender als wie sie bey heiterm Himmel aus dem Meere steigt, allblendend vor ihrer Stirne schwebte.

Lulu hatte kaum den ersten Strahl der hervorbrechenden Klarheit erblickt, als er sein Gesicht mit beyden Händen bedeckte und der Fee mit verschloenen Augen entgegen gieng. Da er an dem Rauschen ihres Gewandes merkte, daß sie ihm nahe bey, kniete er nieder und sagte bittend: »Große Fee, zürne nicht auf einen Verirrten, der dein Gefilde wider seinen Willen durch seinen Fußtritt entweiht hat. Du weißt, ich komme nicht aus Neugierde: denn ich trage Scheu vor den himmlischen Mächten.« – »Deine Bescheidenheit gefällt mir, erwiederte die Fee mit sanfter Stimme, indem sie seine Stirn mit ihrer Hand berührte; steh' auf mein Sohn! öffne deine Augen ohne Furcht; für deines gleichen ist mein Glanz nicht verderblich. Wenn du mir gehorchen willst, so soll dich deine Verirrung, die dich in das Gefilde der Fee Perifirime geführt hat, nicht gereuen.« Lulu schlug seine Augen auf und sah eine Frau voll Hoheit und stiller Würde, die ihn mit holdseligem Ernst anlächelte. Der blosse Anblick ihrer hohen Schönheit that ihm so wohl, als ob ein neuer Lebensgeist in seine Adern fliesse. Auf ihrer drohenden Stirn schien ein Kriegsbeer gelagert; ihre grossen blauen Augen sahen in verborgene Tiefen und schreckten ihn mit heiligem Schauer, indem ihn das sanfte Lächeln ihres Mundes mit kindlicher Liebe wieder anzog. – »Befehle deinem Knechte, du Göttliche, rief er aus und legte seine Hände gefaltet über die Brust; mein Herz und mein Arm ist dein.« – »Ich kenne dich schon lange, mein Sohn, sprach sie. Ich war eine vertraute Freundin deiner Mutter, die mich zuweilen in meiner Einsamkeit besuchte. Komm mit mir, damit ich dir sage, was du thun sollst.« Sie reichte ihm die Hand und gieng schweigend nach dem Schlosse zu. Das Thor desselben öffnete sich. Ein Wagen, wie eine Wolke gestaltet, schwebte heraus und ließ sich vor ihnen nieder. Sie stiegen ein. Der Wagen erhob sich, und flog so

sanft und schnell wie eine Schwalbe über dem Walde hin. »Der Dienst, den ich von dir begehre, fieng die Fee an, erfordert nicht so wohl Stärke als Klugheit: denn mit Gewalt ist gegen meinen mächtigen Feind nicht viel auszurichten; wie du selbst begreifen wirst, wenn ich dir das Nöthigste von der Sache erzähle.

Nicht weit von hier auf einem hohen Felsen wohnt ein Zauberer, der mir vor vielen Jahren ein köstliches Kleinod entwendet hat, dessen Werth und Kraft über alle Vergleichung geht. Dieses Kleinod ist ein vergoldeter Feuerstahl, dem die Geister aller Elemente und aller Weltgegenden gehorchen. Jeder Funke, den ich damit schlug, war ein mächtiger Geist, der in einer mir beliebigen Gestalt als Sklave um meine Befehle bath. Ich empfieng ihn aus der Hand deines Stammvaters, des weisen Königes Dschiamschid, und erhielt damit eine unumschränkte Herrschaft: denn alles mögliche, was nur gedacht oder gewünscht werden kann, ward auf meinen blossen Wink in wenigen Augenblicken vollbracht. Meine Sicherheit, die keinen Feind kannte, schläferete mich ein. Der Zauberer Dilsenghuin merkte diese Sorglosigkeit, und fand Mittel mir den Stahl durch listigen Betrug zu entwenden. Ob er nun gleich in seiner Hand bey weitem nicht so mächtig ist als in der meinigen, so hab' ich doch Ursache genug diesen Verlust zu beklagen, da ich weiß, daß nur ein Jüngling von männlichem Alter, dessen Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden hat, mir dieses Pfand meiner Herrschaft wieder bringen kann. Ich habe unter den Menschenkindern dieses Zeitalters lange vergeblich nach einem solchen Jüngling gesucht. Dem einen fehlte es an Muth, dem andern an Klugheit, den meisten an Unschuld. Du allein hast die Prüfung bestanden und dich als den Unschuldigen, den ich erwarte, bewiesen.« Lulu schlug die Augen nieder und die Fee fuhr fort.

»Dieser Zauberer nun, zu dem ich dich senden will, ist bey allen seinen listigen Künsten eben nicht scharfsichtig; allein die Liebe zu einer Jungfrau, die er wider ihren Willen gefangen hält, macht ihn so argwöhnisch, wachsam und zurückhaltend, daß ihn auch der Klügste kaum täuschen kann. In deiner natürlichen Gestalt würde er dir nie trauen; er würde dich sogleich für das halten, was du bist und deine Mühe wäre verlohren. Nimm also diese Flöte; sie hat die Kraft eines jeden Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaften, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen. Auch nimm diesen Ring; er giebt dir jegliche Gestalt, die du wünschest; jung oder alt, nachdem du seinen Diamant ein oder auswärts drehest; bist du aber in Gefahr und wirfst ihn von dir, so wird er ein fliegender Bothe, der mich zur Hülfe ruft. Das übrige muß ich deiner eigenen Klugheit überlassen, da ich die besondern Zufälle und das Verhalten des Zauberers nicht vorher sagen kann. Siehe! dort ragt die Wohnung des Zauberers hinter dem Berge hervor. Weiter darf ich dich nicht begleiten; er möchte mich sonst in der Ferne bemerken. Reise getrost und sey glücklich! Zur Belohnung, ist dem Sieger das Beste, was ich habe beschieden.« Als die Fee dies gesprochen hatte, ließ sich der Wagen hinter einer Bergspitze nieder. Lulu stieg aus, und wanderte muthig auf des Zauberers Wohnung zu, indessen sich die Fee in ihrem Wagen hinter den Wolken verlor. [...]



Isis und Osiris

Auf den Blättern der Sterne lag der Knabe,
Mond in silberner Ruh,
Und des Sonnenrades Nabe
Drehte sich und sah ihm zu.
Von der Wüste blies der rote Wind,
Und die Küsten leer von Segeln sind.
Und die Schwester löste von dem Schläfer
Leise das Geschlecht und aß es auf.
Und sie gab ihr weiches Herz, das rote,
Ihm dafür und legte es ihm auf.
Und die Wunde wuchs im Traum zu Recht.
Und sie aß das liebliche Geschlecht.
Sieh, da donnerte die Sonne,
Als der Schläfer aus dem Schlafe schrak,
Sterne schwankten, so wie Boote
Bäumen, die an Ketten sind,
Wenn der große Sturm beginnt.
Sieh, da stürmten seine Brüder
Hinter holdem Räuber drein.
Und er warf den Bogen über,
Und der blaue Raum brach ein,
Wald brach unter ihrem Tritt.
Und die Sterne liefen ängstlich mit,
Doch die Zarte mit den Vogelschultern
Holte keiner ein, so weit er lief.
Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
Aller hundert Brüder dieser eine,
Und er isst ihr Herz, und sie das seine.

