

1791170 Z

04261



DIE ZAUBERFLÖTE

Wolfgang Amadeus

Mozart

theater magdeburg
der landeshauptstadt



Wenn andere in der Pause
Kulissen schieben,
schieben Sie doch einfach mit ...



Ihren großen Auftritt
als Kulissenschieber
haben unsere
Gebrannten Erdnüsse
an der Theaterbar.

Bodeta
Das leckert!

www.bodeta.de · Bodeta Süßwaren GmbH · 39387 Oschersleben

Mut zur Lücke?

**Nicht, wenn es um
Ihre Rente geht!**



 **Volksbank Magdeburg eG**

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen
von Wolfgang Amadeus Mozart

Text von Emanuel Schikaneder



*Titelkupper des 1. Librettodrucks der „Zauberflöte“
von Ignaz Alberti*

Spielzeit 2001/ 2002

DIE HANDLUNG

Eine Königin, mit Helferinnen und Zauberwaffen, verlangt von einem Jüngling reinen Herzens namens Tamino ihre von einem angeblich bösen Zauberer namens Sarastro geraubte Tochter Pamina zu retten. Er macht sich auf den Weg, wird unsicher schon am Palast, mehr noch vor den Priestern dieses Mannes: er muss an der Darstellung der Nachtkönigin zweifeln. Aus dem Vorhaben der Befreiung wird eine Läuterung seiner selbst. Tamino muss mehrere Prüfungen bestehen um die Geliebte zu gewinnen, die ihm Sarastro in anderem Sinne verheißt als die Königin der Nacht. Als diese ihre Pläne vereitelt sieht, möchte sie Pamina zum Mord an Sarastro gewinnen. Sie hofft die Oberhand zu erlangen durch den Raub des in Sarastros Macht befindlichen „siebenfachen Sonnenkreises“. Pamina geht auf dieses Ansinnen nicht ein; sie will den Dolch gegen sich selber zücken, als sie das Schweigen Taminos in seiner Prüfung nicht zu verstehen vermag. Sie wird selbst in die Prüfungen einbezogen, das Paar besteht die Feuer- und die Wasserprobe mit Hilfe der Zauberflöte. Während Taminos Begleiter Papageno und die ihm zuge dachte Papagena sich mit den irdischen Freuden begnügen, werden Pamina und Tamino in den Bund der Geweihten aufgenommen und mit ihnen alle Männer und Frauen der Vereinigung des Männlichen und Weiblichen teilhaftig.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Totenmaske 1791

DAS RÄTSEL »ZAUBERFLÖTE«

Udo Salzbrenner

Seit ihrer Uraufführung vor über 210 Jahren am 30. September 1791 in Wien erfreut sich Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ einer ungebrochenen Popularität in breitesten Publikumsschichten. Komponiert im Todesjahr des Tondichters entwickelte sie sich zum Spielplanrenner par excellence, in dem sich Unterhaltungstheater und ernster Anspruch auf glückliche Weise verbinden und von dessen anhaltendem Erfolg selbst moderne Musical-Produzenten unserer Zeit nur träumen können.

Mit der „Zauberflöte“ begab sich Mozart auf kompositorisches Neuland. Erstmals schuf er ein Werk für eine Bühne vom Typus der Wiener Vorstadtheater und damit ein Werk für ein grundsätzlich anderes Publikum als jenes, das die Vorstellungen in der Hofoper besuchte.

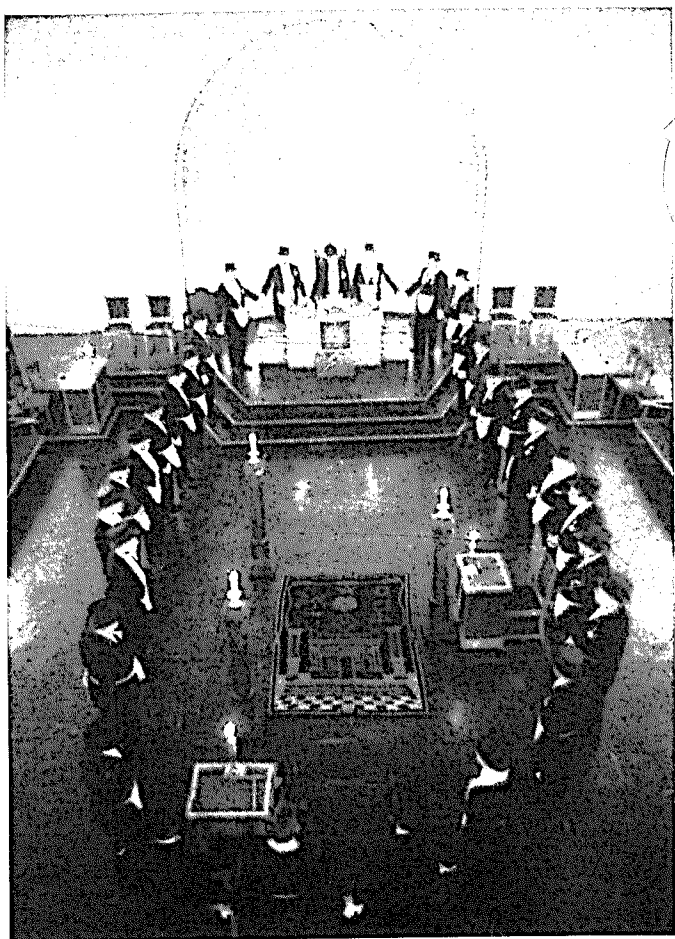
Das Libretto schrieb Emanuel Schikaneder, der Mozart noch aus seiner Salzburger Zeit bekannt war und der 1789 die Direktion des „Theaters auf der Wieden“ übernommen hatte.

Vielfältig sind die antiken und orientalischen stofflichen Quellen, die im Textbuch der „Zauberflöte“ miteinander verschmelzen. Schikaneder verband sie – genialer Theaterpraktiker, wie er war – zu einem „niemals zuvor und nie wieder danach in solcher Fülle und Komplexität erreichten Kompendium mythologischer und mythischer Erfahrung“ (Wolfgang Willaschek).

Direkte Vorlagen bildeten zweifellos der 1731 erschienene historische Roman „Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte“ des Abbé Jean Terrasson, der 1778/79 von Matthias Claudius als „Geschichte des ägyptischen Königs Sethos“ ins Deutsche übersetzt wurde, sowie die zwischen 1786 und 1789 erschienene dreibändige Märchensammlung „Dschnnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermaehrchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und überarbeitet“ von Christoph Martin Wieland und August Johann Liebeskind, vor allem das darin enthaltene Märchen „Lulu oder Die Zauberflöte“. Weitere Hauptquellen waren die Oper „Oberon“ des Hofkapellmeisters Paul Wranitzky, die Schikaneder 1789 herausbrachte, sowie das Schauspiel „Thamos, König in Egypten“ (1774) von Tobias Philipp von Gebler, für das Mozart schon eine Bühnenmusik geschrieben hatte. Daneben flossen auch aktuelle Ereignisse der Zeit, wie die Flugversuche des Franzosen Blanchard mit einem Heißluftballon im Juli 1791 in Wien, in das Libretto ein.

Schon früh erkannte man jedoch, dass die „Zauberflöte“ mehr ist als Vorstadtposse, Zauberstück, Kasperltheater und Maschinenkomödie, und die überaus kontroversen Deutungsversuche, dem „Rätsel Zauberflöte“ auf die Spur zu kommen, sind mittlerweile imstande, ganze Bibliotheken zu füllen!

Sie reichen von dem verschleierte Hinweis Goethes gegenüber Eckermann, dass „dem Eingeweihten ...der höhere Sinn nicht entgehen“ werde, „wie es ja bei der 'Zauberflöte' und anderen Dingen der Fall ist“ (25. Januar 1827), bis



Bruderkette am Schluss der rituellen Arbeit in einer Freimaurerloge

zu den jüngsten Auslegungen von Hans-Josef Irmen (1988) und Martha Ida Frese (1998), die insbesondere versucht haben, die dem Werk innewohnende Zahlensymbolik zu entziffern. Letztere hat gar den Versuch unternommen, mit Hilfe der Namenszahlensymbolik die „Zauberflöte“ als Allegorie zur politischen Szene im josephinischen Wien zu deuten und die Hintergrundfiguren zu identifizieren. (Demnach wären u. a. Kaiserin Maria Theresia die Königin der Nacht und Kaiser Joseph II. der Tamino der „Zauberflöte“.)

Dass sowohl das Textbuch als auch die Musik der „Zauberflöte“ von der Symbolik der Freimaurer, jener geheimen Gesellschaft, deren Aufgabe es ist, „durch tätige Humanität an der Errichtung des auf Weisheit, Stärke und Schönheit gegründeten Tempels der allgemeinen Menschenliebe“ mitzuwirken, durchdrungen sind, kann jedenfalls nach den Forschungen insbesondere von Alfons Rosenberg, Dieter Kerner, Gunther Duda, vor allem H. C. Robbins

Landon und jüngst Helmut Perl nicht mehr bestritten werden. Mozart und Schikaneder – beide waren Logenbrüder – erweisen sich als engagierte Vertreter einer radikalen Ausprägung der Spätaufklärung: Klerus und Illuminaten, verkörpert durch die Personen der Handlung, stehen sich als unveröhnliche Mächte einander gegenüber.

„Freimaurerei ist“ – so definiert es das „Allgemeine Handbuch der Freimaurerei“ – „die Tätigkeit engverbundener Männer, die unter Anwendung sinnbildlicher, größtenteils dem Maurerhandwerk und der Baukunst entlehnter Formen für das Wohl der Menschheit wirken, indem sie sich und andere sittlich zu veredeln suchen, um dadurch einen allgemeinen Menschheitsbund herbeizuführen, den sie unter sich im kleinen Kreis bereits darstellen wollen.“

Müßig ist es, auf die politische und kulturell-religiöse Bedeutung der Freimaurerei als radikal antifeudale und antiklerikale Oppositionsbewegung vor allem im Aufklärungszeitalter hinzuweisen, sie liegt auf der Hand.

Der prüfungsreiche Weg Taminos, der vor den Tempeln der Weisheit, der Vernunft und der Natur Einlass sucht, lässt sich mit dem rituellen Aufnahmeverfahren eines Suchenden in den Kreis der Geweihten vergleichen. Schon das gestochene Titelbild des ersten gedruckten Librettos der „Zauberflöte“ weist mit zahlreichen Symbolen auf diese Zusammenhänge hin.

