

MOZARTS „ZAUBERFLÖTE“ – MUSIK AUS DEM GEIST DES THEATERS

Uwe Schweikert

„Die Zauberflöte“ wurde am 30. September 1791 im Wiener Freihaustheater auf der Wieden uraufgeführt. Es sollte Mozarts letztes Bühnenwerk sein; neun Wochen später starb er. Mozarts früher Tod unmittelbar nach dem ungeheuren Erfolg der „Zauberflöte“ hat gewiss dazu beigetragen, das Bild dieses Werkes zu verklären, in dem sich zum letzten Mal in der Musikgeschichte die Sphären des Hohen und des Niederen, von feierlichem Ernst und possenhafter Komik, zu einer Synthese zusammenschließen.

Die Inkommensurabilität von Handlung und Musik hat zu einer bis heute nicht abreißenden Kette von Deutungen geführt, die – ähnlich wie im Falle von Goethes „Faust“ – das Werk geradezu überwuchern. Darum scheint es angebracht, hinter die Vielfalt der Stimmen an den Anfang zurückzugehen. Zu einem Zeitpunkt, als die Urteile Goethes, Hegels und Kierkegaards noch nicht bekannt waren, kommt Nissen, der zweite Mann von Mozarts Witwe, in seiner 1828 erschienenen Biographie des Komponisten auf die ihm wohl von Constanze vermittelte Entstehung der „Zauberflöte“ zu sprechen. „Schreiben Sie eine Oper für mich“ – soll Schikaneder demnach zu Mozart gesagt haben –, „ganz im Geschmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabey den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Decorationen schaffen u.s.w., Alles, wie man's jetzt haben will.“

Wie immer es gewesen sein mag, wer immer an dem „Machwerk“ – um Hegels durchaus nicht nur abfällig gemeinte Einschätzung des Librettos zu übernehmen – mitgemischt haben mag: Schikaneder jedenfalls war der Zöllner, der Mozart die Oper abverlangt hat und sich zu Recht mit ihm den Nachruhm teilt. Das Publikum des Vorstadttheaters auf der Wieden war ein anderes als jenes der kaiserlichen Hofoper oder des Prager Ständetheaters, für die Mozart zuvor geschrieben hatte. Aber Mozart wäre nicht Mozart gewesen, wenn er nicht – wie die italienische Buffa in den drei Da-Ponte-Opern – das deutsche Singspiel auf eine nie zuvor und auch danach nicht wieder erreichte Höhe gehoben hätte. Und wie die Trias von „Le nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ blieb auch die „Zauberflöte“ ein Werk sui generis, Zauberposse in den geistigen Dimensionen eines Initiations- und Läuterungsstückes, das man zu Recht neben Goethes „Faust“ stellen darf.

Kein Libretto in der Geschichte des Musiktheaters wurde kontroverser beurteilt als das der „Zauberflöte“ – und dies nicht nur dem absoluten Wert oder Unwert nach. Schon die Zeitgenossen suchten nach einem allegorischen, verborgenen Sinn der Handlung. Die bis heute nicht abreißenden Entschlüsselungen reichen von jakobinischer Revolutionspropaganda bis zur archetypischen Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen, vom antiaufklärerisch-konservativen Tendenzstück bis zum freimaurerischen Manifest im Sinne der josephinischen Reformen, kurz gesagt: vom politischen Lehrstück bis zum mythendurchwirkten Märchen. Dass Mozart und Schikaneder selbst im politisch krisenhaften Jahr 1791 – der erste Koalitionskrieg gegen das revolutionäre Frankreich lag in der Luft – kein Tendenzstück auf die Bühne brachten, ist offensichtlich, dass man dennoch versteckte Anspielungen suchte, ebenso verständlich.

Die widersprüchliche Anlage, ja Offenheit der aus den unterschiedlichsten Stoffen und Quellen kompilierten Handlung hat entscheidend zu diesem Deutungschaos beigetragen. Wie im Falle konkurrierender Wiener Zauberopern – so des „Steins der Weisen“ (1790), an dem auch Mozart mitkomponierte – hat Schikaneder für sein Textbuch die von Christoph Martin Wieland herausgegebene Sammlung „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen“ geplündert. Das dort im dritten Band abgedruckte, von dem Oßmannstedter Pfarrer August Jacob Liebeskind (1758-1793) stammende Märchen „Lulu oder Die Zauberflöte“ lieferte die Vorlage. Liebeskind erzählt hier, wie es dem Prinzen Lulu mit Hilfe der ihm von der Fee Periferime geschenkten Flöte und ihrer Wunderkraft gelingt, Sidi, die Tochter der Fee, aus den Fängen des bösen Zauberers Dilsenghuin zu befreien.

