

Kröper, Andreas

Einige Bemerkungen zu Mozarts Zauberflöte

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 2001-2002, vol. 50-51, iss. H36-37, pp. [47]-58

ISBN 80-210-3312-6

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112155>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANDREAS KRÖPER

EINIGE BEMERKUNGEN ZU MOZARTS ZAUBERFLÖTE

Einleitung

Ich möchte mit diesen Zeilen nachweisen, dass Mozarts Zauberflöte in über zweihundert Jahren nichts an ihrer Aktualität verloren hat. Es ist das Märchen vom besseren Menschen, an welches wir alle glauben sollten. Nicht nur, dass Mozart vor der vorurteilsgelenkten Verfolgung von für die Masse uneinsichtbaren Bündnissen warnt und auch die Stellung von Farbigen in der Gesellschaft kritisiert, noch mehr aber wenn Mozart die Stellung der Frau in einer Gesellschaftsstruktur beklagt, indem er den Forderungen einer tugendhaften Frau chauvinistische Phrasen gegenüberstellt, wie wir sie heute nicht nur in Kneipengesprächen und Männergesellschaften finden. Mozart ist jedoch nicht alleiniger Verfasser der Zauberflöte, hier muss gleichberechtigt Emanuel Schikaneder genannt werden, der Verfasser des Textbuches. Denn auch Schikaneder war, wie Mozart, Freimaurer und träumte von einer besseren Welt, ohne jedoch nur zu träumen. Ihnen als Freimaurer war es Aufgabe und Pflicht da zu helfen, wo andere Kräfte versagten.

Der erste Eindruck, dass zwei verfeindete Welten einer Königin der Nacht und eines Sarastro sich gegenüberstehen, wird im Laufe des Geschehens geglättet – denn beide Seiten haben vieles gemeinsam. Der Hass der Königin auf Sarastro hat seinen Grund im verstorbenen Ehemanne der Königin, einem Zauberer, der auf dem Sterbebette alles seiner Frau und deren gemeinsamer Tochter Pamina vermachte – mit Ausnahme des Machtsymbols, des siebenfachen Sonnenkreises; den erhielt Sarastro, denn auch der Königin Ehemann war Mitglied desselben Geheimbundes. Aus Paminas Vaters Händen stammt schliesslich auch die „in einer Zauberstunde[...] (aus) der tausendjähren Eiche“ (II/21)¹ geschnitzte Zauberflöte, welche die drei Damen und Dienerinnen der Königin der Nacht Tamino überreichen. Somit verbinden die Königin der Nacht und Sarastro mehr, als zu Beginn der Oper zugegeben wird.

1 alle Libretto-Zitate sind folgendermassen im Text gekürzt: die erste Nummer gibt den Akt, die zweite die Nummer an.

Das Rezept

Man nehme August Jacob Liebeskinds in der Sammlung *Dschinnistan* (1786-89) veröffentlichtes Märchen *Lulu oder die Zauberflöte*, und interpretiere den Sachverhalt, dass einer guten Mutter deren Tochter von einem bösen Zauberer geraubt wird, so um, dass einer schlechten, habgierigen **Königin der Nacht** die Tochter **Pamina** von einem guten, weisen Mann **Sarastro** entführt wird. Den die Tochter dank einer Zaubeflöte befreienden Prinz Lulu behalte man bei, sein Name aber wird **Tamino**, was naheliegt, hatte Mozart schon in Salzburg Bühnenmusiken zu T.B. Geblers Drama *Thamos, König in Egypten* (K 345) komponiert. Den Charakter des Prinzen nehme man aus dem Schauspiel *Sethos* (1731, 1777 von Matthias Claudius ins deutsche übersetzt) des Franzosen Jean Terrasons, der zum Ideal der Freimaurer wird.

Dann nehme man von C.M. Wieland aus dem Märchen *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* jene Szene, in welcher Don Sylvio einem Sommervogel solange nachjagt, bis er sich in einer fremden Gegend befindet, in welcher er das Bildnis einer unbekanntenen Schönen findet. Der Sommervogel wird zu **Papageno**, womit auch der Kasper auf der Bühne einen Namen bekommt, zudem orientiere man sich an Schikaneders Libretto zur von Wenzel Müller 1790 vertonten Oper *Das Sonnenfest der Brahminen*, in welchem das Duett „*Du wirst mein Weibchen...ich werd dein Männchen....ich werde Papa*“ auch zu **Papageno** anregt, sowie zum Duett „*Pa,pa,pa*“ von Papageno und Papagena.