Die Thematik des Todes und der Todeserfahrung, die die „Zauberflöte“ durchzieht, entspricht ebenso der „Bewältigung“ des Todes, wie sie in den Tempelarbeiten der Freimaurer eingepägt ist. So lehrte Andreas Stütz 1784 in der „Eintracht“ „ueber die Reisen des Maurers“: „Gedenke an den Tod! ruft dem greisen Meister eine ernste Stimme zu. Gedenke an den Tod! flüstern ihm die in Trauer gehüllten Wände, die feyerliche Todesstille, die verhüllten nachdenkenden Angesichter seiner Brüder zu. Tod scheint die Losung, Tod das einzige Ziel seiner Reisen. ... Wozu diese Erinnerung, wenn sie ihn nicht zur wahren edlen Thätigkeit aufwecken, wenn sie ihm nicht die Gruft, und durch sie die Aussicht in ein besseres Leben öffnen soll, wo der Lohn der Arbeit, wo wahrer Aufschluß erhabener Geheimnisse, wo höhere Meistergrade seiner warten, und ihn zur Vollkommenheit näher rücken werden? Dahinaus, meine Brüder, ziehen die mystischen Reisen, die wir in jedem Grade gemacht haben.“

Geprägt von solcher „Weisheitslehre“ singt der „wissende“ Tamino: „Mich schreckt kein Tod als Mann zu handeln, – den Weg der Tugend fort zu wandeln.“ Er antwortet dem Ritual der „Pyramide“, das ihm „zwey geharnischte Männer“ eindrucksvoll vortragen: „Der welcher wandert diese Straße voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, schwingt er sich aus der Erde Himmel an. – Erleuchtet wird er dann im Stande seyn, sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.“ (II, 28)

Auch der Schlusschor „Heil sey euch Geweihten! Ihr drängt durch die Nacht,/Dank sey dir, Osiris und Isis, gebracht!/Es siegte die Stärke, und krönet zum Lohn/Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron““, verweist auf das Ritual der Johannisfreimaurer, wo am Ende einer Logenzusammenkunft eben diese Worte „Weisheit ... Schönheit ... Stärke“ gefallen wären. Sie bilden auch

das zentrale Dreieck des Dreiunddreißigsten Grades des schottischen Freimaurerrituals - einer Parallele oder Erweiterung der Johanniszeremonie (H. C. Robbins Landon).

Ein Symbol nach dem andern stammt in dieser Oper aus dem Freimaurerorden. Die symbolische Zahl Drei beherrscht das ganze Werk: die bekannten drei Schläge der Ouvertüre, drei \flat als Vorzeichnung der Haupttonart Es-Dur, drei Knaben, drei Damen, drei Tempel, drei Proben (Schweigen, Wandern und Fasten, Feuer- und Wasserprobe).

Daneben gewinnt die Zahl 18 an Bedeutung, wohl deshalb, weil Mozart dem 18. Grad der Freimaurerei, dem sogenannten Rosenkreuzergrad („Le souverain prince Rose-croix“ im „Ancient and Accepted Scottish Rite 33“) sehr verbunden gewesen sein muss: Der Chor „Es lebe Sarastro“ ist 18 Takte lang, 18 mal hebt Sarastro an zu singen, 18 Blasinstrumente schreibt die Partitur vor, zu Beginn der Feuer- und Wasserprobe erklingen insgesamt 18 Akkorde, der Chorsatz von „Triumph! Du edles Paar...“ erstreckt sich über 18 Takte, Sarastro wird im 18. Auftritt des 1. Aktes eingeführt, 18 Jahre alt ist Papagena, 18 Priester begleiten Sarastro, 18 mal wird der Name Sarastros in diesem Operntext gesprochen und 18 mal gesungen. Im Klavierauszug, den Mozart kurz vor seinem Tod noch vorbereitete, ist das „Hohepriesterliche Gebet“ Sarastros „O Isis und Osiris, schenket...“ (abweichend von der heute weitverbreiteten Einteilung) mit der Musiknummer 18 belegt. Die Beispiele ließen sich erweitern.

Die Zahl 18 verkörpert die Sonnenzahl, denn alle 180 Tage findet auf unserer Erde eine Sonnenwende statt, und alle 18 Jahre kehrt in der Saros-Periodik eine Sonnen- und Mondfinsternis wieder. Der Name Sarastro leitet sich zweifelsohne von dieser Gegebenheit her, ist er doch Träger des Sonnenkreises.

Darüber hinaus bemerkt H.C. Robbins Landon: „Die 30. Szene des 2. Aktes, in der der Mohr Monostatos zusammen mit der Königin der Nacht und ihrem Gefolge versuchen, Sarastros Tempel zu stürmen und zu zerstören, symbolisiert den Grad 30 im Schottischen Ritus, den ‚Grad der Rache‘, während der Schluss der Oper (...) nachdem die Dunkelheit (Königin der Nacht) besiegt und das Licht (Sarastro, Tamino/Pamina, Papageno/Papagena) triumphiert, den höchsten Grad (33. Grad) des Schottischen Ritus repräsentiert – in dem Dreieck, das ‚Weisheit, Schönheit, Stärke‘ bedeutet und im Textbuch wiedergegeben ist. Das Motto des 33. Grades ist ‚Ordo ab Chao‘ (Ordnung aus dem Chaos) oder von der Dunkelheit ins Licht.“

Bei jeder Neuinszenierung der „Zauberflöte“ stellt sich selbstverständlich die Frage an das Regieteam, inwieweit die aufgezeigten ideologischen Grundlagen des Werkes szenische Realität werden sollten. Eine Inszenierung in Drottningholm im Jahre 1991 beispielsweise reduzierte gewissermaßen die „Zauberflöte“ inhaltlich auf das freimaurerische Aufnahme ritual. Mozarts Musik jedenfalls – und darin liegt wohl auch die Genialität des großen Klassikers – erschöpft sich (glücklicherweise) nicht in der Darstellung freimaurerischer Esoterik, und dies ist auch der Grund, warum sie auf Alt und Jung bis heute eine so ungehemmte und unmittelbare Faszination auszuüben vermag!

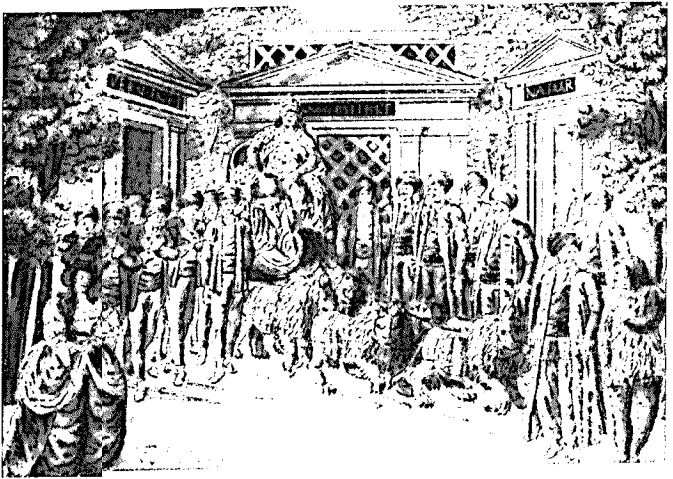
Ein Familiendrama

Nikolaus Harnoncourt

In der „Zauberflöte“ gibt es einen berühmten „Bruch“, nämlich die Stelle, wo – scheinbar unvermittelt – die „gute“ Königin der Nacht plötzlich zur „bösen“ wird, – der „böse“ Sarastro zum „guten“ wird, wo die drei Knaben die Partei wechseln: sie waren ja den beiden Wanderern von der Königin als Führer mitgegeben worden – nun finden wir sie plötzlich im Lager Sarastros, als Mahner und Ratgeber. Für diesen „Bruch“ hat die Mozart-Literatur der letzten nahezu 200 Jahre zahlreiche Hypothesen aufgestellt. Die radikale Umänderung des dramaturgischen Planes sei mitten in der Arbeit erfolgt, – weil ... eine andere Zauberoper ähnlichen Inhaltes gerade herausgekommen war, – die freimaurerischen Riten und Ideale hervorgehoben werden sollten usw... All diese Hypothesen beruhen darauf, dass ein solcher Bruch besteht. Ich meine aber, es gibt – gerade bei einem märchenhaften Stoff – keinen Grund, so einen Fehler anzunehmen. Eine Veränderung des Konzeptes, ohne den bereits geschriebenen Teil neu aufzubauen, wäre wirklich ein unverständlicher Fehler. Natürlich darf man bei einem wienerischen Werk dieser Gattung nicht beinharte Konsequenz und realistische Schlüssigkeit erwarten.

Ich sehe mich an eine Scheidungsaffäre eines befreundeten Ehepaares erinnert: Vormittags kam der Mann zu uns, berichtete alles aus seiner Sicht, wir verstanden seinen Standpunkt und waren bereit, seine Frau und Gegnerin zu verurteilen. Nachmittags kam die Frau, und wir erlagen auch ihren Argumenten: nun sahen wir ihn als den Alleinschuldigen und Bösen. Genauso ergeht es Tamino in der „Zauberflöte“. Die Vorgeschichte kann man sich so denken, dass eine mächtige Zauberfamilie mit geheimnisvollen Schlössern und Burgen und einem großen Gesinde und Anhang den Tag, die Nacht und ein Märchenreich beherrscht. Sarastro mag wohl ein interessanter Freund der Familie gewesen sein, mit einer eigenen Hausmacht, dem exklusiven Männerclub der „Eingeweihten“ und mit exzentrischen Hobbies: er fuhr täglich mit dem Löwengespann zur Jagd, und wenn es ihm Spaß machte, verwandelte er sich selbst in ein Tier.

Seine spätere Frauenverachtung könnte darauf zurückzuführen sein, dass er die Hausfrau – die Königin der Nacht – anschwärmte, oder auch sie ihn, die „Affäre“ endete jedenfalls mit Hass und Eifersucht. Beim Tod des alten „Königs“ brach sein Reich auseinander, die Königin erbt alles außer der Macht über den Tag, den „alles verzehrenden“ Sonnenkreis. Diesen hatte der Alte dem Hausfreund Sarastro vermacht, der wohl auch ein Auge auf das Töchterchen Pamina geworfen hatte, wie sich später zeigen sollte. – Der Haushalt, das Gesinde (die Knaben, Damen, Sklaven, Löwen usw.), die Burgen, wurden mehr oder weniger eindeutig aufgeteilt: jedoch so, dass ein Wechsel, eine Art Überlaufen zur anderen Partei, ohne große Probleme denkbar war. Das ursprünglich Gemeinsame ist jedem Teil noch deutlich anzumerken. – Schließlich hatte Sarastro Pamina geraubt, angeblich um sie



Bühnenbildentwurf zum Auftritt Sarastros, Stich von J. u. P. Schaffer um 1793

dem schlechten Einfluss der Mutter zu entziehen, aber seine Verliebtheit dürfte doch wohl auch eine Rolle gespielt haben.

