

JAN ASSMANN

Kunst und Rituale: Mozarts *Zauberflöte*

(Vgl. Abb. 1: *Zauberflötenspiel* (1793))

Im Januar 1793, 16 Monate nach der Wiener Uraufführung, wurde die *Zauberflöte* auch in Leipzig aufgeführt; die Oper hatte sofort einen beispiellosen Siegeszug durch praktisch alle deutschen Bühnen angetreten. Zu dieser Leipziger Aufführung brachte der Buchhändler Johann Kerndörfer ein Würfelspiel heraus, das auf dem Prinzip des barocken Gänsespiels beruht.¹ Die Spieler müssen der Reihe nach einen Parcours von 69 Feldern durchlaufen mit 39 Ereignisfeldern, deren Themen der Zauberflötenhandlung entnommen sind und deren graphische Gestaltung sich genau nach den Kostümen und Bühnenbildern der Leipziger Aufführung richtet. Dass sich die Zauberflötenhandlung ganz vorzüglich zu einer solchen Umsetzung eignet, sagt etwas aus über die Eigenart dieser Oper. In der Terminologie der generativen Transformationsgrammatik würde man sagen: Das Spiel und die Oper haben eine gemeinsame Tiefenstruktur. Und diese Tiefenstruktur, das ist die These, die ich in diesem Beitrag vertreten möchte, ist das Ritual, genauer gesagt der *rite de passage*, das Übergangsritual. Ich habe von einem „Parcours“ gesprochen: das ist die ludische, also spielerisch-sportliche Transformation der „Passage“, des Durchgangs, den das Übergangsritual vollzieht. Die typischste, vielleicht die Urform des Übergangsrituals ist das Initiationsritual, bei dem es um den Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein bzw. vom Profanen zum Eingeweihten geht.

¹ Günther G. Bauer (Hg.): *Das Zauberflötenspiel, 1793*, Institut für Spielforschung Salzburg 1995, siehe auch ders.: *Mozart: Glück, Spiel und Leidenschaft*, 2. Aufl. Bad Honnef 2005, S. 236, Abb. 1.

Dabei muss der Initiand einen „Parcours“, wie man auch hier sagen möchte, von Prüfungen und Erfahrungen durchlaufen, die ihn zum Mann bzw. Eingeweihten formen und zugleich seine Eignung zu solcher Umformung testen. Jeder weiß, dass die *Zauberflöte* ein solches Ritual auf die Bühne bringt: die Einweihung in die Mysterien der Isis, bei der sich Tamino einer Reihe von Prüfungen unterziehen, also einen Parcours durchlaufen und eine Passage vollziehen muss. Aber dieses Ritual bestimmt nach landläufiger Meinung nur den zweiten Aufzug der Oper; der erste Aufzug zeigt uns eine typische Zaubermärchenhandlung, die auf den ersten Blick mit dem Ritual denkbar wenig zu tun zu haben scheint. Ein Prinz zieht aus, um eine geraubte Prinzessin zu retten. Aber anstatt deren Entführer zu besiegen und die Prinzessin heimzuführen, lässt er sich in die Mysterien der Isis einweihen. Wie hängt das zusammen? Das ist das große Rätsel der *Zauberflöte*, das ja schon früh zu der sogenannten Bruchtheorie geführt hat.

Im Jahre 1817 hat Ignaz von Seyfried, der als 14-jähriger Bub die Uraufführung miterlebt hat und Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Werkes gewonnen haben will, die Legende in die Welt gesetzt, Mozart und Schikaneder hätten mitten in der Arbeit an der Oper den Plan umgeworfen, weil am Leopoldstädter Theater ein Singspiel herausgekommen sei, *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither* von Joachim Perinet und Wenzel Müller, das auf demselben Wielandschen Märchen *Lulu oder die Zauberflöte* basierte. Um nun nicht des Plagiats bezichtigt zu werden, hätten Mozart und Schikaneder die Handlung in ein freimaurerisches Ägypten verlegt, den Charakter der Hauptpersonen, der guten feenhaften Königin und des bösen zaubermächtigen Herrschers, umgekehrt und dem Fortgang der Handlung die Struktur eines Einweihungsrituals unterlegt. Das ist in der Tat eine sehr plausible Erklärung der seltsamen Wende, die die Dinge in der Oper nehmen. Zwar ist diese Bruchtheorie nachweislich falsch, aber sie sagt uns zwei sehr wichtige Dinge über die *Zauberflöte*: Erstens macht sie uns nachdrücklich darauf aufmerksam, dass hier eine sehr radikale