Weiters nehme man aus dem oben erwähnten Drama *Sethos* den **Gesang der Geharnischten**, die **Feuer- und Wasserprüfung** sowie die Anbetung der Götter von Himmel und Sonne **Isis und Osiris**. Dann greife man auf Mozarts Skizze eines Theaterstückes *Die Liebesprobe* aus dem Jahre 1784 zurück, in welchem ein Diener seine Geliebte nicht finden kann, da diese sich als Zwergin verwandelt hat, und man hat die **Verwandlungsszene der Papagena**.

Zur Geschichte

Wie fast alle in Mozarts letztem Lebensjahr entstandenen Werke, ranken sich auch um die Entstehung der Zauberflöte mehr Legenden, als es die Geschichte zu verkräften vermag. Ohne Zeitdruck, geschweige den sonst üblichen Theaterintrigen entsteht die Zauberflöte, nachdem ab dem Juni 1791 die endgültige Lösung des Textbuchs vorlag. Auch scheint die finanzielle Forderung Mozarts, die sicher das Übliche nicht überschritt, zu keinen Streitereien geführt zu haben. Obgleich Mozart seiner sich in Baden auf Kur befindlichen Frau, wenn er sie nicht gar immer wieder besucht, täglich schreibt, ist recht selten von der Entstehung der Zauberflöte in dieser Korrespondenz die Rede. Auch die Tatsache, dass die Konkurrenzbühne des Leopoldstädter Theaters am 8. Juni die Premiere des Singspiels „*Kaspar, der Fagottist, oder Die Zauberzither*“ von Wenzel Müller (Text: Joachim Perinet) feierte, scheint bei Mozart und Schikaneder keine Nervosität hervorgerufen zu haben. Zur Lokalität von Schikaneders Gartenhäu-

schens, in welchem Mozart angeblich seine „Teutsche Oper in 2 Aufzügen“, wie er die Zauberflöte in sein Werkverzeichnis eintrug, komponierte und welches heute eine Anziehungspunkt für Salzburger Touristen ist, sei nur gesagt, dass Schikaneder 1791 noch keinen eigenen Garten eignete! Hingegen geht aus Mozarts Brief vom 6. Juni 1791 hervor, dass er hin und wieder im Gartenhäuschen des Hornisten Joseph Leutgeb zu Gast war.

Mozarts Zauberflöte entspricht inhaltlich den Erwartungen des Wiener Vorstadttheater-Publikums, den der „kleinen Leute“. Somit wendet sich Mozart erstmals an ein anderes, ausschliesslich bürgerliches Publikum, für welches eben das von Emanuel Schikaneder geleitete Theater auf der Wieden bestimmt war, und er als Verfasser des Librettos wusste genau, was sein Publikum erwartete. Dennoch darf man nicht vergessen, dass Mozart politische Vorgänge aufmerksam verfolgte und einen wachen Instinkt für gesellschaftliche Veränderungen hatte. Die Frage, ob Mozart diese ihm erstmals gebotene Möglichkeit, mit dem Bürgertum in Form einer Oper zu kommunizieren, bewusst pädagogisch-politisch ausnutzte, beantwortet sich von selbst, wenn man einige, bei oberflächlichem Betrachten allzu oft übersehene Gesichtspunkte des Bühnengeschehens genauer bewertet.

Mozarts Änderungen

Die so oft vertretene Ansicht, Mozart hätte vor dem Niederschreiben eines Werke jenes komplett im Kopf gehabt und ohne weitere Änderungen niedergeschrieben, wurde schon oftmals Lügen gestraft. Nicht anders verhält es sich mit der Zauberflöte. Neben einigen kleineren Instrumentationsänderungen finden sich im Autograph jedoch zwei grundlegende Eingriffe: Taminos Eingangsarie war ursprünglich mit Trompeten- und Paukenbegleitung instrumentiert. Mozart strich diese Begleitung wieder durch, selbst in den ersten Partiturdrukken finden sich überhaupt keine Trompeten/Pauken in der Introduction. Offenbar dachte Mozart aber daran, mit dem Eintritt der drei Damen diese durch Trompeten und Pauken als wahre Helden zu zeichnen. Warum aber strich Mozart diese ursprüngliche Instrumentierung durch? Meine Antwort kann nur in Überlegungen bestehen, denn keine konkreten Hinweise sind überliefert. Vielleicht verfolgte Mozart damit die Absicht, Tamino dem Publikum als heldenhaften Tenor vorzustellen, dann aber erschien es Mozart unlogisch, dass der Held aus Angst vor einer Schlange in Ohnmacht fällt. Vielleicht hatte er dies sogar als komisches Element zu Beginn der Oper geplant, dann aber wieder verworfen.

