

DIE ZAUBERFLÖTE – MÄRCHEN ODER MYSTERIUM?

Jan Assmann

Die Frage im Titel dieses Beitrags kennzeichnet das ästhetische Problem und das hermeneutische Rätsel der *Zauberflöte*. Die Oper beginnt als ein Zaubermärchen und geht mit dem Finale des ersten Akts in ein Mysterienspiel über: das Ritual der Einweihung in die Mysterien der Isis. Gleichzeitig ändern einige zentrale Figuren ihren Charakter: Aus der Königin der Nacht, die wir zuvor als isis- oder auch marienhafte Himmelskönigin und trauernde Demeter erlebt haben, wird eine dämonische Rachefurie, und Sarastro, der uns als Bösewicht geschildert wurde, erweist sich als gütiger und weiser Herrscher. Papageno, der als Vogelfänger in den Diensten der Königin der Nacht steht, wechselt auf die Seite Sarastros, und der brutale Mohr Monostatos, den Sarastro zum Wächter Paminas eingesetzt hatte, läuft zur Königin der Nacht über. Die drei Damen werden aus hilfreichen Geistern zu Verführerinnen, die Tamino vom rechten Weg abbringen wollen, während ihre hilfreiche Rolle von den drei Knaben übernommen wird, die dieselben drei Damen zu Taminos und Papagenos Führern bestellt haben. Alles wandelt und widerspricht sich in dieser Oper, und wenn man schon die hermeneutischen Widersprüche auf sich beruhen lassen könnte, da sich eine Oper, mit Hans Ulrich Gumbrecht zu reden, ja ohnehin eher „diesseits des Sinns“ bewegt¹ und, wie Schiller meinte, „das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen“², bleibt doch das ästhetische Problem, mit dem sich jede Inszenierung wieder neu auseinandersetzen muss.

So verwundert es nicht, dass sich schon bald nach dem einzigartigen Siegeszug, den diese Oper noch in den 1790er Jahren auf praktisch allen deutschsprachigen Bühnen angetreten hatte, die ‚Bruch-Hypothese‘ bilden konnte, die, obwohl längst durch Untersuchungen am Autograph schlüssig widerlegt, bis heute nicht

aus der Welt ist. Ignaz von Seyfried hat die Legende in Umlauf gesetzt, Mozart und Schikaneder hätten mitten in der schon weit in den ersten Akt hinein fortgeschrittenen Arbeit die Handlung umgeworfen, aus dem Zaubermärchen ein freimaurerisches Mysterium gemacht und dieses nach Ägypten verlegt, um nicht mit einer auf dem gleichen Märchen (*Lulu oder die Zauberflöte*) beruhenden Zauberoper in Konkurrenz zu treten, die im Sommer 1791 auf dem Leopoldstädter Theater in Szene ging. Diese Legende, an der historisch überhaupt nichts dran ist, bringt dennoch das ästhetische Problem der *Zauberflöte* auf den Punkt und hat sich aus diesem Grund bis heute halten können: Märchen oder Mysterium? Erst das eine, dann das andere; die Oper verwandelt sich in ihrem Verlauf. Für das ästhetische Problem, wenn auch nicht für das semantische Rätsel, haben Kenner der Theatertraditionen des 18. Jahrhunderts eine wesentlich überzeugendere Lösung vorgeschlagen. So schreibt Jörg Krämer: „Es ging Schikaneder in seinem ‚Patchwork‘ aus Versatzstücken aller Art nicht um literarische Stringenz oder Originalität, sondern primär um Theaterwirksamkeit für heterogene Publiken und Ansprüche (worauf schon Goethe mehrfach hinwies) – und um Raum für die Musik.“³ Dieter Borchmeyer spricht vom „Patchwork der *Zauberflöte*, die – entsprechend der einzigartigen synkretistischen Theatersituation Wiens – heterogene literarisch-theatrale, ideelle und mentale Traditionen übereinanderschichtet, deren divergierende, sich wechselseitig in Frage stellende Perspektiven nicht konsequent unter einen klar abgrenzbaren

1 Gumbrecht, *Diesseits des Sinns*. In der Oper geht es nicht um „Substantialität“, sondern um „Präsenz“, die Gumbrecht in seinem Buch *Production of presence* als Gegeninstanz zu „Sinn“ aufbaut.

2 Goethe, Brief an Goethe vom 29. 12. 1797, S. 480.

3 Krämer, S. 547.

Autorstandpunkt gezwungen werden“.⁴ Die *Zauberflöte* ist dieser Theorie zufolge so tief im Wiener Vorstadttheater verankert, dass sich dessen geistiger und sozialer Kontext mit all seinen Widersprüchen, Gegensätzen und Synkretismen in ihr ausgeprägt hat. Die *Zauberflöte* wäre dann die charakteristischste aller Produktionen des alten Wiener Vorstadttheaters⁵; es lässt sich aber kaum ein Werk finden, das diesen Rahmen deutlicher sprengt.