Schikaneder – und mit ihm Mozart, dessen aktive Mitwirkung man voraussetzen darf – haben dem Geschmack des Wiener Publikums Rechnung zu tragen gesucht, indem sie den im vorliegenden Libretto noch deutlich erkennbaren Erlösungszauber des orientalisierenden Feenmärchens anreicherten durch Rückgriffe auf die Tradition der Wiener Stegreifkomödien und Hanswurstiaden in der Nachfolge der italienischen Commedia dell’arte. Auch die damals gerade in Mode gekommenen Maschinenkunststücke – man denke an die Flugapparate der drei Knaben – durften nicht fehlen. Kolorit und Szenerie des Stückes wiederum sind beeinflusst von der durch den „Sethos“-Roman des französischen Abbé Jean Terrasson ausgelösten Ägyptomanie. Bereits in seiner Salzburger Zeit hatte Mozart für Tobias von Geblers in der Nachfolge Terrassons stehendem heroischem Drama „Thamos, König in Egypten“ Zwischenaktmusiken und Chöre komponiert.

Unüberseh-, ja unüberhörbar schließlich ist der bis tief in die musikalische Symbolik hinein wirksame Einfluss des ja gleichfalls ägyptisch angehauchten Freimaurer-Wesens, mit dem Mozart sich zweifelsohne identifiziert hat. Der maurerischen Dreizahl begegnen wir nicht nur im Personengefüge, nicht nur in den drei heiligen Akkorden, die gleich die Ouvertüre eröffnen, sondern geradezu programmatisch in der Grundtonart Es-Dur, in deren drei b-Vorzeichen schon Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ (1784) „die heilige Trias“ ausgedrückt sah.

Was immer man aus Gründen der Logik oder des Geschmacks gegen das Konglomerat von Schikaneders Libretto einwenden mag, als Theaterspielwerk funktioniert es und bezaubert seit mehr als zwei Jahrhunderten die Zuschauer. Diese Uneinheitlichkeit, ja Sprunghaftigkeit der Handlung, mit der sich „Die Zauberflöte“ von allen Opern Mozarts seit dem „Idomeneo“ abhebt, ist auch für jenen scheinbaren Bruch in der Handlung verantwortlich, nämlich den Wechsel der ideologischen Perspektive mitten im Finale des ersten Aktes. Dort wird nämlich die Kontraposition von Gut und Böse entgegen der Vorlage umgepolt und aus der guten Fee die böse Königin der Nacht – Schikaneder und Mozart verweigern ihr als einziger Hauptfigur den Eigennamen! –, aus dem bösen Zauberer Dilsenghuin von Liebeskinds Märchen der Herrscher über das Sonnenreich, dessen Name Sarastro die italianisierte Form des persischen Zoroaster (Zarathustra) ist.

Schikaneder und Mozart – so kann man es in der älteren Literatur lesen – hätten den Plan ihres Stückes abrupt geändert, nachdem am 8. Juni 1791 im Leopoldstädter Theater mit Wenzel Müllers „Kaspar, der Fagottist oder: Die Zauberzither“ ein Stück zur Aufführung kam, dem derselbe Märchenstoff zugrunde lag. Diese Annahme scheint, aus äußeren wie inneren Gründen, wenig wahrscheinlich. Schikaneders Libretto kann niemals nur, wie Joachim Perinets Textbuch für Müller,

als Singspielkasperliade geplant gewesen sein. Erst Schikaneder und Mozart haben aus der illustrativen Märchenhandlung ein genuines Drama gemacht, in dem „Bildniszauber und Brautverheißung“ (Friedrich Dieckmann) im Dienst eines idealen Erziehungsplanes stehen. Die Überwölbung der Handlung durch die freimaurerische Bundesmystik und damit die Priesterherrschaft Sarastros im Weisheitstempel muß darum von Anfang an intendiert gewesen sein.