Zu einer weiteren Streichung wissen wir mehr: Am Ende des Terzettes der Drei Damen zu Beginn des ersten Aktes hatte Mozart eine sehr schwere Kadenz geschrieben, diese jedoch vor der Premiere ausgestrichen.² Der Überlieferung nach war in den Proben diese Kadenz so peinlich ausgefallen, dass sie Mozart, um unfreiwilligen Lachern vorzubeugen, kurz vor der Premiere sicherheitshalber

2 Teile der Kadenz sind im Autograph erkennbar.

strich. Die Radikalität dieser Streichung – eine Menge durchgestrichener Takte und eine herausgerissene Seite – zeigen einen emotional handelnden Mozart. Vielleicht besteht sogar ein Zusammenhang zwischen den beiden Streichungen, dass nämlich die Damen ihrer Heldenhaftigkeit und Unbesiegbarkeit gerade durch diese schwere Kadenz Ausdruck verleihen sollten, deren unmögliche Realisierung zur Streichung führte und somit das Gleichgewicht zwischen Tamino und den Drei Damen gestört war, welches durch die Streichung der Trompeten/Pauken in Taminos Auftritt wiederhergestellt wurde.

In Taminos Arie ist in Mozarts Autograph zudem nicht von einer Schlange aber „dem grimmigen Löwen“ die Rede. Später hat Mozart diesen Textteil in „der listigen Schlange“ geändert. Ob es auf eine Änderung des Librettos, auf die Assoziation des lateinischen Pendants Leo mit dem Herrscher Leopold II. oder auf die nicht gewollte Verbindung zu Sarastros Löwen zurückzuführen ist, muss leider offen bleiben.

Melodramatische Züge

Mozarts Zauberflöte ist ein Singspiel und für mich unzufriedenstellend ist in heutigen Darstellungen der Wechsel von Text und Musik, der keine Verbindung zwischen beiden sehen will. Beispiele wie Zaide (K 344) beweisen, dass sich Mozart, durch die Arbeit Jiří Bendas inspiriert, sehr mit dem Melodrama auseinandergesetzt hat. Heutige Sichtweisen der Zauberflöte bestehen in einem Wechsel von Musik und Dialogtexten. Das Studiums des Autographes hat mich aber überraschend eines Besseren belehrt, denn beispielsweise im Duett Nr.7 findet sich nach den ersten Orchesternoten eine Generalpause, nach der die Arie ihren eigentlichen Anfang nimmt.

Diese Pause wird heute durch einen nicht originalen Bläserakkord ausgefüllt. Es ist aber augenscheinlich, dass in diese Pause die der Arie vorhergehende Textpartie des Papageno „Wenn er´s nur bald schickte!“ gehört, worauf eben Pamina mit „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (I/7) antwortet.

Vor Taminos Bildnis-Arie (I/3) findet sich der Hinweis: „Tamino ist gleich nach dem Empfang des Bildes aufmerksam geworden; seine Liebe nimmt zu, ob er gleich für alle diese [vorhergegangenen] Reden taub schien“. Auch hier finden sich zu Beginn der Arie kleine Sospiren, wie man solche die Musik atmen lassende Pausen nannte (vgl. Leopold Mozarts Violinschule, I/3/§3).

Zuvor verabschieden sich zwei der drei Damen Papageno spottend: „Adieu, Monsieur Papageno!“/„Fein nicht zu hastig getrunken!“ Auch diese kurzen Floskeln finden in den Suspiren Platz und verbinden wiederum Dialog mit Arie. Dadurch wird auch optisch klar, dass Tamino „für alle diese Reden taub scheint“, denn knapp vor dem Abschiednehmen der Damen hat er ja erst das Bildnis der Königstochter erhalten. Man mag dagegen einwenden, dies mache Taminos empfindsame Arie schwächer, aber gerade das ist ja ein weiteres Merkmal der Zauberflöte, was wohl am kontrastreichsten während Paminas empfindsamer Arie „Ach ich fühl´s, es ist verschwunden.“ (II/17) und dem die-

ser vorangehenden Monolog (oder um genauer zu sein, Dialog ohne Antwort, da weder Tamino noch Ppago reden dürfen) klar wird, während dessen Papageno „einen Brocken in dem Munde hat“ und sich ungestört von Paminas Trauerarie an Essen und Wein ergötzt.

All dies hat mich schliesslich veranlasst, an mehreren Stellen stets den gesprochenen Text mit der auf ihn folgenden Musik zu verbinden. Somit glaube ich aus Mozarts Zauberflöte ein Singspiel im eigentlich Sinne des Wortes zu machen, indem sich eben Singen und Spielen nicht begegnen, aber wie in dem Wort selbst, eng verknüpft ergänzen. Vor dem ersten Auftritt der Königin der Nacht (I/4) findet sich im Libretto der Hinweis „Sogleich wird eine heftiger, erschütternder Accord mit Music gehört“, welcher in heutigen Aufführungen weggelassen wird, wobei gerade diese Stelle die Kommentierung Geschehenes oder Geschehen-Werdendes durch Musik in eindrucksvollerweise demonstriert.