Nun ist die *Zauberflöte* aber nicht nur das Werk Schikaneders, der im Kontext des Wiener Vorstadttheaters wie kein anderer zuhause war, sondern auch das Werk Mozarts, der zuvor so gut wie alle seine Werke für höfische Bühnen geschrieben hatte. Mozart kommt aus einem anderen geistigen Umfeld, das sich so klar in dieser Oper ausprägt, dass man Mozarts Anteil an der Gesamtkonzeption wesentlich höher einschätzen muss als bisher geschehen: der Wiener Freimaurerei. Obwohl kein Kapitel in Mozarts Biographie als so gut erforscht gelten kann wie sein Engagement als Freimaurer⁶, und obwohl kein Aspekt der *Zauberflöte* so gründlich ausgeleuchtet wurde wie ihre freimaurerischen Bezüge⁷, gibt es hier noch viel zu entdecken. Man muss nur die Forschungsarbeiten der Loge „Zur Wahren Eintracht“ über die antiken Mysterien durchlesen, dann erkennt man schnell, dass diese Loge eine sehr eigenartige Konzeption über die Struktur dieser Religionen und ihrer Rituale ausgearbeitet hatte. Diese Konzeption liegt auch der *Zauberflöte* als Formprinzip zugrunde.

Die Ergebnisse dieser Forschungen wurden als Vorträge in sogenannten Übungslogen gehalten und in dem von der Loge herausgegebenen *Journal für Freimaurer* (im Folgenden: JF) publiziert. Auf diese Weise kamen insgesamt nicht weniger als 13 größere Arbeiten über antike Mysterien zustande. Das war vermutlich nur die Spitze des Eisbergs. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde das geistige Europa von einem wahren Mysterienfieber erfasst. Zwischen 1776 und 1800 erschienen außer den Arbeiten der Wiener Loge gewiss mehr als zwei Dutzend größerer Abhandlungen über die antiken Mysterien.⁸ Der Auslöser dieser Faszination lässt sich genau angeben. Es ist die Schrift des Göttinger Philosophen Christoph Meiners *Über die Mysterien der Alten, besonders die Eleusinischen Geheimnisse* (1776). Sie diente Adam Weishaupt

als Modell bei der Gründung des Illuminatenordens im gleichen Jahr. Das Neue, ja Bahnbrechende an diesem Buch war die politische Dimension, in die es die eleusinischen und anderen Mysterien einstellte. Damit hörten sie auf, ein Gegenstand rein antiquarischen Interesses zu sein; sie erschienen den Zeitgenossen plötzlich als Spiegel und Vorbild ihrer eigenen Situation. Dabei war Meiners nicht einmal originell. Er griff zurück auf das dreibändige Werk des englischen Bischofs, Literaturwissenschaftlers und Altphilologen William Warburton, *The Divine Legation of Moses*, das 1738 – 1741 erschienen war und im zweiten von neun Büchern die antiken Mysterien behandelt.

Warburtons Frage war, wie Religionen funktionieren, die nicht auf göttliche Offenbarung gegründet sind. Die Heiden, die von der Offenbarung ausgeschlossen sind, waren auf das angewiesen, was man im 18. Jahrhundert ‚natürliche Theologie‘ nannte: die Erkenntnis Gottes aus der Natur, durch Rückschluss von der Schöpfung auf den Schöpfer. So wurden sie zu Deisten, ja Spinozisten *avant la lettre*. Auf dieser Religion aber, das war Warburtons These, lässt sich kein Staat aufbauen. Die Religion der Vernunft oder die natürliche Theologie kann nicht staatstragend sein. Der Staat braucht Götter zum Schutz der Gesetze und zum Ausdruck nationaler Identität. So kommt es zur Spaltung der Religion in einen exoterischen, staatstragenden Volkspolytheismus und einen esoterischen Deismus der Elite. Als Urbild und Modell aller heidnischen Staatswesen und Religionen galt die altägyptische Kultur, für deren Struktur sich schon vor Warburton der Begriff der duplex philosophia eingebürgert hatte.

4 Borchmeyer, S. 86.

5 Zu dessen Traditionen vgl. immer noch das klassische Werk von Rommel.

6 Zu Mozart als Freimaurer vgl. vor allem die Kapitel „Mozart von der Wohltätigkeit“ in Knepler, S. 184 – 204, „Mozart und die Freimaurerei“ in Braunbehrens, S. 243 – 285, und „Freemasonry“ in Solomon, S. 321 – 335.

7 Vgl. Chailley, Schuler, Perl, Rosenberg, Irmen (hier auch Mozarts angebliche Beziehungen zu den Asiatischen Brüdern), van den Berk u. v. a.

8 Einflussreicher noch als die zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen meist von Mitgliedern verschiedener Freimaurerorden sind zwei Romane: [Terrasson,] *Séthos* (dt. Übersetzung Matthias Claudius) und Johann Heinrich Jung, gen. Stilling, *Das Heimweh*.

Für diese doppelte, in eine exoterische und eine esoterische Seite gespaltene Philosophie oder Religion bot Warburton nun eine politische Deutung an. Die esoterische Religion beziehungsweise Philosophie musste im Verborgenen, im Untergrund praktiziert und tradiert werden, weil das Volk davon nichts wissen durfte. Warburton ging allerdings nicht so weit zu behaupten, dass die heidnischen Staaten geradezu auf Lüge gegründet seien. Im Gegenteil, er betont die Unabdingbarkeit, ja, man ist im Vorgriff auf Nietzsche versucht zu sagen: die Lebensdienlichkeit der Fiktionen, auf denen die Volksreligion beruht. Ohne sie wären eine zivile Gesellschaft und ein geordnetes Staatswesen undenkbar. Man muss sie daher vor den Wahrheiten schützen, die sie als Fiktionen entlarven würden.

