

NETZWERK ZAUBERFLÖTE

Anmerkungen zum musikalischen Beziehungsgeflecht in Mozarts Oper KV 620

Anmerkung: Die rot markierten Passagen sind in einem mündlichen Vortrag musikalisch unterlegt worden – den ‚Eingeweihten‘ dürften die jeweiligen Passagen sofort klar sein.

Kunst ist wesenhafte 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.

Der Kern des Textes stammt dabei aus dem Jahr 1991 und entstand im Zusammenhang mit der Premiere der Oper am Theater Greifswald (Regie: Peter Wittig) sowie einem Symposium zu den Greifswalder Mozarttagen an der UNI Greifswald. Eine überarbeitete Fassung erschien im Programmheft der Neuproduktion im Jahr 2000 am Staatstheater am Gärtnerplatz München. An der HfM Dresden haben sich das Inszenierungsteam und die Studierenden der Produktion 2009 damit auseinandergesetzt. Es ist ein fortzuschreibender Text, in den ständig neue Anregungen einfließen, der Kern indessen konnte interessanterweise unangetastet gelassen werden, da sich die zentrale Aussage auch durch die neuen Entdeckungen, Erweiterungen und Anregungen eher bestätigt als verändert.

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 Jahrzehnten 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, neuerdings von Assmann, Perl, Landon, Knepler, Csampai oder meinem Kollegen Ekhart Wycik (HfM Weimar) 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 recht ausschließlich von der anthroposophischen Seite her angeht. Mozarts Werk als idealen Initiationsweg im Steinerschen Sinne zu lesen, bringt den fragenden Künstler kaum weiter und ist zu einseitig. Sehr interessante Details steuert Ekhart Wycik in seiner Veröffentlichung „Zauberflöte – die unbekannte Bekannte“ von 2017 bei. Darauf wird zurückzukommen sein. Hingewiesen sei auf die fundamentale Übersicht von Helmut Breidenstein über Mozarts Tempo-System. Sie erschien 2011, hat den Autor dieser Zeilen in vielen Dingen bestätigt, einiges sieht er kritisch (die Frage des *Andantinos* bspw., die insbesondere die Nummer 7 betrifft: Hier sehe ich mich auf der Seite Harnoncourts, der diese Tempo-Angabe langsamer denkt als ein *Andante*). Die Überlegungen zu den Tempi im Folgenden sind allerdings von Breidenstein nicht beeinflusst, da sie bereits vorher niedergeschrieben waren.

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 ZAUBERFFLÖTE 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. Hartmut Haenchen verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass zu Mozarts Zeit in keinem der Theater, in denen er selbst eine Aufführung geleitet hat, ein Hammerklavier zur Verfügung stand. Es muss also ein Cembalo gewesen sein. Ob ein solches bspw. das Duett „La ci darem la mano“ in DON GIOVANNI mitspielt oder nicht, ist eine prinzipielle und klanglich wie ästhetisch durchaus relevante Frage. Die modernen Aufnahmen verwenden übermäßig üppiges Hammerklavier in den secco-Recitativen, in den Ensembles und Arien ist davon relativ wenig zu hören. Eine ZAUBERFLÖTE mit Tasteninstrument ist völlig unüblich, da keine secco-Recitative vorkommen, wird auf das Instrument gänzlich verzichtet. In der Hochschulproduktion haben wir damals ein Cembalo mitspielen lassen. Paul Johannes Kirschner, mittlerweile am Staatstheater in Mainz tätig, hat sich damit bleibende Verdienste verschafft!

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 (**Sechszehntel-crescendi 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. Das würde u.a. mit H. C. Koch korrespondieren (Musikalisches Lexikon, 1802), der neben dem Denken des Taktes 'in Zwei' auch den Grund erwähnt: "Man bedient sich dieses Ausdruckes bey solchen Sätzen, bey welchen die beyden Hauptzeiten der geraden Taktart, wegen des ernsthaften Vortrages, mit welchem sie ausgeführet werden sollen, nicht durch Viertelnoten, sondern durch weise Noten oder so genannte halbe Schläge vorgestellet werden." Wegen des 'ernsthaften Vortrages' – zumindest dieser diskrete Hinweis gibt zu denken.

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 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.

Intermezzo I (2009)

Hinsichtlich des zeitgeschichtlichen Hintergrundes haben uns die Mozartjahre 1991 sowie 2006 durch die Fülle neuer Veröffentlichungen Erkenntnisse gebracht bzw. in Erinnerung gerufen, die an dieser Stelle stichwortartig Erwähnung finden müssen.

