

Mozart: Die Zauberflöte

Anmerkungen zum musikalischen Beziehungsgeflecht

Kunst ist wesentliche Darstellung des sinnlich oder geistig Wahrnehmbaren in formaler Konzentration. Sie hebt das äußerlich und innerlich Wahrgenommene durch Sonderung und Gliederung, durch Bindung und Beziehung auf die Ebene höherer Wahrheit.

Hans Swarowsky, WAHRUNG DER GESTALT

Vorab: dies sind Beobachtungen und Anmerkungen eines Interpreten (Dirigenten). Sie erheben nicht den Anspruch musikwissenschaftlicher Gründlichkeit und Evidenz, dies umso mehr, als kein einigermaßen ausgelasteter Interpret in der Lage sein dürfte, die Fülle der Literatur zu überschauen, geschweige denn zu studieren.

I. Unvollständige Bestandsaufnahme

Die Auseinandersetzung mit der ZAUBERFLÖTE gehört zum Spannendsten - aber auch Verwirrendsten, was einem Interpreten widerfahren kann. Die Suche nach Interpretationsansätzen zum Stück (also inhaltliche Fragen), nach dem „Originalaffekt“ der Musik (Fragen des Tempos, der Instrumente und Artikulation usw.) ist in den zurückliegenden 20 Jahren und namentlich seit dem Mozart-Jahr 1991 sowohl schriftlich wie akustisch durch neue Auseinandersetzungen ebenso vorangetrieben wie noch unübersichtlicher gemacht worden. Inhaltliche Fragen seien hier zunächst bewußt unterdrückt: sie sind von A wie Abert bis W wie Willaschek und neuerdings Helmut Perl (dessen Buch Der Fall Zauberflöte noch nicht eingehend gewürdigt werden kann, da es gerade erst erschienen ist) umfassend und sehr unterschiedlich diskutiert worden. Die Auseinandersetzung mit dem Notentext an sich fällt spärlicher aus: die ausführlichste stammt möglicherweise von Christoph Peter (Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte, 1983) und ist gleichermaßen verdienstvoll und umfassend wie leider sehr einseitig und damit unbrauchbar, da sie das Problem von der anthroposophischen Seite her angeht. Mozarts Werk als idealen Initiationsweg im Steinerschen Sinne zu lesen, bringt den fragenden Künstler kaum weiter. Um nur eines der ungelösten musikalischen Probleme zu erwähnen, sei auf die große Befangenheit verwiesen, Mozarts Opern - oder wenigstens jene mit secco-Recitativen - vom Hammerklavier bzw. Cembalo begleiten zu lassen, wo doch die vielen nackten Baßnoten jenseits der großen Orchestertutti dazu reichlich Anlaß böten - zweifellos sind diese nach alter Generalbaßmanier aufgefüllt worden. (In der ZAUBERFLÖTE würde z.B. den 'nackten' Kontrabässen des Terzetts „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn“ ein voller Continuo-Akkord zugesellt.) Hört man Aufnahmen der Da-Ponte-Opern durch Spezialisten der Aufführungspraxis, so wird selbst hier auf allzu deutliche Akzente verzichtet: bisweilen wird ein piano-Akkord im Recitativ sanft unterlegt, ansonsten fahndet das Ohr umsonst - ob nicht gespielt wurde, entzieht sich einer akustischen Kontrolle.

Ein Versuch, bei unserer Aufführung des DON GIOVANNI am Staatstheater am Gärtnerplatz den Großteil der Arien, Duette und Terzette am Hammerklavier zu begleiten (Dirigent: David Stahl, am

Hammerklavier: der Autor), blieb trotz insgesamt ausführlicher und bezüglich der musikalischen Ausführung insgesamt positiver Besprechung völlig unbemerkt. Weder Presse noch Musikwissenschaft nahmen davon Notiz. Akustisch war das Instrument jedenfalls zu hören!

Nicht unerwähnt bleiben kann in diesem Zusammenhang die Distanz zwischen den 'Interpretationslagern' - einerseits die Verfechter historischer Aufführungspraxis, andererseits die zweifelsohne großartigen Vorbilder Fritz Busch (die berühmte Glyndebourner COSÌ), Erich Kleiber, Bruno Walter (GIOVANNI), deren Mozart-Interpretationen insbesondere von der Musikwissenschaft aus dem Umfeld und der Nachfolge Adornos als non plus ultra gesehen werden (Giulini oder Leinsdorf kommen schon weniger gut weg, Karajan noch schlechter, ganz schlecht Böhm ... auch Harnoncourt fällt glatt durch - so im Sonderband der Reihe Musik-Konzepte über die da Ponte-Opern).

Stärken und Schwächen der jeweiligen Herangehensweise sollten überbrückbar sein: so wichtig und verdienstvoll etwa René Leibowitz' Tempo-Untersuchungen (hinsichtlich des GIOVANNI) sind, so sehr kollidieren sie in Einzelheiten mit Erkenntnissen der jüngeren Forschung oder bspw. mit Artikulationsforderungen, die in diesen Tempi gar nicht mehr ausführbar wären. Die Metronomisierungen des Mozart-Zeitgenossen Tomaschek sind z.B. in Leibowitz' Untersuchungen nicht eingegangen (und bedauerlicherweise auch nicht in den sonst wunderbaren Band der Musik-Konzepte zu den Da-Ponte-Opern). Und der alla breve-Takt wird keinesfalls nur dadurch 'alla breve', indem man ihn immer und überall auf Zwei denkt. Ein geradezu schweres zweites und viertes Viertel läßt namentlich in den Ouvertüren zu ZAUBERFLÖTE und GIOVANNI (Sechzehntelcrescendi der Bläser!) die Frage aufkommen, ob nicht vielmehr im alla breve das Arsis-Thesis-Prinzip aufgehoben wird, statt Entwertung also Umwertung des unbetonten Taktteils gemeint ist.