Die drei Knaben/drei Damen

Ein bislang unterschätztes Verbindungsglied sind meiner Ausdeutung nach die Drei Knaben/Drei Damen. Denn ich verstehe diese nicht als jeweils einer der verfeindeten Parteien zur Seite stehenden Gruppe, wie es heute durchweg interpretiert wird (die drei Damen, dem Libretto nach Jungfrauen, zur Königin, die drei Knaben zu Sarastro gehörend) und den Mann/Frau-Gegensatz unterstützt.

Die Beziehung der drei Damen zur Königin beschränkt sich lediglich auf die eines Nachrichtenträgers, d.h. sie bringen ihr die Nachricht, Tamino gefunden zu haben, aber die Ausführung dieses Vorhabens wird in der Oper nicht dargestellt, vielmehr scheint es sich hier um einen Vorwand zu handeln, verbunden mit dem Wunsch einer jeden, bei dem von ihr bewunderten Tamino zu bleiben. Darüberhinaus sind sie Empfänger und Weitergeber der von Papageno gefangenen Vögel, wobei sie diesem hierfür wiederum Gaben überbringen. In letzterem Falle erinnert sowohl die Anzahl der Damen, wie auch der von einer jeden übergebenen Geschenke an die biblischen drei Könige. Ähnlich wie die Damen sind auch die drei Knaben Botschafter, allerdings der anderen Seite, der Sarastros. Sie weisen Tamino den Weg zu Pamina, sie führen letztendlich die beiden Paare Tamino/Pamina, Papageno/Papagena zusammen. Somit führen sie das zu Ende, was die drei Damen einläuteten.

Auffallend ist für mich hierbei, dass die Drei Damen auf der Bühne nie mit den Drei Knaben zusammentreffen, dass ihr stimmliches Material sowie die musikalische Arbeit ihrer Terzette sehr übereinstimmend sind. Zudem darf nicht vergessen werden, dass die drei Knaben auf der Ankündigung der Erstaufführung überhaupt nicht erwähnt wurden. All dies hat mich immer dazu bewegt, die Rolle der drei Damen mit den Sängerinnen der drei Knaben zu besetzen. Somit erscheinen die drei Damen/drei Knaben als überweltliche, assexuelle „gute Geister“, welche, in den Mantel der Verwechslung gehüllt, beide verfeindeten Welten wieder so vereint sehen möchten, wie sie früher waren. Diese Naivität der heilen Welt entspringt einer durchaus kindlichen, d.h. knabenhaften, jungfräuli-

chen Denkart, was die drei Figuren personifizieren. Erst mit deren Reife zu Männern und Frauen kann ein Verständnis für den Dualismus Mann/Frau reifen.

Der Mohr

Sarastros Dienende sind ausnahmslos Sklaven, welche auch eigene, in heutigen Inszenierungen meist gestrichene Textszenen haben. Selbst auf dem die Ur-aufführung ankündigenden Plakat waren die Rollen dreier Sklaven aufgeführt, die der drei Knaben jedoch nicht!! Die Verwendung von Schwarzen sollte sicherlich nicht nur helfen, die Märchenhaftigkeit der Oper zu unterstreichen. Denn schliesslich gab es im Wien jener Zeit Farbige, deren gesellschaftliche Stellung wenig durch die Aufklärung gebessert worden war. Auch Sarastro begegnet Monostatos (I/8/19. Auftritt) mit Willkür, wenn er ihm für das Wieder-einfangen der entflohenen Pamina dankt:

„Monostatos: Du kennst mich! Meine Wachsamkeit ...

Sarastro: Verdient, dass man ihr Lorbeer streut! He, gebt dem Ehrenmann sogleich...

Monostatos: Schon Deine Gnade macht mich reich!

Sarastro: nur sieben und siebzig Sohlenstreich!

Monostatos: Ach Herr, den Lohn verhofft' ich nicht!