In dieses Familiendrama platzt Tamino, und da er die Geschichte aus dem Mund der Königin hört, wird er vorerst zu ihrem glühenden Parteigänger und Gegner Sarastros. Als er aber dessen Reich betritt und dort die Argumente der anderen Partei erfährt, lässt er sich von diesen überzeugen und gleichsam „umdrehen“. Der viel zitierte Bruch ist also nichts als eine psychologisch subtil wiedergegebene allgemein menschliche Denk- und Verhaltensweise. Keine der beiden Gruppen kommt moralisch heil aus der Affäre. So wie in den menschlichen Beziehungen Liebe sehr leicht in Hass umschlägt, geschieht es auch hier: Die Königin hasst Sarastro und seine Anhänger bis auf den Tod, man hat ihr wohl auch übel mitgespielt. – Sarastro umgibt sich zwar mit der Aura von Liebe und Weisheit, in seinem Reich aber gibt es Sklaven, Fesseln, Strafen und einen richtigen mörderischen Wüstling. Das Los seiner Gefangenen sei schrecklich, sie werden „gespießt oder gehangen“, ihr „martervoller Tod würde ohne Grenzen sein“, die Prüfungen seien so hart, dass sie nicht jeder Prüfling überlebte. Mit diesen Gefahren wird zynisch gedroht: Pamina möge ihrem Geliebten „das letzte Lebewohl“ sagen. Sarastro ist also gar nicht so tugendhaft und wahrheitsliebend: Obwohl er feierlich seine Menschenliebe besingt und jeder Rache abschwört, lässt er Monostatos verprügeln und die Königin der Nacht mit ihrem Gefolge zugrunde gehen. Ja, einmal lügt er offensichtlich, wenn er sagt: „Dies ist der Grund, warum ich sie (Pamina) der stolzen Mutter entriss“ und damit meint, um sie mit Tamino zusammenzuführen – in Wahrheit hat er aber Pamina geraubt, weil er sie für sich selbst wollte: „Zur Liebe will ich Dich nicht zwingen ... Du liebst einen Andern sehr“. Auch Sarastros extreme Jagdleidenschaft passt nicht in das Bild des liebevoll alles zehenden Weisen. – Makellos rein ist in diesem Märchen, in dem die Leben schützen und beschimpft werden, nur das Mädchen Pamina. Frauen so b

PAPAGENOS SEHNSUCHT

Peter von Matt

Die „Zauberflöte“ ist neben Shakespeares Trauerspiel „Hamlet“ und Leonardos Bildnis der Mona Lisa das dritte große Rätselwerk unserer Kultur. Keine Generation, kein Jahrzehnt, vielleicht sogar kein Jahr, in dem nicht einer kommt und sagt, jetzt habe er das Geheimnis eines dieser Wunderwerke gelüftet, jetzt habe er die Wahrheit gefunden, jetzt sei endlich Schluss mit dem Tüfteln und Knobeln und Herumrätseln. Von nun an sei alles klar. Klar ist allerdings nur, dass nach jeder endgültigen Lösung alle drei Werke weiterhin so provokativ verschlüsselt dastehen wie zuvor, funkelnd von Zweideutigkeit und Hintersinn. Sie geben sich ganz einfach in ihrer äußeren Erscheinung und sind doch unverschämt herausfordernd in den Fragen, zu denen sie uns zwingen und deren Antwort sie gleichzeitig verunmöglichen. Warum handelt Hamlet nicht, was macht ihn so melancholisch? Wer ist die Gioconda und warum lächelt sie so doppeldeutig – falls das überhaupt ein Lächeln ist? Wer ist die Königin der Nacht und wer Sarastro, was verkörpern sie, wie gut und wie böse sind die zwei mächtigen Wesen wirklich? Der Sänger des herrlichen Liedes von den heiligen Hallen, den heiligen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt und man die Rache nicht kennt, wie kann er gleichzeitig ein solcher Frauenfeind und Frauenhasser, ein so bedingungsloser Verächter des Weiblichen überhaupt sein? Und ist sein Widerpart, die rachsüchtige Muttergöttin, die flammt und blitzt in der Nacht wie ein ganzer aufbrennender Sternenhimmel, wirklich so unbedingt im Unrecht, wenn sie sich gegen den diktatorischen Männerstaat stellt, der ihr Wesen verneint und ihr sogar die geliebte Tochter geraubt hat? Wie gut ist das Gute, das in der „Zauberflöte“ zuletzt siegt, und wie schlecht ist das Schlechte, das am Ende schreiend in den Abgrund sinkt? Antworten gibt es zuhauf, Bücher, die alles klären wollen, finden sich schubkarrenweise, aber jeder, der in das Stück eintaucht und von seiner Musik aufgenommen wird, erlebt mit der Herrlichkeit der Klänge immer auch wieder die irritierende Gewalt seiner Rätsel.

Und dann kommt Papageno, und alles scheint klar und zweifelsfrei und fraglos. Ist man nicht jedesmal wie erlöst, wenn er erscheint? Wenn zwischen der feierlichen Tyrannis des Sonnenmannes Sarastro und der reißenden Leidenschaft der königlichen Mondfrau dieser gutmütige Vogelfänger auftaucht, atmet man da nicht unweigerlich auf? Beginnt man nicht gleich auf ihn zu warten, auf ihn vor allen andern, sobald er von der Bühne verschwindet? Und hängt das nicht im letzten eben damit zusammen, dass er uns keine Rätsel aufgibt, sondern einfach der ist, der er ist, einer, den wir kennen, inwendig und auswendig, ein prachtvoll eindeutiges Stück Mensch und Menschlichkeit?

Das eine stimmt, dass es allen Leuten ganz besonders wohl ist um Papageno herum. Das andere aber, dass er keinen Teil habe am ganzen Rätselsystem und Hieroglyphenmuster, das stimmt nun wieder ganz und gar nicht. Wir wissen von ihm nicht mehr, als was er von sich selbst weiß, und das ist wenig genug



Emanuel Schikaneder (1751-1812), nach einem Kupferstich von Philipp Richter

und zweideutig dazu. Von seiner Geburt, von Vater und Mutter hat er keine Ahnung; es gibt da nur ein paar unbestimmte Gerüchte. Gewiss ist er sich einzig darüber, dass er Papageno heißt, Vögel fängt, mit Vögeln handelt und – ein Mensch ist. Das sagt er sehr bestimmt. Auf die Frage Taminos: „Sag’ mir, du lustiger Freund, wer du bist“, antwortet er: „Dumme Frage! Ein Mensch wie du.“ (I.2) Und doch ist gerade dies nun gar nicht so eindeutig. Denn immerhin hat er Federn am Leib wie ein Vogel. Er trägt nicht einfach ein Kleid aus Vogelfedern, sondern ist wahrhaftig gefiedert, ein veritabler Vogelmensch. Deshalb fürchtet er sich auch immer wieder davor, gerupft und gebraten zu werden: „Sicher ließ ohn’ alle Gnaden / Mich Sarastro rupfen, braten ...“ (I.8) Ein Mensch also wie du und ich, ein Mensch, bei dem uns das Herz aufgeht – und hat doch Flaum und Federn wie ein Huhn oder ein Papagei? Seltsam ist das schon. Dass uns die ausgefallene Erscheinung so sehr wie ein Bruder vorkommt, weit mehr wie ein Bruder als etwa der wohlproportionierte Tamino,

kann ja nicht einfach daran liegen, dass er mit Nachdruck erklärt, er sei ein Mensch. Es muss vielmehr etwas geben, das ihn uns *trotz* des Gefieders nahebringt, das ihn unwiderstehlich menschlich macht *gegen* seine äußere Erscheinung.

Was ihn menschlich macht, brüderlich macht, zu unseresgleichen macht, ist seine Sehnsucht. Das tönt sentimental, und es ist auch so lange sentimental, als die Sehnsucht Papagenos nicht genauer analysiert wird. Der erste Schritt dazu ist die Abgrenzung von Tamino. Denn auch Tamino hat seine Sehnsucht, und diese entfaltet sich mächtig vor unseren Augen und Ohren, als er das Bildnis Paminas in die Hand bekommt: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön...“ (...) Taminos Liebe entsteht und entfaltet sich also von Anfang an in einem ausgeprägten gesellschaftlichen Zusammenhang. Sie ist verflochten mit den feudalaristokratischen Kategorien von Herrschaft, Ehre und Ruhm. Diese Geliebte zu erringen, bedeutet zugleich, Macht und Glanz und einen Thron zu erlangen. Wohl gibt es in der Welt der „Zauberflöte“ unterschiedliche Formen der Macht, unterschiedliche Vorstellungen von der Herrschaft über die Menschen, und Tamino läuft denn auch geradewegs in das entsprechende Konfliktfeld zwischen Sarastro und der Königin hinein, aber dass es bei ihm in jedem Fall um die Gleichzeitigkeit von Hochzeit und Thronbesteigung geht, ist unbestritten. Taminos Liebe ist in keinem Moment ein Ereignis außerhalb der gesellschaftlichen Regeln und Zwänge, sondern bildet im Gegenteil das Siegel für die Integration des jungen Mannes in die Ordnung der regierenden Macht – sei dies nun die Macht der Königin und ihres Frauenstaates, sei es die Verfügungsgewalt von Sarastros freimaurerisch-aufgeklärtem Männerbund. Tamino tritt in ein hochentwickeltes, streng kodifiziertes Kultursystem ein, und seine Verbindung mit Pamina stellt die rituelle Bestätigung dafür dar, dass er die geltenden moralischen, politischen und philosophischen Normen übernommen hat, dass er sie mitträgt und also ganz und gar dazu gehört. Genau genommen könnte er statt der Geliebten als Zeichen der Aufnahme auch einen Stirnreif oder einen feierlichen Mantel bekommen.