Zwischen den Extremen stand mit Hans Swarowsky ein Praktiker und großartiger Pädagoge, der nun wieder ein Anhänger der Temporelationen ist, deren Bedeutung oft als zu theoretisch gescholten wird, obgleich ihre Sinnstiftung nicht abgestritten werden kann. Allen gemeinsam ist gottlob der unbedingte Wille nach unverfälschter Werkdarstellung. Heinz-Klaus Metzger hat pointiert formuliert, man schade einem Werk im allgemeinen am meisten durch seine Wiedergabe ... Um dieses Paradox wenigstens zu lindern, sind vor allem Strukturen und Beziehungen freizulegen, die ein Erkennen und Verstehen des Notentextes befördern und damit interpretatorische Konsequenzen nach sich ziehen müssen.

Im Falle der ZAUBERFLÖTE erscheint mir dieses archäologische Bemühen immer noch dringlich und muß bezüglich der Tempi, der Tonarten und vor allem einer motivischen Struktur mit einigen Ergänzungen versehen werden, welche die vor zwanzig Jahren (genauer 1978 in Heft 3 der Musik-Konzepte) gestellte Frage, ob das Werk nicht vielmehr ein Machwerk sei, gegenstandslos werden läßt - bei allem Verständnis für die dort und anderswo diagnostizierten Probleme und Brüche des Stückes.

II. Zur Tempostruktur - langsamste und schnellste Tempi als Sonderfall

Schauen wir zunächst auf die Tempostruktur, so fallen einige Beziehungen und Verhältnisse ins Auge, die ein klares Licht auf den intendierten Inhalt werfen.

Liebe macht Rüstung überflüssig *Adagio*

Es gibt in der ZAUBERFLÖTE nur einige ausgewiesene 4/4 -Adagio-Nummern - diese gehören stets in die Welt der Priester. Aber nur eine davon ist nicht *alla breve* notiert: die Musik der Feuer- und Wasserprobe. Mithin ist genau diese die langsamste Stelle der ganzen Oper und gerät auf diese Weise nicht nur kraft ihrer dramaturgischen Zentriertheit zum Höhepunkt, sondern neben der erlesenen Instrumentation (die Flöte wird vom Blech und gedämpften Pauken begleitet) eben vor allem kraft ihrer Ausnahmestellung innerhalb der Tempobeziehungen. Mehr noch: wenn man das berücksichtigt, dauert diese Musik eine schiere Unendlichkeit und schafft gerade dadurch eine transzendierende Wirkung, die Paminas und Taminos Weg sinnfällig macht - immer vorausgesetzt, der aufklärerische geschärfte französische Rhythmus bleibt dennoch erhalten! Ich komme noch darauf zurück.

Dies hat Folgen insbesondere für die Ouvertüre, deren langsame Einleitung - 4/4-Adagio *alla breve* - natürlich nicht genauso langsam sein kann. Die berühmten Auftakt-Sechzehntel geraten damit von selbst geschärfter und die eröffnenden Akkorde, die für den Verlauf des Stückes so bedeutsam sind, verlieren auf diese Weise jedes falsche Pathos: sie sind aufklärerisch, aktiv, wachrüttelnd! Mit diesem Tempo korrespondiert ferner das Fugato der Geharnischten im 2. Finale und der Priesterchor (Nr. 18, D-Dur). Insbesondere für den Choral der Geharnischten mit dem sie begleiteten Fugato ergibt sich bei strengem Tempo eine Musik, die angefüllt ist mit einem Übermaß von Seufzern und Dissonanzen - nur zu oft klingt in Aufführungen und Aufnahmen das Stück beinahe lustig, da es nach über drei Stunden zugegebenermaßen schwierig ist, Langsamkeit durchzuhalten. Dabei ist ein zelebrierter Choral als Kontrast unerhört wichtig, denn erst der Eintritt der neuen Tonart überführt die lastende Stimmung in eine viel heiterere Atmosphäre - es ist, als würden die Männer mit Paminas Auftreten freudig ihren Harnisch ablegen. Liebe macht Rüstung überflüssig - was für eine Botschaft zwischen c-Moll und Des-Dur!

Bleierne Füße und dramatische Entschlüsse *Andante*

Viel häufiger als das Adagio treffen wir auf das Andante, das sehr oft mit dem *alla breve*-Zusatz versehen ist. Was hat die Aufführungstradition daraus gemacht? Innerhalb von ca. 5 Minuten Musik mißachtet sie Mozarts klare Vorschriften gröblichst und musiziert des Sprechers „Sobald dich führt der Freundschaft Hand ...“ (Andante, 4/4) *pastos* in breiten Achteln quasi *adagio* (es wird ja eine Moral verkündet ...), bringt danach die Flötenarie des Tamino (Andante *alla breve*) im wahrscheinlich richtigen Tempo - eher zu langsam - , um dann aber bei „Schnelle Füße, rascher Mut“ doppelt so rasch in Halben einherzurasen (Tempovorschrift nach wie vor Andante *alla breve*!), wo doch Papagenos und Paminas Füße eben nicht schnell, sondern vor Angst und Zittern bleiern sind und hinter jeder Ecke und Säule Verrat lauert. Es ist diese latente Gefahr, die Mozart offenkundig musiziert haben will. Hinzu kommt die Tatsache, daß die zwei Parteien sich im gleichen Tempo der Burg des Sarastro nähern (Tamino) bzw. ihr entfliehen (Pamina/Papageno) - erwartungsvoll und teilweise aufgeklärt der eine, ängstlich und mit leidvoller Erfahrung (Paminas Erlebnis mit Monostatos!) die anderen, aber vereint in einem musikalischen Gestus.