Wende vollzogen wird, vom Märchen zum Ritual, vom Bösen zum Guten und umgekehrt, und zweitens zeigt sie, dass der Sinn dieser Wende im 19. Jahrhundert nicht mehr verstanden wurde. Übrigens hält sich die Bruchthese in weiten Kreisen bis heute.²

Die Bruchtheorie ist falsch, weil sich anhand der autographen Partitur zeigen lässt, dass Mozart den Text nicht von vorn nach hinten komponiert hat, sondern gewissermaßen in stilistisch zusammengehörigen Schichten. Da ist er dann gleich im ersten Anlauf bis weit in den zweiten Akt hinein, bis zur *Aria con coro* „O Isis und Osiris, schenket“ (Nr. 10) vorgedrungen.³ Also keine Spur von einem Bruch, einer Umdisposition. Mozart hatte den ganzen Text vor sich, als er mit der Komposition begann. Die Idee, die Handlung aus der Märchenwelt der Königin der Nacht in die Priesterwelt der Eingeweihten zu verlegen, gehört zur Grundkonzeption des Werkes, ebenso wie der Charakterwechsel einiger Protagonisten. Die Kenner haben sie daher durch die Patchwork-These ersetzt, die besagt, dass Schikaneder einfach aus dem Vollen der Wiener Volkstheatertradition geschöpft hat, um ein möglichst buntes, barockes, Welttheaterhaftes, größtmögliche Kontraste kombinierendes Stück auf die Bühne zu bringen nach dem Prinzip „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“.⁴

Die Patchwork-Theorie ist aber auch unzulänglich, weil sich einerseits zeigen lässt, dass die *Zauberflöte* vollkommen aus dem Rahmen des Wiener Volkstheaters herausfällt, dem sie allenfalls in einigen Zügen entspricht, nämlich der Papageno-Handlung und dem Kontrast zwischen einem hohen und einem niederen Paar; sie kann also keinesfalls als Ganzes von dieser

² Günter Meinhold: *Zauberflöte und Zauberflötenrezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto und seiner literarischen Rezeption*, *Hamburger Beiträge zur Germanistik* 34, Frankfurt, New York usw. 2001, S. 51–57.

³ Karl Heinz Köhler: *Das Zauberflötenwunder. Eine Odyssee durch zwei Jahrhunderte*, Weimar, Jena 1996.

⁴ Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, Tübingen 1998, S. 547; Dieter Borchmeyer: *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, Frankfurt 2005, S. 86.

Tradition geprägt sein. Andererseits aber, und das ist das Entscheidende, lässt sich zeigen, dass der Zauberflötenhandlung durchaus eine einheitliche Struktur zugrunde liegt, die bisher nicht erkannt wurde, weil die einschlägige Literatur in Vergessenheit geraten war: das ist die Ritualstruktur der Initiatorischen Passage, wie sie in dem Zauberflötenspiel mit seinem „Parcours“ durch die 39 Stationen der Oper so vorzüglich zum Ausdruck kommt. Hier ist keine Spur von einem Bruch oder einer patchworkhaften Collage. Der Parcours, der verwandelnde Prüfungsweg, beginnt gleich mit der „felsichten Gegend“, der verfolgenden Schlange, den rettenden Damen und Papagenos Flötchen. Er setzt sich über das rätselhafte Feld 11 (angeblich „der Weg zu Sarastros Burg“) fort über die angekündigten drei Knaben (14) zum Abschied von den drei Damen (16). Die steile Pyramide in Feld 18 markiert die Verlagerung der Szene ins Ägyptische bzw. Ägyptisierende: das „ägyptische Zimmer“, in dem Monostatos Pamina gefangen hält. Das Schilfdickicht in Feld 20 bezieht sich auf den Kanal, auf dem Pamina in einer Gondel entflohen ist. Feld 22 zeigt den ersten Sklaven mit der Schreckensmeldung: Pamina ist gefangen. In Feld 23 sehen wir Sarastros Burg, in Feld 24 Monostatos und Pamina („Du feines Täubchen, nur herein!“). Feld 25 zeigt Tamino bei seiner Arie „Holde Flöte, durch dein Spielen [...], in Feld 26 ruft Monostatos die Sklaven herbei, um Pamina und Papageno wieder gefangen zu nehmen, und in Feld 27 bezaubert Papageno die Sklaven mit seinem Glockenspiel („Komm, du schönes Glockenspiel“). Feld 30 zeigt uns dann Sarastro und Feld 33 vermutlich den Sprecher. Die Felder des äußeren Parcours führen uns also durch den ersten Aufzug bis in den Anfang des zweiten, die feierliche Szene, in der über Taminos Zulassung zur Prüfung entschieden wird, also genau dorthin, wohin auch Mozart im ersten Stadium der Vertonung von Schikaneders Libretto vorgedrungen war. Eigenartigerweise fehlt der Auftritt der Königin der Nacht, der ja ein Schlüsselereignis der Opernhandlung darstellt, ebenso wie das andere

Schlüsselerignis, die Sprecherszene, in der Tamino für die Sache der Priester gewonnen wird.