Die Lösung, die die Ägypter für dieses Problem gefunden haben, besteht in dreierlei: in der Stiftung eines Ordens, dem die Pflege und Weitergabe der staatsgefährdenden Wahrheit oblag, in der Ausbildung einer Symbolschrift für eine nur Eingeweihten lesbare Aufzeichnung und schließlich in der Anlage ausgedehnter unterirdischer Archive, Forschungsstätten und Ritualbühnen, in denen die esoterische Religion in vollkommener Verborgenheit vor den Augen der Uneingeweihten praktiziert werden konnte. Die von den Ägyptenreisenden beschriebenen über und über beschrifteten Gänge, Kammern, Hallen und Säle konnten ja unmöglich alle zu Begräbniszwecken gedient haben, und der einzige Sinn, der sich vernünftigerweise mit diesen aufwendigen Installationen verbinden ließ, war die Schaffung eines Raums für die esoterische Religion. So lieferte die Archäologie mit der täglich weiterreichenden Entdeckung des unterirdischen Ägypten den letzten, entscheidenden Beweis für die Richtigkeit der Warburton'schen These. Der von ihm behauptete Antagonismus der öffentlichen, staatstragenden Volksreligionen und der geheimen, philosophischen Mysterienreligionen fand in Ägypten seinen Ausdruck im Gegensatz zwischen Hochbau und Tiefbau, oberirdischen und unterirdischen Anlagen. Am klarsten und eindrucksvollsten kommt dieses Bild der ägyptischen Mysterien in einem Aufsatz von Anton Kreil über die wissenschaftliche Freimaurerei⁹ zum Ausdruck, den Mozart nachweislich gekannt hat. Es liegt auf der Hand, welche große Faszination dieses

Bild einer unter Duldung, ja Förderung des Staates buchstäblich in den Untergrund gegangenen Elite auf eine Leserschaft ausüben musste, die sich ihrerseits zu einer Art innerer Emigration gezwungen sah, um im Schutz der Logen und Geheimgesellschaften ihr Projekt der Aufklärung zu betreiben. Die Parallele zwischen den altägyptischen Weisen, die unter der Erde den Gott der Philosophen verehrten und an der Veredelung der Metalle, des eigenen Selbst und der menschlichen Gesellschaft arbeiteten, und den europäischen Freimaurern, die in ihren Logen das gleiche Projekt verfolgten, erschien so perfekt, dass sich die Freimaurer als Erben jener altägyptischen Priesterorden fühlen konnten.

Aus dieser Konzeption der doppelten Religion als eines kulturimmanenten – nicht nur Pluralismus, sondern Antagonismus allerschärfster Ausprägung, der zu völliger Geheimhaltung zwang, folgte nun eine Vorstellung des Einweihungsrituals, die Mozart aufgrund ihrer bedeutenden ästhetischen Implikationen fasziniert haben wird. Er war im Dezember 1784 der Loge „Zur Wohlthätigkeit“ beigetreten und führte seinen Vater Leopold bei dessen Wienbesuch im Frühjahr 1785 in die Schwesterloge „Zur Wahren Eintracht“ ein. Bei den Logensitzungen am 16. und 22. April wurde Leopold in den Gesellen- und Meisterstand aufgenommen; zu diesem Anlass hielt Bruder Anton Kreil zwei Vorträge, in denen er das erwähnte höchst lebendige Bild von dem ägyptischen Priesterorden und seinen Zusammenhängen mit der neueren Freimaurerei entwarf. Sie wurden unter dem Titel *Über die wissenschaftliche Maurerey* anonym im JF (Anm. 9) veröffentlicht. Bisher schrieb man diese Arbeit Ignaz von Born zu und erkannte daher nicht, dass sie aus den beiden Vorträgen hervorgegangen sein muss, die Kreil laut Protokoll *Über szientifische Maurerey* zur Gesellen- und Meisterweihe Leopold Mozarts gehalten hat und bei denen, ebenfalls laut Protokoll, auch Wolfgang Amadeus Mozart als besuchender Bruder anwesend war.¹⁰

9 [Anton Kreil], *Über die wissenschaftliche Maurerey*, JF 7, 1785, S. 49 – 78.

10 Irmen, Protokolle, S. 271, Nr. 374 vom 16. April 1785 und S. 272, Nr. 376 vom 22. April 1785. Irmen und Alexander Giese, der Herausgeber des Neudrucks des

Im Licht der freimaurerischen Mysterientheorie lässt sich nun auch verstehen, was der scheinbare ‚Bruch‘ in der *Zauberflöte*, der unvermittelte Umschlag vom Märchen zum Mysterium, zu bedeuten hat. In der Oper geht es um die Konversion des Initianden, in die der Zuschauer mit hineingezogen wird, weil er selbst zum Teilnehmer des Rituals wird; hier werden die Mysterien der Isis unmittelbar vollzogen, und das nicht erst im zweiten Teil, nachdem sich die Handlung in ein scheinbares Ägypten verlagert hat, sondern vom ersten Ton, von den geheimnisvollen fünf Akkordschlägen an, mit denen die Ouvertüre anhebt. Schon da soll dem Zuschauer klar werden, dass ihn kein Märchen erwartet – auch wenn die ersten Bilder alles tun, um ihn in die Irre zu führen. Die Oper wandelt sich nicht vom Märchen zum Mysterium, sondern ist als Ganzes ein Mysterium, in das die Märchenwelt der ersten Szenen in der Funktion der ‚Illusionierung‘ integriert ist. Die Illusion wird im weiteren Verlauf der Oper zerstört, um der Wahrheit zu weichen. Das Besondere dieses dramaturgischen Kunstgriffs besteht darin, dass sich die Illusion auch im Zuschauer aufbaut: Er wird unwiderstehlich in das Einweihungsgeschehen hineingezogen und gewissermaßen selbst zum Neophyten. Auf der Bühne vollzieht sich ‚in Echtzeit‘ ein Ritual, an dem der Zuschauer buchstäblich teilnimmt und das ihn im Innersten affiziert.