Doppelt so schnell wird die Musik erst beim Eintritt des Monostatos: und zwar subito - also ohne accelerando.

Und nehmen wir Mozarts Notation ernst, so gerät Paminas an den Dolch gerichteter Ausbruch „Du also bist mein Bräutigam“ eben nicht zum larmoyanten Tränenstück, sondern (c-Moll!) zum unverrückbaren und tragischen Entschluß, der Hölle des Lebens ein Ende zu machen! Nirgends ist die Protagonistin dramatischer als hier, und nirgends ist von Mozart ein Verlangsamten des Andante alla breve, mit dem die Knaben begonnen hatten, vorgeschrieben.

„... dann ist die Erd ein Himmelreich“ - jetzt noch nicht *Presto*

Von den schnellen Tempi des Allegro- und Presto-Bereiches sei hier nur dieses eine erwähnt: Es befindet sich am Ende des ersten Aktes (Chor) und ist ebenfalls alla breve vorgezeichnet. Dies ist die ungefähr schnellste Tempoangabe, die bei Mozart überhaupt denkbar ist und innerhalb dieser Oper absolut die schnellste. Wie auch die langsamste Musik des Stücks (die schon erwähnte Feuer- und Wasserprobe) steht diese Stelle in C-Dur und gerät im Presto eben keinesfalls zu einem den Sarastro verklärenden Jubelgesang, sondern wirft im Gestus den Blick kühn voraus auf das FIDELIO-Finale. „Wenn Tugend und Gerechtigkeit der Großen Pfad mit Ruhm bestreut, dann ist die Erd ein Himmelreich“ - eine Aufforderung zum Tun, ein Appell eines merkwürdig aggressiven (renitenten?) Gefolges, das Sarastro damit sich führt. Ein Aufbegehren vielleicht sogar? Jedenfalls ist die Erde hier und heute noch kein Himmelreich!

III. Zu den Tonartenbeziehungen: Weisheitslehre nicht nur für die Elite

Recht ausführlich werden in der Literatur die Tonartenbeziehungen untersucht. Abert/Jahn konstatieren in ihrem Mozart-Buch, daß (im Sprecherrecitativ) „die Tonart Es-Dur ... Taminos ganzes Lebensbekenntnis“ enthält, welchem „das Adagio des Priesters in dem düsteren c-Moll-Unisono folgt ... wie der Schatten dem Licht“ (bei den Worten „... weil Tod und Rache dich entzünden“).

In diesen Takten manifestiert sich tatsächlich eine ganz grundlegende Beziehung des Stückes, mit der uns Mozart auch die Fragilität der gepriesenen Weisheitslehre vor Augen und Ohren führt. Das erhabene Es-Dur ist ohne seine Paralleltonart c-Moll eben musikalisch nicht denkbar, und das nutzt Mozart gleich mehrfach aus: zunächst bei den schon erwähnten Passagen Paminas - die sich umbringen will (ein Opfer der Weisheitslehre?) - und der Geharnischten (Fugato und Choral), später und zuletzt aber im letzten Auftritt der Königin und ihrer Damen mit dem hinzugestoßenen Monostatos: nur auf dem 'Fundament' des hier musizierten c-Moll ist der Durchbruch zum Schluß in Es-Dur möglich. Die Kräfte bedingen sich - „die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“ zwar, ob sie sich indessen dauerhaft bannen lassen, diese Frage scheint musikalisch klar mit Nein beantwortet.

Kleine Pointe am Rande: das Orchester benutzt bei Sarastros letzten Worten „... erschlichene Macht“ ganz deutlich den Marschrhythmus im halben Tempo, aber im gleichen Es-Dur, mit dem die Damen zu Beginn den Tamino von der Schlange befreien - die erschlichene Macht kehrt zurück zu ihrem Ursprung, das falsche Tempo der 'Erschleicherinnen' wird dabei korrigiert ... Mozarts Humor ist eine Klasse für sich!

Überdies konnten sich die Damen im geborgten Es-Dur ohnehin nicht lange wohl fühlen: Ihr Eingangsterzett endet nach den Wirrungen um einen ohnmächtigen Prinzen über G-Dur laufend in C-Dur. Vom zentralen Es-Dur am weitesten entfernt stehen einerseits die Tritonus-Distanzen a-Moll bzw. A-Dur, andererseits die Sekundverwandschaften d-Moll/D-Dur bzw. E-Dur (ein ausgedehnteres Stück in e-Moll finden wir nur in Papagenos letzter Arie). Die wichtigste Passage in a-Moll findet sich wieder im Sprecherrecitativ. „Sobald dich führt der Freundschaft Hand ins Heiligtum zum ew'gen Band!“, und auch Taminos darauf folgende „ew'ge Nacht“ sowie die Repliken der unsichtbaren Herren von innen verharren in der Tonart. Verbunden mit dem einfachen Andante verleiht sie dem Priester einen bündig und kraftvoll auffordernden Charakter, wie sie Tamino eben nicht nur in Nacht versinken läßt.