Die Felder des inneren Parcours zeigen einige interessante Umstellungen gegenüber der Oper. Vielleicht hat schon die Leipziger Aufführung einige Nummern umgestellt, wie es ja auch heute meist geschieht. Wahrscheinlich ergeben sich diese Umstellungen aber aus spieltechnischen Bedingungen. Feld 58 nämlich ist traditionellerweise das Feld des Todes. Wer hierauf gerät, muss von vorn anfangen oder scheidet aus.⁵ Auf diesem Feld sehen wir passenderweise die zwei Geharnischten. Vorher aber kommen manche Szenen, die in der Oper erst später folgen: Feld 50 mit der *Zauberflöte* bezieht sich zweifellos auf Paminas Erzählung „es schnitt in einer Zauberstunde [...] usw. bis „nun komm und spiel die Flöte an, sie leite uns auf grauser Bahn“ (II 28). Felder 52 und 55 zeigen uns Papageno, wie er erst seine Papagena ruft, und sie dann begrüßt: „Bist du mir nun ganz gegeben? Nun, so sei mein liebes Weibchen!“ – diese Szenen stehen in der Oper nach dem Gang durch Feuer und Wasser. Die Felder 36 bis 49 entsprechen jedoch der Opernhandlung. Feld 36 zeigt den Vorhof des Tempels, in dem die ersten Prüfungs-szenen spielen, Feld 39 zeigt Tamino auf der Rasenbank, in Feld 41 sehen wir Papageno mit Papagena als altem Weib, Feld 44 bezieht sich auf die Bühnenanweisung „das Gewölbe von Pyramiden“, Feld 46 auf das letzte Lebewohl, in dem Tamino vor der letzten großen Prüfung von Pamina Abschied nimmt, und Feld 49 auf Paminas Zwiegespräch mit dem Dolch „Du also bist mein Bräutigam“. Die drei Knaben von Feld 60 hätten eigentlich zwischen 46 und 49 erscheinen müssen „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“. Hier stehen sie unmittelbar vor dem Gang durch Feuer und Wasser in den Feldern 61-68. Feld 69 zeigt das Ziel der Passage, den Tempel der Weisheit.

⁵ Siehe die Rekonstruktion der Spielanleitung von Rainer Buland in G. Bauer: *Das Zauberflötenspiel* (Anm.1) Nr. 5: „Alle Gänsespiele weisen das Feld 58 als ‚Tod‘ aus. Wer auf dieses Feld kommt, muss zum Anfang zurück.“

Der Prüfungsweg beginnt also mit Feld 1 und nicht erst mit Feld 36, dem Eintritt in den inneren Parcours. Genau das ist der Ansatz, den ich für die Deutung der *Zauberflöte* vertreten möchte. Der Opernhandlung liegt ein einheitlicher Plan zugrunde, und dieser Plan entspricht der Struktur eines Initiationsrituals, und zwar genau in der Form, in der man sich im späten 18. Jahrhundert das Ritual der Einweihung in die Mysterien der Isis und anderer antiker Mysterien, insbesondere der eleusinischen Mysterien vorstellte.