Interessant ist nun, dass sich das Umdenken oder die Konversion bei den Protagonisten ungleichzeitig abspielt. Tamino macht den Anfang, er erweist sich schon bei der ersten Prüfung als vollständig aufgeklärt. Diese besteht in dem Auftritt der drei Damen, die Tamino und Papageno vor den bösen Absichten der Priester warnen wollen (II/5, Quintetto Nr.12). Vorher hatten die beiden Priester, die als Mystagogen fungieren, den beiden Prüflingen in einem Duett eingeschärft, sich vor „Weibertücken“ zu bewahren. Dieses Duett (II/3, Nr. 11) hört man im Licht der Mysterientheorie anders. Es entspricht einem orphischen Hymnus, den schon Warburton als Rede des Hierophanten an die Neophyten gedeutet hat. Dort heißt es in einer Übersetzung des 18. Jahrhunderts: „Hütet euch vor Vorurteilen und Leidenschaften, welche euch von dem rechten Wege der Glückseligkeit entfernen werden.“¹¹ Da Mozarts Oper diese „Vorurteile“, die sich in der Mysterientheorie auf die illusio-

nären Gottesvorstellungen der Volksreligion beziehen, durch die Königin der Nacht und ihre Sphäre repräsentiert, werden sie hier als „Weibertücken“ dargestellt.¹²

Während Tamino diese Prüfung glänzend besteht, macht Papageno eine eher klägliche Figur: Er wird die geforderte Konversion bis zum Schluss nicht vollziehen, sondern bleibt immer derselbe, profane Charakter. Er hält die exoterische Perspektive der Volksreligion auch im Bereich des Geheimnisses durch und sorgt dadurch für komische Kontraste zwischen innen und außen. Es gehört zu den Wundern dieser Opernhandlung, dass der Mysterien Ernst des Rituals in Gestalt des Papageno durchgehend ironisiert und parodiert wird, ohne dass Ernst und Wirkung der Mysterien dadurch im Geringsten beeinträchtigt werden. Durch die Einbeziehung der ‚lustigen Figur‘ aus der Tradition des Wiener Volkstheaters gewinnt das Freimaureritual vielmehr Züge des barocken Welttheaters hinzu. Wie steht es aber mit Paminas Konversion? Sie wird sich am Ende zu der neuen Wirklichkeit durchringen, braucht dafür aber viel mehr Zeit als Tamino. In der Szene ihrer Begegnung mit ihm, in der er nicht mit ihr sprechen darf und die für ihn die zweite Prüfung darstellt, kommt es daher zu einer tragischen Konfrontation.

Um diese Szene zu würdigen, müssen wir auf Schikaneders Verwandlungstechnik eingehen, die auf die Schnitttechnik des modernen Films vorauszuweisen scheint. Durch den abrupten Wechsel von der einen zur anderen Handlungsebene entsteht der Eindruck der Gleichzeitigkeit (siehe Tabelle).

Wir müssen uns vorstellen, dass die Szenen in den Spalten 1, 3 und 5 gleichzeitig ablaufen. Sie zeigen die jeweiligen Prüfungssituationen der Liebenden, in denen sie getrennt sind. Ihnen folgt jeweils eine Szene

Journals für Freimaurer, schreiben die Rede I. v. Born zu „anlässlich einer Meistererhebung“ (Irmen, S. 26), Giese setzt sogar noch hinzu: „Worte eines Sarastro“ (S. 71).

- 11 *Crata Repoa*, S. 8 f., mit Verweis auf Eusebius, *Praeparatio ev.* I.13 und Clemens, *Admonit. ad gentes (Protrepitkos)*.
- 12 In einigen Rekonstruktionen wird der Neophyt aber auch noch speziell weiblichen, nämlich sexuellen Versuchungen ausgesetzt, und zwar durch „die Frauen der Priester, welche [...] ihn besuchten und ihn auf alle mögliche Weise zur Liebe reizten.“ (*Crata Repoa*, S. 11).

1	2	3	4	5	6
Pamina, in der Hand des Monostatos, flieht mit Papageno	Erste Begegnung	Tamino im Prüfungstempel	Zweite Begegnung: Taminos Schweigen	Pamina an der Schwelle des Selbstmords	Die letzte Begegnung
Tamino, von den drei Knaben geleitet, betritt den Tempelbezirk	und sofortige Trennung	Pamina in der Gartenlaube	Zweite Trennung und „letztes Lebewohl“	Tamino vor den „Schreckenspforten“	und endgültige Vereinigung