Sarastro: Nicht Dank, es ist ja meine Pflicht!“

Zur Zeit seiner Arbeit an der Zauberflöte begegnete Mozart bei seinen Logenbesuchen regelmässig einem Schwarzen, welcher es in Wien zu grossem Ansehen brachte. Angelo Soliman, eigentliche Mmadi Make, vermutlich um 1726 in Pangusitlong geboren, kam auf abenteuerlichem Wege nach Messina in das Haus einer Marquise, die ihn wohl bildete und schliesslich dem österreichischen General Johann Georg Christian Fürst Lobkowitz schenkte. Fast 20 Jahre blieb Soliman in dessen Diensten, und wurde nach dessen Tod 1753 an Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein vererbt (!), welchem er als Kammerdiener und später als Haushofmeister diente. Darüberhinaus schmückte sich sein Herr, da öfter mit diplomatischen Schritten beauftragt, auf seinen zahllosen Reisen mit seinem „fürstlichen Mohr“, welcher ihn auch nach Frankfurt am Main begleitete, wo Liechtenstein die Wahl Joseph des Zweiten zum Römischen Kaiser betrieb. In Frankfurt vom Fürsten Liechtenstein zum Pharaospiel verleitet, gewann Soliman 20 000 Gulden, was ihm nach seiner Rückkehr nach Wien dazu verhalf, eine eigene Existenz aufzubauen. Obgleich katholisch getauft, musste die Mischehe mit Anna von Christiani, durch den Kardinalerzbischof von Wien im Stephansdom geschlossen, geheimgehalten werden.

Wie Monostatos war auch ihm offiziell kein weisses Mädchen vergönnt, wie er in der Arie „Lieber guter Mond, vergebe, eine Weisse nahm mich ein. Weiss ist schön, ich muss sie küssen ...“ (II/13) anklagt. Hier stellt sich zudem die Frage, ob hinter dem in der Empfindsamkeit so beliebten Bild des Mondes nicht gar

die Königin der Nacht, zu sehen ist, die ja keine literarische Entsprechung kennt. Jedoch in der 1820 in Leipzig als „ein Gespräch“ veröffentlichten Erzählung *Der Frühlingstag*, dessen zentrales musikalisches Thema Mozarts Opern sind, schreibt Friedrich Rochlitz von einem Gegenstück der Königin der Nacht, der Königin des Tags: „Doch genug, und nur schon allzuviel, für heute! unterbrach sich der alte Mann und stand auf. Die Luft wird kühl; die Sonne ist im Untergehen. – Ei, mein Gott: wie schön ist sie, die Königin des Tags, eben im Scheiden! Sieh hin, sieh hin! wie gross und hehr blickt ihr Antlitz über den fernen, schwarzgrünen Eichenwald herüber, indess ihr Gewand, weit und reich und zauberisch gefärbt, sich über den ganzen Abendhimmel verbreitet!“ Da fühlt man sich schon sehr an die Zauberflöte erinnert!

Kein Geringerer als Joseph II, welcher Soliman sehr schätzte, verriet versehentlich bei einer Gesellschaft dessen Eheheimnis, worauf Fürst Liechtenstein Soliman entliess und auch enterbte. Auch Monostatos war der Willkür seines Herrschers unterlegen. Nach Liechtensteins Tod bot ihm sein Neffe Franz Joseph Wiedergutmachung an und beauftragte ihn mit der Erziehung seines Sohnes Alois Joseph. Fürst Liechtenstein, Begründer der heutigen Vaduzer Linie, bot ihm ein Jahresgehalt, welches nach Solimans Tod seiner Frau als Pension ausgezahlt werden sollte. Somit kehrte Soliman in den Liechtensteinischen Palast zurück. Man weiss von Soliman, dass er deutsch, italienisch und französisch sprach, sich aber auch des Tschechischen, Englischen und Lateinischen bediente. 1783 trat er in die Loge „Zur wahren Eintracht“ ein und betrat, wie aus dem erhaltenen Protokollbuch hervorgeht, mehrfach zusammen mit Mozart den Logentempel.

Wie auch in der Zauberflöte Monostatos trotz seiner angesehenen Stellung der Willkür des weissen Sarastro ausgesetzt ist, scheint es Soliman trotz seiner Wertschätzung bei zahllosen Zeitgenossen nicht allgemein einfach gehabt zu haben, ja es stellt sich sogar die Frage, ob er über seine Intellektualität und Stellung hinaus, bei vielen seiner Mitmenschen überhaupt als Mensch galt. Lassen wir zu seinem Schicksal nach seinem Tode 1796, als die Zauberflöte zu den meistgespielten Singspielen gehörte, die Quellen sprechen: „Über Wunsch des Kaisers Franz II. [Kaiser Joseph II. starb 1790, sein Nachfolger Leopold II. 1792] wurde er [Soliman] trotz lebhaften, durch ein energisches Schreiben des Erzbischofs von Wien unterstützten Protestes der Familie, der man die Leiche abgelistet hatte, von dem Bildhauer Franz Thaler abgehäutet, ausgestopft und den kaiserlichen Sammlungen als Repräsentant des Menschengeschlechtes einverleibt, wo er in Gesellschaft eines Wasserschweines und mehrerer Sumpfvögel der frivolen Neugierde eines schaulustigen Publikums preisgegeben wurde. Bei der Beschiessung Wiens im Jahre 1848 ging diese schändliche Erinnerung an dynastischen Ungeschmack in Flammen auf.“³