Gehen wir, was die Ritualstruktur angeht, noch einmal einen Schritt zurück. Das Ritual, so hatten wir festgestellt, verbindet zwei Elemente, die sich in der Oper *Die Zauberflöte* und im Zauberflötenspiel verselbständigen: das ästhetische und das ludische. Die Oper ist Produkt einer Ästhetisierung des Rituals, d. h. seiner Transformation zum Kunstwerk, und das Zauberflötenspiel ist – wie andere Spiele auch – Produkt seiner Ludifizierung. Die Ästhetisierung von Ritualen geht bekanntlich auf die Antike zurück, auf die Entstehung des attischen Dramas aus dem Dionysoskult. Die Ludifizierung von Ritualen scheint aber noch wesentlich älter zu sein. So gibt es im Alten Ägypten ein Brettspiel, das geradezu „Passage“ heißt, ägyptisch Senet.⁶ Gemeint ist die Passage durch die Todeswelt. Der Spieler spielt dabei gewissermaßen seine eigene Erlösung durch. Im Grab des Sennedjem in Theben sehen wir den Grabherrn mit seiner Frau bei diesem Spiel dargestellt.⁷ Das ist nichts Besonderes: Diese Darstellung gehört zum 17. Kapitel des Totenbuchs und findet sich in sehr vielen Gräbern. Hier aber steht sie zudem noch auf dem Türblatt eines Durchgangs im Grab, also einer architektonischen „Passage“, die genau dem dient, was der Name des Spiels Senet „Passage“ besagt. Hier steht nicht ein einzelnes Ritual, sondern ein ganzes Bündel von Ritualen dahinter, die

⁶ Edgar Bruno Pusch: *Das Senet-Brettspiel im alten Ägypten* (Münchener Äg. Stud. 39, 1979). Eine spielbare Rekonstruktion des Spieles versucht Timothy Kennall: *Passing Through the Netherworld*, Belmont, Mass., 1978.

⁷ Theben, Grab 1 s. Pusch: a. a. O., Tf. 28.

eben diese Passage des Verstorbenen durch die Unterwelt, seiner Erlösung aus der Todeswelt und seiner Einführung in die Götterwelt dienen. Im Senet-Spiel wird dieser Ritualkomplex ludifiziert; ihn zu ästhetisieren und daraus ein Theaterstück, eine Oper oder sonst eine szenische Aktion zu machen, hätte den alten Ägyptern vollkommen fern gelegen.

Die *Zauberflöte* ist in meinen Augen die Ästhetisierung eines Rituals und zwar der rituellen Initiation in die Mysterien der Isis. Das Besondere dieser Ästhetisierung liegt nun darin, dass sie nicht von einem real existierenden Ritual ausgeht, sondern von der Idee, die man sich zu Mozarts und Schikaneders Zeiten von diesem Ritual gemacht hat. Diese Idee ist ungefähr zu der Zeit, als sich die Bruchtheorie durchsetzte, in Vergessenheit geraten, weil sie der historisch-philologischen Forschung des 19. Jahrhunderts nicht standzuhalten vermochte. So erklärt sich, warum die *Zauberflöte* zum Rätsel wurde.

Wie kommen wir an diese Idee heran? Sehr einfach: Es gibt eine reiche Literatur, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu den antiken Mysterien erschienen ist und aus der sich die Vorstellungen dieser Zeit vom Ritual der Einweihung mit einiger Sicherheit erschließen lassen. Natürlich stellt sich dann die Frage, wie Mozart oder Schikaneder mit dieser Literatur in Berührung gekommen sein mögen. Auch diese Frage lässt sich sehr leicht beantworten. Wien war nämlich die Hochburg dieser Literatur, und zwar die Freimaurer-Loge „Zur Wahren Eintracht“, die in den Jahren 1784–87 ein „Journal für Freimaurer“ veröffentlichte. Die Loge „Zur Wahren Eintracht“ erfüllte in Wien die Funktion einer Akademie der Wissenschaften, die es in Österreich erst ab 1847 gibt. Unter der Leitung ihres Meisters vom Stuhl, des berühmten Mineralogen Ignaz von Born, versammelte sie die führenden Köpfe der Aufklärung in Österreich und zählte ca. 200 Mitglieder. Mozart gehörte seit Dezember 1784 einer Schwesterloge „Zur Wohlthätigkeit“ an, die mit der „Wahren Eintracht“ eng zusammenarbeitete und deren Sitzungen von Mozart laut Protokoll oft besucht wurden. In diese, und nicht in die eigene,

fürhte Mozart auch seinen Vater bei dessen Wien-Besuch im Frühjahr 1785 ein und ließ ihn dort in wenigen Wochen alle Stufen vom Lehrling zum Meister durchlaufen. So stand Mozart mit den Trägern der Mysterienforschung in enger Verbindung, und von zwei besonders einschlägigen Vorträgen über die ägyptische Freimaurerei lässt sich auch nachweisen, dass Mozart sie gehört hat, weil sie anlässlich der Gesellen- und Meisterweihe seines Vaters gehalten wurden. Darauf komme ich noch zurück.