Wie viel mehr Pamina für Tamino ein Symbol der Initiation in Sarastros aufgeklärtes Herrschaftssystem ist als die ganz einmalige, rücksichtslos geliebte Person, zeigt sich daran, dass er den Frauenhass der Sarastrowelt voll übernimmt, pflichtgemäß mitvollzieht – als würde er dabei nicht auch seine Pamina diffamieren. „Sie ist ein Weib, hat Weibersinn“, sagt er von der Königin der Nacht (II.5), und das heißt an der Stelle: Nur was ein Mann sagt, hat Bedeutung, kann überhaupt wahr und richtig sein. (...) Wie steht es dem gegenüber nun mit Papagenos Sehnsucht? Soll man das feierliche Wort auf den „lustigen Freund“ überhaupt anwenden? Wäre da nicht eher von Trieben zu reden, von Wunsch und Begehren? Hier steckt tatsächlich der Pferdefuß, hier wurzelt das Problem. Was wir einigermaßen deutlich zu unterscheiden pflegen, wenn wir uns über Trieb und Begehren einerseits, Sehnsucht und Liebe andererseits auslassen, das wird uns mit Papageno, im Ereignis Papageno auf einmal und ungeschieden vorgerückt. Papageno sagt stets deutlich, was er

möchte, und er möchte stets eine ganze Menge. Er ist von Wünschen bewegt und in Fahrt gebracht wie das Segelschiff vom brausenden Wind. Als Wünschender definiert er sich schon in seinem Auftrittslied, und jede seiner Arien, jedes seiner Duette ist aus dem Wunsch geboren. Kaum tut er den Mund auf, spricht er auch schon im Optativ. Jenes Auftrittslied, in dem er, der Tradition gemäß, seinen Beruf zu erläutern hat, schlägt schon in der zweiten Strophe die Verbindung von den Vögeln, die er professionellerweise fängt, zu den Mädchen, die er so gerne fangen möchte. Und er spricht dabei nicht von der einen und einzigen Frau wie Tamino, bei ihm steht da zunächst einmal die Mehrzahl. Hierin ist er heimlich dem Don Giovanni verwandt. Wir wissen aus der Psychologie und aus unserer Alltagsrede, dass Vogel und Vogelwelt auf die unterschiedlichste Weise sinnbildlich für das Liebesleben stehen können. Alle Vögel locken, alle Vögel fangen, alle Vögel besitzen, das ist Papagenos Metier, alle Mädchen locken, alle Mädchen fangen, alle Mädchen besitzen, das ist Papagenos Wunsch und Begehren – „Ein Netz für Mädchen möchte ich, / Ich fing sie dutzendweis für mich; / Dann sperrte ich sie bei mir ein, / Und alle Mädchen wären mein“. (I.2) Und so wie er selbst ein halber Vogel ist, ein gefiederter Vogelmensch, so kann er auch nie von Mädchen reden, ohne sie als Vögelchen zu sehen. In seiner zweiten großen Sehnsuchtsarie, einer der berühmtesten Melodien der Welt überhaupt, macht er kein Hehl daraus: „Ein Mädchen oder Weibchen / Wünscht Papageno sich! / O, so ein sanftes Täubchen / Wär Seligkeit für mich!“ (II.23) Da ist das Mädchen nicht nur sogleich auch schon ein Täubchen, ein Vögelchen also, sondern auch das Wort „Weibchen“ meint ebensosehr die angetraute liebe Menschenfrau wie das Partnerwesen in der Tierwelt, das Papageienweibchen beispielsweise eines Papageienmännchens. Als Mensch wünscht er sich ein Mädchen, als Vogel ein Weibchen. Wie im Namen Papageno das Wort Papagei steckt und doch auch überwunden und verwandelt wird, steckt in ihm selbst die Vogelnatur – und wird verwandelt und überwunden. Das sind heikle Verhältnisse, und je nachdem, wie man hier den Akzent setzt, verändert sich die Deutung der Papageno-Figur, verändert sich der Sinn von Papagenos Sehnsucht.

Das nächstliegende Deutungsmuster entspringt aus dem Kontrast zu Tamino, und zwar so, dass es diesen Kontrast in jeder Hinsicht durchzieht und systematisiert. Taminos Liebe würde, so betrachtet, als die hohe, feierliche und sittlich komplexe Liebe in Gegensatz gestellt zur niederen, lustigen, alltäglich-unkomplizierten Liebe Papagenos. (...) Trotzdem besteht das Wunder der „Zauberflöte“ vielleicht im letzten darin, dass dieses so eindeutige und nahe-liegende Sinnmuster schließlich doch nicht eindeutig aufgeht. So viel auch dafürspricht, es gibt immer wieder Vorgänge und Signale, welche die Grenzen dramatisch verwischen.

Das ist nun nicht zuletzt deshalb merkwürdig, weil Papageno nicht eine Bühnenfigur ist, die von Schikaneder und Mozart von Grund auf neu erfunden wurde. Vielmehr gehört er in die lange und farbenprächtige Tradition der komischen Gestalt auf der europäischen und österreichischen Bühne, der „Lustigen Person“, wie man in der Theatergeschichte sagt. (...)



*Emanuel Schikaneder als Papageno
Kupferstich von Ignaz Alberti aus dem 1. Librettodruck der „Zauberflöte“*

Zur Geschichte der Lustigen Person auf dem Theater gehört, dass sie innerhalb eines festen Rahmens vielfältig variiert werden kann und je nach Ort und Land und Bühne auch den Namen ändert. So tritt der Wiener Harlekin zuerst unter dem Namen Hans Wurst auf. Und in diesem Fall wissen wir auch genau, wer ihn lanciert und gespielt hat und wer damit in Wien jene Tradition begründete, aus der heraus dann eines Tages eben auch Papageno ins Leben springen sollte. Der Mann hieß Joseph Anton Stranitzky und war reisender

Schauspieler, wie alle Harlekiner seiner Zeit es waren. 1712 gelang es ihm, in Wien ein festes Theater für sich und seine Truppe einzurichten, das Theater am Kärntner Tor. Das war die Geburtsstunde dessen, was man heute pauschal das Wiener Volkstheater nennt. Hier spielte Stranitzky den Hans Wurst, der sich noch in zwei Wörtern, mit Vor- und Nachnamen schrieb, immerzu spielte er den Hans Wurst, und wenn die Wiener ins Theater gingen, sagten sie: „Ich gehe zum Hans Wurst“. Die Stücke handelten unweigerlich von großen Herren und Damen, entwickelten heroische Gefühle, Heldentaten und pathetische Liebschaften. Entscheidend aber war, dass sich mittendurch immerzu Hans Wurst trieb, und dass er in jeder passenden und unpassenden Situation seine Späße, die berühmten Lazzi, machte. Diese waren bei Stranitzky noch alles andere als stubenrein. Der ursprüngliche Wiener Hanswurst war derb, obszön, ein wüster, gefräßiger, lüsterner Kerl, ein prahlerischer Hosenscheißer, der alles verkörperte, was ungezogen und anstößig war. Den ganzen Apparat der heroischen Damen und Herren brauchte es nur, damit Hans Wurst sich in ihrer Mitte benehmen konnte, wie man sich in solchen Kreisen nicht benimmt. So trieb er es zur Lust und zum Ärger vieler, bis man ihn verbot, bis man um der Sittlichkeit und der reinen Kunst willen für die Wiener Innenstadt eine offizielle Hanswurst-Sperre erließ. Jetzt aber erwies sich die Lebenskraft des alten Arlecchino erst recht. Kaum war Stranitzkys Nachfolger, Prehauser, der zweite berühmte Wiener Hanswurst, tot, erschien die lustige Person unter einem neuen Namen und mit der alten Durchschlagskraft wieder auf den Brettern. Sie hieß nun Kaspar, Kaspar Larifari mit vollem Namen, ihr Schauspieler war Johann La Roche, und wenn die Wiener in die Vorstadt hinaus ins Theater gingen, sagten sie: „Ich gehe zum Kasperl“. Das schreibt wörtlich auch Mozart an seine Frau am 12. Juni 1791, als er mitten in der Arbeit zur „Zauberflöte“ sitzt: „...ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl“. (...)

Es gilt also festzuhalten: Papageno ist ein Typus in einem genau geregelten Kunstsystem. Zu diesen Regeln gehört vordringlich die klare Scheidung von Hoch und Niedrig. Was komische Wirkung ist in diesem Kunstsystem, entwickelt sich wesentlich aus der Differenz zwischen Herrn und Diener, zwischen Herrenliebe und Dienerliebe, zwischen Passion und Sehnsucht dort, Trieb und Begehren hier. Auch wenn sich die dumpfe Obszönität des ältesten Wiener Hanswurst in der Mozart-Zeit um vieles sublimiert und verfeinert hat, bleibt doch der Grundgegensatz fraglos bestehen. Die lustige Person verkörpert auch jetzt noch den Gesamtkomplex des sogenannten Niederen im Leben, der Herr aber, dessen Diener die lustige Person ist, verkörpert den Gesamtkomplex alles Höheren. Wenn dann am Ende jeweils beide heiraten, der edle Herr seine hohe Dame, der simple Diener seine Colombina, ist damit jedesmal auch die klare Scheidung der Welt in eine höhere und eine niedere Sphäre, eine Gesellschaft der weisen, heroischen, tugendhaften Herren und der schlauen, unheldischen, triebgelenkten Untertanen wieder besiegelt und erwahrt.

Die Deutung Papagenos und der ganzen „Zauberflöte“ entscheidet sich nun dort, wo man das Werk entweder als Bestätigung dieses Kunstsystems, oder

aber als dessen Verwandlung und Umgestaltung begreift. Ich plädiere für die zweite These, obwohl ich weiß, wieviel für die erste spricht. Und mein Argument ist nun gerade Papageno, wie systemkonform auch immer dieser Arlecchino zuletzt seine Colombina, die Papagena, heiratet und sich abwendet vom hohen Tamino-Leben, von der hohen Tamino-Liebe und den hohen Tamino-Tugenden. „Mensch!(...du wirst) das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen“, donnert ihn der Sprecher an (II.23), und er antwortet darauf mit plebejischer Unbekümmertheit: „Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen. Mir wäre jetzt ein gut Glas Wein das größte Vergnügen“. (...) Dem äußeren Schein nach festgelegt auf den statischen Umriss der Lustigen Person im traditionellen Sinn, ist Papageno in Wirklichkeit jedoch ein unerhört dynamisches Wesen, bewegt von einer herrlichen Sehnsucht, die sich wandelt und steigert wie er selbst. Dabei behält er seine bunten Federn, bleibt er als reifer Mann das spielende Kind, lebt er weiterhin sinnlich aus der Mitte seines Leibes heraus. Er scheidet das sogenannte Niedere nicht ab von seiner Person, weist es nicht um einer steilen Idee willen fort aus dem Bereich des Menschlichen, sondern er wird *ganz*. Deshalb will er am Ende auch nicht bei den hohen Herren bleiben. Er weigert sich, um der Verklärung des Kopfes willen, der „Weisheit“ der Sarastro-Männer, die Trennung von Kopf und Bauch erneut zu vollziehen. Und es ist deshalb durchaus nicht als Witz und Verulking zu betrachten, wenn er in seinem berühmtesten Sehnsuchtslied (II.23) die Behauptung aufstellt: Falls ich „ein Mädchen oder Weibchen“ finde, wird mir nicht nur „Trinken und Essen“ erstmals richtig schmecken, sondern dann kann ich mich auch mit jedem „Fürsten messen“ und ich werde ein Leben „als Weiser“ führen wie nur irgend ein Philosoph: „Dann schmeckte mir Trinken und Essen, / Dann könnt' ich mit Fürsten mich messen, / Des Lebens als Weiser mich freun / Und wie im Elysium sein.“

Aus der Optik der Sarastro-Welt ist das nur ungezogenes Hanswurst-Geschwätz; das Stück als Ganzes aber und die Gewalt der Musik, die hinreißende Melodie nicht zuletzt dieses Liedes selbst, zwingen uns, die Äußerung ernst zu nehmen: als utopische Vision einer Einheit von Weisheit und Genuss – Liebender und Trinker und Denker und Fürst verschmolzen zu einem einzigen wohlzentrierten und ausbalancierten Wesen.