Helmut Perl (Helmut Perl, Der Fall Mozart, Atlantis Musikbuch; ohne Jahresangabe, Perl verstarb nach Manuskriptlegung 2004) beleuchtet u.a. das Verhältnis Joseph II. zu Rom und zitiert das 1771 datierte Memorandum, in dem es u.a. heißt: *"Das Uebelste aber sind die falschen Ideen, so die Geistlichkeit uns von unserer allerheiligsten Religion beibringen, das sie den Heiligen im Himmel die ärgsten Leidenschaften und Laster andichten, ... , um das Volk dadurch in Tummheit und knechtische Forcht an der Kette des Eigennutzes zu führen und die Seeligkeit erkauffen zu machen..."* Perl schlussfolgert: "In der Sicht des Kaisers handelte der Klerus nicht im Sinne einer wahrhaften, christlichen Kirche, versagte in der Erziehung und betrog die Gläubigen, indem er Messen verkaufte, die er gar nicht alle halten konnte. Es sind die Jahre, in denen auch Leopold Mozart für sich und seine Kinder zahlreiche Messen lesen ließ und bezahlte, um Gott oder die Heiligen günstig zu stimmen. Mit diesem Unfug wollte der Kaiser Schluß machen."

Man mag aus heutiger Sicht kaum glauben, wie der österreichische Regent über die Abschaffung des Jesuitenordens durch Clemens XIV. (1773) an einen spanischen Gesandten schrieb: *"Klemens XIV. hat durch die Abolition der Jesuiten einen fortdauernden Ruhm erworben. Er hat die Existenz dieser Sybillen des Apostolats von der Erde verbannt ... Ihre Intoleranz war die Ursache, daß Deutschland das Elend des dreißigjährigen Krieges dulden mußte..."* Usw. usf. – wohlgemerkt, das sind die Worte eines katholischen Regenten Österreichs, entstanden und geschrieben im

geistigen Vorfeld der Ereignisse von 1789 und natürlich der Zauberflöte aus dem Jahr 1791.

Perl nennt den Josephinismus eine "radikal-reformatorische Bewegung der Aufklärung" und die Zauberflöte einen "Abgesang auf diesen grandiosen Entwurf modernen christlichen Denkens", der scheiterte. "Statt einer Heiligenverehrung sollte Religion als moralische Erziehung verstanden werden, ... nicht sinnlose Anbetung oder Unterwerfung, sondern eine Religion mit starken sozialen Aspekten: Wohlfahrt und Wohltätigkeit für ein diesseitiges, befreites Leben."

Kurz vor dem Entstehen der Zauberflöte geriet die Bewegung in die Krise. Die Ereignisse überholten sich und spätestens mit der aufflammenden Gewalt von 1789 hatten die Reformbestrebungen eine Eigendynamik entfaltet, die nach Joseph II. Tod unter Leopold II. in den Polizeistaat mündeten. H. C. Robbins Landon schreibt in seinem Buch "Mozarts letztes Jahr" (London, Düsseldorf, 1988, Kassel 1991), Leopold habe 1790 ein durch "zwar gutgemeinte, aber übereilte Reformen tief gespaltenes Reich ... geerbt. Im Königreich Ungarn gärten revolutionäre Ideen, geschürt von Österreichs Erbfeind Preußen; die aufsässigen österreichischen Niederlande (das heutige Belgien) hatten kurz zuvor ihre Unabhängigkeit erklärt; und die österreichische Armee hatte sich in einem schier endlosen Krieg mit dem Osmanischen Reich festgefahren." Und noch einmal Perl: "Der Klerus hatte nach dem Beginn der Revolution leichtes Spiel. Er argumentierte: So geht es, wenn man sich mit diesen 'Bösewichtern' einläßt. *Man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar...*"

Wir sind zurück im Stück.

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.

Adagio – **Liebe macht Rüstung überflüssig**

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 mit 7 Instrumenten und gedämpften Pauken begleitet) 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 aufklärerisch 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 begleitenden **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!

Andante – **Bleierne Füße und dramatische Entschlüsse**

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) *pastoso* 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 etwas 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 Verlangsamen des Andante *alla breve*, mit dem die Knaben begonnen hatten, vorgeschrieben.

Presto – "**... dann ist die Erd ein Himmelreich**" - **jetzt noch nicht**

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 schnellste Tempoangabe, die bei Mozart überhaupt

denkbar ist und damit auch innerhalb der Oper der Geschwindigkeits-Höhepunkt. 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 da mit sich führt. Ein Aufbegehren vielleicht sogar? Jedenfalls ist die Erde hier und heute noch kein Himmelreich!

Intermezzo II (2023)

In „1791 – Mozarts letztes Jahr“ verweist R. Landon nachdrücklich auf verschiedene freimaurerische Symbole der ZAUBERFLÖTE. Neben der übermächtigen Zahl 3, die sich neben der Kombination von 3 Knaben und 3 Damen, je 3 Duetten, Terzetten und Quintetten bis in die Zahl der Vorzeichen der Tonart Es-Dur erstreckt, in denen der praktizierende Freimaurer E. Wycik darüber hinaus das freimaurerische Symbol der drei Punkte entdeckt, sieht Landon den Weg Taminos als den eines „Profan“ zu Beginn, eines „Suchenden“, dann eines „Lehrlingsgrades“ („mit seiner Zeremonie des Reisens und der Verschwiegenheit“), schließlich verweist das Fastengelübde auf den Gesellengrad, der in Nr. 21 in den dritten Grad des „Meisterfreimaurers“ mündet.