Überdies befand sich Mozart zu diesem Zeitpunkt bereits mitten in der Komposition des zweiten Aktes. Am 11. Juni zitiert er in einem Brief an seine in Baden bei Wien weilende Frau Constanze die Schlusszeile des Priesterduetts „Tod und Verzweiflung war sein Lohn!“ – und dies, was die Kritiker des Librettos wie der Sarastro-Sphäre fast stets ausblenden, keineswegs in ironisierender, gar parodistischer Absicht. Auch die Tatsache, dass der Kompositionsentwurf der Oper – mit Ausnahme der beiden Ende September nachkomponierten Orchesterstücke – Mitte Juli weitgehend abgeschlossen vorlag, macht einen solchen grundstürzenden Wechsel der Handlung zu diesem späten Zeitpunkt nicht eben wahrscheinlich. Und er wird noch unwahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass in der „Zauberflöte“ die Musik die Handlung nicht bloß begleitet, sondern eigentlich erst hervorbringt, sodass die mechanische Unterlegung eines neuen Textes unter die bereits fertig gestellten Noten kaum möglich scheint. Vollends unglaublich wird die Spekulation, wenn man in Mozarts Brief an Constanze vom 12. Juni liest: „ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der Fagottist, die so viel Lärm macht – aber gar nichts daran ist.“ So spricht kein verängstigter Konkurrent!

Die Widersprüche, ja Unstimmigkeiten der Handlung sind damit allerdings nicht aus dem Wege geräumt, auch wenn sie kaum die Folge eines schlecht gekitteten Bruchs, sondern eher die Folgen einer unklaren Exposition, mehr noch einer besonderen Personenkonstellation sind. Und hier kommt bereits Mozart, kommt die besondere Struktur seiner „Zauberflöten“-Musik ins Spiel. Franz Grillparzer hat in einer Tagebuch-Notiz bemerkt, dass beim Mozart der „Entführung“ die Empfindung über die Form, beim Mozart der „Zauberflöte“ aber die Form über die Empfindung herrsche.

Im Einklang mit Schikaneder bedient Mozart sich der unterschiedlichsten theatralen Formen: Papageno, Papagena und Monostatos entstammen dem Wiener Volkstheater, die nächtlich sternflammende Königin dem Figurenarsenal der höfischen Opera Seria, Sarastro, Tamino und Pamina dem Singspiel. Mit den Figuren aber übernimmt Mozart auch deren musikalische Sprache: das einfache Strophenlied des Volkstheaters (wie wir es später noch bei Raimund und Nestroy antreffen), die hochvirtuose Arie der Seria mit ihrem Koloraturenflitter, schließlich die variierte Strophenform, wie wir sie in unterschiedlicher Ausprägung bei Sarastro, Tamino und Pamina finden. Hinzukommt die musikalische Ausgestaltung der freimaurerischen Rituale der Handlung – Luther-Choral, Fuge, Bassett-Hörner –, wie sie uns in keiner anderen Wiener Zauberoper begegnet.

Dem Konglomerat des Librettos und seines kunterbunt zusammengewürfelten Personals entspricht die diskontinuierliche Struktur von Mozarts Musik, ihr ständiges Bewegtsein, mit dem sie dem Handlungsverlauf folgt. Schikaneder exponiert die theatralen, Mozart supponiert die musikalischen Bausteine des zu einer künstlichen und doch überaus kunstvollen Einheit zusammengefügtens Sinns. Das wird nirgendwo deutlicher als in dem aus lauter in sich geschlossenen Einzelszenen

zusammengestückelten Finale des zweiten Aktes, das einzig die Musik – allein schon durch ihre planvolle Tonartendisposition – vor dem Auseinanderbrechen bewahrt.

Das Stück spielt auf dem Theater, worauf die Szenenangaben des Librettos vor jedem neuen Bild hinzuweisen nicht müde werden. Schikaneder und Mozart rechnen mit einer barocken Kulissenbühne, nicht mit einer naturalistischen Illusionsbühne, deren Szene den Eindruck von Wirklichkeit erwecken will. Mit demselben Nachdruck sind die Personen der Handlung Theaterfiguren, jedenfalls allesamt keine psychologisch stimmig durchgebildeten, individuellen Charaktere im Sinne des 19. Jahrhunderts, wie wir sie sowohl in den mythisch-geschichtsphilosophischen Menschheitsentwürfen Wagners wie in den realistisch konstruierten Opern Verdis finden. Mozart ist der Ausnahmefall eines Theaters, das sich allein „durch die Musik als Musik verwirklicht“ (Thrasylbulos Georgiades). Die Handlung geschieht als Musik. Die formende Kraft der Musik – Grillparzer nahm den analytischen Nachweis des Musikwissenschaftlers Georgiades antizipatorisch vorweg – entwirft die Menschen aus ihren Beziehungen, ihrem Mit- und Gegeneinander diskontinuierlich von Augenblick zu Augenblick, dergestalt dass sie die Gedanken und Empfindungen bis hinein in die Schichten des Verborgenen, ja Unbewussten im dialektischen Prozess des durchbrochenen Satzes unmittelbar sichtbar macht.