des Wiederfindens und der erneuten Trennung. Das ist die Struktur des antiken Liebesromans, die hier äußerst geschickt mit der Ritualstruktur der Einweihung verknüpft ist: Während Pamina in ihrem „ägyptischen Zimmer“ von Monostatos eingesperrt und von Papageno befreit wird, wird Tamino von den drei Knaben in den Tempelgarten geführt und begegnet dem alten Priester (Spalte 1); während Tamino und Papageno im Prüfungstempel die ersten Stationen ihres Prüfungswegs beschreiten, schläft Pamina in ihrer Blumenlaube und empfängt den Besuch des Monostatos, dann ihrer Mutter, zuletzt Sarastros (Spalte 3); während Pamina von den Knaben vor dem Selbstmord bewahrt wird, gelangt Tamino vor die „Schreckenspforten“ seiner letzten Prüfung (Spalte 5); während Pamina und Tamino durch Feuer und Wasser wandeln, will einerseits Papageno sich aufhängen und erhält mit Hilfe der drei Knaben endlich seine Papagena, andererseits versucht die Königin der Nacht mit ihrem Damengefolge und ihrem neuen Verbündeten Monostatos Sarastros Herrschaft zu stürzen. Hier vollziehen sich die gleichzeitigen Vorgänge also sogar auf drei verschiedenen Handlungsebenen, ein schwindelerregendes Accelerando der Verwandlung, eine Art Show-down zum triumphalen Ende hin. Die ‚Schnitte‘ sind allesamt hart und extrem kontrastiv. Zwischen Paminas „ägyptischem Zimmer“ und dem Tempelgarten, zwischen dem ruinösen Tempelvorhof und Paminas Blumenlaube, zwischen dem Garten, in dem sie und später Papageno sich das Leben nehmen wollen, und den „großen Bergen“ mit Feuer und Wasser, die Tamino mit dem Tod bedrohen, liegen Welten, visuell und emotional. Mit ihren schon von Goethe gelobten scharfen Kontrasten ruft die *Zauberflöte* geradezu nach filmischer Umsetzung.¹³ Um nun auf die Szene der zweiten Prüfung zurück-

zukommen, ergibt sich aus diesem Verständnis, dass Pamina sich im Zustand äußerster Angst und Desorientierung zu Tamino flüchtet. Hinter ihr liegen die traumatische Begegnung mit ihrer Mutter, der Erpressungsversuch von Monostatos und die Hallenarie Sarastros, der ihr mit seinem Eingreifen im letzten Augenblick das Leben gerettet hat. Was sie jetzt nötiger als alles andere braucht ist Trost und Zuwendung. Tamino ist ihre einzige Hoffnung, ihr einziger Lebenssinn. Aber er schweigt, winkt ihr, sich zu entfernen, verweigert jede Erklärung seines unbegreiflichen Betragens. „O, das ist mehr als Kränkung, mehr als Tod! Liebster, einziger Tamino!“ Pamina kann sich Taminos Schweigen nur als Zeichen erkalteter Liebe erklären. Die g-moll-Arie, die sie nun anstimmt (II/18, Nr. 17), bietet alle Mittel affektiver Erschütterung auf, die Mozart zur Verfügung standen – und welche standen ihm nicht zur Verfügung? Es fordert von Tamino ein Maß an Selbstüberwindung, angesichts dieser verzweifelten Wehklage stumm zu bleiben, wie es Orpheus in vergleichbarer Situation nicht aufgebracht hatte. Die Szene erfüllt in der Oper die Funktion der emotionalen Erschütterung der Initianden, zu denen wir, wie gesagt, auch die Zuhörer zu rechnen haben. Sie bildet den emotionalen Höhepunkt. Der Orpheus-Mythos ist ein durchgängiger Subtext der *Zauberflöte*. Auch in ihm geht es um die verwandelnde Kraft der Musik, die todüberwindende Kraft der Liebe und den Initiationsritus der Unterweltfahrt. Orpheus ist der Heros der Mysterien, der sie aus Ägyp-

13 Ingmar Bergman, *Die Zauberflöte* (1974); Bergman sah sich in seinem – gelungenen – Film allerdings zu Umstellungen einiger Szenen im zweiten Akt gezwungen, um die Kontraste abzuschwächen und vor allem den Rhythmus der Verwandlungen zu verlangsamen.

ten nach Griechenland gebracht haben soll. Sein Mythos steht aber nicht von ungefähr auch am Anfang der Operngeschichte; es ist der Mythos der Musik, und seine Dramatisierung durch Claudio Monteverdi und Alessandro Striggio bildet gewissermaßen die ‚Urszene‘ des Musikdramas. An diese Urszene knüpft die *Zauberflöte* an: Auch sie entfaltet den Mythos von der verwandelnden Kraft der Musik; auch Tamino bezaubert mit seiner Musik die wilden Tiere und bezwingt die Schrecken der Unterwelt. In der entscheidenden Szene aber, in der Orpheus scheitert, beweist Tamino Besonnenheit. Während Orpheus mit Eurydike sprechen, aber sie nicht ansehen darf, darf Tamino Pamina sehen, aber nicht mit ihr sprechen. Diese Szene ist der Form nachgebildet, die Gluck und Calzabigi in der Oper *Orfeo ed Euridice* (1762) dem Mythos gegeben haben. Hier deutet Euridice die Tatsache, dass Orfeo sich nicht nach ihr umsieht, als Zeichen erkalteter Liebe und will, wie Pamina, den Tod vorziehen. Tamino gelingt es jedoch, anders als Orpheus, sich in dieser Situation zu beherrschen und zu schweigen.

Sowohl diese Szene als auch das bald darauf folgende Terzett (II/21, Nr. 19) von Pamina, Tamino und Sarastro mit dem „letzten Lebewohl“ versteht man nur, wenn man sich klar macht, dass Pamina noch in ihrer alten Wirklichkeitskonstruktion befangen ist, also Taminos Konversion noch nicht vollzogen hat. Für sie ist Sarastro noch immer undurchsichtig, den Priestern traut sie nicht, die Prüfungen hält sie für ein böses Komplott, und die Wendung „das letzte Lebewohl“ kann sie nicht anders denn als eine finstere Drohung verstehen. Das Terzett stellt in den Augen der meisten Interpreten der *Zauberflöte* ein schweres dramaturgisches Problem dar. Denn warum spricht Pamina ihren Tamino nicht auf sein ihr so unverständliches, sie so tief kränkendes Schweigen an, und warum will sie sich nach dieser im Ganzen doch tröstlichen Begegnung das Leben nehmen? Was soll überhaupt dieses Lebewohl mitten in der Sequenz der Prüfungen? Dieser scheinbaren Unlogik versuchen viele Aufführungen durch Umstellungen zu entgehen. Wir müssen also fragen, warum Mozart und Schikaneder das Terzett dort, wo es steht, eingefügt haben. Seine dramaturgische Funktion ergibt sich aus der bisher nicht erkannten Ritualstruktur der Handlung. Mozart