„Die symbolische Wanderung von der Dunkelheit ins Licht, ein integraler Bestandteil der Johanniszeremonie, ist mit großartiger Wirkung in der ZAUBERFLÖTE ganz eindeutig und kündigt sich unübersehbar in der Illustration des Textbuches von 1791 an.“

Mozart und Schikaneder hätten sich sogar der Darstellung der höheren, der sogenannten „Schottischen Grade“ zugewandt mit dem Höhepunkt, dass bei den Worten „Feuer, Wasser, Luft und Erde“ vermutlich das geheiligte

Tetragramm JHVH als Bestandteil des geheiligten Rosenkreuzgrades gezeigt wurde (Landon S. 159 ff.)

Sowohl Landon als auch Wycik verweisen weiterhin auf die Zahlensymbolik der 18 Priester, auf Sarastro, der erstmals in Szene 18 erscheint, auf den ersten Abschnitt des Priesterchores mit 18 Takten. Und natürlich ist auch Papagena 18 Jahre alt, ebenso wie der Flugapparat der Knaben mit Rosen bedeckt ist. Darüber hinaus wird der Aufruf „**Sei standhaft, duldsam und verschwiegen**“ (3x Ton G, in der Freimaurerei für die Geometrie stehend und noch heute als Zeichen am Revers getragen) von 7 Instrumenten und der Marsch der Feuer- und Wasserprobe wiederum von 7 Blechbläsern gespielt (neben Flöte und Pauke, was zusammen 9 sind). (Wycik S. 108 ff.)

Interessant erscheint auch Wyciks Beobachtung der Verwendung von 3 und 5 (**3 Akkorde mit je 3 Noten**, am Anfang der Ouvertüre **jedoch 5 Töne mit 3 schweren Noten** – das kann sowohl als Zeichen eines Lehrlings, aber vor allem als Symbol einer Adoptionsloge von Frauen verstanden werden, was der Sache einen wahrhaft tieferen Sinn verleihen würde. Wycik erinnert daran, dass 3 und 5 sowohl bei „**Wenn Tugend und Gerechtigkeit**“ als auch bei **den Akkorden vor „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“** miteinander kombiniert und nach- bzw. übereinandergeschichtet werden und zieht daraus den Schluss: „Die ZAUBERFLÖTE – eine Freimaureroper? Wenn schon, dann eine Freimaurer- und Freimaurerinnenoper.“ Mit Nachdruck argumentiert er damit gegen den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit des Stückes: „Gezeigt wird die Verbindung von Tamino und Pamina – und auch ‚wie oben, so unten‘ – von Papageno und Papagena. Dies bedeutet die Vereinigung von männlichem *und* weiblichem Prinzip, die nur gemeinsam in Harmonie und Balance zu einer idealen Gesellschaft führen.“ Perfekt in diese Sicht passen der ‚männlich‘ beginnende Vers „**Mann und Weib**“, der mit dem ‚weiblich auftaktig‘ anhebenden „**und Weib und Mann**“ fortgesetzt wird: „Mann und Weib und Weib und Mann/reichen an die Gottheit an“ – mit welchem Motiv sie das tun, werden wir gleich analysieren!

Knepler mildert diese Sicht etwas ab und sieht in der Freimaurersymbolik im Gesamtwerk Mozarts in etwa das Konstrukt der Freimaurerbünde innerhalb des Phänomens der Aufklärung insgesamt.

„...den ethischen Geboten, die ihm seit Kinderjahren in religiöser Gewandung zur zweiten Natur geworden waren, blieb Mozart lebenslang treu. Aber ob die Kirche und ihre Vertreter die besten Sachwalter dieser Gebote seien, war ihm zum Problem geworden. Die Gebote der Freimaurer verhielten sich zu denen der Religion wie neuerlassene Durchführungsbestimmungen zu einem alten Gesetz.“ (Knepler, S. 195)

Einen wichtigen Themenzusatz finden wir bei Jan Assmann, der sich dem Mysterienverständnis z.Zt. Mozarts unter dem Einfluss der Schriften William Warburtons (erschieden zw. 1738 – 41) widmet. Warburton sah offenbar ein Doppelgesicht der Religionen, das sich durch die Zweiteilung jeder Gesellschaft in das einfache Volk und eine gebildete Elite ergab.