Robert Musil

Die klugen Knaben

Christoph Martin Wieland

Soffra war König und Ober-Priester eines kleinen Volckes in Asien. Sein angeborner Hang zu Tyranny und Despotismus fand bey diesen Würden, die er in seiner Person vereinigte, Nahrung und Befriedigung die Fülle. Damit er aber ganz das Schrecken seines Reichs wäre, so hatte ein feindseliges Geschik ihm noch überdieß die Gabe der Zauberey verliehen.

Mitten im Besiz aller dieser Vorzüge führte Soffra ein trauriges Leben; der Tausend tausendfacher Zerstreungen, die täglich seine Sinne berauschten, war unfähig, die Erinnerung an eine schreckliche Weissagung zu verdrängen, die eine Fee, seine Pflege-Mutter, über ihn ausgesprochen hatte als er noch ein Knabe war.

Er sollte vermöge derselben, frühzeitig sterben, und zwar durch die Hand eines Krüppels, der zum Lohn dieses Königsmordes seinen Thron besteigen und seine Geliebte besitzen würde. Die Fee beschenkte zugleich Soffras Zaubermacht in Ansehung der Sterblichen ihres Geschlechts, und die Gunstbezeugungen derselben konnte und durfte er nie erzwingen. [...]

In den Ringmauern dieses traurigen Kerkers seufzte und jammerte Alide, die Tochter eines Schäfers, deren ausserordentliche Schönheit Soffras lüsterne Begierde gereizt hatte, und die er einst ihrem Geliebten, einem jungen Ziegenhirten Namens Salamor, unter heißen Thränen beyder Liebenden, aus den Armen riß. Soffra bemühte sich Wochen- und Monate lang vergebens um die Gunst dieses Mädchens; seine Bitten und Versprechungen vermochten eben so wenig über sie als seine Drohungen. Tausendmal war er ihr flehend zu Füßen gefallen, und eben so oft hatte er wütend den Dolch gegen sie gezückt: aber sie blieb ihrem Geliebten und ihrem Schwure getreu: sie verschmähte die Leidenschaft des Königs, und trotzte seinem Zorne. Bey jedem fruchtlosen Antrag, fluchte Soffra der Fee deren mächtigerer Zauber ihm keine Gewaltthätigkeit gestattete, und seiner Macht Gränzen setzte.

Schmerz und Verzweiflung tobten indeß in der Brust des unglücklichen Salamors, er schwur dem Wütrich, der ihm die reizende Alide geraubt hatte, die schrecklichste Rache. – Doch was vermochte sein Schwur und Vorsatz gegen Soffras irdische und überirdische Mächte?

Nachdem der arme Ziegenhirt sich lange abgehärmt, und vergebens auf ein Mittel gesonnen hatte, wie er seine Geliebte befreyen könnte, fiel ihm, in einer schlaflosen Nacht, deren er manche in Thränen und traurigen Betrachtungen zubrachte, eine Volks-Sage ein, von der er in seiner frühesten Jugend einst gehört hatte. Vermöge derselben, sollten in einem fernen Reich, drey Knaben wohnen, die ein Zau-

ber in immerwährender Kindheit erhielt, die aber ihrer Weisheit wegen, die klugen Knaben genannt, und von den Einwohnern des Landes, in allen wichtigen An-
gelegenheiten um Rath gefragt würden. Salamor beschloß sogleich eine Reise dahin
anzutreten, und diese Wunder-Knaben in ihrer Heimat aufzusuchen.

Hoffnung und Zuversicht belebten seine Schritte, auf der langen Wanderschaft.
Ehe er noch die Gränzen des Landes, welchen er zueilte, betreten hatte, fand er
seinen Glauben bestätigt; denn jedermann sprach von den klugen Knaben und
rühmte ihre Weisheit. Salamor bekam auch bald

Reise-Gesellschafter und Wegweiser, die ihn nach dem Hayn, wo diese wohlthätigen Wesen wohnten, geleiteten. Die Pforte des Hayn, that sich für jeden Ankommenden von selbst auf. Salamor trat ehrfurchtsvoll in dieses Heiligthum, und nachdem er einige Schritte fortgegangen war, erblickte er drey schöne Knaben, die unter drey silbernen Palm-Bäumen mit goldnen Blättern saßen. Wer bist du? fragte ihn der eine Knabe mit freundlicher Stimme. – Ich heisse Salamor, ich bin ein Ziegenhirt von den Ufern des Ganges.

Was ist dein Schicksal? sprach der andere. – Ein Grausamer Tyrann, Namens Soffra, unter dessen ehernem Zepter mein Vaterland seufzt, raubte mir Aliden meine Geliebte. Und was begehrt du von uns? redete ihn der dritte an. – Ich bitte euch um Rath, wie ich meine Geliebte wieder erlangen, und mein Vaterland von dem Tyrannen befreyen kann?

Kehre ungesäumt zurück, erwiderten die drey Knaben, bitte Soffra, daß er dir erlaube einem Feste beyzuwohnen, das er bereiten läßt um Alidens Gunst zu gewinnen. Sey standhaft, erdulde gelassen, alles was dir dabey begegnen wird, und hüte dich einen Laut von dir hören zu lassen!

Salamor gehorchte dem Befehl, er verließ den Hayn und suchte sein Vaterland mit möglichster Eile wieder auf.

Sein Vertrauen zu dem Rath der klugen Knaben war so groß, daß er ohne Furcht dem schauerlichen Pallaste nahete, in welchem Soffra seine geliebte Alide verschloß. Er wurde bald von der Leibwache bemerkt, und da der Argwohn des Königs Niemanden in der Nähe seiner Wohnung duldete; so trieb man ihn mit Gewalt hinweg. Die Beharrlichkeit mit welcher er sich indeß täglich zu wiederholten malen dem Pallast zu nähern suchte, erregte Verdacht, die Leibwache ergrif ihn, und schlepte ihn zu Soffra, um zu hören mit welcher Todes-Art er diesen Verwegenen bestrafen wolle. Dem Räuber der schönen Alide war das Gesicht des Ziegenhirten noch in frischem Andenken, er würde seine ganze Wuth und Rache an ihm gekühlt



Helfer und Heilige. Hinterglasbild von Ruth Vogelsang.

haben; wenn er nicht so eben über einem Plane gebrütet hätte, für welchen die Erscheinung seines Nebenbuhlers ihm sehr willkommen war. Mit triumphierenden Grimme gebot er Salamor Feßeln anzulegen, und ihn so lange Leben zu lassen, bis das auf den folgenden Tag angeordnete Fest, vorüber seyn würde. [...]