Mozarts Musik ist doppelbödig: eingerahmt vom C-Dur der Knaben zu Beginn des Finales und vom C-Dur der folgenden Flöten-Arie ist jene Nacht jedenfalls nicht finster, sondern eher klar und voller Möglichkeiten und damit Hoffnung - die auch vom Priester ganz bewußt geweckt wurde, etwa wenn sein c-Moll („weil Tod und Rache dich entzündet“), von dessen Schattenfunktion schon die Rede war, dominantisch endet, also herausfordert, weitertreibt und Tamino vorwärts stößt.

Die Frage nach der Funktion des Sprechers bzw. Priesters muß vor diesem Hintergrund nochmals gestellt werden: nicht nur, daß seine Lehren augenscheinlich mit der Praxis kollidieren (Pamina und Monostatos werden nun wirklich nicht an der Freundschaft Hand geführt!), er verkündet sie auch in einer Tonart, die dem Es-Dur diametral entgegengesetzt ist. Opposition im Hause Sarastro? Oder nur Symbol für die Entfernung Taminos vom Ziel?

In A-Dur wiederum vernehmen wir lediglich die Knaben bei ihrem zweiten Auftreten - sie führen uns damit in die Irre: sie scheinen Sarastros verklungenes E-Dur weitertragen zu wollen, schwebend leicht, heiter anschließend an die Visionen vom Reich ohne Rache. Um so bitterer fallen wir anschließend mit Pamina in den Abgrund des in dieser Situation völlig unerwarteten g-Moll! Schärfere kann der Kontrast kaum sein.

Die tonartige Situation der Knaben und die Zahl ihres Erscheinens haben eine wundervolle Pointe, die meines Erachtens oft übersehen wird. Der symbolischen Dreizahl widersprechend (!) treten sie nämlich viermal auf. Zunächst in C-Dur, das sozusagen nach allen Seiten offen ist und kippen kann - womit dessen gern unterstellte Reinheit sehr doppelbödig wird. Dann kommen sie in A-Dur (drei Kreuzvorzeichen, Tritonus zu Es), schließlich in Es-Dur höchstselbst („Bald prangt den Morgen zu verkünden“, drei B-Vorzeichen). Doch sie fügen eine Korrektur an. Bei ihrem letzten Auftritt verzichten sie auf viele Worte und hehre Philosophie und beginnen neuerdings mit C-Dur und dessen Dominantseptakkord: „Halt ein“, gebieten sie dem Papageno, bewahren ihn vor dem Tod durch Erhängen und verabschieden sich mit dem Dominantseptakkord über D aus dem Stück - das heitere G-Dur des Duets mit Papagena vorbereitend. Weisheitslehre nur für die Elite ist nicht das Humanitätsideal Mozarts und seiner drei Knaben.

Das d-Moll der Königin und das erwähnte visionäre E-Dur des Sarastro sind ein ebensolcher Kontrast und rahmen sinnigerweise das Es-Dur der Grundtonart in Sekund-'Verwandschaft'. Signalisiert uns Mozart dadurch, daß beide Ansichten, Welten oder Mächte, die der Königin ebenso wie die andere des Sarastro gleich weit vom Ziel entfernt sind?

Von der Proportion her stehen beide Arien übrigens etwa im Goldenen Schnitt der Oper - ein Bauprinzip, über dessen Bedeutung bei Mozart wir nach meinem Kenntnisstand bisher wenig wissen. Unzweifelhaft gehorchen auch sinfonische Entwicklungen diesen in der Kunst so häufig benutzten Proportionen, indem die Höhepunkte meist am Ende der Durchführungen erreicht werden. (Ausnahmen wie Beethovens Eroica mit ihrer ausgedehnten Coda bestätigen eher die Regel, als daß sie dadurch in Frage gestellt würde.) Von den Gewichtungen der Tonarten im Detail und sozusagen 'im Inneren' der einzelnen Nummern sei hier nur auf zwei verwiesen, die beide das leidvolle g-Moll zum Gegenstand haben. Da ist zum einen Papagenos Wunsch, sich empfehlen zu wollen, den die Damen vereiteln: „Dich empfehlen kannst du immer, doch bestimmt die Fürstin dich ...“ - Überleitung nach g-Moll! Papagenos Weg wird ein Leidensweg sein. „Nein dafür bedank ich mich“ - d-Moll, als wenn er die Gefährlichkeit ahnte und etwas zu ironisieren trachtete. Das Dickicht zu durchschauen ist Papageno zu naiv: er münzt das d-Moll auf Sarastro, ehe die Damen „Dich schützt der Prinz ...“ in aller Schärfe befehlen und in der Tonart der Rache verbleiben.

Zum anderen scheint eine Stelle der Ouvertüre von zentraler Bedeutung: von b-Moll aus führt uns die Durchführung dort über c-Moll und eine anschließende Modulation eben in das zentrale und so bedeutsame g-Moll, das aber alsbald wieder verlassen wird. Die vier modulierenden Takte sind geprägt von einer aufstrebenden Dreiklangsbegleitung, die in der Ouvertüre sonst nicht zu finden ist:



Diesem interessanten Detail nachzugehen führt direkt zum motivischen Netzwerk der Zauberflöte, das meines Erachtens umfassender ist, als bislang dargestellt.