3 zitiert nach Eugen Lennhoff und Oskar Posner, Internationales Freimaurer-Lexikon, Wien 1980, Sp. 1476

Der Heissluftballon

Wie modern und sensationsbemerkt Mozart und Schickaneder dachten, fällt bei Verwendung der Bühnenmaschinerie auf, die nach Sarastros Arie „In diesen heil'gen Hallen“ zu Beginn des dreizehnten Auftritts des Zweiten Aktes gefordert wird: „Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Thür öffnet“. Hier wird vorbereitet, was drei Szenen später gefordert wird: „Die drei Knaben kommen in einem ... Flugwerk“ und „Unter dem Terzett setzen sie den Tisch in die Mitte und fliegen auf“.

Sicher ist die Verwendung einer Aufhängemechanik nichts Neues in der Oper, Mozart spielt hierbei aber auf eine Wiener Sensation an, von deren Gelingen er wohl, als er das Finale des ersten Aktes schrieb („Drei Knaben führen Tamino herein“ und „gehen ab“), noch nicht wusste, was auch für eine zeitliche Einordnung des Komponiergeschehens hilfreich ist: Zuerst im März und dann erneut im Mai 1791 hatte Francois Blanchard, welcher sechs Jahre zuvor als erster mit einem Freiballon den Ärmelkanal überquert hatte, vom Prater aus erfolglose Flugversuche unternommen, welche von den Wienern aufmerksam und für viel Geld (der Ballon war in einem Saal der Mehlgrube der Öffentlichkeit ausgestellt) verfolgt wurden. Am 6. Juli schreibt Mozart an seine Frau nach Baden „eben itzt wird Blanchard entweder Steigen oder die Wiener zum 3:t male foppen!“ Aber der Versuch gelingt, kein Geringerer als Erzherzog Franz zerschneidet die Halteseile und Blanchard landete in Gross Enzersdorf und wurde von den Wienern stark gefeiert. Mozart aber, so am 7. Juli an Constanze „war nicht beym Ballon, denn ich kann es mir so einbilden, und glaubte auch und wird diesmal auch nichts draus werden aber nun ist Jubel unter den Wienern! so sehr sie bisher geschimpft haben, so loben sie nun.“ Schikaneder und Mozart hatten also die neue Sensation sofort aufgegriffen, wenngleich die Bühnenmaschinerie hierfür erst erstellt werden musste.

Die Frauen

Der thematische Dualismus der Zauberflöte beschränkt sich nicht nur auf Nacht und Tag (Sonne), mit diesem sind auch die Antipoden Frau und Mann verknüpft. Die Königin der Nacht, im Übrigen die einzige Hauptfigur ohne persönlichen Namen (!), ist nur von Frauen umgeben, nämlich den drei Damen, die, wie aus dem Libretto herauszulesen ist, Jungfrauen sind und ihrer Tochter Pamina. Die Welt Sarastros ist männlich, was sich nicht nur in den ihn umgebenden Sklaven, Priestern und Geharnischten ausdrückt, sondern auch in den zu dieser führenden drei Knaben und den den Triumphwagen ziehenden Löwen. Bei Betrachtung der Partitur ist allerdings auffallend, dass sowohl der den Einzug Sarastros ankündigende Chor wie auch der Schlusschor neben Tenören und Bässen, Soprane und Älten beinhaltet. Wo verbergen sich in Sarastros Welt also die Frauen? Ist er Herrscher über ein weiter nicht zur Darstellung kommendes Volk?

Sarastro wird in der Rezeptionsgeschichte der Zauberflöte immer wieder Frauenverachtung vorgeworfen. Es scheint, dass die Frauen in den Äusserungen Sarastros und seiner Mitstreiter nicht gerade gut wegkommen; der Chronologie des Operngeschehens folgend, hier zwei Zitate: I/18 Sarastro: „Ein Mann muss Eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.“ II/2 Duett der Priester: „Bewahret Euch vor Weibertücken: dies ist des Bundes erste Pflicht!“ Aber genügen diese wirklich, Sarastro zum Frauenverächter zu machen? Ist das nicht vielmehr eine kritische Überzeichnung männlicher Denkweise, die auch in Papageno zum Ausdruck kommt, wenn er die Schweigeprobe übergehen will, indem er Tamino sagt: „Mit mir selbst werd'ich wohl sprechen dürfen; und auch wir zwei können zusammen sprechen, wir sind ja Männer.“ (II/14)