Mit Tagesanbruch eröffnete man die Thür des Kerkers, man nahm ihm die Ketten ab, und führte ihn auf einen freyen Platz, ohnweit der königlichen Burg, wo er, von Wache umringt, eine geraume Zeit harrete. Endlich erschien Soffra mit einem zahlreichen Gefolg, und von allen Seiten drängten sich Schaaren neugieriger Zuschauer herbey. Ein Zauberwink des Königs verwandelte die flache sandige Gegend, in ein weites Thal, das rings umher von Felsen begränzt wurde. Rauschende Bäche, die sich durch Gebüsch und Bäume schlängelten, gaben diesem Gefilde ein höchstreizendes romantisches Ansehen.

Salamor achtete wenig auf diese Wundererscheinung, denn sein Blick hing an der geliebten Alide, die weis gekleidet, und mit Rosen geschmückt, dem Könige nachfolgte.

Ihre Schritte schwankten, ihr Auge schwamm in Thränen, und jede ihrer Bewegungen war der Ausdruck der innigsten Traurigkeit. Salamor forderte alle seine Standhaftigkeit auf, um dem Befehl der klugen Knaben gehorsam zu seyn; er schwieg und erstikte jeden Seufzer in seiner aufschwellenden Brust. [...]

Soffra warf einen mörderischen Blick auf Aliden, und wandte sich zu der Wache die Salamor umringte:

Raubt diesem Elenden – sprach er – einen Sinn nach dem andern, verstümmelt ihn, vom Kopf zum Fuß, und stellt ihn ehe er sein verhaßtes Leben verhaucht, der Schäferin dort unter die Augen.

Dieses schreckliche Urtheil wurde augenblicklich vollzogen, und Salamor erduldete alle Mißhandlungen mit standhafter Gedult.

Soffra näherte sich indeß Aliden mit erzwungner Freundlichkeit doch konnt er einen heimtückischen Triumph der sein Gesicht entglühte, nicht verbergen.

Du warst ohne Gefühl vorhin – so redete er sie an – du verschloßest deine Sinne für jedem Eindruck der sie reitzen sollte.

Du schlugst die Hand eines Königs aus, um einem Ziegenhirten treu zu bleiben. Eine Gleichgültigkeit dieser Art ist ohne Beyspiel; ich schätze sie, und ich habe dafür gesorgt daß der Gegenstand deines Herzens dir in dieser Vollkommenheit gleiche, und daß er deiner Liebe ganz würdig sey.

Eine fürchterliche Ahndung durchschauderte Aliden bey diesen Worten, sie wagte es nicht, eine deutlichere Erklärung derselben zu begehren, und mit niedergeschlagenen Augen stand sie stumm und seufzend vor dem König. Bald darauf wurde Salamor auf Soffras Wink herbeygeführt. So sehr der grausame Befehl seines Nebenbuhlers ihn verunstaltet hatte, so erkannte ihn dennoch Alide beym ersten Anblick. Sie schrie laut auf, und fiel ihrem mit Blut und Wunden bedeckten Geliebten um den Hals. Salamor sank mit dem Tode schon ringend, nieder, Alide warf sich auf

ihn und schien seine scheidende Seele im letzten Kuße auffassen zu wollen. Dieser Auftritt reizte Soffras Eifersucht zum äussersten Ingrim, er selbst hub die rächende Faust auf, um dieser Umarmung mit dem Leben beyder Liebenden ein Ende zu machen.

Allein Grauß und Entsetzen ergriff ihn da er eben den tödtenden Streich vollführen wollte weil eine donnernde Stimme ihm ein lautes Halt! zuschrie. Er sprang zurück, und ließ den gezückten Stahl aus der Hand fallen. Er ahndete den Geist der Fee seiner Pflege Mutter, die ihn ihrer Weissagung dadurch eingedenk machte. Aber zu spät! denn in eben diesem Augenblick begann ihre Erfüllung. Auf einer weissen glänzenden Wolke erschienen die drey klugen Knaben, und indem sie über Salamor und Aliden vorüberschwebten, bekam der erstere seine vollkommene Gestalt wieder. Durch dies Wunder angefeuert, erwachte plötzlich in ihm der Entschluß Soffras verhaßtem Daseyn ein Ende zu machen. Das eigne Schwert des Wütrichs, welches er zur Vernichtung der getreuen Liebenden aufgehoben hatte, wurde das Werkzeug der Rache in Salamors rüstigen Händen, und er hieb Soffra mit einem Streich den Kopf ab. Weder die Leibwache noch das Volck wagten es, diesen Königs-Mord hindern oder bestrafen zu wollen: Denn die unbekante Stimme, für deren Donner selbst Soffra zurückgebebt war, und die wundervolle Erscheinung der dreyen Knaben flößten allen Anwesenden, Verehrung gegen die Einflüsse himmlischer Mächte ein, die hier den gewöhnlichen Lauf der Dinge, sichtbarer Weise zu lenken beschlossen hatte.

Es dauerte nicht lange, so wurde Salamor als König ausgerufen, und Alide als Königin gehuldigt. 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.

»Drei Knäblein, jung, schön, hold und weise« Helfer in Flugbereitschaft

Ute Harbusch

Als zu Beginn der *Zauberflöte* in die Unterhaltung zwischen Tamino und Papageno die drei Damen hineinplatzen, fragt der Prinz den Vogelfänger: »Wer sind diese Damen?« Der antwortet: »Wer sie eigentlich sind, weiß ich selbst nicht.« Mit noch größerem Recht könnten er und Tamino, könnten im Grunde sämtliche Figuren der Oper sich fragen, wer eigentlich die drei Knaben seien, die wiederholte Male im Fortgang der Handlung auftreten beziehungsweise meist in ihrem Flugwerk herniederschweben. Doch bezeichnenderweise stellt niemand sich noch den Knaben je eine solche Frage. Kein »Wer seid ihr?«, kein »Wer schickt euch?«, nicht einmal ein zweifelndes »Woher wißt ihr das?« bekommen die drei zu hören. Ganz im Gegenteil: Tamino sieht sie zum ersten Mal, hört ihren Rat und macht ihn sich sofort und ohne zu zögern zu eigen: »Die Weisheitslehre dieser Knaben/Sei ewig mir ins Herz gegraben.« [I, 15] Später bringen die drei den beiden Prüflingen Prinz und Papageno die Flöte und das Glockenspiel zurück – wie auch immer sie diese Zauberdinge an sich gebracht haben mögen –, dazu Speis und Trank und noch ein paar aufmunternde Worte. Die Folge: Man nimmt, spielt und ißt, als sei es das Selbstverständlichste von der Welt [II, 16, 17]. Pamina will sich das Leben nehmen, weil sie überzeugt ist, daß Tamino sie verlassen hat und nicht mehr liebt. Die Knaben brauchen nur zu säuseln, er sei ihr nach wie vor ergeben – schon läßt sie den Dolch sinken und will dem Liebsten in die Arme eilen [II, 26, 27]. Kurz darauf ein ähnlicher Erfolg: Papageno möchte seinerseits aus Liebeskummer seinem Leben ein Ende machen. Die drei erinnern ihn an die Kraft seiner Zauberglöckchen, haben die gewünschte Frau aber ohnehin schon dabei und parat: »Unter diesem Schlagel laufen die drei Knaben zu ihrem Flugwerk und bringen das Weib heraus.« [II, 29] Warum tun sie all dies, und in wessen Auftrag?