IV. Das motivische Netzwerk: Von der ZAUBERFLÖTE zum WOZZECK

In einem Aufsatz von 1950 (American Musicological Society) stellte Eric Werner die Bedeutung vor allem der 'Bildnis-Arie' heraus und diagnostizierte die folgende Abwärtsbewegung als leitmotivisch:



Diese Anfangsfloskel finden wir wieder im Duett Paminas mit Papageno, wenn es heißt „Mann und Weib und Weib und Mann“; später wird sie von Pamina aufgegriffen: bei den Worten „Tamino mein“ gegen

Ende des Stücks; aber auch Papagenas und Papagenos „... unser Liebe Kinder schenken“ entstammt diesem Motiv.

Anders als Werner hält Rainer Riehn (im schon erwähnten Band 3 der Musik-Konzepte) das pochende Fugato-Motiv der Ouvertüre für das Hauptmotiv der Oper:



Es wird in der Introduction mehrmals von den drei Damen zitiert („Laßt uns zu unsrer Fürstin eilen“ sowie als Orchesterbegleitung zum 6/8-Takt bei „Ich sollte fort?“).

Papagenos Auftrittslied ist daraus gebaut:



Mit ganz gegesätzlichem Affekt bedient sich auch die Königin dieses Pochens bei ihren berühmten 'Racheeskapaden' in der großen d-Moll-Arie. Interessanterweise wird dort das unruhige Repetieren von einem Doppelschlag eingeleitet; in der Ouvertüre führte derselbe aus dem Pochen heraus! - Schließlich bezieht sich ein Großteil des Duetts von Papagena und Papageno auf Tonrepetitionen.

Beide Ansichten lassen Fragen offen. Jene, warum das Hauptmotiv erst in der Arie des Tamino etabliert wird, ließe sich zwar inhaltlich deuten, warum hingegen der Dreiklang zu Beginn der Ouvertüre und der bedeutsame Doppelschlag, der das Repetitionsmotiv begleitet, gänzlich unbeachtet bleiben, ist nicht einzusehen.

Reduzieren wir die Motive auf ihre Archetypen, so erhalten wir:

- a) die Tonleiter als Skalenbewegung schlechthin
- b) die Tonrepetition
- c) den Doppelschlag als melodische Tonumspielung
- d) den Dreiklang

Man mag einwenden, diese seien nun mal die Bausteine der Diatonik und eine Tonleiter ist ohne Spezifikation noch kein Motiv. Es fällt aber auf, daß Mozart sich dieser Bausteine in der ZAUBERFLÖTE deutlicher als in seinen anderen Opern als Archetypen bedient und ihnen womöglich inhaltliche Bedeutung verliehen hat. Akzeptieren wir, daß 2 repetierte Noten mit deren 4 oder 8 verwandt sind, so müssen wir dies auch tun, wenn eine Tonleiter mit 5 (Papagenos Flötchen!), 7 (Bildnis-Arie) oder mehr Tönen als insgesamt charakteristische Zelle erkennbar ist, wie das hier der Fall ist. Zudem erhält dadurch möglicherweise der 'vollständige', respektive 'unvollständige' Gebrauch z.B. der diatonischen Skala eine Bedeutung, etwa, wenn die Figur beim bezaubernd schönen Bildnis nur mit As schließt, also auf

der großen Septime zum Ausgangspunkt G - in größtmöglicher Spannung. Im Falle des Dreiklänges fällt seine Verwendung als Begleitformel in von unten aufsteigender Reihenfolge auf, also so, wie die Oberstimme des Ouvertürenbeginns es vorgibt. Erst im Verlaufe werden auch Abweichungen benutzt. Verfolgen wir dieses atemberaubende motivische Netzwerk, so erkennen wir zunächst, daß es bereits im Adagio der Ouvertüre vollständig vorgestellt wird:



(Unmittelbar fortgesetzt wird die Etablierung des Dreiklänges in den Celli/Bässen/Fagotten als punktiertes Begleitmotiv ab Takt 4.)



Wolfgang Willaschek (Mozart-Theater, 1995) formuliert: „Zwischen dem vierten und dem sechzehnten Takt der Ouvertüre befindet man sich, einer prophetischen Vision gleich, im Zentrum des Mythos der ZAUBERFLÖTE: Auf dem Weg vom Leben in den Tod.“ Ich habe nicht vor, den vielen Mythen des Werkes einen neuen hinzuzuerfinden: analytisch betrachtet aber ist in diesen Takten tatsächlich die gesamte Fülle des Materials vor uns ausgebreitet, mithin der ‘Kosmos’ des Werkes einmal durchschritten.

Im Allegro wird dieser Weg fortgeführt: „These und Antithese, Streit und Widerstreit einander ergänzender und zugleich bekämpfender Figuren, Instanzen und Ideen, die, einmal in Kraft und Bewegung versetzt, eine eigene Dynamik entwickeln.“ (Wolfgang Willaschek)

Wegen der Fülle der Erörterungen zum Werk, zu Affekten der (barocken) Oper und dem Operschaffen Mozarts sowie der einfacheren und kürzeren Darstellungsweise halber sei es nun erlaubt, ein Ergebnis der Untersuchungen vorzuziehen, als Vermutung hier mitzuteilen und einige der Beweise nachzuliefern.