„In seiner Konzeption der doppelten Religion standen sich nicht nur Volk und Elite, sondern auch Fiktion und Wahrheit gegenüber.“ ... „Ohne die Furcht vor einer nachtodlichen Vergeltung würde kein Mensch die Gesetze des Staates einhalten und die Gebote allgemeiner Sittlichkeit beachten. Jede (heidnische) Religion hat nun zwei Gesichter: das exoterische Gesicht der Volksreligion und das esoterische Gesicht einer Elitereligion bzw. der Mysterien. In der Volksreligion geht es um Feste, Opferkult und Frömmigkeit, in den Mysterien dagegen um sittliche, geistige, wissenschaftliche und spirituelle Bildung und Ausbildung.“

In einem ersten Schritt würden die Neophyten von ihren bisherigen Irrtümern befreit und die Götter als das entlarvt, was sie sind: Fiktionen. Dem folge die Schau der Wahrheit. „Einweihung ist also wesentlich ein Prozess der Desillusionierung.“ (Assmann, S. 161/162)

Assmann deutet deshalb die ‚sternflammende Königin als der Sphäre eines "verschleierte[n] Bildes zu Sais" zugehörig, den Mysterien der Isis und was Freimaurer darunter verstanden! (Assmann S. 150)

Perl hält sehr direkt dagegen: Die drei Damen traten im Bühnenbild der Uraufführung als Kapuzinerinnen auf, als Vertreterinnen der Gegenreformation und ‚Hausorden‘ der Habsburger. Unter Leopold II. kamen sie wieder zu den Rechten, die sie unter Joseph II. hatten entbehren müssen.

„Es war also ein aktueller Anlass, diesen Orden mit seinem typischen Schleier auf die Bühne zu stellen“. ... „Die Drei Damen als exemplarische Vertreter des Klerus überwinden die Schlange. Anders gesehen: Wenn die Autoren ein kirchliches Thema auf die Bühne bringen wollten; wie anders oder besser hätten sie es denn in einer Introdution einführen können?“ (Perl S. 94/95)

Die ‚sternflammende Königin‘ selbst hingegen war dem Publikum wohlbekannt. Sie „stand beispielsweise im Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg in einem barocken sternförmigen Strahlenkranz; die spätgotische Madonna in einem Bild wurde durch den Begriff ‚sternflammende Königin‘ beim zeitgenössischen Publikum sofort provoziert.“ (Perl S. 98)

Die berühmten und so unverständlich frauenfeindlich daherkommenden Sätze eines Komponisten, der für seine Heldinnen die wunderbarsten Rollen geschrieben hat – neben Pamina etwa Konstanze, Gräfin, Susanna, Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Fiordiligi oder Dorabella: Stets sind die Frauen im Zentrum des Seelenzeichners Mozart – nun werden sie erklärbar: „Ein Weib hat also dich berückt! Ein Weib tut wenig, plaudert viel...“ – Es ist die katholische Kirche mit dem Weib gemeint, und das Publikum von 1791 hat das sofort verstanden.

Zurück zum Notentext!

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. Die Suche nach „**der Lieb und Tugend Eigentum!**“, 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 'Erbschleicherinnen' (im Terzett Nr. 1 vor und nach den Worten „Triumph“) 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 ohmächtigen 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 Sekundverwandtschaften 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 **„O 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 ewige 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 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 tonartliche 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, halt ein, halt ein", gebieten sie dem Papageno, bewahren ihn vor dem Tod durch Erhängen und verabschieden sich mit dem Dominantseptakkord über D aus dem Stück („nun Papageno sieh dich um!“) - das heitere G-Dur des Duetts 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 (Tonart der 'Entrückung'!) des Sarastro sind ein ebensolcher Kontrast und rahmen sinnigerweise das Es-Dur der Grundtonart in Sekund-'Verwandtschaft'. 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? [Kneplers Annahme, es hätte diese Arie auch in Es-Dur stehen können, es wäre dem Sänger aber zu tief gewesen, halte ich wie Wycik (S. 122 ff.) für falsch: Der Sänger der Uraufführung hatte als Osmin weitaus tiefer zu singen. Es muss inhaltliche Gründe für dieses E-Dur geben, das ich im Zusammenhang mit den Arien der Fiordiligi, später der Leonore und Agathe für die Tonart der Visionen halte. Und wie fragil diese sind, führt uns Mozart im Auf und Ab der Tonleitern ohne feste Verankerung in einem Grundton eindrucksvoll vor bei den Worten: „dann wandelt er an Freundes Hand/vergnügt und froh ins bess're Land“.

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 Gewichtigungen 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:

Notenbeispiel 1 (Ouvertüre, Mittelteil)



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:

Notenbeispiel 2 (Arie Tamino Nr. 3)

Larghetto

Dies Bildnis ist bezaubernd schön

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 **"... unsrer Liebe Kinder schenken"** entstammt diesem Motiv. In geradezu sich gegenseitig umschlingender Manier wird das Motiv mit seinem charakteristischen Sextsprung im **Quartett mit den Geharnischten** verwendet!