Für Jacques Chailley (1967) ist die Sache klar: »Den drei Damen der Königin der Nacht entsprechen in dem entgegengesetzten Lager die drei Kinder von Sarastro.« Konrad Küster (1990) weist aber völlig zu Recht darauf hin, daß die Knaben zu Beginn ausdrücklich von den drei Damen als Wegweiser und Ratgeber angekündigt werden: »Drei Knäblein, jung, schön, hold und weise,/Umschweben euch auf eurer Reise./Sie werden eure Führer sein,/folgt ihrem Rate ganz allein.« [I, 8] Die Damen delegieren also ihre Begleitfunktion an die drei Kinder, die damit eingeführt werden als Wesen im Dienste der Königin. Später erst, so Küster, gehen die Knaben gemeinsam mit Tamino »in Sarastros Lichtwelt über«. Und wirklich singen diese vor Paminas Errettung dieselben Worte wie schon Sarastros Gefolgsleute im Schlußchor des ersten Aktes. Dort hieß es: »Wenn Tugend und Gerechtigkeit/Den großen Pfad mit

Ruhm bestreut,/Dann ist die Erd' ein Himmelreich/Und Sterbliche den Göttern gleich.« [I, 19] Aus dem Mund der Knaben ertönt: »O holde Ruhe, steig hernieder,/Kehr in der Menschen Herzen wieder;/Dann ist die Erd' ein Himmelreich/Und Sterbliche den Göttern gleich.« [II, 26] Ihre Melodie klingt wie eine freundliche Variation des Priestermarsches zu Beginn des zweiten Aufzugs; außerdem tragen sie – laut Schikaneders Regieanweisung – bei ihrer ersten Begegnung mit Tamino vor den drei Tempelpforten silberne Palmzweige in den Händen, genau so, wie es später auch die Priester tun. Schließlich »versinken« zum Schluß der Oper – auf Schikaneders Wunsch – die Königin mitsamt ihren Damen und Monostatos, während die Knaben mit Sarastro und seinen Anhängern gleichsam auf dem Siegerpodest Platz nehmen dürfen: »Sarastro steht erhöht; Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten. Die drei Knaben halten Blumen.« [II, 30]

So hat es tatsächlich den Anschein, als seien die Knäblein von der Königin zum Obersten Priester übergelaufen. Ein wenig stutzig macht allenfalls der Hinweis auf die Blumen in ihren Händen, der an ihr »mit Rosen bedecktes Flugwerk« gemahnt. Sollten sie neben der sternflammenden Königin und den palmwedelnden Sonnenanbetern über eine eigene Symbolsprache verfügen? Weiter fällt auf, daß sie »der Menschen Herzen« im Sinn haben, wenn sie den Himmel auf Erden herbeiwünschen, und nicht von »Tugend«, »Gerechtigkeit« und »Ruhm« auf »großem Pfad« schwadronieren wie Sarastros Parteigänger. Sie klingen wie Vertreter eines menschlichen, lebenswürdigen Regimes, die sich weder den Geboten der Königin noch denen des Priesterordens zu fügen scheinen, sondern sehr wohl auf eigene Faust handeln und ihren eigenen Kopf durchsetzen können. So kommen sie schon ihrer ersten Aufgabe nicht pflichtgemäß nach, die beiden »Retter« Tamino und Papageno zu Sarastros Burg zu führen, um Pamina zu befreien. Der Vogelfänger findet den Weg nämlich ohne alle Hilfe ganz allein, worauf er sich bei der Königstochter beklagt: »Wie wir von den Jungfrauen Abschied nehmen, so sagten sie uns, drei holde Knaben würden unsre Wegweiser sein, sie würden uns belehren, wie und auf welche Art wir handeln sollen.« Pamina: »Sie lehrten euch?« Papageno: »Nichts lehrten sie uns, denn wir haben keinen gesehen. Zur Sicherheit also war der Prinz so fein, mich vorauszuschicken, um dir unsre Ankunft anzukündigen.« [I, 14] Selbst eigene Vorsätze erlauben die drei sich, wenn nötig, über den Haufen zu werfen. Bei ihrem zweiten Auftritt kündigen sie Tamino und Papageno an: »Wenn wir zum drittenmal uns sehen,/Ist Freude eures Mutes Lohn!« [I, 16] Doch zu diesem dritten Wiedersehen soll es die gesamte Oper über nicht mehr kommen, denn anstatt sich weiterhin um die Befreiungsaktion der Prinzessin zu kümmern oder sich für Prüfungserleichterungen von Prinz und Vogelmann einzusetzen, müssen die Knaben dem Notruf gehorchen und gleich zwei Selbstmordversuche verhindern.

Als erster hat wohl Hermann Wolfgang von Waltershausen (1920) festgestellt, daß die drei Knäblein recht eigene Geschöpfe sind. Er schreibt: »Endlich erhalten Tamino