Die Tonleiter aufwärts (a) korrespondiert inhaltlich mit Zielstrebigkeit oder Erwartung, jene abwärts (a') mit Erfüllung.

Die Tonrepetition (b) steht - wie seit Monteverdi oft zu beobachten - für Unruhe, Erregung. (Eine Erregung innerhalb des Verharrens!)

Der Doppelschlag (c) hingegen ist vor diesem Hintergrund zu lesen: er umkreist den Ton, ist also ein beginnendes Bewegungselement. Er erhält dadurch zentrale Bedeutung, ist gleichermaßen beginnende Melodie wie umkreisendes Festhalten - ein Sinnbild für das Kreatürliche, das Liebesverlangen, die treibende Kraft im Stück? Ist es auszuschließen, daß Mozart uns hier gehörig an der Nase herumführt: die 'listige Schlange' in Gestalt des schlangenhaften Doppelschlags - oder gar die 'teuflische Versuchung' Weib, die zum Segen Taminos wie Papagenos wird?

Den Dreiklang (d) als Motiv finden wir vorrangig im Zusammenhang mit dem inhaltlichen Thema der Weisheitslehre.

Man mag diese Zuordnungen spekulativ nennen: sie widersprechen zumindest einer einseitigen Zuordnung der ZAUBERFLÖTE. Die Umdeutung und absolut positive Sicht der Funktion der Frau im Verlaufe des Stückes - und im krassen Gegensatz zu den frauenfeindlichen Sentenzen des Sarastro - ist ganz originärer Mozart, deckt sich mit dem Befund aller seiner Opern und wird motivisch untermauert. Sie - die liebende Frau - ist das Zusammenhalt stiftende Agens bei allem Streben nach Weisheitslehre, die ohne die Frau und die Liebe sinnentleert bleibt.

Schon zu Beginn finden wir die Motive miteinander verzahnt: mit Dreiklängen aufwärts stürzt Tamino auf die Bühne, und seine Mission scheint sich katastrophal zu entwickeln - rasante Tonleiter abwärts. Eine dicht gewobene Mischung von Doppelschlag und Aufwärtstonleiter hingegen weist den künftigen Weg. Auch die Damen sind ins Wechselspiel von Erfüllung und Erwartung eingebunden. Abwärtstonleitern singen sie bei „Was wollte ich darum nicht geben, könnt' ich mit diesem Jüngling leben“ (welch eine Erfüllung! ...), „hätt' ich ihn doch so ganz allein“ (ein äußerst konkretes Ziel!) wird natürlich aufwärts dargeboten.

Tamino, der in der realen Liebe zur Frau des bezaubernd schönen Bildnisses seine Erfüllung fände (abwärts über Distanz einer großen Septime) formuliert sofort sein hinfert ersehntes Ziel und dreht bei „Ach, wenn ich sie nur finden könnte“ dazu die Tonleiter samt Septimdistanz um - worauf später Sarastro in seiner Arie Bezug nimmt und sie über die Oktave hinausführt, ehe eine Abwärtsleiter dann in den Celli/Bässen antwortet.

Die Septime als Grenze benutzt auch Pamina, wenn sie Taminos Schicksal, von tödlichen Gefahren bedroht, sich erfüllen sieht und mit „Dein warten tödliche Gefahren“ eine Tonleiter abwärts nach anfänglichem Quintsprung intoniert, damit fast wörtlich Notenbeispiel 2 zitierend.

An die rasante Talfahrt zu Beginn der Introduction werden wir erinnert, wenn im Sprecherrecitativ die Violinen die gleiche Sechzehntelbewegung raketentartig nach oben wenden und den Kommentar abliefern zum in dieser Situation eher übers Ziel hinausschießenden Prinzen („Ich wage mich mutig zur Pforte hinein“ sowie „Erzittre, feiger Bösewicht“).

Ganz andere Ziele verfolgt Monostatos, wenn er aufwärts singt: „Mein Haß soll dich verderben!“, umgekehrt finden wir eine wahre Flut von Abwärtsgängen, wenn er gegen Ende des 1. Aktes die Erfüllung geheimdienstlicher Tätigkeit meldet und dies dialektisch verknüpft wird mit der ganz anders gearteten Erfüllung, die sich dadurch kurzzeitig für Pamina und Tamino ergibt: „Es schling mein Arm sich um ihn her...“ - Ernst und Humor immer dicht beieinander.

Traumhaft, wenn Mozart ironisiert und etwa nach „Statt Haß, Verleumdung, schwarzer Galle“ Punktierungen in die Tonleiter einfügt, bevor mit „bestünde Lieb' und Bruderbund“ fortgesetzt werden darf. Der ironisierenden Variante wird natürlich ebenso eine dramatische gegenübergestellt: die chromatische Tonleiter, die für die Momente höchster Anspannung reserviert bleibt. Abwärts, wenn Paminas Schicksal sich im Selbstmord zu erfüllen scheint.