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:

Notenbeispiel 3 (Ouvertüre)

Allegro

be sta

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:

Notenbeispiel 4 (Auftrittslied Papageno Nr. 2)



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 – nicht fortgesetzt, wie bei Papageno; auch in der Ouvertüre führte der Doppelschlag 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 Dreiklanges 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:

Notenbeispiel 5 Dreiklang (Ouvertüre Takt 1-3)

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

Die Repetition finden wir in den zwar langsamen, dennoch durch Synkopen und *crescendo* unruhig drängenden 2. Violinen:

Notenbeispiel 6 Repetition (Ouvertüre Takt 8 ff.)

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. Der Weg der 1. Violine von Takt 1 bis zum Eintritt des *Allegro* zeigt uns eindrucksvoll eine komplette Tonleiter, in die zwei Doppelschläge (Motiv c – einer in Dur, danach der in Moll) sowie natürlich auch zwei Dreiklänge eingewoben sind:

Notenbeispiel 6a (Ouvertüre, Linie der 1. Violine)

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)

Um wiederum Spekulationen zu vermeiden, gehen wir dem Nachdenken über die Tatsache von **vier** Hauptmotiven (statt der göttlichen Zahl 3) nicht weiter nach, beschränken uns lediglich auf den Hinweis, dass auch die 3 Knaben 4x auftreten – doch dazu weiter unten.

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 und die Belege 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 bzw. seines Priesters - 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 die 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 Sechszehntel-Bewegung **raketenartig 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.

Notenbeispiel 7 (Finale Nr. 21)

Andante

Ja des Jammers Maß ist voll

Abwärts auch und mit derselben Tonfolge - jedoch gekoppelt an die unruhigen Repetitionen - beim Versprechen der Königin, Pamina dem Monostatos zur Frau zu geben.

Notenbeispiel 8 (Finale Nr. 21)

Piu moderato

Ich halte Wort es ist mein Wille

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 wiederseh'n**" 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 seh'n ...**" - 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 noch etwas 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 Stelldichens mit dem ohnmächtigen Prinzen prägen die Damen, die öffentlich sagen, "[Lasst uns] **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:

Notenbeispiel 9 (Quintett Nr. 5)



Ist es 'kreatürliche Unverdorbenheit' der Knaben, wenn sie singen "Zum Ziele führt dich diese Bahn" und die melodische Struktur aus tonumkreisenden Motiven gebaut ist? (Die Liebe führt euch!!) Auch bei Monostatos begegnen wir natürlich dem Liebesverlangen, seinem ungezügelten 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:

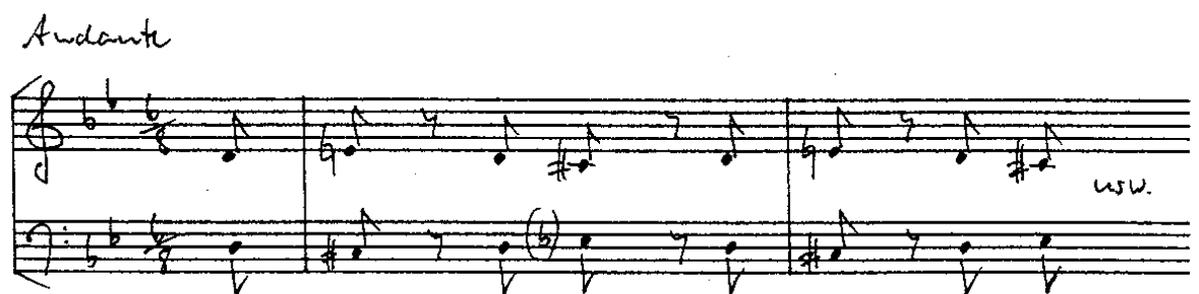
Notenbeispiel 10 (Arie Nr. 13)



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

Mit dialektischer Raffinesse finden wir den Doppelschlag in Paminas Arie hineingewoben und werden damit an die Linie der 1. Violine in der Ouvertüre erinnert, die ja auch zwei Versionen des Doppelschlag-Motivs vorstellte. Bratschen einerseits und Celli/Bässe andererseits kommentieren "... so wird Ruh im Tode sein" ebenso chromatisch verschärft wie Hoffnung lassend in Dur-Moll Gegenbewegung:

Notenbeispiel 11 (Arie Nr. 17)



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 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:

Notenbeispiel 12 (Finale Nr. 8)

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment of the 'Es lebe Sarastro' section. The tempo is marked 'Allegro'. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: 'sotto voce Es le - be Sarastro der gött - liche Weise usw.'. The piano accompaniment features a triplet accompaniment pattern. The dynamics are marked 'f' (forte) at the beginning and end of the phrase.

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 und damit wieder voller Humor.