und Papageno als Führer auf der Reise drei Knaben zugesellt, Lichtgenien, die aber doch wohl der Königin der Nacht dienstbar sein müssen, da diese über sie disponiert. Die Knaben entpuppen sich später als höchst zweifelhafte Gesellen. Sie sind zugleich Sendboten und Gehilfen des Sarastro, also höchst ungetreue Diener ihrer Herrin. Sie intrigieren aber später wiederum gegen Sarastro, indem sie Pamina zum Feuer- und Wasserberge führen und so veranlassen, daß Tamino bei der Probe um sein Heldentum sich einer bedenklichen Schiebung durch die magische Kraft der Zauberflöte bedient. Ebenso stiften sie den Papageno später dazu an, mit dem Zaubermittel der Königin, dem Glöckchen, die von Sarastro verhängte Strafe zu umgehen.« Es wäre ein leichtes, diese Widersprüche einfach mit der mangelnden Qualität des Schikanederschen Librettos hinwegzuerklären. Wie ja überhaupt die Anhänger der sogenannten »Bruchtheorie« im Rahmen der *Zauberflöten*-Exegese durch die Behauptung, die Handlung des zweiten Aktes sei ein – angeblich ungewollter – Bruch mit der des ersten, der Frage nach möglichen Verbindungen von Nacht zu Tag, Mann zu Frau, Natur zu Vernunft, Humanität zu Gewalt, letztlich von Chaos zu Logik bequem aus dem Weg gehen. Wenn es auch verwirrend oder störend sein mag, daß die drei Knaben eindeutig weder dem einen noch dem anderen »Lager« zugehören, ist es doch ehrlicher, sie nicht gegen den Willen der Oper in eines zu zwingen, sondern ihr Wirken als das einer »mystischen Nebenregierung« anzuerkennen, wie Waltershausen in einer sympathischen Formulierung schreibt. Auch Attila Csampai (1982) meint, daß Mozart und sein Librettist die Wunderknaben »als dritte, unabhängige, über den Konflikten der Handlung stehende friedensstiftende Macht eingesetzt haben könnten – als letzte rettende Instanz des Märchens«, welche die Notwendigkeit von Magie und Zauberei noch bei aller Auf- oder Abgeklärtheit deutlich mache. Nicht von ungefähr gilt das zweite Terzett der Knaben als einer der Höhepunkte der Komposition, was, wie wir Mozarts eigenem Bericht an seine Frau entnehmen dürfen, von Anfang an schon so empfunden wurde. Im Oktober 1791, eine Woche nach der Uraufführung, schrieb er Constanze in die Kur nach Baden: »Eben komme ich von der Oper; – Sie war eben so voll wie allzeit. – das Duetto Mann und Weib etc: und das Glöckchen Spiel im ersten Act wurde wie gewöhnlich wiederhollet – auch im 2:^t Act des knaben Terzett –«.

Daß die *Zauberflöte* von freimaurerischem Gedankengut durchzogen ist, ist seit dem 19. Jahrhundert bekannt und erforscht und mittlerweile musikgeschichtliches Gemeingut. Längst weiß man auch, daß sich Emanuel Schikaneder außerdem von verschiedenen Märchen zu seinem Textbuch inspirieren ließ, namentlich der orientalisierenden Märchensammlung *Dschinnistan* von Christoph Martin Wieland (1789). Die Verschiedenartigkeit dieser Quellen schlägt sich zwangsläufig nicht nur auf der inhaltlichen Ebene nieder, sondern auch in der Art und Weise der Oper, Bedeutung zu erzeugen. Der Freimaurer-Hintergrund führt zu einer rationalen, bewußtseinsnahen Allegorik, die sich mit Kenntnis der zugrundeliegenden Riten und Zeichen im Sinne der Weisheits- und Tugendlehre entschlüsseln und überset-

zen läßt. Der Märchen-Hintergrund dagegen führt zu einer volkstümlichen Symbolik, die allgemein menschliche Inhalte oder, mit C. G. Jung gesprochen, Elemente des kollektiven Unbewußten verkörpert. Die Dreizahl zum Beispiel, welche in der Zauberflöte so unübersehbar häufig verwendet wird, hat Anteil an beiden Bereichen. Da gibt es einerseits die drei Tempelpforten, die drei Prüfungen, den dreimal wiederholten dreifachen Posaunenton [II, 19] oder den dreistimmigen Priesterchor, der einer Regieanweisung Schikaneders zufolge in einer Dreiecksordnung von drei mal sechs Sängern auftreten sollte [II, 20], welche alle auf freimaurerischer Zahlensymbolik beruhen. Und da gibt es andererseits die drei Damen, die drei Sklaven und eben auch die drei Knaben, welche Elemente folkloristischen Erzählens sind. (Es wäre im übrigen eine Überlegung wert, ob es nicht vielleicht sogar drei Zauberdinge, also neben der titelgebenden Zauberflöte und dem Glockenspiel noch ein drittes Wundermittel gebe, nämlich die Knaben selbst, gewissermaßen als in sich triadisches Drittel einer märchenhaften Dreiheit.) Die Märchen-Zugehörigkeit der Knaben ist auch der Grund dafür, daß die ihnen begegnenden Figuren wie selbstverständlich mit ihnen umgehen: Im Märchen – wie im Traum – stellt man übernatürliche Wirkungen keine Sekunde in Frage.

Anders als in mythisch-religiösen (drei Parzen, drei Nornen, die heilige Dreifaltigkeit) oder psychoanalytischen Modellen (Es, Über-Ich, Ich; Anima, Animus, Selbst) wirkt die Dreizahl im Märchen vor allem stilisierend. Das heißt, daß sie nicht wirklich eine Bedeutung trägt, sondern als schmückendes oder gliederndes, also rein ästhetisches Element in die Erzählung eingefügt wird. Der dänische Folklorist und Philologe Axel Olrik meinte schon 1909: »nichts unterscheidet so deutlich die große menge der volkspoesie von der modernen dichtung und von der wärklichkeit, wie die dreizahl es tut. eine so rücksichtslose stilisierung des lebens steht ganz für sich. wenn der sagenforscher auf eine dreizahl stößt, denkt er wie der Schweizer der die Alpen wieder erblickt: nun bin ich daheim!« Triaden können im Märchen als Handlungsträger erscheinen: als Menschen, Wesen, Tiere, vor allem als helfende Tiere mit wunderbaren Fähigkeiten, oder als Dinge, häufig Zauberdinge. Sie können die Handlung gliedern, zum Beispiel durch drei Fragen, drei Rätsel, drei Aufträge, drei Auskünfte, drei Hilfeleistungen o. ä... Häufig findet man auch eine Dreiheit von Orten (drei Zimmer, drei Länder, drei Stationen) oder Zeiteinheiten (Fristen oder Dauern von drei Tagen, Monaten, Jahren). Schließlich spielen Triaden noch eine bloß dekorative Rolle (ein drei Klafter großer Mann, drei Priester, drei Blutstropfen). Die Dreizahl ist eine der Hauptkomponenten für die Künstlichkeit und Abstraktheit des Märchens. Sie ist so typisch und so beliebt, daß sich immer wieder beobachten läßt, wie Nacherzähler sie auch dort einsetzen, wo sie ursprünglich gar nicht vorhanden war. Wir können sagen, daß Schikaneder in diesem Punkt keine Ausnahme darstellt.