Ich denke, Mozart fordert mit diesen Zitaten die moralisch gefestigte, tugendhafte Frau, die nicht dem gängigen Klischee von Schwatzhaftigkeit und Untreue entspricht. Hatte Mozart nicht in *Così fan tutte* Letzteres schon kritisiert? Vergessen wir nicht, dass Wien eine recht leichtlebige Stadt war. Noch um 1820 schreibt John Russell in seiner *Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822* (Leipzig 1825) auf Seite 317 über Wien: „Nicht leicht wird man eine Stadt finden, wo das liederliche Leben so vorherrschend ist, wo die weibliche Tugend weniger geschätzt, und folglich auch sparsamer angetroffen wird“. Und vergessen wir nicht, dass Mozart in der Zauberflöte mit dem bürgerlichen Publikum kommuniziert!

Und schliesslich nimmt Sarastro ja Pamina in den Tempel auf: „Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht.“ (II/28). Hierzu sei nur vermerkt, dass die Freimaurerei den Wiener Frauen keineswegs verschlossen war, sie zwar nicht an Sitzungen aber allen anderen Veranstaltungen teilnehmen durften und sogar Schmuck mit Maurersymbolik trugen. Darüberhinaus gab es sogenannte Adoptionslogen, welche aktive Frauen wie Männer vereinigte. Wie sehr Papageno und Tamino auf der Suche nach den von ihnen Angebeteten die Kluft zwischen Patriarchat (Sarastro) und Matriarchat (Königin der Nacht) zu überwinden trachten, zeigt sich schon allein an der phonetischen Ähnlichkeit der am Ende der Oper glücklich vereinten Paare: Papageno/Papagena, Tamino/Pamina.

Die Freimaurerei

Von vielen Geheimnissen umwoben und undurchsichtig musste den einfachen Wiener Bürgern die Freimaurerei erscheinen, die, wie wir sehen werden, Ende des Jahrhunderts in eine grosse Krise trat. Am 14. Dezember 1784 war Mozart in die aus der Loge „Zur gekrönten Hoffnung“ erst 1783 hervorgegangene Loge „Zur Wohltätigkeit“ aufgenommen worden und gehörte somit zu den 600 bis 800 Freimaurern im Wien seiner Zeit. Mozarts Bekanntenkreis beinhaltete viele Freimaurer und beispielsweise sei erwähnt, dass mindestens jeder vierte Subskribent der drei Trattnerhof Konzerte im März 1784 Logenmitglied war. Dennoch verwundert es, dass Mozarts Wahl dieser mit Leuten von einfacherer Her-

kunft bestückten Loge galt und nicht der Loge „Zur Wahren Eintracht“, die neben vielen Prominenten zahlreiche Gelehrte und Schriftsteller vereinigte und deren Mitglied Mozarts Freund Joseph Haydn (Mozart hatte Haydn in tiefer Wertschätzung 1785 sechs Streichquartette gewidmet, die im selben Jahr nebst langer italienischer Dedikation bei Artaria & Co als Opus X in Wien im Druck erschienen) war.

Musik, und hiermit seien neben rein instrumentalen Werken wie Liedern auch ganze Kantaten gemeint, spielte bei den Logensitzungen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Neben dem Lied zur „Gesellenreise“ (K 468) und der „Kantate zu Ehren Borns“ (K 471) sei besonders auf die „Mauerische Trauermusik“ (K 477) hingewiesen. Auch wirkte beispielsweise am 15. Dezember 1785 Mozart an einem Benefizkonzert zur Unterstützung zweier Musiker (Logenmitglieder) mit.