Abwärts und mit derselben Tonfolge - jedoch gekoppelt an die unruhigen Repetitionen - beim Versprechen der Königin, Pamina dem Mohr zur Frau zu geben. Während die Repetitionen vor allem in den Synkopen der 2. Violinen zu finden sind, entdecken wir Tonleiter und Doppelschlag im Part der 1. Violinen:



Aufwärts aber (und eingeleitet mit bedeutendem Septimsprung G-As, also analog der Tonleiterdistanz Taminos aus Notenbeispiel 2!) im Moment direkter Todeserwartung bei den Worten: „Sieh, Pamina stirbt durch dich“. Zurückgenommen wird diese Verschärfung durch Tamino selbst, wenn er mit den Geharnischten singt „Welch Glück, wenn wir uns wiedersehn“ und damit sein ‘Bildnis-Motiv’ wieder aufgreift. Die ‘Projektion Pamina’ sieht er hier erstmals als real liebenden Menschen.

Schließlich finden wir neben vielen anderen Beispielen (Knaben zu Pamina: „Und du wirst mit Freuden sehn ...“ - Aufwärts in Septimdistanz über Repetitionen bspw.) eine durch Synkopierungen zerbrechende Abwärtsleiter nach dem Sturz des Reiches der Königin.

Die kürzeste Version der Tonleiter spielt uns Papageno auf seinem Instrument vor - fünf Töne und immer in G-Dur, die Reduktion des archetypischen Motivs als Erkennungsmarke des Vogelfängers ist eine besondere Pointe, natürlich erwartungsfroh aufwärts!

Wir sind bereits öfter der Tonrepetition begegnet. Es genügt, auf die unruhigen Synkopen auch schon beim ersten Auftritt der Königin hinzuweisen, an Papagenos „Hm, hm, hm, hm, hm...“ zu erinnern und festzustellen, daß auch der Chor sein „Es siegte die Stärke, und krönet zum Lohn“ in ungläubig-unruhigen Repetitionen vorträgt - doch dazu später.

Auf die Tonumspielungen (den Doppelschlag) innerhalb der Ouvertüre wurde schon verwiesen, sie erscheinen im Adagio noch etwas versteckt, um dann im Allegro direkt an die Repetitionen anzuschließen und damit eine motivische Einheit mit jenen zu bilden.

Verfolgen wir nun den weiteren Weg. Unruhe (Repetition in der oberen Stimme) und der kreatürliche Wunsch eines Stelldicheins mit dem ohnmächtigen Prinzen prägen die Damen, die öffentlich sagen,

„geschwind zur Fürstin eilen“ zu wollen, indes die Begleitung durch Tonumspielung noch andere Bedürfnisse kundtut.

Papagenos geradezu inniges Verhältnis zum Doppelschlag war schon in Notenbeispiel 4 zu erkennen, er greift jederzeit darauf zurück, ob beim „Mädchen oder Weibchen“ oder gegen Ende gegenüber den Knaben: „ihr würdet auch nach Mädchen gehn“. Aufregender ist auch hier die chromatische Verschärfung, die Projizierung kreatürlicher Angst auf das Tigertier Sarastro:



Ist es 'kreatürliche Unverdorbenheit' der Knaben, wenn sie singen „Zum Ziele führt dich diese Bahn“ und die melodische Struktur aus tonumkreisenden Motiven gebaut ist? Auch beim Mohren Monostatos begegnen wir natürlich dem Liebesverlangen, seinem ungezügelt Begehren entsprechend in nervöser Diktion und zusätzlich in einer Version, in der zwischen dem D bzw. H ein verbindendes C fehlt. Wenn Papageno bei „Wenn alle Mädchen wären mein“ also die 'weiche' Form benutzt (mit verbindender Zwischennote), so bedient sich der bizarre Monostatos der 'harten'. Das bisweilen konstatierte hysterische Flackern seines Charakters könnte treffender nicht strukturell eingebunden sein:



Unnötig hinzuzufügen, daß hier Tonrepetition und Tonumspielung eine Synthese eingehen und - so gelesen - das Motiv zu einem direkten Abkömmling wird von Papagenos Auftrittlied.

Mit dialektischer Raffinesse finden wir den Doppelschlag in Paminas Arie hineingewoben. Bratschen einerseits und Celli/Bässe andererseits kommentieren „... so wird Ruh im Tode sein“ ebenso chromatisch verschärft wie Hoffnung lassend in Dur-Moll Gegenbewegung:



Kommen wir nun auf die oben (Notenbeispiel 1) erwähnte Dreiklangsbegleitfigur aus der Ouvertüre zu sprechen, die dort überraschend auftaucht und wieder verschwindet. Die direkten Zitate der Ouvertürenakkorde des Beginns sind unschwer auszumachen. Ich meine indessen, daß sowohl deren Ober- wie Unterstimme eine horizontale Form prägen, die im Stück motivisch ganz bewußt und in Bezug auf die (Weisheits)-Lehre verwendet wird.

Eine deutlich ironisierende Variante erklingt in staccato-lachenden Streichern und gespiegelt antwortender legato-Oboe, wenn die Damen mit Tamino und Papageno singen: „Bekämen doch, die Lügner alle ein solches Schloß vor ihren Mund“. Warum macht sich Mozart über diese Sentenz dermaßen lustig? Welche Lügner sind hier gemeint?