Das zeigt sich nicht zuletzt an den beiden Schlüsselfiguren des angeblichen Bruchs, der intriganten Königin der Nacht, die zunächst – wie im Märchen von Liebeskind – als die gute Fee erscheint, und Sarastros, der von Tamino zunächst als „Unmensch“ und „Tyrann“ apostrophiert wird, ehe er als Oberhaupt des freimaurerischen Priesterstaates die Szene betritt. Die Musik zeigt auch hier keinen abrupten Umschlag, sondern Stationen eines diskontinuierlichen, bis zum Schluss widersprüchlichen Prozesses.

Die „subtile Dialektik von inneren Vorgängen (die die Musik ausspricht) und den eigenen Äußerungen der Figuren (die der Text bereithält)“ – so Attila Csampai – verunmöglicht es, Mozarts Gestalten objektive, d.h. in der Komposition eindeutig negative Charakterzüge nachzuweisen, umso mehr, als diese eingebettet sind in deren positives Selbstempfinden – eine Versuchung, der viele Mozart-Exegeten, nicht zuletzt Csampai selbst, erliegen. Mozarts Musik parodiert nicht, sonst stünde sie neben sich; sie demonstriert – im Falle der Arien der Königin der Nacht – den Affekt nicht, sie erfüllt ihn. Mit anderen Worten: sie zeichnet einen emotionalen Prozess, der sich am wirklichen Menschen und gerade nicht an irgendwelchen sei's positiven sei's negativen Bildern orientiert. Sie hebt menschliche und zwischenmenschliche Vorgänge ins Licht unmittelbarer Empfindung, aber be-, gar verurteilt sie nicht. Sie macht – selbst im extremsten Fall der festlichen Erhabenheit beider Schlusschöre – keine Freimaurerpropaganda, sondern durchlässig, warum der Mensch Ideale postuliert, die dann wieder zu Zwängen führen.

Entsprechend ihrer musikalischen Herkunft aus der spätaufklärerischen Seria besitzt die Königin der Nacht von allen Figuren den geringsten Handlungsspielraum. Sie ist weitgehend auf ihre allegorische Funktion erst der leidenden und dann der rächenden Mutter festgelegt. Mozarts Musik, insbesondere der tiefempfundene langsame G-Moll-Satz ihrer Auftrittsarie, lässt aber keinen Zweifel daran, dass ihre Gefühle echt sind. (Sonst wären auch die derselben Tonart anvertrauten schmerzlichen Empfindungen Konstanzes in der „Entführung“ wie diejenigen Paminas aufgesetzte Theatertränen.) Und die ekstatischen Koloraturen ihrer Rachearie sind Ausdruck einer Ohnmacht, die im verzweifelten Machtkampf mit Sarastro alle Grenzen überschreitet.

Keinesfalls also verkörpert die sternflammende Königin, wie oft zu lesen ist, das Prinzip des Bösen. Schikaneder und Mozart lösen den Märchenstoff in ihrer Bearbeitung gerade aus diesem dualistischen Denken. Gegen eine solche Identifikation sprechen zudem schon die Figuren, die der Sphäre der Königin der Nacht zugehören: die drei Damen, die drei Knaben, Papageno und – nicht zu vergessen – die „Zauberdinge“, die die Damen im Auftrag ihrer Fürstin Tamino und Papageno übergeben: die magisch die Kraft der Musik verkörpernde Flöte und, wie es in einer Regiebemerkung Schikaneders so plastisch heißt, das „stahlne Gelächter“ des Glockenspiels. Alle individuelle Menschlichkeit, die das Stück durchstrahlt – Pamina ist schließlich ihre, nicht Sarastros Tochter –, speist sich aus diesem Umkreis.