Das führt nun zu einem weiteren Beweisstück, zu der geheimnisvollen Beziehung, die in der „Zauberflöte“ zwischen Papageno und Pamina spielt. Es gibt wohl keine Zuschauerin und keinen Zuschauer, keinen Leser und keine Leserin, die nicht irgendwann irritiert wären darüber, dass Pamina nicht Tamina heisst. Denn so wie zu Papageno die Papagena gehört, erwarten wir an der Seite Taminos eine Tamina. Das entspräche der Symmetrie des geregelten Kunstsystems. Aber nun trägt die Prinzessin und hohe Dame in ihrem Namen doch wahrhaftig das charakteristische Präfix der unteren Sphäre, jenes Pa-, welches den Papageno nicht nur neben seine Papagena stellt, sondern ihn auch noch zurückbindet an die unbewusste Vorwelt der Papageien. Es ist jenes Pa-, das im Finale des Werks nochmals orgiastisch gefeiert wird, herausgestellt als magischer Laut: „Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-

Papagena! / Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!“ (II.29) Dass dieses Pa- im Namen der hohen Geliebten kein Zufall ist, sondern auf ein für das ganze Werk wesentliches Aufbrechen des geregelten Kunstsystems und seiner Implikationen verweist, wird überwältigend bestätigt dadurch, dass das zentrale Liebesduett der Oper, jener Zwiegesang mit dem Donnersatz: „Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an“ (I.14), nicht vom Paradepaar Tamino-Pamina gesungen wird, sondern von Pamina und Papageno. Das bricht die Symmetrie der Figurengruppen so, wie die Vorsilbe Pa- die Symmetrie der Namensgruppen bricht, und es bricht damit das ganze, scheinbar so unerschütterliche Kunstsystem. In diesem Duett, für die Dauer dieses Duetts zwischen der Prinzessin und dem Harlekin, ist deshalb auch die menschliche Gesellschaft nicht mehr hierarchisch gestuft, sondern Oben und Unten sind so freiheitlich und brüderlich gleich, wie Mann und Weib und Weib und Mann gleich sind – mitten im manifester Frauenhass der Umwelt eine Melodie lang freiheitlich gleich sind.

Eine weitere, sehr dramatische Parallelstellung von Pamina und Papageno ereignet sich darin, dass beide in ihrer je unterschiedlichen Not bis zum Selbstmord, zum klaren Entschluss, sich umzubringen, getrieben werden. So komisch das im Fall von Papageno auch ist, es kommt doch auch bei ihm zu dem erschreckenden Moment wie bei Pamina: „Pamina: Dieses Eisen töte mich. (Sie holt mit der Hand aus, um sich zu erstechen.)“ (II.27) – „Papageno: Gute Nacht, du falsche Welt! (Will sich hängen.)“ (II.29)

Doch wo kommen wir da hin? Gerät mit solchen Aussagen die Sarastro-Welt nicht in ein seltsames und schiefes Licht? Die hohe Sittlichkeit der freimaurerischen Gesänge im Männerbund des Sonnenpriesters, die der Erde das „Himmelreich“ verspricht (II.26) und die das Verzeihen über die Rache, die Weisheit über die Gewalt stellt, liegt denn nicht in ihr der höchste Sinn, das Ziel, der Zweck des ganzen Werks? Ich möchte die Antwort kurz und bündig geben: Was in der Sarastro-Welt als Theorie entworfen wird, wird von Papageno gelebt. Die Idee, dass Menschsein keine gegebene Sache ist, sondern ein Ziel, ein enormes Projekt, an dem das Schicksal unserer Erde hängt, ein Vorhaben, das die Fähigkeit zur Wandlung verlangt, zu Umkehr und Umdenken, diese Idee erscheint und erschallt grandios in den Sarastro-Gesängen, und sie wird allegorisch illustriert durch die Prüfungsrituale, die Tamino und Pamina in Feuer und Wasser bestehen müssen. Aber vorgelebt, sinnlich-lebendig verkörpert und bereits da ist sie im Ereignis Papageno. Und wenn noch so viel dagegen spricht, wenn noch so manche Textstelle es zu widerlegen scheint und auch unser denkender Kopf unwillkürlich dagegen protestiert und verlangt, der Schuster müsse bei seinem Leisten bleiben, der Narr bei seiner Pritsche und der Vogelfänger bei seiner Trillerpfeife – sobald wir im Theater vor dem unmittelbaren Geschehen der Oper sitzen, hören und schauen, aufgenommen werden von der Musik und eingenommen von den Bildern und *selber ganz werden* in der Erfahrung solcher Kunst, wissen wir unversehens, dass es doch stimmt und dass nichts in diesem Werk mit uns selbst so viel zu tun hat wie Papagenos Sehnsucht.

DIE KÖNIGIN DER NACHT – RASEREI DES ÜBERSTÄNDIGEN MATRIARCHATS

Dieter Borchmeyer

Mozarts Frauengestalten bilden ein unerschöpfliches Thema. Zumal in jüngster Zeit ist hin und wieder bemerkt worden, für die weibliche Seele habe Mozart subtilere musikalisch-theatrale Ausdrucksformen gefunden als für die männliche. Anscheinend prägen sich die Frauengestalten seiner großen Opern dem heutigen Hörer und Zuschauer tiefer ein. Und das hängt wohl damit zusammen, dass er sie noch stärker als seine männlichen Figuren über das herkömmliche Rollenniveau erhoben hat, wobei Rolle hier sowohl im sozialen, sozialpsychologischen Sinne wie im musikalisch-dramatischen gemeint sei. (...)

Wir reden vom Typus der rasenden Weiber, der – vermeintlich anachronistisch wie der Begriff, den wir für ihn gewählt haben – bezeichnenderweise in den beiden Werken eine bedeutende Rolle spielt, in denen Mozart nach seinen frühen Beiträgen zu diesem Genre („Mitridate“, „Lucio Silla“) noch einmal auf die überständige, von ihm selbst anscheinend überwundene Gattung der Opera seria zurückgreift: Elettra im „Idomeneo“ und Vitellia in „La clemenza di Tito“. Zu ihnen gesellt sich eine andere Gestalt offenkundig anachronistischen Gepräges: die Königin der Nacht aus der „Zauberflöte“, deren, wie man heute sagen würde, sexistische Textpassagen, die sich ja vor allem gegen die Königin und ihre weibliche Gefolgschaft richten, wie überhaupt der ganze Typus des rasenden Weibes wider die heute so beliebte Einschätzung Mozarts als „Frauenkomponist“ zu zeugen scheinen. (...)

Ist Vitellia die modernste, so die Königin der Nacht die archaischste unter Mozarts rasenden Weibern. Schon ihre Namenlosigkeit signalisiert, dass sie nichts als Repräsentantin eines zum Untergang verurteilten Reichs, des Reichs der Nacht ist. „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht“, so Sarastro in der Schlusszene der „Zauberflöte“ (II/30). Die Nacht symbolisiert die voraufklärerische Welt der „Heuchelei“: der Verstellung der Wahrheit, der „dissimulatio“ als des intriganten Instrumentes einer Macht, die im „Lichte“ der Vernunft keine Legitimität besitzt, eben erschlichen ist. Über die Königin der Nacht sagt Sarastro in der Eröffnungsszene des zweiten Aufzugs: „Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unsern festen Tempelbau zu zerstören.“ (II/1) Mit diesem Tempelbau will sie das Werk der Aufklärung vernichten. Ihr Ziel ist die „Berückung“ des Volks durch obskuranthistische Suggestion, durch den wiederholt als Teufel an die Wand gemalten Aberglauben oder das ebenso perhorreszierte „Spinnengewebe“ des „Vorurteils“ (II/1).

Die Aufklärung ist ihrem Begriff und dem Selbstverständnis ihrer Repräsentanten nach eine Bewegung vom Dunkel ins Licht. „Les lumières“, „enlightenment“ sind ihre französischen und englischen Entsprechungen.

Aufklärung ist Auflichtung, bedeutet: alle Dinge fortschreitend erhellen. Licht und Sonne sind ihre Symbolsphäre, wie die Nacht diejenige des Aberglaubens und seiner reaktionären Geschwister ist. Nichts anderes als den Schatz der Aufklärung erstrebt Tamino also, wenn Sarastro den Priestern mitteilt: „Kurz, dieser Jüngling will seinen nächtlichen Schleier von sich reißen und ins Heiligtum des größten Lichtes blicken.“ Und den Triumph der – josephinischen – Aufklärung besingen auch die drei Knaben zu Beginn des Finales der Oper: „Bald prangt, den Morgen zu verkünden, / Die Sonn auf goldner Bahn. / Bald soll der Aberglaube schwinden, / Bald siegt der weise Mann“ – eben Sarastro, der als Träger des siebenfachen Sonnenkreises die Herrschaft des Tagesgestirns über die Nacht symbolisiert (II/26, Nr. 21).

Die Aufklärung ist männlichen, der Aberglaube weiblichen Geschlechts. Daher ist alles Negative, den Fortschritt Hemmende, den Läuterungsprozess im Tempel der Eingeweihten Störende weiblich konnotiert. „Ein Weib hat also dich berückt?“ fragt der „alte Priester“ Tamino, als dieser sich für seine Diffamierung Sarastros auf die Königin der Nacht beruft. Priester: „Ist das, was du gesagt, erwiesen?“ Tamino: „Durch ein unglücklich Weib bewiesen, / Das Gram und Jammer niederdrückt.“ Tamino ist also das Opfer der „Berückung“, während er wähnt, einen „Beweis“ in der Hand zu haben. Der Priester fragt nach „Gründen“, nach dem rationalen „Erweis“, Tamino jedoch rekurriert stattdessen auf die Affekte einer Frau (I/15).