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 platziert zu sein. Es steht aber genau richtig, denn 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. Und - schließlich und endlich - auch der arme Vogelhändler wird durch die Weisheitslehre beinahe zu Fall gebracht, trefflich aufgezeigt durch die Dreiklänge der Holzbläser, die einmal fallend, sodann steigend antworten auf Papagenos "Nun wohlan, es bleibt dabei".

Der Frage, ob dieser Beziehungsreichtum tatsächlich absichtsvoll ist, sei nicht ausgewichen. Es steht erstens fest, dass ein Genie wie Mozart, der ganze Stücke nach dem Hören wiedergeben konnte, für den Improvisieren mit Strukturen, Harmonien und Themen musikalischer Alltag war, spielerisch natürlich erst recht mit dem Material umging, das es aktuell zu bearbeiten und zu entwerfen galt.

Zweitens aber zeigt uns der Komponist an den jeweiligen Endpunkten der dramaturgischen Entwicklungen, wie die einzelnen Teile des Mosaiks zusammengefügt werden. Wir überspringen Paminas und der Knaben Quartett "Zwei Herzen die vor Liebe brennen" (auch hier finden sich bereits alle vier

Teilbausteine), lassen auch das Quartett der Geharnischten mit Pamina und Tamino beiseite und finden spätestens im Flötensolo der Feuer- und Wasserprobe Dreiklang (d), Doppelschlag (c) und Tonleiter (a - in der Ausgangsgestalt von Taminos Arie!) vorbildlich vereint. Die Tonrepetition (b) hingegen (genaugenommen schon in das Thema integriert) entdecken wir im begleitenden Marsch der Blechbläser und Pauken:

Notenbeispiel 13 (Finale Nr. 21)

Vor diesem Hintergrund wird klar, warum Mozart an dieser bedeutenden Stelle auf alle Feuer und Wasser illustrierenden oder sonstwie dramatisierenden Musiken verzichtet. Es sind die divergierenden Kräfte des Stückes, die hier erfüllend zueinandergeführt und zum Ganzen gedacht werden. Der Verzicht auf alle 'Ausschmückung' des Geschehens ist eine von Mozarts genialsten Ideen - durch Reduktion auf musikalische Struktur, auf 'Klangrede' (französischer Marsch!) und überhöht durch das besonders langsame Tempo (siehe oben unter II) wird die Stelle zum Ritual, und ist eben viel mehr als ein (womöglich freimaurerisches) Aufgenommen-Werden in den Tempel oder Orden.

Das Duett Papageno/Papagena im Notenbild zu zitieren, würde hier den Rahmen vollends sprengen. Es sei auf folgende Textstellen verwiesen: - "Pa, pa, pa" - Tonrepetition - **"Erst einen kleinen Papageno"** (Kindeserwartung) - Tonleiter aufwärts mit anschließender staccato-Dreiklangsfigur (Papagenos Art des Verständnisses von Weisheitslehre!) - **"Es ist das höchste der**

Gefühle“ – Doppelschlag. Auf das „Bildnis-Thema“ bei „Uns’rer Liebe Kinder schenken...“ wurde oben bereits verwiesen.

Intermezzo III

Das nicht anders als reizend zu bezeichnende Duett, das in jeder Aufführung neben der Königin nach ihrer zweiten Arie den meisten Beifall erhält, wirft Fragen auf. Sollte es in der Tat kritisch gegenüber seinen Figuren verstanden werden, deren einzige Absicht das Nachplappern katholischer Order und das Kinderkriegen sind? („Pa-Pa-geno“, ein Lautsprecher des Papstes bzw. der Königin, welche die katholische Kirche symbolisiert – sh. o.) Dazu scheint die musikalische Struktur zu komplex, wenngleich ungeheuer wirkungs- und effektiv.

Perl diagnostiziert, die beiden Figuren seien leicht zu lenken, während bei Tamino und Pamina die ethisch-geistigen Probleme dominierten. Die zwei unterschiedlichen Schichten ergäben die Notwendigkeit für das Publikum, sich zu entscheiden und seine bisherigen Ansichten zu überprüfen.

„Daneben liegt es nahe, die damalige Situation zu berücksichtigen, die Frauen weitgehend von der Bildung ausschloss. Sie konnten daher auch nicht beanspruchen, in religiös-philosophischen Fragen gehört zu werden. Man kann es auf eine simple Formel bringen: Die Vernunft war maskulin besetzt.“ (Perl S. 90)

Perl vermutet, dass die beiden Autoren diesen Zustand bewusst machen und im Sinne der Illuminaten kritisieren wollten und schreibt weiter:

„Es zeichnet sich jedoch unüberhörbar eine neue Sicht ab. Die Frau ist dem Mann überlegen, wenn sie sich aufgeklärt und gewissenhaft – ihrem Gewissen folgend – verhält und ihre Bevormundung überwindet. Pamina löst sich trotz emotionaler Bindung und massiver Einrede von ihrer ‚Mutter‘, während Tamino trotz positiver Disposition bedenkenlos zu Gewalttaten bereit ist. Das Libretto prangert also explizit ein – offenbar überzeitliches – aus