und Schikaneder kommt es darauf an, die ersten beiden Prüfungen, bei denen Papageno noch dabei ist, und die letzte Prüfung, zu der Tamino nur allein, dann aber auf eine das Ritual revolutionierende und die Priester selbst überraschende Weise zusammen mit Pamina zugelassen ist, durch eine starke Zäsur voneinander abzusetzen. In der Mysterientheorie entspricht diese Zäsur der Unterscheidung zwischen den kleinen und den großen Mysterien. Die großen Mysterien weihen den von seinen Vorurteilen und Leidenschaften gereinigten Mysten zum Epopten, zum Erleuchteten („erleuchtet wird er dann im Stande sein, sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn“), und werden nur den stärksten und reifsten Naturen zuteil. Das Terzett markiert die Zäsur; dadurch, dass nun auch Pamina den Schleier der Initianden erhält, wird das Geschehen deutlich auf eine neue Stufe gehoben. Papageno nimmt an keiner der folgenden Prüfungen mehr teil, er bekommt kurz vor Schluss noch einen Auftritt und seine Papagena, aber aus dem Ritualgeschehen ist er ausgeschieden. Während Tamino, nun ohne Papageno, auf diesem Weg voranschreitet, versucht die verzweifelte Pamina, sich das Leben zu nehmen, und ringt sich schließlich ihrerseits mit Hilfe der drei Knaben zur Wahrheit durch. Nun kommt es, nach der dritten Trennung, zur endgültigen Vereinigung. Pamina vereinigt sich mit Tamino zur letzten lebensgefährlichen Prüfung, ja mehr noch: Sie fasst ihn bei der Hand und übernimmt die Führung.

Wie wir sehen, prägt sich die Mysterienkonzeption der Freimaurer sehr deutlich im Aufbau der Oper aus. Das Ritual der Einweihung in die Mysterien, wie es sich aus der antagonistischen Konzeption der doppelten Religion ergab, sieht drei Stufen vor, deren Reihenfolge in den einzelnen Rekonstruktionen schwankt. Die eine Stufe bestand in der Befreiung des Neophyten von den Vorurteilen und Irrlehren der Volksreligion, also in Aufklärung im eigentlichen Sinne. Die andere Stufe bestand in Prüfungen, die den Novizen schweren emotionalen Erschütterungen aussetzen und bis an den Rand einer Todeserfahrung führen mussten, um seine Seele für den Empfang der Wahrheit vorzubereiten, die als letzte Stufe an die Stelle der Irrtümer treten sollte. Bei Warburton stehen die Reinigungen, Prüfungen und Belehrungen am Anfang und bilden die kleinen Mysterien, während die Desillusionierung

des Neophyten am Anfang der großen Mysterien steht. In der *Zauberflöte* dagegen gehört die Desillusionierung, die Befreiung Taminos von den falschen Vorstellungen, die ihm die Königin der Nacht eingeflößt hat, zu den allerersten, den Prüfungen der kleinen Mysterien noch vorausgehenden Reinigungen. Die dritte und letzte Stufe, die nur den zur Ausübung des Herrscheramts bestimmten Naturen vorbehalten war, bestand dann in der Schau der entschleierte Wahrheit.

Die *Zauberflöte* ist nichts anderes als eine ästhetische Performanz der freimaurerischen Mysterienkonzeption, deren genaue Umsetzung in ein musiktheatralisches Kunstwerk. Die Gliederung der Oper in vier Teile spiegelt dies wieder; sie ist musikalisch sowohl durch die Unterscheidung von Nummernfolge mit gesprochenen Dialogen einerseits und ungefähr gleich langen, durchkomponierten Finali ohne gesprochene Dialoge andererseits, sowie durch die Tonartenverteilung angezeigt. Die Teile enden immer in der Tonart, in der sie beginnen, also Es-Dur (1. Teil), C-Dur (2. Teil), F-Dur (3. Teil) und wieder Es-Dur (4. Teil); (siehe Tabelle).

Akt	Teil		Tonart
I	1	Ouvertüre und Nummern 1 („Introduction“) bis 7 (Duetto „Bei Männern“):	Es Dur
	2	Nummer 8: 1. Finale:	C Dur
II	3	Nummern 9 (Marcia) bis 20 (Aria „Ein Mädchen“)	F Dur
	4	Nummer 21: 2. Finale:	Es Dur