Schon vor seinem Auftreten lernen wir Sarastro als den Gegenspieler der nächtlichen Königin kennen. Dass wir uns mit dem autoritären Rationalismus des aufgeklärten Despoten heute so schwer tun, hängt nicht nur mit der Wirkungsgeschichte der Oper zusammen, sondern ist unlösbarer Bestandteil ihrer verqueren Ideologie und abstrakten Menschlichkeit, wie sie sich in Schikaneders Libretto breit macht. Jedenfalls gelingt es selbst Mozarts Musik nicht immer, die „moralische Fassade“ (Csampai) Sarastros aufzubrechen, gar zu hintertreiben.

Über die frauenfeindliche Moral, die im Weisheitstempel herrscht, könnte man hinweggehen – zumal Mozarts Musik hier in der Tat ironische Akzente setzt, am offensichtlichsten im Priesterduett „Bewahret Euch vor Weibertücken:/Dies ist des Bundes erste Pflicht!“ Sie unterfüttert diese Belehrung Taminos und Papagenos mit einem behärdigen, buffonesken Brio-Ton, gegen dessen Tempovorschrift – Allegretto im Alla-breve-Takt – oft genug verstoßen wird. Schatten fallen aber auch von anderer Seite auf die Eingeweihten und ihren Sklavenstaat, in dem pflichtschuldige Jubelchöre den von der Jagd heimkehrenden Sarastro und sein Gefolge empfangen, die Prügelstrafe an der Tagesordnung ist und eine Erziehungsdiktatur herrscht, die die gefangene Pamina zwar gnädigerweise nicht zur Liebe zwingt, ihr aber dennoch nicht die Freiheit gibt.

Sarastro – so berichtet es die Königin der Nacht selbst – hat den siebenfachen Sonnenkreis von Paminas Vater bei dessen Tod geerbt und damit ausdrücklich auch die Führung über Mutter und Tochter übertragen bekommen. Warum er Pamina geraubt hat, erfahren wir nicht. Möglicherweise ist er – wie der Zauberer in Liebeskinds Märchen-Vorlage, wie Bassa Selim in der „Entführung“ – in seine Gefangene verliebt. In Schikaneders Libretto jedenfalls ist er die einzige Figur, die sich in ihrer steifen Erhabenheit nie persönlich äußert und auch keine Gefühle zeigt. Allenfalls scheint in der milden Weisheitslehre der Hallen-Arie und ihrer preziös kleingliedrig die Worte kolorierenden Melodik ein Zug von Verliebtheit anzuklingen. Musikalisch wird Sarastro mit seinen beiden strophischen Arien und dem hohen Anteil an Prosadialog ganz wie eine Singspielfigur behandelt. Seine rezitativischen Passagen in beiden Finalszenen – vor allem seine Ansprache an Pamina im ersten Finale „Steh auf, erheitre dich, o Liebe!“ – sind, verglichen mit der bewegten und bewegenden musikalischen Rede seiner nächtlichen Gegenspielerin, höchst konventionell, ja hölzern vertont. Andererseits ist der zweimalige Ansatz auf dem tiefen F zu Beginn der entscheidenden Aussage „Doch geb ich dir die Freiheit nicht“ geradezu verräterisch genau komponiert, als wollte Mozart darauf hinweisen, dass Sarastro es unbewusst bedaure, Pamina nicht zur Liebe zwingen zu können.

Zum Hofstaat Sarastros gehört Monostatos. Der Jungianer Erich Neumann hat in seiner tiefenpsychologischen Deutung der „Zauberflöte“ den Mohren als den „Schatten“ seines Herrn

interpretiert – als eine beigeordnete Figur, in dem sich die hässliche, nachtschwarze und darum verdrängte Seite des majestätischen Sonnenherrschers verkörpere. Er führt aus, was Sarastro sich versagt, nähert sich Pamina, wird entdeckt und bestraft „mit siebenundsiebzig Sohlenstreich“ – „weil ein Schwarzer hässlich ist!“ Mozarts Musik entwirft in seiner Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“ ein klingendes Psychogramm des Ausgestoßenen: „Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre“, lautet die Anweisung in einer späteren Partiturabschrift. Der tänzerische Schwung der gleichsam atemlos vorüberhuschenden Musik beschwört eine Atmosphäre voll alptraumhafter Realität. Im Ablauf des Dramas ist dies nur ein peripherer, aber doch bezeichnender musikalischer Augenblick vor der entscheidenden Zuspitzung der Handlung.