Fundamentalismus oder Abhängigkeit erwachsendes Verhalten einer männlichen Figur an. Der in der ZAUBERFLÖTE auftauchende Begriff ‚männlich‘ meint allerdings nicht diese forsche Gewaltbereitschaft, sondern das Gegenteil, ein vernunftorientiertes Handeln.“ (Perl S. 90)

Perl sieht Papageno gleichermaßen als Spiegelbild von Unwissenheit, Bildungsmangel, Bildungsverzicht als auch als Appell. Die heutige Praxis seiner Darstellung als unbekümmerten Naturburschen gehe an den ursprünglichen Absichten vorbei und Tamino zweifelt ja sogar, ob Papageno überhaupt ein Mensch sei.

„Die Figur Papageno meint den unmündigen und manipulierbaren Menschen.“ (Perl S. 102)

An dieser Stelle muss zunächst die Kritik zu Jan Assmanns Buch durch Jan Brachmann in der FAZ vom 28.09.2012 zitiert werden, weil sie das gleiche Themenspektrum umfasst:

„Assmann zeichnet ein zu positives Bild von den Freimaurern als Vorkämpfern einer Weltrepublik der Humanität. Die Papageno-Ebene soll das bestätigen. Doch in einer Nebenbemerkung erwähnt er selbst, dass Schikaneder aus einer Regensburger Loge 1789 relegiert worden ist. Die Eingeweihten wollten keinen Schauspieler und Sänger, der von seiner Frau getrennt lebte. Ebenso weiß man, dass der Logenmeister Ignaz von Born, Mozarts Vorbild für Sarastro, ein Großinquisitor der Aufklärung war, der ideologische Säuberungen in Wien durchführte und die Korrespondenz seiner Widersacher geheimdienstlich überwachen ließ. Mozart fühlte sich unwohl und dachte eine Zeitlang, seinen eigenen Geheimbund, die ‚Grotte‘, zu gründen. So darf man in der Papageno-Ebene, bei aller Sympathie für die Ideale der Freimaurer, vornehmlich Kritik an deren Methoden sehen: Die ganze Welt der Vernunftreligion läuft Gefahr, totalitär zu werden, wenn sie nicht auch Platz für solch bunte Vögel hat, wie Schikaneder, der erste Darsteller des Papageno, einer war.“ (Brachmann, FAZ 28.09.2012)

Attila Csampai geht in einem Essay für das Theater Ulm noch einen Schritt weiter:

„Mozarts Ästhetik basiert auf anderen Voraussetzungen. Sie orientiert sich an der Realität, am wirklichen Menschen und nicht an Idealen. Sein Theater und insbesondere seine Musik betrachtet, erfasst und entfaltet den ganzen Menschen in der konkreten Vielfalt seiner Bestimmungen, was eben auch all seine Gedanken, Utopien und Hoffnungen einschließt, ihm aber seine körperliche Gestalt belässt.“

„Im Unterschied zu den meisten ihrer fortschrittlich denkenden Zeitgenossen verfallen sie [Schikaneder und Mozart] dem neuen ‚Reich der Vernunft‘ gegenüber nicht in idealisierende Euphorie, in blinde Vorfreude, sondern sie unterscheiden mit bestürzend klarem Vorausblick und feinstem Gespür zwischen dem ‚schönen Schein‘ und der erschreckenden Wirklichkeit dessen, was sich da ankündigt. [...] Und sie verhehlen keineswegs, dass da nicht alle Hoffnungen, Sehnsüchte und Utopien ihre Erfüllung finden werden.“

Dies wirft wieder die Frage nach den politischen An- und Absichten Mozarts auf, die im Sinne eines lebenswürdigen, etwas tollen Genies sehr oft heruntergedimmt werden auf das für unsere Annahme geradeso Erträgliche. Ja nicht zu revolutionär – er muss ja in unsere bürgerlichen Konzertsäle passen. Die Wahrheit wird wohl etwas anders ausgesehen haben, wie Georg Knepler in einer eindrucksvollen Übersicht von Briefzitatzen nachweist, die mit Ansichten der Zeit korrespondieren. Die Überschrift könnte lauten: „Nur nicht kriechen, denn das kann ich nicht leiden.“ Der Ausspruch gegenüber dem Vater aus dem Jahr 1777 findet sich direkt bei G. A. Bürger: „Der Großen Hochmut wird sich geben, Wenn unsre Kriecherei sich gibt.“ Die Sympathie mit den Armen ist Mozart wesenseigen, wenn er 1778 an den Abbé Bullinger schreibt: „Sie wissen wohl, die besten und wahrsten Freunde sind die Armen – die Reichen wissen nichts von Freundschaft“. (Zitiert nach Knepler S. 196 ff.)