In anderem Sinne aber steht die Zahl Drei ebenfalls im Mittelpunkt des Märchens; dann nämlich, wenn man das Aktionsdreieck »Held – Helfer – Gegner« betrachtet. Dieses Dreieck, das die Grundstruktur fast aller Märchen bildet, ist von

bedeutender Aussagekraft: »Sofern man den Helden als den gewichtigsten Repräsentanten des Menschen auffassen darf, ist es eine Darstellung der Angewiesenheit jedes Menschen auf Hilfe von außen.« (Max Lüthi) Der Helfer im Märchen ist die Mittlerinstanz zwischen Mensch und Schicksal. Während aber Gottheiten in furchteinflößender oder zumindest ehrfurchtgebietender Weise in die Geschehnisse der Irdischen einzugreifen pflegen, befindet sich der Helfer eher auf Augenhöhe. Märchenhafte Helfer arbeiten dem Menschen zugewandt und der jeweiligen Situation angepaßt. Kein theaterdonnernder, allesentscheidender deus ex machina ist da am Werk, sondern ein gutartiges, bescheidenes Göttlein aus dem Schnürboden.

Die Gestalten der drei Knaben hat Schikaneder mit Sicherheit aus der bereits erwähnten *Dschinnistan*-Sammlung entnommen, worin sich ein Märchen mit dem Titel *Die klugen Knaben* befindet. Dort heißt es, einer Volkssage gemäß »sollten in einem fernen Reich, drey Knaben wohnen, die ein Zauber in immerwährender Kindheit erhielte, die aber ihrer Weisheit wegen, die klugen Knaben genennt, und von den Einwohnern des Landes, in allen wichtigen Angelegenheiten um Rath gefragt würden.« Diese Knaben sucht der Held des Märchens, ein armer Ziegenhirt, auf, um von ihnen zu erfahren, wie er seine Liebste befreien könne, die ein böser Wüterich und Zauberer ihm geraubt hat. Wie die Knäblein in der Oper Tamino zurufen: »Sei standhaft, duldsam und verschwiegen«, raten auch jene des Märchens dem Ziegenhirten, zum Zauberer zu gehen, und fügen hinzu: »Sey standhaft, erdulde gelassen, alles was dir dabey begegnen wird, und hüte dich einen Laut von dir hören zu lassen!« Die Feuer- und die Wasserprobe, die Tamino zu absolvieren hat, sind dann allerdings, gelinde gesagt, ein Klacks gegen die Mißhandlungen und Verstümmelungen, die der arme Ziegenhirt über sich ergehen lassen muß. Nichtsdestotrotz bleibt auch er standhaft, duldsam und verschwiegen und wird damit belohnt, daß kurz vor seinem Dahinscheiden die drei klugen Knaben »auf einer weissen glänzenden Wolke« vorüberschweben: Sie heilen den Helden, der daraufhin den Wüterich erschlägt und seine Liebste heiratet. In *Lulu oder Die Zauberflöte*, einem anderen Märchen aus derselben Sammlung, das der Oper gleichfalls als Vorlage diente, schickt eine Fee den Prinzen aus, ihre Tochter, wiederum aus den Händen eines Zauberers, zu retten und schenkt ihm dazu erstens eine Flöte und zweitens einen Ring, der im Gefahrenfalle »ein fliegender Bothe wird, der mich zur Hülfe ruft«. Den Rest müsse dann aber des Prinzen eigene Klugheit richten.

Die erste systematische Untersuchung über Helferfiguren im Zaubermärchen stammt von dem russischen Märchenforscher Vladimir Propp. In seiner Abhandlung *Morphologie des Märchens* von 1928 unternimmt er eine strukturalistische Analyse mehrerer hundert Märchen und entwickelt daraus eine Art Märchen-Grammatik, derzufolge die unterschiedlichsten Gestalten dieselben Funktionen erfüllen können. Er gibt ein Beispiel:

»1. Der Zar gibt dem Burschen einen Adler. Dieser bringt den Burschen in ein anderes Reich.

2. Der Großvater gibt Sutschenko ein Pferd. Das Pferd bringt Sutschenko in ein anderes Reich.

3. Der Zauberer gibt Ivan ein kleines Boot. Das Boot bringt Ivan in ein anderes Reich.

4. Die Zarentochter gibt Ivan einen Ring. Die Burschen, die in dem Ring stecken, bringen Ivan in das fremde Zarenreich.«

Propp stellt fest, daß der Adler, das Pferd, das Boot und der Ring (aus dem die Burschen steigen), so unterschiedlich sie auch sein mögen, doch ein und dasselbe tun, und folgert daraus: »Für die Erforschung der Märchen ist daher die Frage primär, was die Märchengestalten tun; die Fragen nach dem wer und wie sind nur noch sekundärer Art.« Dementsprechend bestimmt er verschiedene Instanzen, die, wie Subjekt, Prädikat und Objekt im Satz, jeweils spezifische Funktionen im Märchen innehaben: den Helden, den Gegenspieler, die gesuchte Gestalt, den Sender, den Schenker und den Helfer. So kann man also die Fragen nach den Auftraggebern der drei Knaben in der *Zauberflöte* getrost hintanstellen. Es läßt sich nicht mit manichäischer Logik herausdividieren, ob sie nun im Dienste der Königin oder des Oberpriesters stehen oder vom einen zum anderen überlaufen, ob sie sich überhaupt stringent oder widersprüchlich verhalten. Es läßt sich aber sehr wohl im Sinne der Märchenlogik festhalten, daß sie ihre Funktion als Helfer für die Helden erfüllen. (Interessanterweise erwähnt Propp noch, daß Lebewesen, Gegenstände oder Eigenschaften gleichermaßen die Helfer-Funktion erfüllen können. Er schlägt aber vor, übernatürliche Wesen als »Helfer«, Gegenstände und Eigenschaften dagegen als »Zaubermittel« zu bezeichnen. Dies würde erneut die Annahme stützen, daß die Knaben, strukturell gesehen, auf derselben Stufe stehen wie Flöte und Glöckchen.)

Folgt man dieser Sicht, daß nicht das »wer und wie« der Märchengestalten, sondern ihr »was« entscheidend ist, also ihre »Bedeutung für den Gang der Handlung«, wäre zu fragen, was die drei Knaben denn nun eigentlich tun. Ergänzend zu dem bereits Gesagten läßt sich feststellen, daß die drei vor allem für die Liebe und für das Leben im Einsatz sind, im Gegensatz zur Königin, die Mord und Rache zetert und ihrer Tochter einen Dolch in die Hand drückt; im Gegensatz nicht minder zu Sarastro, dessen »Weisheitslehre« gegebenenfalls auch den Tod des Prüflings in Kauf nehmen würde. Und einen weiteren Aspekt wirklich menschlichen Lebens vergessen die Knäblein ebensowenig: das sogenannte leibliche Wohl. Bei ihrem zweiten Auftritt bringen sie nicht allein die Zauberdinge zurück, sondern fahren auch zu essen und zu trinken auf. Papagenos Vermutung, daß dies Kostproben aus Sarastros Küche seien, möchte man sich da schwerlich anschließen. Daß sowohl Speise als auch Trank köstlich munden, ist seiner Begeisterung: »Ha! – das ist Götterwein!« allerdings un schwer zu entnehmen. Wenn Tamino sich nur vornehm zurückhält und als Asket gebärdet, ist ihm, pardon, eben nicht zu helfen. Doch immerhin spielt er ja stattdessen auf seiner Flöte...