Dass dieses „Weib“ nicht deshalb „unglücklich“ ist, weil sie ihre geliebte Tochter verloren hat, sondern weil ihre Machtpläne gestört sind, durchschaut Tamino noch nicht. Die durch das Porträt Paminas erweckte Liebe und das rhetorische Raffinement, mit dem die Königin in ihrer Auftrittsszene Nr. 4 sein Mitleid zu erwecken versteht, haben ihn zunächst blind gemacht. Das „tiefbetäubte Mutterherz“ verschweigt geflissentlich den entscheidenden Sachverhalt: dass sie dem letzten Willen ihres Gatten zuwider gehandelt hat, der aufgrund seiner „patria potestas“ anordnete, sie und ihre Tochter sollten sich nach seinem Tod der „Führung“ der Eingeweihten im Tempel Sarastros überlassen (II/8). Dass Sarastro Pamina ihrer Mutter entrissen hat, ist aus der Sicht Schikaneders und Mozarts sein gutes Recht, vollstreckt er doch nur das Testament von Paminas Vater, der ihn zu ihrem Vormund eingesetzt hat. Da es in der „Zauberflöte“ kein überstaatliches Vormundschaftsgericht gibt, hat Sarastro etwas getan, woran im josephinischen Zeitalter niemand Anstoß genommen haben dürfte. (...) Sarastro ist wie Titus für Mozart eine uneingeschränkt positive Herrschergestalt, während die Königin der Nacht in keinem Moment das Recht und die Sympathie auf ihrer Seite hat. (...)

Dass das Mitleid, welches die Königin in Tamino erweckt, nicht die humane Empfindung ist, die das Zentrum der empfindsamen Ethik bildet (Lessings berühmter Maxime gemäß: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch“), das führt ihm der alte Priester deutlich vor Augen. Die edlen Motive, die er vorgibt, als er in den Tempelbezirk der Eingeweihten vordringt, werden vom Priester entlarvt: „Dich leitet Lieb' und Tugend nicht, / Weil Tod und Rache dich entzündet.“ Tod, d.h. Mordbegehren, Rache und Hass – das ist die Welt

der Königin der Nacht, während im Reich Sarastros, dessen Tempel die Namen der Weisheit, der Vernunft und der Natur tragen, Liebe, Freundschaft und Vergebung walten.

Alles Positive scheint in der „Zauberflöte“ mit dem Attribut „männlich“ versehen. Die drei Knaben, welche Tamino vor den Tempelbezirk führen, schärfen ihm ein, „standhaft, duldsam und verschwiegen“ zu sein; „kurz, sei ein Mann, dann, Jüngling, wirst du männlich siegen“ (I/15). Dieser Appell, ein Mann zu sein, und damit zugleich, den „Weibern“ grundsätzlich zu misstrauen, wird von den Eingeweihten und auch von Tamino permanent wiederholt, ja ist geradezu ihr Erziehungsziel – gleichbedeutend mit der Erlangung von Weisheit und Vernunft. „Bewahret euch vor Weibertücken, / Dies ist des Bundes erste Pflicht“ (Duett Nr. 11). Tamino macht sich diese Pflicht alsbald zueigen. Schon in der ersten Versuchungsszene wird er mit den „Tücken“ der aus der „Versenkung“ auftauchenden drei Damen konfrontiert, die sein Misstrauen gegenüber den Priestern zu erwecken suchen. Für Tamino ist das jedoch nur „Geschwätz, von Weibern nachgesagt, / Von Heuchlern [der ständige Name für die Feinde der Aufklärung] aber ausgedacht.“ Als Papageno einwendet: „Doch sagt es auch die Königin“, antwortet Tamino kurz und bündig: „Sie ist ein Weib, hat Weibersinn!“ (II/5)

Dieser Weibersinn umfasst alles, was der Aufklärung und der Empfindsamkeit widerstrebt: auf der einen Seite Aberglaube, Vorurteil und Heuchelei, auf der anderen Rache, Hass und vernunftlose Raserei. (...)

Was dabei herauskommt, wenn das Weib nicht vom Manne geleitet wird und aus seinem „Wirkungskreis“ schreitet, das lehrt in kosmisch-symbolischen Dimensionen das Beispiel der Königin der Nacht. Durch die Ehe mit dem Sonnenherrscher war ihre nächtlich-chthonische Macht gebunden, die Nacht blieb dem Tag subordiniert. Nun droht sich das Verhältnis umzukehren: die Nacht hat sich emanzipiert, sucht sich das Licht (durch die Eroberung des Sonnenkreises) zu unterwerfen – wie es auch das Ziel von Goethes Mephisto ist, der die Priorität der Finsternis vor dem „stolzen Licht“ behauptet, das zu seiner Verbitterung „nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raun ihm streitig macht“ (Vs. 1349 ff.).

Mit der Dominanz der Nachtseite der Welt drohen jedoch – die Urfurcht der patriarchalischen Gesellschaft – die chthonischen, elementarischen, bewusstseinsfeindlichen, orgiastischen Mächte des Matriarchats die Dämme der männlichen Geistordnung einzureißen. Für diese Mächte steht die Königin der Nacht in der „Zauberflöte“. Ihre Raserei ist das letzte Sichaufbäumen des überständigen Matriarchats. In der großen Szene mit ihrer Tochter (II/8) stellt sie zunächst mit erstaunlicher Objektivität die Illegitimität ihres Machtanspruchs aufgrund der testamentarischen Verfügung ihres Gatten dar – das ist natürlich nicht figurenpsychologisch zu begreifen, sondern sie ist hier das Sprachrohr des Textdichters –, um dann an die Tochter zu appellieren, Sarastro zu ermorden und ihr den Sonnenkreis zu übergeben. Hier lässt sie gänzlich die Maske fallen, die Mutterliebe wird der Machtbesessenheit zum Opfer gebracht, ohne Rücksicht auf die „Bande der Natur“, welche für die

Aufklärung doch ein unantastbarer Wert sind. Die Hassorgie in der Arie Nr. 14 greift zwar mit ihren irrwitzigen Vokalisen und Koloraturen bewusst (man hat früher sogar angenommen: parodistisch) auf das traditionelle Seria-Modell der Rache-Arie zurück – wie hätte Mozart eine überlebte Macht- und Affektwelt besser darstellen können als durch eine dergestalt überständige Form –, doch er steigert sie zu einem solchen metrischen und melodischen Ausdrucksexzess, dass wir sie wohl als das kühnste Tonbild weiblicher Raserei überhaupt bezeichnen dürfen. „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, / Tod und Verzweiflung flammet um mich her! / Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen, / So bist du meine Tochter nimmermehr. / Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig, / Zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur, / Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen! / Hört Rachegötter! Hört der Mutter Schwur!“

„Sie versinkt“, lautet die szenische Anweisung nach der Abgangsarie der Königin der Nacht. Man könnte das symbolisch verstehen: mit ihr versinkt eine im Lichte der Aufklärung als regressiv gewertete elementarische Affektwelt. Der Arie der Königin wird die in der musikalischen Nummernfolge nächste (Nr. 15): Sarastros „In diesen heil'gen Hallen / Kennt man die Rache nicht!“ inhaltlich unmittelbar entgegengesetzt. Triumphieren dort Rache, Tod, Verzweiflung, so hier Liebe, Freundschaft, Vertrauen, Vergebung, Menschlichkeit. Der Kontrast zweier dominanter Typen der Seria-Abgangsarie – Affekt-Arie und Sentenz-Arie – dient dazu, zwei gegensätzliche ethische und Empfindungs-Haltungen zu konfrontieren, deren Gegenläufigkeit alle Opern Mozarts prägt, welche mehr oder weniger auf den Seria-Typus zurückweisen: vernichtungswütige Affektraserei und vernunftbestimmt-philanthropische Empfindsamkeit.

Bezeichnend für den empfindsamen Paternalismus des 18. Jahrhunderts, dass der Raserei der – im doppelten Sinne: ihrer Macht wie ihrer Fassung „entsetzten“ – Mutter eine großmütig-affektüberlegene Vaterfigur gegenübertritt. Sarastro ist ja Paminas Adoptivvater, ihr geistiger Vater – eine Figur, die im Drama der Aufklärungszeit außerordentlich verbreitet ist. (...) Auch die „Zauberflöte“ ist von einem empfindsamen Paternalismus geprägt, der die Mutter, sobald sie aus ihrem natürlichen Wirkungskreis heraustritt und Herrschaftsrechte beansprucht, in die Hölle der rasenden Weiber verbannt. „Mir klingt der Muttername süße“, singt Pamina; doch das wird ihr von Sarastro nicht zugestanden (I/19). Die „süße“ Bindung an die Mutter hat wie so oft im Drama des 18. Jahrhunderts nur verhängnisvolle Folgen. Indem Pamina sich jedoch zugunsten der Liebe zum Manne von der naturhaft-elementaren Urbeziehung zur Mutter löst, die matriarchalische Welt verlässt, transzendiert sie jene Form von „Weiblichkeit“, die der Träger alles Bösen und Rückständigen im Kosmos der „Zauberflöte“ zu sein scheint. Ein merkwürdiger Umschlag in der Wertung des Weiblichen findet statt, der sich schon in jener Sakramentalisierung der Liebe in Paminas und Papagenos Duett Nr.7 andeutet: „Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an.“ Bezeichnend, dass dieses Duett von der Prinzessin und dem „Natur-

menschen“ (II/3) gesungen wird: jenseits der gesellschaftlichen Konvention und Ständehierarchie begegnen sich beide in ihrem liedhaft-schlichten Andantino-Zwiegesang auf einem „arkadischen“ Boden, wo allein die Liebe gilt.