Sotto voce (ohne Stimme!) beginnt der Chor ängstlich bei den Worten „Es lebe Sarastro, der“ (nunmehr subito forte:) „göttliche Weise“ - und wir verstehen sofort: die Angst angesichts der Verhängung von 77 Sohlenstreich gegen Monostatos resultiert aus dem Widerspruch zwischen humanitärem Anspruch und inhumaner Praxis. Das plötzliche forte klingt wie bestellt - zweifellos hätte auch der 1. Teil der hymnischen Phrase forte gesungen werden sollen. Die Weisheitslehre kleidet beinahe unbemerkt ihre Fragezeichen zur Szene in die begleitenden Dreiklänge:



Vom darauffolgenden Presto „Wenn Tugend und Gerechtigkeit“ in seiner latenten Aggressivität war bereits die Rede, sie folgt geradezu logisch aus dem vorigen Kontrast. „Warum bist du mit uns so spröde“ - fragen die Damen den Tamino, und weil er schweigen soll, antworten an seiner Stelle die Violinen - mit den Dreiklängen der Weisheitslehre. Probleme mit ihren jeweiligen 'Lehren' vom Aussehen des Menschen haben Papageno und Monostatos, wenn sie gemeinsam intonieren: „Hu - das ist - der Teu - fel si - cher - lich“. Die Pausen des bangen Erstaunens füllt Mozart mit Dreiklängen, diesmal punktiert.

Die exponierteste Verwendung dieser Begleitfigur ist im Terzett Nr. 19 zu finden, wo sie sowohl in Fagotten wie auch Celli erklingen, die dafür sogar die Baßnote aus- und den Kontrabässen allein überlassen. Das Motiv tritt dadurch deutlich und beinahe penetrant in den Vordergrund, es durchbohrt das Verhältnis zwischen Tamino und Pamina und ist nicht weniger als zu konkretem Ausdruck geronnene musikalische Form und Struktur!

Es ist oft diskutiert worden, warum Pamina nicht nach der Arie sich den Dolch nimmt, dem Terzett wurde unterstellt, dramaturgisch falsch plaziert zu sein. Es steht aber genau richtig, denn noch nicht das Schweigen Taminos treibt Pamina in den Selbstmord, sondern erst die erschreckende Gewißheit, daß beim erneuten Zusammentreffen der Geliebte sich wieder nicht für sie, sondern für die Weisheitslehre entscheidet - das ist die eigentliche Katastrophe! Genau das hat Mozart Klang werden lassen.

Wie nun nicht anders zu erwarten, wird auch der Schlußchor aus dem kompletten Motiv-Netzwerk gebaut, deutlich angelehnt an das Flötensolo aus Notenbeispiel 14.



Völlig integriert sind hier alle vier Einzelemente bereits in das Thema, der Chor verharrt bei seinem Erklängen mit „Es siegte die Stärke und kröhnet zum Lohn“ im unruhig/ ungläubig repetierenden (!) piano, erst bei „die Schönheit und Weisheit ...“ bricht subito das forte aus, eine Konstellation, die an das 1. Finale erinnert.

Die Instrumente - voran die (Zauber-)Flöte sind es, die vom neu erreichten Zustand der gefundenen Synthese als erste zusammenfassend künden. Sie sind es, die mit Pamina, Papageno (dem Mann aus dem Volk ...?) und den Knaben eine neue Ordnung entworfen und „die grausame Dualität des Stückes“ (Willaschek) überwunden haben. „Wie einen Ariadnefaden spannte Mozart ins Labyrinth des Librettos jene zentralen Momente, in denen sich die Protagonisten von den Doktrinen lösen, die ihnen aufgezwungen werden.“

Dieser Ariadnefaden - er ist zuallererst ein Netz struktureller Beziehungen: angelegt in der Einleitung der Ouvertüre, schließend am jeweiligen Ende der Handlungsstränge. Eine Zuweisung von Gut und Böse nur einer Seite der Parteien ist demnach schlechterdings unmöglich, ebenso eine Reduzierung auf Freimaurerthemen oder Gegenüberstellungen wie 'Illuminaten kontra Klerus'!

Zu ergänzen wäre auch Nicolas Schalz (im Musik-Konzept Sonderband), der die Heterogenität und „Additionsstruktur“ des Werkes als Verlust der Kategorie des „organischen Kunstwerkes“ ausmacht und darin Mozarts Intuition der Modernität entdeckt. Seine Sicht der Oper als „Katharsis von Liebe“ in einer „idealistischen Konstruktion“ (gegenüber den viel realeren Situationen der Da-Ponte-Opern), als „Weg hin zur Autonomie, zur Mündigkeit von freien Personen“ erscheint mir schlüssig - die Modernität der ZAUBERFLÖTE aber liegt nicht in der Heterogenität, sondern im musikalischen Geflecht, das diese zusammenbindet.

Diese strukturelle Denkungsart finden wir nachhaltig erst im WOZZECK wieder - ohne Märchen (also auch ohne Königin ...), ohne Liebe. Marie endet durch den Dolch, niemand rettet den Mann aus dem Volk vor dem Selbstmord. Aus den Weisheitslehrern ist das Militär geworden, drei Kinder sagen zu Mariens Knaben: „Du, deine Mutter ist tot!“ - und dieser reitet mit „hopp, hopp“ fröhlich weiter. Alban Berg hat das 130 Jahre nach der Vision Mozarts komponiert; uns trennen bald 210 Jahre von ihr.

Diese Überlegungen zur ZAUBERFLÖTE basieren auf der Schriftversion eines Referates, das Ekkehard Klemm anlässlich eines Kolloquiums zum Mozart-Jahr 1991 an der EMA-Universität Greifswald hielt, in deren Veröffentlichungen eine erste Fassung auch gedruckt erschien. Die neue Fassung entstand für das Programmheft des Staatstheaters am Gärtnerplatz 2002.

© Ekkehard Klemm