Jeder dieser vier Teile bildet einen Abschnitt des Prüfungsweges „durch Nacht zum Licht“. Der erste Teil, die Welt der Königin der Nacht, vertritt die Illusionierung. Wie schon erwähnt, werden dem Helden und mit ihm dem Publikum die falschen Vorstellungen vermittelt, von denen er und es sich im Verlauf der Einweihung befreien müssen. Die Königin der Nacht erscheint ihm und uns auf ihrer Mondsichel als Isis, die Himmelskönigin, und in ihrer Trauer um die geraubte Tochter als Demeter, die in der Antike und im 18. Jahrhundert mit Isis gleichgesetzt wurde. Ihre Darstellung des „Bösewichts“ Sarastro und der verbrecherischen Entführung ihrer Tochter erscheint als lau-

tere Wahrheit. Diese Perspektive wird so weit durchgeführt und mit dem letzten Bild dieses Abschnitts, in dem wir die von Monostatos bedrohte Pamina erblicken, so stark bestätigt, dass sich im Zuschauer präzise Erwartungen zum Fortgang der Handlung bilden. Diese werden im zweiten und dritten Teil gründlich enttäuscht. Die Zuschauer müssen genau so umdenken wie Tamino und einen entsprechenden Perspektivenwechsel vollziehen. Der zweite Teil zeigt in der Sprecherszene (I/15) die Desillusionierung des Helden. Tamino sieht ein, dass er die Vorstellungen über Sarastro aufgeben muss, die ihm die Königin der Nacht eingeflößt hat, und dass er, um Pamina zu erringen, den Weg der Einweihung betreten muss. Pamina braucht mehr Zeit, um sich zu dieser Perspektive zu bekehren; so wird auch das Publikum in der Schwebe gehalten. Der dritte Teil ist den kleinen Mysterien gewidmet, zu denen auch Papageno zugelassen ist. Sie bestehen in Schweigeprüfungen: In der ersten müssen die Prüflinge gegenüber den Einflüsterungen der drei Damen schweigen, die sie zu ihrer ursprünglichen Sicht rekonvertieren und vom Pfad der Einweihung beziehungsweise der Tugend abbringen wollen; in der zweiten Prüfung geht es um Schweigen gegenüber der Geliebten.

Den großen Mysterien ist der vierte und letzte Teil gewidmet. Nach der Mysterientheorie konfrontieren sie den Neophyten mit den „Schrecken des Todes“, denen er standhalten können muss, um seine Seele zum Empfang der Wahrheit beziehungsweise in der *Zauberflöte* dem Blick ins Heiligtum des Größten Lichts vorzubereiten. Das geschieht bei dem Gang durch Feuer und Wasser, zu dem sich gegen jede Regel und Erwartung Tamino und Pamina vereinigen. Für den Gesang der Geharnischten, die Tamino die Inschrift über den Schreckensportalen vorlesen, verwendet Mozart einen lutherischen Choral und behandelt ihn im reinsten Stil Johann Sebastian Bachs als Cantus firmus über einer fugierten Begleitung, um durch die Verwendung einer musikalischen ‚Fremdsprache‘ die Fremdsprachlichkeit der hieroglyphischen Inschrift auszudrücken. Aber auch Pamina und Papageno werden durch ihre versuchten Selbstmorde an die Schwelle des Todes geführt und so auf die Einweihung vorbereitet, die Pamina im vollen, Papageno jedoch nur im profanen Sinne gewährt wird; er bekommt Papagena

und gehört nun zu dem Volk, das von den Priestern weise regiert wird.

Damit ist aber nur der eine von zwei Handlungssträngen erfasst; die Opernhandlung entwickelt sich nämlich in der Verflechtung von Taminos Initiationsweg und dem Schicksal der beiden Liebenden beziehungsweise von Bildungsroman und Liebesroman. Das Orpheus-Thema gehört in den Zusammenhang des Liebesromans, der dadurch die Themen Musik und Liebe verknüpft – die für die Oper zentral sind, aber in der Mysterienkonzeption keine Rolle spielen (siehe Tabelle).

Wir verstehen nun besser die ungewöhnliche Komplexität des Handlungsaufbaus, die zur romantischen Bruch-Hypothese und zur postmodernen Patchwork-Theorie geführt hat. In dem zum ästhetischen Kunstwerk transformierten Ritual oder Mysterium, das die *Zauberflöte* inszeniert, der Einweihung in die Mysterien der Isis, geht es um Wandlung und Veränderung und damit um Ambivalenzen, Kontraste und Widersprüche. Zweifellos gibt es kaum ein Kunstwerk, das die Devise „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ treffender und erfolgreicher verkörpert als die *Zauberflöte*, aber das schließt hier genauso wenig wie bei Goethes *Faust* die Möglichkeit aus, dass mehr dahintersteckt als eine von Haus aus synkretistische Theatertradition. Damit ziele ich nicht auf den Begriff

der ‚Autorintention‘, der bei einem Autorenkollektiv ganz besonders problematisch ist; es geht ja hier um Mozart und Schikaneder, und der Name Schikaneder steht wie bei seinen anderen Bühnenwerken für eine Zusammenarbeit, bei der auf die eine oder andere Weise auch der notorische Karl Ludwig Giesecke beteiligt war.¹⁴ Vielmehr würde ich an Schillers Begriff der „Totalidee“ erinnern, den er in einem Brief an Goethe vom 27. März 1801 entwickelt: „Ohne eine solche dunkle aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, dünkt mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, das heißt es in ein Objekt zu übertragen.“¹⁵ Dieser Begriff hat im Unterschied zur ‚Autorintention‘ den großen Vorteil, auch die Anteile des Unbewussten („jenes Bewußtlose“) am kreativen Prozess in Rechnung zu stellen. Was die hinter der *Zauberflöte* stehende und in ihr objektivierte Totalidee angeht, so sehe ich das ausschlaggebende Motiv in der Mysterienfascination des späten 18. Jahrhunderts.¹⁶ An dieser Idee muss freilich Mozart einen unendlich größeren Anteil als Schikaneder gehabt haben. Nur Mozart war mit der Mysterienforschung der Freimaurer so eng vertraut, dass sich in ihm die Idee einer (gewiss „deutschen“) Mysterienoper bilden konnte. Als im Frühjahr 1791 Schikaneder mit seinem Plan einer musikalischen Umsetzung von Zauber märchen aus Wielands *Dschinnistan* an Mozart herantrat, muss das bei diesem auf fruchtbaren Boden gefallen sein und seine gewiss seit Jahren schwelenden Pläne zur alsbaldigen Kristallisation geführt haben. Schikaneder wiederum gehörte in Regensburg für sechs Monate einer Freimaurerloge an (bis er wegen seiner Liebesaffären relegiert wurde) und war seinerseits eingeweiht genug, um Mozarts Ideen aufzugreifen und umsetzen zu können. In dieser Deutung sehe ich zwar eine