Mann und Weib und Weib und Mann – die Umkehrung der Paarformel scheint anzudeuten, dass es hier nicht nur keinen ständischen, sondern auch keinen Rangunterschied der Geschlechter gibt. Und wenn wir der Schiller-schen Denkfigur folgen dürfen, derzufolge es dem Menschen, „der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann“, aufgegeben ist, nach „Elysium“ zu gelangen, so ist dieses Elysium als der Zustand, wo nach den Worten der drei Knaben zu Beginn des Finales (Nr. 21) „die Erd' ein Himmelreich / Und Sterbliche den Göttern gleich“ sind, in dem Moment erreicht, da Tamino und Pamina im Durchgang durch „des Todes Schrecken“, durch die Taufe der Elemente wiedergeboren („rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden“), sich „aus der Erde himmelan“ schwingen, um die Worte der zwei Geharnischten aufzugreifen (II/28). Durch das Mysterium dieser Verwandlung fällt alles, „was die Mode streng geteilt“, von ihnen ab, kann Pamina gar – jenseits allen matriarchalischen Anspruchs – die Führung durch Feuer und Wasser übernehmen, gewiss deshalb, weil sie als Tochter der chthonischen Göttin mit den Elementen vertrauter ist: „Ich selbst führe dich, / Die Liebe leitet mich!“ Pamina wird schließlich selbst in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen, die damit aufhören, ein Männerbund zu sein. „Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, / Ist würdig und wird eingeweiht.“ (II/28) Am Ende erscheinen „Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung“ als Abbild des göttlichen Paares Isis und Osiris. Jeder Rangunterschied der Geschlechter ist hier aufgehoben. „Während es für das patriarchale Mysterium typisch ist, dass die Frauen als Symbolträger des Negativen von den Mysterien ausgeschlossen werden“, schreibt Erich Neumann, „handelt es sich in dem Geschehen der ‚Zauberflöte‘ nicht nur um eine Durchbrechung dieses Grundprinzips, sondern um die Einführung eines neuen Mysteriums, in dem jenseits von matriarchalischer oder patriarchalischer Betonung die conjunctio, die Verbindung des Männlichen mit dem Weiblichen, den höchsten Symbolrang einnimmt.“

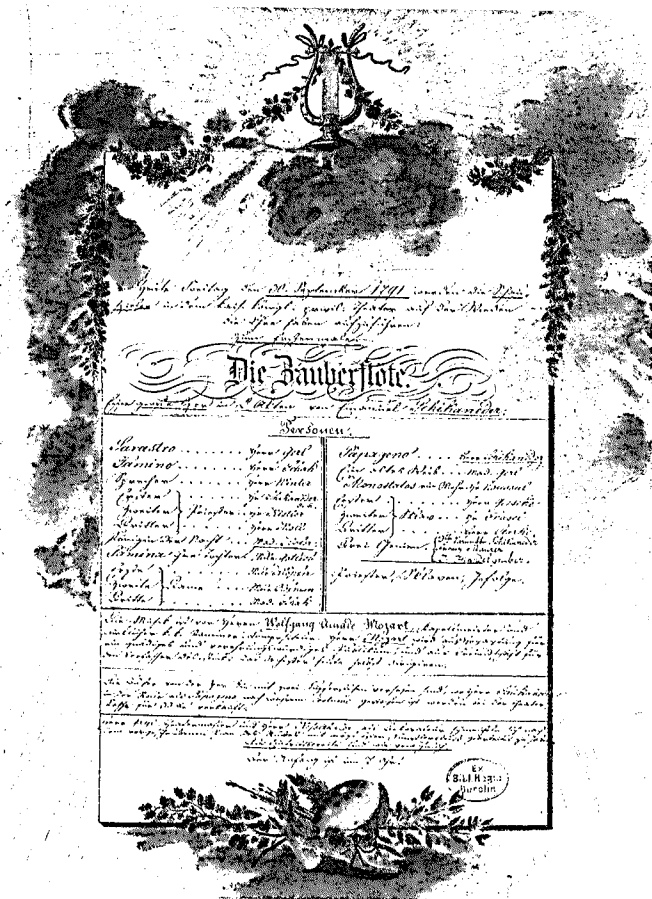
In Paminas Wandlung von der Tochter der chthonischen Königin zum Abbild der Göttin des Sonnenreichs erfährt das empfindsame Frauenbild – im Kontrast zu einer furienhaften, von Hass und Rache beherrschten matriarchalischen Weiblichkeit – seine äußerste Steigerung. Pamina ist es auch, die Tamino anleitet, beim Weg durch die mit Vernichtung drohenden Elemente – Feuer und Wasser – die Zauberflöte zu spielen. Diese ist die humanisierende Gegenkraft zur Macht des Elementaren, ob es sich um die Raserei der unbeliebten Natur, des wilden Tierreichs oder der Affektwelt des Menschen handelt. Wie sie „der Menschen Leidenschaft verwandeln“ (I/8), seine aggressiven Affekte zu philanthropischen Empfindungen harmonisieren kann, so verwandelt sich unter ihren Tönen alles Bedrohliche ins Wohltätige. Die Musik selber offenbart sich in Mozarts „Zauberflöte“ dergestalt als tönende Humanität.

AKTION UND KONTEMPLATION

Stefan Kunze

Mozarts letzte Oper, „eine Teutsche Oper“ (so Mozart im eigenhändigen Werkverzeichnis), eine „große Oper“ (so das Original-Textbuch) ist ein verwirrendes Werk: Volksstück, Komödie, Märchen und Manifest erneuerter, erhöhter Menschlichkeit. Wie reimt sich die Feierlichkeit des Prüfungswegs, den das „edle Paar“ Tamino und Pamina zu beschreiten hat, mit den Späßen Papagenos zusammen, der idealistische Grundton mit dem Zuschnitt der „Maschinen-Komödie“? Man könnte noch lange in der Aufzählung von Widersprüchen, von Unvereinbarkeiten fortfahren. Und Mozarts Musik? Sie bietet ein nicht weniger komplexes Bild. Mit Singspiel-Lied, Ensemble-Technik der opera buffa und Seria-Pathos der Königin der Nacht sind alle Gattungen des damaligen Musiktheaters vertreten, mit den Priesterchören, den Arien Taminos und Paminas, der Geharnischten-Szene Kompositionen, die sich nur notdürftig in irgendeiner Kategorie unterbringen lassen.

Zu allem Überflus leisteten sich Mozart und Schikaneder anstößige Unstimmigkeiten in der Handlung. Man pflegt Logik zumeist und verständlicherweise dort zu fordern, wo sie auch in der alltäglichen Wirklichkeit ange-troffen wird, nämlich im Reden und Handeln. Es gibt indessen auch die Stim-migkeit, die Logik in der Organisation des Kunstwerks. Es hat seine eigene Wirklichkeit. Nicht dass im Kunstwerk Oper Handeln und Reden in diese Stimmigkeit nicht miteinbezogen sein müssten. Aber den Ausschlag dürfte in der Regel die musikalische Logik geben. Das hieße z. B. die Frage stellen, ob nach der ersten Arie der Königin der Nacht, die vom Typus her gesehen das dämonische, das alte überwundene Prinzip, die große Vereinzelnung und Vereinsamung (Seria-Arie!) sinnfällig macht, etwa ein Triumph dieser Partei am Ende ernsthaft in Erwägung gezogen werden kann. Aber es geht hier nicht um diesen Einzelfall, sondern darum, ob es so etwas wie einen Grundton, eine umfassende Befindlichkeit in diesem Werk gibt, die gleichermaßen Anteil hat an der Musik und an der Handlung, kurzum einen Standpunkt, von dem aus das Welttheater der „Zauberflöte“ sich zum Kosmos, d. h. zu einem geordneten Ganzen zusammenfügt. Den Blick auf die Einheit zu richten, ist deshalb so wesentlich, weil das Werk so irritierend disparat ist, und weil in keiner anderen Oper Mozarts das Aufgreifen von Einzelheiten so unweigerlich auf Holzwege führt. Gewiss, da ist die unerhörte Spannweite von Mozarts Musik, die auch in scheinbar einfachen Gebilden ihren Rang nicht verleugnet. (Die Papageno-Lieder sind nur dem Scheine nach „einfache Singspiellieder“.) Da ist die Beseelung, die letzte Transparenz, die wissende Reife, von der jeder Ton getränkt ist, das wärmende und zugleich erhellende Licht des Bewusstseins, ohne dass die Mozarts Musik eigene Beweglichkeit im geringsten eingeschränkt wäre. Sogar scheinbar so statuarisch-feierliche Stücke wie Sarastros „In diesen heil'gen Hallen“ (Nr. 15), wo die durchaus angelegte Emphase auf den schlichten, wengleich ernsten Redegestus eines zweistrophigen Lieds zurückgenommen



Handkolorierter Entwurf des Theaterzettels zur Uraufführung

ist, sind durchregt von Aktion. Die Wanderung, die Violinen und Bässe mit Sarastro antreten – sie scheinen Höhe und Tiefe ausmessend einen Weltkreis zu umschreiten – besiegelt Sarastro mit dem jeweils letzten Verspaar der beiden Strophen, mit zwei Schlussfolgerungen: „Dann wandelt er (der Mensch) ... ins bessere Land“, und „Wen solche Lehren nicht erfreuen, verdient nicht, ein Mensch zu sein.“ – Überhaupt ist die „Zauberflöte“ prall von Aktionen, überraschenden und vielfältigen. Das hat nicht zuletzt ihren theatralischen Erfolg, den „lautesten Beifall“ (Mozart) hervorgelufen und begründet. Aber diese Aktion auf jeder Ebene, auf der musikalischen ebenso wie auf der theatralischen, verschränkt sich eigenartig und einmalig mit innehaltender Besinnung, kommt wie durch ein höheres Bewusstsein gefiltert und geläutert zur Geltung. Damit, so meine ich, ist ein Grundklang der „Zauberflöte“ benannt, ein Grundton mit einer schier unüberschaubaren Zahl von Obertönen. Angeschlagen wird das Thema bereits in den ersten drei Akkorden der Ouvertüre. Sie sind alles andere

als bloß feierlich. Um Feierlichkeit zu signalisieren, hätte Mozart sich mit drei langsamen Es-Dur-Akkorden begnügen können (so wie Peter von Winter, der Komponist der Zauberflöten-Fortsetzung, sich mit dreimaligem C-Dur-Dreiklang begnügte). Als zweiter Akkord erklingt aber die VI. Stufe (c-Moll), der Trugschluss. Eine oberflächlich gehört nur leichte Abweichung vom normalen, erwarteten Verlauf, doch eine elementare. Der zielstrebige Dreiklangsvollzug, metaphorisch gesprochen die „Handlung“, ist plötzlich unterbrochen, alles bleibt in der Schwebel, ein Stillstand und doch kein Ende, eine ungeahnte Erweiterung des musikalischen Raums. Es lässt sich nachweisen, dass an allen Stellen, an denen in der Musik der Wiener Klassiker diese VI. Stufe hervorgehoben auftritt, immer das gleiche gemeint ist: nämlich das besinnende Heraustreten aus dem zielgerichteten Prozess, der Augenblick, in dem alles Vorangegangene ins Bewusstsein gezogen wird, in dem Kontemplation sich insofern ereignet, als eben Aktion gleichsam zeitenthoben vergegenwärtigt wird. Im Zeichen solcher läuternden, sagen wir getrost vergeistigenden Macht des Bewusstseins beginnt die „Zauberflöte“. Die drei Akkorde sind das Siegel des ganzen Werks, nicht bloß seiner feierlichen Seite. Der weitere Verlauf der Ouvertüre bestätigt dies. Das Allegro ist bekanntlich nicht als Fuge angelegt, aber zweifellos wird der Geist der Fuge beschworen zu einer thematischen Substanz, die geprägt wird vom beweglichen Spiel des Komödienwesens. In der strengen Perspektive des Fugato indessen erscheint jene außerordentlich lebendige Aktivität, in der man die autonom musikalische Verkörperung des Handlungs- und Komödienelementes in der „Zauberflöte“ erblicken kann, gewissermaßen verklart, gebändigt durch ein höheres Prinzip, auf eine höhere Stufe der Anschauung gehoben.