Vor dem Hintergrund des allegorischen Kampfes um die Macht über den Sonnenkreis zwischen Sarastro und der Königin der Nacht vollziehen sich die Prüfungen Taminos. In ihnen erfahren die Experimente auf Liebe und Tod, denen Mozart seit dem „Idomeneo“ seine Liebenden unterwirft, eine letzte Steigerung. Taminos Nachtmeerfahrt – von der Begegnung mit der nächtlichen Königin bis zur Aufnahme in den Sonnentempel – ist Lebenswanderung und Todesprüfung, der er sich freiwillig unterzieht. Darum steht seine Bildnisarie in derselben Tonart Es-Dur wie Anfang und Ende der Oper, darum führt ihn die kontemplative Überwältigung durch das nur angeschaute Bild zum Handeln – genau diesen Vorgang setzt Mozarts Musik in Szene –, darum wird sie „zum Schöpfungsakt einer auf Empfindung und Bewusstsein gegründeten Beziehung“ (Stefan Kunze).

Noch weiter spannt sich der dramatische wie musikalische Radius Paminas. Kaum einem der schlagfertigen Verächter von Text und Musik ist aufgegangen, welche ausschlaggebende Rolle ihr, einer Frau, bei der Initiation Taminos zufällt. Sie stellt den misogynen Verlautbarungen Sarastros das Bekenntnis zur Wahrheit (1. Akt, 18. Auftritt) als erlebte Empfindung gegenüber. Sie lotet – und Papageno folgt ihr darin auf der niederen Ebene – das gesamte Spektrum der Gefühle aus. Vom höchsten Glück der Liebe bis zur vorweggeschmeckten Bitternis des Todes begleitet Mozarts Musik sie und schafft damit die umfassendste, tiefste Figur dieser Oper. Kein Zufall, dass Pamina und Papageno es sind, die als das gleichsam idealische Paar den Preis der Liebe anstimmen; kein Zufall, dass auch dieses ariose, ja liedhaft einfache, rhythmisch aber höchst komplex phrasierte Duett in Es-Dur steht. Pamina schließlich ist es, die gemeinsam mit Tamino die Feuer- und Wasserprobe und damit – als Frau! – die Prüfungen besteht und unter die Eingeweihten aufgenommen wird. Pamina – so Stefan Kunze – „heilt die Welt.“

Wie aller weihevoll-erhabenen Musik des bürgerlichen 19. Jahrhunderts – man denke nur an das Finale von Beethovens „Fidelio“ oder an die Karfreitagsmusik von Wagners „Parsifal“ – begegnen wir den feierlichen Szenen der „Zauberflöte“ heute mit Misstrauen. In der kritischen Mozartliteratur der letzten dreißig Jahre ist die zuerst von Wolfgang Hildesheimer aufgestellte Behauptung, Mozart habe sich nicht mit der „Zauberflöte“ identifiziert, ja geradezu von seinem Werk distanziert, zur Phrase verkommen. Überdies hat sie das Zeugnis des Autors gegen sich, der schon während der Komposition bekennt, dass ihm die Musik „zu viel Empfindung“ mache. In seinem Brief vom 8./9. Oktober 1791, in dem er Constanze von einem erneuten Besuch der Aufführung berichtet, erregt Mozart sich über einen Bekannten: „Er, der allwissende, zeigte so sehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen; – Unglückseeligerweise war ich eben drinnen als der 2:te Act anfieng, folglich bey der feyerlichen Scene. – er belachte alles; anfangs hatte ich gedult genug ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein – er belachte alles;

– da wards mir nun zu viel – ich hiess ihn Papageno, und gieng fort – ich glaube aber nicht daß es der dalk verstanden hat.“