Bereits ein Jahr nach Mozarts Logenbeitritt, 1785, tritt Mitte Dezember das „Freimaurerpatent“ in Kraft, mit welchem Joseph II. weniger die Arbeit der Logen beeinschränken, als vielmehr der Arbeit revolutionärer Kräfte, die, in den Mantel der Freimaurerei gehüllt, als Mitschwimmer im Dunkeln bleiben wollten, ein Ende setzen wollte. So hatte etwa der Geheimbund der „Fratres de cruce“ Anhänger des rumänischen Horia-Aufstandes versammelt, welcher 1784 gegen Grossgrundbesitzer und ungarische Magnaten ausgebrochen war und mehr als 100 Adelige, 62 Dörfer und 132 Adelssitze vernichtet hatte. Hierbei sah sich Joseph II. von zwei Seiten umzüngelt, einerseits der Adelligen, welche die vom Kaiser geforderte Ablegung der Privilegien verneinten und dem Volk, welches den Plänen des Kaisers ungeduldig Nachdruck verleihen mochte. Joseph II. wollte die Freimaurerei keineswegs verbieten, ihr aber grössere Durchsichtigkeit verschaffen: „Die sogenannten Freymaurergesellschaften, deren Geheimnisse mir eben so unbewusst sind, als ich deren Gaukeleyen zu erfahren jemals wenig vorwitzig war, vermehren und erstrecken sich jetzt auch schon auf kleinere Städte. Diese Versammlungen, wenn sie sich selbst ganz überlassen, und unter keiner Leitung sind, können in Ausschweifungen, die für Religion, Ordnung und Sitten allerdings verderblich seyn können, besonders aber bey Oberrn durch eine fanatisch engere Verknüpfung in ganz vollkommene Unbilligkeit gegen ihre Untergebene, die nicht in der nemlichen gesellschaftlichen Verbindung mit ihnen stehen, ganz wohl ausarten, oder doch wenigstens zu einer Geldschneiderey dienen. Vormals und in anderen Ländern verboth und bestrafte man die Freymaurerer, und zerstörte ihre in den Logen abgehaltene Versammlungen, blos, weil man von ihren Geheimnissen nicht unterrichtet war. Mir, obschon sie mir ebenso unbekannt sind, ist genug zu wissen, dass von diesen Freymaurerversammlungen dennoch wirklich einiges Gutes für den Nächsten, für die Armuth und Erziehung schon ist geleistet worden, um mehr für sie, als je in einem Lande noch geschehen ist, hiemit zu verordnen, nämlich, dass selbe auch unwissend ihrer Gesetze, und Verhandlungen dennoch, so lange sie Gutes wirken, unter den Schutz und unter die Obhut des Staates zu nehmen, und also ihre Versammlungen förmlich zu gestatten sind.“⁴ Es handelt sich also um nichts anderes als eine Regelung der

4 zitiert nach Braunbehrens, Mozart in Wien, München 1988, S. 260f.

Ebenso wenig wie die Mitglieder Sarastros' Bund nicht immer einer Meinung sind, waren es auch die der Wiener Logen nicht. Mozart selbst war mit dieser inneren Zerrüttung unzufrieden und verfasste ein heute verlorenes Konzept der Reorganisation eines neuen Ordens mit dem Namen „Grotta“. Und in seiner letzten Logenarbeit, der „Kleinen Freimaurerkantate“ (K 623), deren Aufführung Mozart am 18. November 1791 zwei Wochen vor seinem Tod leitete, ermahnt Mozart seine Logenbrüder: „Verbannet sei auf immer Neid, Habsucht, Verleumdung aus unsrer Maurerbrust“. Mozart erlebte das Ende seiner Loge nicht mehr, die, durch Verordnungen Franz II. verfolgt, Ende 1793 ihre Arbeit einstellte. Es sei am Rande noch erwähnt, dass Logentätigkeit und Kirche in keinerlei Widerspruch zueinander standen, hingegen gab es unter den Wiener Logenmitgliedern eine ganze Reihe von katholischen Priestern. Zwar hatte der Papst 1738 und abermals 1751 die Freimaurerei als Ketzerei verdammt, seine Meinung aber besass in jener Zeit der Schwächung des Papsttums keinen hohen Stellenwert. Schikaneder war übrigens seit 1788 ebenfalls Freimaurer. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Mozarts Zauberflöte keinesfalls die einzige Freimaurer Oper war. Zehn Jahre zuvor hatte Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) in Dresden die Oper *Osiride (Osiris)* geschrieben und zwei Jahre vor der Premiere von Mozarts Zauberflöte hatte Pavel Vranický (wie Mozart 1756 geboren, 1808 in Wien gestorben), ein Komponist mährischer Herkunft, mit seiner Freimaurer Oper *Oberon* grosse Erfolge in Wien gefeiert.

Bei all dem freimaurerischen Inhalt darf man nicht vergessen, dass es sich hier nur um Symbolsprache handelt, an keiner Stelle werden etwa, wie heute in manchen Inszenierungen zu sehen, freimaurerische Kleidung gefordert. Die Sache an sich bleibt ungenannt, Mozart und Schikaneder wollen eher dem Bürger die Angst vor Geheimbünden nehmen, als diesen in die verborgenen Rituale einweihen.

Aus all dem Gesagten geht daher hervor, dass Mozart und Schikaneder mit der Zauberflöte eine klare Nachricht an das Wiener bürgerliche Publikum sandten, welche im Vergleich mit den Idealen der Demokratie nicht hintenanstehen muss.