Exemplarisch tritt das Gegen- und Ineinanderwirken von Aktion und Kontemplation als Bewusstsein dessen, was geschehen ist oder geschehen wird, in der Introduction zutage. Tamino ist auf der Flucht, er verliert die Besinnung, das Eingreifen der drei Damen befreit ihn – wahrhaftig umwerfend ist das unvermittelte As-Dur bei „Stirb' Ungeheur, durch unsre Macht“. In mehreren Schritten wird diese Tat ausdrücklich bewusst: zunächst schon mitten im Nachsatz des Marsches, der den Triumph besiegelt („... Sie ist vollbracht, die Heldentat“), dann wird auch im Orchester die Bewegung stillgelegt („Er ist befreit ...“). Und nun vollzieht sich aus diesem Stillstand heraus die durch das Bewusstsein ausgelöste Verwandlung in nur vier orchestralen Takten. Die Damen „ihn (Tamino) betrachtend“: „Ein holder Jüngling, sanft und schön ...“ Diese besinnende Begegnung mit einer nie gesehenen Schönheit bewirkt neue Aktion („Lass uns zu unsrer Fürstin eilen ...“), bewirkt den Streit unter den Damen. Noch einmal, am Schluss der Introduction, kommt es zu einem Innehalten des Abschieds, des Rückblicks also, der auch die Zukunft einschließt: „... bis ich dich wiederseh““. Das formelhafte „schön und liebevoll“ des Librettos nimmt durch Mozarts Musik eine Wahrheit an, die in der Idee einer unlösbaren Einheit des Schönen mit dem Guten zu den Quellen europäischen Denkens bei Platon zurückführt. „Die Ursache des Guten also ist das Schöne“ lässt Platon Sokrates einmal sagen. Ist dies nicht der Beweggrund der „Zauberflöte“? Die Schönheit

Taminos genügt, um Liebe zu wecken, vor allem aber, um von ihm die gute Tat zu erwarten.

Noch ein zweites Mal, und zwar an entscheidender Stelle, ereignet sich die elementare Begegnung mit der Schönheit durch kontemplative Versenkung. Das Motiv, das schon bei den drei Damen angespielt wurde, tritt jetzt in die Handlung ein, ja löst sie erneut und eigentlich aus. Die Betrachtung von Paminas Bildnis lässt in der Bildnis-Arie (Nr. 3) Taminos Liebe und zugleich den Entschluss zur Tat entstehen. (Später, in der 13. Szene, im Gespräch zwischen Pamina und Papageno, sagt es Papageno auf seine Weise: „Kurz also, diese große Liebe zu dir war der Peitschenstreich, um unsere Füße in schnellen Gang zu bringen.“) Die Arie hat deshalb eine Schlüsselstellung. Nicht von ungefähr wird hier wieder Es-Dur, die Grundtonart der Oper angeschlagen, die dann nur noch zweimal, im Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Nr. 7) und im Finale des zweiten Aktes wiederkehrt. Die äußere Handlung steht, wie in Arien üblich, still. Und doch ist die Bildnis-Arie keine bloße Darstellung eines Empfindungs-Zustandes. Mozart führt die Empfindung als inneres Geschehen vor, das aus der Betrachtungs-Haltung erwächst. Innere Aktion geht aus Kontemplation hervor. Die Vertonung der letzten Textzeile „und ewig wäre sie dann mein“, die eine Art musikalische Reprise bildet, bringt die aus der Zukunft in die Gegenwart gebannte Gewissheit und Erfüllung.

Voll der Aktion und der überraschenden Wendungen ist das Quintett (Nr. 5) im ersten Akt, das mit Papagenos Sprachlosigkeit beginnt. Mehrfach aber wird dieses Spiel unterbrochen durch Momente, in denen das Geschehen plötzlich still steht und die Personen sich dem Wirbel der Ereignisse durch Besinnung auf sich selbst und auf ihr Tun entziehen. Zuerst in der verallgemeinernden Sentenz, nachdem die drei Damen Papageno das Schloss abgenommen haben („Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloss vor ihren Mund ...“), dann jeweils nach der Übergabe der „Zauberdinge“ („O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert ...“ und „Silberglöckchen, Zauberflöten ...“). In sich gekehrt, durch das besondere Klangtimbre des „Sotto voce“ entrückt, stellen sich die Personen nicht mehr als nur handelnde und empfindende, sondern auch als mit Bewusstsein begabte Wesen dar. Die „mittlere Moral“, die Hegel am Textbuch Schikaneders lobenswert fand und die sich in der Form von sentenzartigen Formulierungen durch das Ganze zieht, gab Mozart die Gelegenheit, die Augenblicke des helllichtigen und alles überstrahlenden Bewusstseins musikalisch zu entfalten. In besonders eigentümlicher und kunstvoller Form geschieht dies auch in der Geharnischten-Szene. Bevor Tamino und Pamina den Prüfungsgang durch Feuer und Wasser antreten, wird in dem figurierten Choral, der die kontemplative Rückschau auf eine zu Mozarts Zeit bereits vergangene musikalische Wirklichkeit bedeutet, die ins Allgemeingültige gehobene Idee der reinigenden Wanderung durch die Elemente sinnfällig. Schreit- und Seufzermotiv des Orchesters sind aufgenommen in jenen zeitfernen, ja zeitfreien Bereich des Chorals. Und wenn nach der anschließenden Prüfung Tamino und Pamina ihrer neu gewonnenen Menschlichkeit gewahr werden („Ihr Götter, welch' ein Augenblick! ...“) und bevor die Aufnahme in den Kreis der Geweihten durch den folgenden Chor „Triumph, Triumph! Du



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) als Freimaurer (Ende 19. Jhdt.)

edles Paar!“ endgültig und unwiderruflich vollzogen wird, erklingt zum letztenmal bedeutungsvoll die trugschlüssige VI. Stufe gerade dort, wo es gilt, den Augenblick, von dem die Rede ist, zu transzendieren und ihm im Wissen um seine Zeitlichkeit Dauer zu verleihen.

Der dramatische Charakter von Mozarts Musik ist nicht so sehr darin begründet, dass sie die reale Handlung auf der Bühne zu spiegeln oder zu unterstreichen vermag, als vielmehr in ihrem Gefüge selbst, das aktionshaltig und somit auch aktionsträchtig ist. In der „Zauberflöte“ nimmt der Grad dieser Aktionshaltigkeit gegenüber den früheren Opern Mozarts keinesfalls ab. Aber in viel höherem Maß wird sie ergänzt, erweitert durch die Dimension der Besinnung und eines Bewusstseins, das sich durchwegs auch aus der Befangenheit des Handelns löst. Insofern ist die „Zauberflöte“ nicht allein ein spätes Werk von letzter Reife, sondern auch ein Werk, das Ton für Ton die geläuterte Menschlichkeit verwirklicht, die Ziel und Sinn der Tamino und Pamina auferlegten Prüfungen ist. Die Handlung auf der Bühne gerät zum Sinnbild für das, was die Musik zu sagen hat. Hier mag man die Ursache für den „stillen beifall“ suchen, den Mozart bei seinem Publikum zu bemerken meinte (Brief vom 7. und 8. Oktober 1791) und der ihn „am meisten“ freute.

QUELLEN

TEXTE

Die Handlung: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. – Udo Salzbrenner: Das Rätsel „Zauberflöte“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Nikolaus Harmoncourt: Ein Familiendrama, Begleittext zur CD-Aufnahme (Teldec). – Peter von Matt: Papagenos Sehnsucht, in: Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Verlag Paul Haupt, Bern/Stuttgart/Wien 1992. (gekürzt) – Dieter Borchmeyer: Die Königin der Nacht – Raserei des überständigen Matriarchats, in: Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Verlag Paul Haupt, Bern/Stuttgart/Wien 1992. (gekürzt) – Stefan Kunze: Aktion und Kontemplation, in: Wolfgang Amadeus Mozart, „Die Zauberflöte“, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1978/79 (Red.: Klaus Schultz).

ABBILDUNGEN

Titelbild: Mozart als Freimaurer (wohl 20. Jahrhundert) – Gunther Duda: W. A. Mozart. „Den Göttern gegeben“. Ein „Bauopfertod“, Verlag Hohe Warte GmbH, Pähl/Obb. 1994. – Helmut Perl: Der „Fall“ Zauberflöte. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2000. – Johannes Dalchow/Gunther Duda/Dieter Kerner: W. A. Mozart. Die Dokumentation seines Todes, verlegt bei Franz von Bebenburg, Pähl/Obb. 1966. – Volkmar Braunbehrens/Karl-Heinz Jürgens: Mozart. Lebensbilder, Gustav Lübbe Verlag GmbH, Bergisch Gladbach 1990. – Wolfgang Amadeus Mozart, „Die Zauberflöte“, Programmheft der Staatsoper Stuttgart Nr. 68, Spielzeit 1990/91 (Red.: Klaus-Peter Kehr, Helga Utz). – Männerbände – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, hrsg. von Gisela Völger und Karin v. Welck, Band 2, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln 1990.



Dieses Theater
ist Mitglied im
Deutschen
Bühnenverein

THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91/ 5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 13 der Spielzeit 2001/ 2002. Schutzgebühr 1,50 €

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Druck: Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Anzeigen: Hoffmann und Partner Werbeagentur GmbH

Jean-Burger-Str. 2, 39112 Magdeburg

Tel.: 0391/ 541 08 98 • Fax: 0391/ 541 00 30

RICHARD-WAGNER-VERBAND INTERNATIONAL

Ortsverband Magdeburg e.V.

Gründung 1909 • Wiedergründung 1990

Ein Förderkreis mit Tradition,
ein Forum für alle Musik- und
Kunstfreunde.



Zu erleben sind:

- Vokal- und Instrumentalkonzerte aller Epochen
- Künstlerporträts
- Autorenlesungen und Vorträge
- Gespräche und Diskussionen
- Film- und Videovorführungen
- Galerie- und Museumsbesuche
- Theater- und Studienfahrten weltweite Kontakte und Treffen mit Gleichgesinnten
- viele schöne Stunden beim geselligen Beisammensein

Jedes Verbandsmitglied ist ein Mäzen junger
Sänger, Musiker und Bühnenschaffender.

Mitgliedsbeitrag pro Jahr: 20,- €

Schüler und Studenten: 12,- €

Astrid Eberlein, Vorsitzende

Olfenstedter Chaussee 18

39108 Magdeburg, Tel.: 03 91/7 31 60 43



Die Partner des Theaters der Landeshauptstadt



Spielbanken Sachsen-Anhalt



Lokales Fernsehen Magdeburg GmbH

Als was Lack ist
www.muller-lack.de

MÜLLER
Lackierungen



Berliner Kindl

Das Meisterwerk.



Mercedes-Benz in Magdeburg