Helfer, die im Dienste des Menschen in dessen Kampf mit den kleinen und

großen Nöten des Lebens stehen, sind natürlich keine ureigene Erfindung des Märchens, sondern eine Verkörperung allgemeiner, weit verbreiteter Vorstellungen, die je nach Weltanschauung und Glaubensrichtung auch ganz andere Gestalt annehmen können. Hausgeister, Notheilige und Schutzengel helfen ebenfalls aus Lebensgefahr oder einfach nur aus der Klemme. Haus- und Schutzgeister zum Beispiel sind hauptsächlich dafür verantwortlich, das Haus und die Familie vor übernatürlichen Mächten, vor Feuer, Arbeitsunfällen und unrechtem Tun zu behüten. Wohnt eine Familie über Generationen hinweg auf demselben Anwesen, übernimmt ein spezieller Familienschutzgeist, der *spiritus familiaris*, die Zuständigkeit, der sogar Geburten, Todesfälle und anderes im Vorhinein ankündigt. Hausgeister helfen allerdings nur mit, sie krönen die Arbeit des Menschen, die dieser im Schweiß seines Angesichts verrichtet. Die berühmten Kölner Heinzelmännchen, die der Schneidersgattin das Leben erleichterten, müssen daher einer anderen Kategorie dienstbarer Geister zugehören.

Das christliche Volksgut kennt die Vorstellung von Notheiligen oder Nothelfern, die als wunderbare Retter angerufen werden können. Auch sie sind Ausdruck der Erfahrung menschlicher Hilfsbedürftigkeit. Während die Helfer im Märchen jedoch anonym auftreten, sind die christlichen Nothelfer personifizierte, namentlich bekannte Heilige. Sie werden auf Altären, Bildstöcken, Brunnen, Leuchtern, selbst in Türfüllungen dargestellt, auf den Ästen des Lebensbaums stehend oder auf Wolken sitzend. Ihre prächtigste Residenz ist die von Balthasar Neumann errichtete Basilika Vierzehnheiligen in Oberfranken. Das Mirakelbuch der Kirche berichtet, daß am Abend des 29. Juli 1446 dem Sohn eines Schäfers ein nacktes Kind erschienen sei, das »alß klar alß die Sunn« war. Vierzehn weitere Kinder umstanden es und sprachen: »Wir sein die viertzehn nothelffer und wöllen ein Capellen haben auch gnediglich hier rasten und biß unser diener, so wollen wir deine diener wieder sein.« Die Amtskirche war von der Vision des Hirtenjungen zunächst wenig erbaut, beugte sich aber angesichts der herrschenden Armut, Nöte und Krankheiten dem Wunsch des Volkes nach anschaulichen Bildern und ließ eine Wallfahrtskirche errichten. Um aber theologisch unanfechtbar zu sein, mußten die vierzehn Kindlein erwachsen werden und die Namen christlicher Märtyrer und Heiliger annehmen. »Elf Männer und drei Frauen«, schreibt Ruth Vogelsang (1993), »bilden die Gruppe, der Tradition entsprechend durch ihre Attribute gekennzeichnet und so auch für Analphabeten lesbar: Achatius, der römische Soldat, mit Dornenkrone und Kreuz – Ägidius, der Einsiedler-Abt mit der Hirschkuh – Blasius, der Bischof mit den gekreuzten Kerzen – Christophorus, der Riese mit dem Kind – Cyriakus, der Diakon mit gefesseltem Dämon und Almosenbeutel – Dionysius, der Bischof, der sein Haupt trägt – Erasmus mit der Ankerwinde – der Jäger Eustachius mit dem Hirsch – der Drachenbezwinger Georg – Pantaleon mit auf den Kopf genagelten Händen – Vitus, der jugendliche Held mit Kessel und Hahn. Zu ihnen treten die drei heiligen Jungfrauen: Barbara mit dem Turm – Margareta mit dem Wurm – Katharina mit dem Rad. Sie alle scharen

sich um das Jesuskind, das ihre Mitte und Krone bildet. In volkstümlichen Darstellungen sitzt es oft auf den Schultern des Christophorus oder auf dem Arm Mariens, der Königin aller Heiligen.«

Während sich die Gruppe der vierzehn Nothelfer erst im Laufe des 15. Jahrhunderts herausbildete, gibt es persönliche Schutz- und Dienstengel schon seit vorchristlicher Zeit. Im Pentateuch wird berichtet, daß dem Volk Israel bei seinem Auszug aus Ägypten ein schützender Engel voranging, der die Menschen an Gottes Stelle führte und seine Nähe erfahrbar machte [2. Mose 23,20-23]. Auch für Hiob taucht ein Begleitengel auf [Hiob 33,14-28]. Die klassische Schutzengelstelle im Alten Testament findet sich in Psalm 91,11-12: »Denn er hat seinen Engeln befohlen, daß sie dich behüten auf allen deinen Wegen, daß sie dich auf den Händen tragen und du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest.« Im Neuen Testament setzt Gott häufig Engel zu Schutz und Hilfe seines Sohnes ein: Schon gleich nach Jesu Geburt gab ein Engel dem Josef im Traum ein, nach Ägypten zu fliehen, um das Kind vor Herodes' Nachstellungen zu retten [Mt 2,13], und noch im Garten Gethsemane erschien Jesus »ein Engel vom Himmel und stärkte ihn« [Lk 22,43]. In Christi Abschiedsworten ist wiederholt vom parakletos, also einem Tröster, Helfer oder Beistand die Rede, der nach Jesu Tod die Kontinuität der Gemeinde mit seinem Werk wahren und ihr Leben in der Welt ermöglichen soll [Joh 14,16-26; 15,26; 16,7]. Die Apostelgeschichte kennt ebenfalls das Wirken dieses Parakleten, der noch auf den Einfluß jüdischer Engelsonvorstellungen zurückgehen mag und die Gewißheit fortgesetzten göttlichen Beistandes verkörpert. So wird beispielsweise Petrus von einem Engel aus dem Gefängnis befreit: »Und in jener Nacht, als ihn Herodes vorführen lassen wollte, schlief Petrus zwischen zwei Soldaten, mit zwei Ketten gefesselt, und die Wachen vor der Tür bewachten das Gefängnis. Und siehe, der Engel des Herrn kam herein, und Licht leuchtete auf in dem Raum; und er stieß Petrus in die Seite und weckte ihn und sprach: Steh schnell auf! Und die Ketten fielen ihm von seinen Händen. Und der Engel sprach zu ihm: Gürtle dich und zieh deine Schuhe an! Und er tat es. Und er sprach zu ihm: Wirf deinen Mantel um und folge mir! Und er ging hinaus und folgte ihm und wußte nicht, daß ihm das wahrhaftig geschehe durch den Engel, sondern meinte, eine Erscheinung zu sehen. Sie gingen aber durch die erste und zweite Wache und kamen zu dem eisernen Tor, das zur Stadt führt; das tat sich ihnen von selber auf. Und sie traten hinaus und gingen eine Straße weit, und alsbald verließ ihn der Engel.« [Apg 12,6-10]