Gerade die feierlichen Szenen gehören zu den musikalisch innovativsten, am subtilsten durchgearbeiteten Nummern, für die Mozart auf keinerlei Vorbilder weder in seinem eigenen noch im Werk der Zeitgenossen zurückgreifen konnte. Den dreimaligen Auftritt der drei Knaben, die erst Tamino, dann Pamina und schließlich Papageno durch alle Fährnisse ihrer Lebensreise geleiten, hüllt Mozart in eine diaphane Musik von geradezu überweltlicher Verklärung, die dennoch stets geerdet bleibt. Dramaturgisch aufs genaueste abgestuft in ihrem Wechsel von rezitativen und ariösen Passagen ist die große Auseinandersetzung Taminos mit dem Sprecher, mit der die Initiation beginnt. Die Tonartenfolge streift mit C-Dur, Es-Dur und ihrer parallelen Molltonart c-moll alle Tonräume, mit denen Tamino bis dahin in Berührung gekommen ist. Sie schließt mit dem so beziehungs- wie geheimnisvoll das Schicksal Paminas andeutenden, aber nicht enthüllenden a-moll, der Mollparallele von C-Dur.

Ungleich kunstvoller und auch dramatisch nicht weniger beredt ist der Zwiegesang der beiden geharnischten Männer, mit der die alles entscheidende Prüfungsszene anhebt. Um die Erhabenheit, aber auch das Geheimnisvolle der Mysterien der Isis musikalisch zu unterstreichen, bemüht Mozart die Melodie des Luther-Chorals „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ – ein Kunstgriff, der im katholischen Wien besonders fremd erscheinen musste und der darum, wie Nissen noch 1828 schrieb, „den Wenigsten aufgefallen“ sei. Die Choralbearbeitung mit ihren fugierten Stimmeneinsätzen weist auf das belebte, spielerisch dahinwirbelnde Fugato der Ouvertüre zurück. Hier wie dort will die Fuge nichts weniger als gelehrt sein, verwirklicht vielmehr Beethovens Forderung, „heut zu Tage“ müsse „in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ Die Musik bringt nicht nur die Erhabenheit des Augenblicks zum Ausdruck, in dem sich Taminos und damit auch Paminas Schicksal entscheidet, sondern auch den dramatischen, den szenischen Vorgang selbst. Der allegorische Marsch, der die Feuer- und Wasserprobe begleitet, fällt demgegenüber nur scheinbar ab, weil hier die Musik ganz hinter die visuelle Phantasmagorie zurücktritt.

Der die Prüfungsszene abschließende kurze Chor „Triumph du edles Paar“ – ein Fanfarensatz wie der ebenfalls von Pauken und Trompeten begleitete Jubelchor „Es lebe Sarastro“ im Finale des ersten Aktes – scheint musikalische „Pflichtübung“ (Rainer Riehn) zu sein. Die Simplizität täuscht. Die Aufforderung an das hohe Paar – „Kommt, tretet in den Tempel ein“ – ist eine jener zahllosen Passagen in dieser an kompositorischen Wundern so reichen Partitur, in der das Einfache Ereignis wird. Durch die auftaktige Artikulation des „Kommt, kommt“ und die anschließend blitzartig niederfahrende Streicherfigur vollzieht die Musik jenen szenischen Vorgang, den der Text nur behaupten kann. „Nicht die Sprache“ – so Thrasybulos Georgiades, der erstmals den Blick auf diese Stelle gelenkt hat – „ist der ‚Inhalt‘, und die Musik dessen ‚Ausdruck‘; was sich ereignet, kommt von der Musik her, ist nicht in der Sprache vorgebildet. Es liegt eine eigenständige musikalische Theaterstruktur vor.“

Eine solche musikalische Theaterstruktur entwickelt fast jede Nummer der Partitur. Dies gilt vor allem für die großen Ensembleszenen. Diese Sichtbarkeit dessen, was wir hören – Verdi wird später von sichtbarer Musik sprechen! –, bewirkt die anhaltende Lebendigkeit von Mozarts Theaterspielwerk und ihre Faszination auf alle Publikumsschichten. Mozart war sich dieser

Wirkung bewusst, wie eine Bemerkung in seinem Brief vom 8./9. Oktober an Constanze zeigt, wenn er schreibt: „bey der Mama wird's wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper.“ Man hat sich angewöhnt, aus dieser Formulierung nur die gewiss beabsichtigte Kritik Mozarts am kulinarischen Theater-Genuss seiner Schwiegermutter herauszulesen. Aber führt nicht in Mozarts Theater das Sehen zum Hören und, umgekehrt, ja gleichzeitig, das Hören zum Sehen hin? Wie das Ernste und das Heitere, das Gelehrte und das Volkstümliche, so verschmelzen auch Szene und Musik in der „Zauberflöte“ zu einer vollkommenen Einheit.