Ganz in diesem Sinne bricht Csampai sogar für Monostatos eine Lanze. [Wycik übrigens erinnert an Mozarts Handschrift, in der Manostatos zu lesen ist, was „Schlappschwanz“ bedeutet hätte und durch den hochgebildeten Zensor Fürst Lichnowsky korrigiert worden wäre.] Csampai:

„Er ist die wunde Stelle aller bürgerlichen Deutungen, denn sie behandeln ihn nicht besser als Sarastro es tut, nämlich ganz wie [einen] Untermenschen, der es nicht verdient, dass man ihm dieselben Kategorien von Menschenwürde zubilligt wie den höhergestellten Personen. ... Als wahrer Kettenhund des Systems bekommt Monostatos nicht einmal theoretisch die Chance, zu den Eingeweihten aufzusteigen, ... ganz zu schweigen von der Aussicht, jemals ‚ein Mädchen oder Weibchen‘ zu bekommen.“

Schikaneder ließe durch seinen Text keinen Zweifel entstehen, auf wessen Seite die Autoren stünden: „Es gibt ja schwarze Vögel auf der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?“. Papageno immerhin hätte keine Vorurteile, und Mozart noch viel weniger, denn seine Monostatos-Musik sei – so Csampai – eher liebevoll, zart, buffesk. Ich würde gern hinzufügen (sh. o.) voller Nervosität und ständiger Eile. Sie sei das „Psychogramm eines Ausgestoßenen, eines Entwürdigten, dem die ‚Eingeweihten‘ bereits das Genick gebrochen haben. Für diese wenigen Augenblicke stellt Mozart den Entrechteten eindeutig unter den Schutzschirm seiner Menschenliebe, seiner Sympathie“. Csampai verweist auf die Auszeichnung Mozarts, neben Flöte und Panflöte für Tamino bzw. Papageno dem Monostatos das Piccolo zugewiesen zu haben und sieht darin eine Aufwertung der Nebenfigur. Nebenbei bemerkt: Wiedermal ist es die Drei, die hier bedient wird. Drei Männer, drei Flöten...

Zurück zu unserer Analyse!

Dem Ritual der Feuer- und Wasserprobe entgegengesetzt wird uns also im Duett Papagena/Papageno die spielerische, kindlich-kreative Variante des Zusammendenkens musikalischer

Struktur vorgeführt. Was in Notenbeispiel 13 reduziert wurde auf ein Thema mit Marschbegleitung, erscheint nun turbulent durch-, über- und untereinander, ganz der ungezügelten Freude des 'komischen Paares' entsprechend, das auch hinfort keine zielgerichtete Weisheitslehre außer der natürlicher Menschlichkeit betreiben wird.

Wie nun nicht anders zu erwarten, wird auch der Schlusschor aus dem kompletten Motiv-Netzwerk gebaut, deutlich angelehnt an das Flötensolo aus Notenbeispiel 13.

Notenbeispiel 14 (Finale Nr. 21)

The image shows a musical score for 'Allegro' in 3/4 time, featuring three staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Annotations include 'c' above the first staff, 'd' below the second staff, and 'a' below the second staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Völlig integriert sind hier alle vier Einzelelemente bereits in das Thema, der Chor verharret bei seinem Erklingen 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,

schließlich 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-Konzepte Sonderband), der die Heterogenität und "Additionsstruktur" des Werkes als Verlust der Kategorie des "organischen Kunstwerkes" (S. 346) ausmacht und darin Mozarts Intuition der Modernität entdeckt. Seine Sicht der Oper als "Katharsis von Liebe" (S. 348) 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 Maries 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 nun über 230 Jahre von ihr. Wie weit sind wir entfernt?

Literatur

- H. K. Metzger/R. Riehn (Hrsg.), Ist die Zauberflöte ein Machwerk? MusikKonzepte 3, München 1985
Robbins Landon, Mozarts letztes Jahr, Düsseldorf 1988
H. K. Metzger/R. Riehn (Hrsg.), MusikKonzepte Sonderband „Die da-Ponte-Opern), München 1991
Wolfgang Willaschek, Mozart-Theater – Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte, Stuttgart, 1996
Helmut Perl, Der Fall Mozart, Zürich 2005
Georg Knepler, Wolfgang Amadé Mozart, Berlin, 2005
Jan Assmann, Die Zauberflöte, München, Wien, 2005
Helmut Perl, Der Fall Zauberflöte, Zürich 2006
Attila Csampai, Das Geheimnis der Zauberflöte oder die Folgen der Aufklärung, Ulm 2009
Helmut Breidenstein, Mozarts Tempo-System, Tutzing 2011
Jan Brachmann, Im Geheimdienst der Geheimreligion, FAZ 28.09.2012 über Jan Assmann [s. o.]
Ekhart Wycik, Zauberflöte – die unbekannte Bekannte, Leipzig, 2017

Greifswald, 1991
Meißen, 2006
Naustadt, 2023