Aufzug	Teil	Ritualstruktur	Liebesroman
I	1	Taminos Illusionierung	‚Amour naissant‘: die Entstehung der Liebe durch den Anblick eines Bildes
	2	Taminos Desillusionierung	Erste Begegnung und Trennung der Liebenden
II	3	Die kleinen Mysterien	Zweite Begegnung: Orpheus-Tamino widersteht, Pamina-Eurydike verzweifelt; zweite Trennung
	4	Die großen Mysterien	Dritte Begegnung und endgültige Vereinigung

14 Die These, dass das Textbuch der *Zauberflöte* ganz oder teilweise nicht von Schikaneder, sondern von Giesecke stammt, wurde von Julius Cornet 1849 (aufgrund einer Behauptung von Giesecke selbst) in die Welt gesetzt, von Otto Jahn in seiner maßgeblichen Mozartbiographie aufgegriffen und von Wolfgang Hildesheimer neu aufgelegt.

15 Zit. nach Knepler, S. 351.

16 Vgl. Assmann, bes. S. 83 – 121, 147 – 166, 207 – 230.

plausible Lösung des ästhetischen Problems, das die *Zauberflöte* in den Augen auch der Gebildeten unter ihren Verächtern darstellt, aber nicht die Lösung des Rätsels. Das Rätsel *Zauberflöte* möchte ich lieber unangetastet lassen. Die *Zauberflöte* ist eine ‚Hieroglyphe‘ im Sinne des 18. Jahrhunderts, die ihre ästhetische und intellektuelle Faszination gerade aus ihrer unergründlichen Bedeutung bezieht.

BIBLIOGRAPHIE

Assmann, Jan: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005

Berk, M. F. M., van den: *The Magic Flute. An Alchemical Allegory*, Leiden 2004

Borchmeyer, Dieter: *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, Frankfurt / M. 2005

Braunbehrens, Volkmar: *Mozart in Wien*, München 1986

Chailley, Jacques: *La flûte enchantée, opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, Paris 1968, 4. Aufl. 1991

Claudius, Matthias: *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*, Breslau 1777/78

Crata Repoa [= Köppen, Carl Friedrich]: *Crata Repoa oder Einweihungen in der alten geheimen Gesellschaft der ägyptischen Priester*, Berlin 1778

Giese, Alexander: *„Freimaurerisches Geistesleben zur Zeit der Spätaufklärung am Beispiel des Journals für Freymaurer“* (= Bibliotheca Masonica. Dokumente und Texte zur Freimaurerei, hrsg. von Friedrich Gottschalk, Teil 2), Graz 1988, S. 11 – 31

Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel mit Friedrich Schiller* (= Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche / Johann Wolfgang Goethe, Bd. 20), Zürich 1964

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits des Sinns. Über eine neue Sehnsucht nach Substantialität*, in: *Merkur* 59, Sept./Okt. 2005, S. 751 – 761

Ders.: *Production of presence: what meaning cannot convey*, Stanford 2004

Irmen, Heinz Josef: *Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge „Zur Wahren Eintracht“ (1781 – 1785)*, Frankfurt / M. / Bern / New York etc. 1994

Ders.: *Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften*, 2. Aufl., Zülpich 1991

Jung, Johann Heinrich, gen. Stilling: *Das Heimweh*, Marburg 1794 – 1796

Knepler, Georg: *Wolfgang Amadé Mozart*, Berlin 1991

Krämer, Jörg: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, Tübingen 1998

Landon Robbins, Howard Chandler: *Mozart and the Masons. New Light on the Lodge, Crowned Hope*, London / New York 1982

Meiners, Christoph: *Über die Mysterien der Alten, besonders die Eleusinischen Geheimnisse*, in: *Vermischte philosophische Schriften III*, Göttingen 1776

Nettl, Paul: *Musik und Freimaurerei. Mozart und die königliche Kunst*, Esslingen 1956

Perl, Hermann: *Der Fall „Zauberflöte“. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*, Darmstadt 2000

Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952

Rosenberg, Alfons: *Die Zauberflöte. Geschichte und Deutung von Mozarts Oper*, München 1972

Schuler, Heinz: *Vom Zauber der Zauberflöte, im Selbstverlag der Ateliers des Schottischen Ritus in Essen*, Ruhr 2003

Strebel, Harald: *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*, Stäfa 1991

[Terrasson, Abbé Jean]: *Séthos. Histoire ou vie, tirée des monuments, Anecdotes de l'ancienne Égypte; Ouvrage dans lequel on trouve la description des Initiations aux Mystères Égyptiens*, traduit d'un manuscrit Grec. 1731, nouvelle édition, corrigée sur l'exemplaire de l'auteur, Paris 1767

Wagner, Guy: *Bruder Mozart, Freimaurer im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien / München / Berlin 1996

Warburton, William: *The divine legation of Moses demonstrated on the principles of a religious deist, from the omission of the doctrine of a future state of reward and punishment in the Jewish dispensation*, London 1738 – 1741