Obwohl – oder weil? – das Christentum in unserer säkularisierten Welt immer mehr an Einfluß verliert, bleibt der Glaube an Schutzengel wacker bestehen. Engelerfahrungen erleben seit den 1980er Jahren einen regelrechten Boom, auch wenn moderne Engel nicht mehr mit Flügeln und in weißen Gewändern auftreten, sondern in Jeans oder mit Werkzeugkoffer. (Im übrigen wurden Engel unter anderem deshalb bis über den Spätbarock hinaus als niedliche Nackedeis mit Stutz-Flügelchen dargestellt, um über die hohe Kindersterblichkeit hinwegzutrusten.) Der Nie-

derländer H. C. Moolenburgh veröffentlichte Weihnachten 1983 ein Buch über *Engel als Beschützer und Helfer des Menschen*. Daraufhin bekam er über fünfhundert Leserbriefe, die seiner Einschätzung nach »mehr als 150 klare Engelerfahrungen« enthielten, welche er wiederum in einer Folgepublikation mit dem Titel *Engel – Helfer auf leisen Sohlen* (dt. 1993) zusammenstellte. Darin berichten Menschen aller Altersgruppen und aus vielen Ländern von ihren Begegnungen mit Engeln: als Retter in gefährlichen Situationen bei Autofahrten, Flug- oder Schiffsreisen, als Tröster bei Sorgen und Depressionen, als Helfer bei Krankheiten und als Beistand in Krieg oder Gefangenschaft. Bemerkenswert ist die Beobachtung, daß die Engel jeweils in Gestalten erscheinen, die den Geholfenen keine Furcht einflößen, sondern ihnen vielmehr ähnlich sind. So erscheinen Kindern häufig Kinder, oder einer gläubigen Katholikin begegnet ein älterer Herr im Priestergewand.

Schutzheilige müssen, damit sie ihre Wirkung tun, eigens angerufen werden. Auch Schutzengel setzen beim Hilfsempfänger eine innere Bereitschaft zur Begegnung voraus, schreibt Moolenburgh und vergleicht die Engelercheinung mit dem Augenblick, in welchem der Zen-Meister seinem meditierenden Schüler einen plötzlichen Schlag versetzt, der diesen zur Erleuchtung führt. Aber könnte es auch sein, daß der Helfer den Hilflosen braucht? Der Terminus »Helfer-Syndrom« ist längst über die engeren Fachkreise hinaus verbreitet, und es gehört geradezu zum psychologischen Basiswissen, daß der Altruismus eine unschöne Kehrseite hat. Wolfgang Schmidbauer hat den Begriff 1977 aufgrund seiner gruppentherapeutischen Erfahrungen mit Angehörigen sozialer Berufe geprägt, um eine neurotische Komponente in dieser Berufswahl zu benennen: Der Helfer handelt aus dem Bedürfnis heraus, anderen Menschen die Rolle eines Schwächeren, Abhängigeren oder Kränkeren zuzuschreiben, um eigene Ängste vor solchen Gefühlen zu bekämpfen. Die Hilfe für den anderen läßt sich psychoanalytisch als eine Suche nach den omnipotenten Eltern beschreiben, die der Helfer selbst vermißt. Doch auch unabhängig von solchen Konstrukten: Wünschen wir uns nicht alle hin und wieder ein Helferlein, eine rettende Idee, ein tröstendes Wort, eine hilfreiche Begegnung, einen unverhofften Anruf, wenn wir mit unserem Latein am Ende sind? »Die Polizei, dein Freund und Helfer« ist da wahrlich ein trefflicher Slogan. Helfer nennt sich auch eine Zeitschrift der Caritas, und Helfer für den Lohnsteuer-Jahresausgleich, für Beziehungskrisen oder die Kindererziehung finden auf dem Buchmarkt reißenden Absatz. Sind das die blumengeschmückten Flugwerke von heute?

A.T. Schaefer fotografierte die Klavierhauptprobe zur Stuttgarter Neuinszenierung am 3. März 2004

- S. 34: Ensemble und Staatsoperchor Stuttgart
- S. 35: Rudolf Rosen
- S. 36: Helene Ranada, Karine Babajanian, Maria Theresa Ullrich
- S. 37: Helene Ranada, Karine Babajanian, Maria Theresa Ullrich
- S. 38: Barbara Baier
- S. 39: Aurelius Sängerknaben, Johan Weigel, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 40: Motti Kastón, Johan Weigel
- S. 41: Johan Weigel, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 42: Rudolf Rosen, Michael Austin, Alexandra Reinprecht, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 43: Johan Weigel, Michael Austin, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 44: Heinz Göhrig, Attila Jun, Motti Kastón, Michael Austin, Johan Weigel, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 45: Alexandra Reinprecht, Attila Jun, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 46: Attila Jun
- S. 47: Karine Babajanian, Rudolf Rosen, Maria Theresa Ullrich
- S. 48: Alexandra Reinprecht, Barbara Baier
- S. 49: Attila Jun, Michael Austin, Alexandra Reinprecht
- S. 50: Daniela Dott, Gabriela Herrera, Johan Weigel
- S. 51: Johan Weigel, Alexandra Reinprecht
- S. 52: Johan Weigel, Alexandra Reinprecht, Attila Jun
- S. 53: Ursula Penzel, Rudolf Rosen, Johan Weigel
- S. 54: Alexandra Reinprecht, Emma Curtis, Carmen Mammoser, Helga Rós Indridadóttir
- S. 55: Frank van Aken, Emma Curtis, Carmen Mammoser, Helga Rós Indridadóttir, Johan Weigel, Alexandra Reinprecht, Thomas Schmidt
- S. 56: Rudolf Rosen, Irena Bepalovaite, Staatsoperchor Stuttgart
- S. 57: Staatsoperchor Stuttgart
- S. 58: Rudolf Rosen, Daniela Dott, Irena Bepalovaite, Naomi Jshizu, Helga Rós Indridadóttir
- S. 59: Barbara Baier