Die Loge zur „Wahren Eintracht“ machte die Erforschung der antiken Mysterien zu ihrem zentralen Projekt und veröffentlichte ihre Ergebnisse in den 12 Bänden ihres Journals. Nicht weniger als 13 Abhandlungen zu so gut wie allen bekannten antiken Mysterienkulten kamen hier zusammen, manche davon im Umfang von Monographien. Den Anfang macht Ignaz von Born, der Meister vom Stuhl und Spiritus Rector dieser Forschung, mit einer umfangreichen Abhandlung über „Die Mysterien der Aegyptier“, die als der Ursprung aller Mysterien galten. Weitere Abhandlungen galten dem Urchristentum, den Mithras-Mysterien, den indischen Mysterien, den Mysterien der Pythagoräer, der antiken Magie, den kabirischen Mysterien, den hebräischen Mysterien, den bacchischen Mysterien, den eleusinischen Mysterien und allgemeinen Mysterienthemen.⁸

Aber das ist vermutlich nur die Spitze des Eisbergs. Im letzten Viertel des 18. Jhs. wurde das geistige Europa von einem wahren Mysterienfieber erfasst. In den Jahren zwischen 1776 und 1800 waren die antiken Mysterien wahrscheinlich das am heißesten diskutierte Thema der Zeit. Außer den Arbeiten der Wiener Loge erschienen in diesen Jahren gewiss mehr als zwei Dutzend größerer Abhandlungen, die sich mit den antiken Mysterien beschäftigten. Dazu kamen noch eine ganze Reihe von Werken der schönen Literatur, die den Bildungsweg eines jungen Menschen zum Thema hatten und dabei mehr oder weniger deutlich auf Mysterien und ihre Einweihungsrituale

⁸ Verf.: *Die Zauberflöte: Oper und Mysterium*, München 2005, S. 155-159.

Bezug nahmen.⁹ Der Auslöser dieser Mysterienfaszination lässt sich genau angeben. Das 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 Jahre. 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 und erschienen den Zeitgenossen plötzlich als Spiegel und Vorbild

⁹ Hier ist eine Zusammenstellung einiger einschlägiger Publikationen, soweit sie mir – ohne systematische Suche – bekannt geworden sind:

1. William Warburton: *The divine legation of Moses*, London, 1738-1741, Book II;
2. Christoph Meiners: *Über die Mysterien der Alten, besonders die Eleusinischen Geheimnisse, Vermischte philosophische Schriften III*, Göttingen 1776;
3. [Carl Friedrich Köppen und Johann Wilhelm Bernhard von Hymmen:] *Crata Repoa; oder Einweihungen in der alten geheimen Gesellschaft der egyptischen Priester*, Berlin 1778;
4. Anonymus: *Über die Einweihungen in den alten und neuern Zeiten*, Memphus und Braunschweig [St. Petersburg] 1782;
5. [Cornelius de Pauw:] *Recherches philosophiques sur les Egyptiens & Chinois II* [Berlin 1773];
6. [Johann August Starck:] *Über Alte und neue Mysterien*, Berlin 1783;
7. Friedrich Victor Leberecht Plessing: *Osiris und Sokrates*. Berlin und Stralsund, 1783;
8. [Paul Joachim Siegmund Vogel:] *Briefe, die Freymaurerey betreffend, Zweite Sammlung: Briefe über die Mysterien*, Nürnberg 1784;
9. Baron de Sainte Croix: *Mémoires pour servir à l'Histoire de la religion secrète des anciens Peuples, ou Recherches historiques et critiques sur les Mystères du Paganisme*, Paris 1784;
10. [Anonymus:] *Characteristick der Alten Mysterien*, Frankfurt u Leipzig 1787;
11. Br. Decius [Carl Leonhard Reinhold]: *Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*, Leipzig 1787;
12. *Mystagog oder Vom Ursprung und Entstehung aller Mysterien und Hieroglyphen der Alten, welche auf die Freymaurerey Bezug haben*, Osnabrück und Hamm 1789;
13. Karl Josef Michaeler: *Historisch-kritische Abhandlung über die phönicischen Mysterien*, Wien 1796.

Für zahlreiche Hinweise bin ich Dr. Florian Ebeling, München, verpflichtet, mit dem ich seit einigen Jahren an einer Untersuchung über die Ägyptenrezeption des 18. Jahrhunderts und die Quellen zur Zauberflöte zusammenarbeite.

ihrer eigenen Situation. Dabei war Meiners darin noch nicht einmal originell. Er griff mit dieser Schrift zurück auf das Werk des englischen Bischofs, Literaturwissenschaftlers und Altphilologen William Warburton: *The Divine Legation of Moses*, das 1738-1741 in drei Bänden erschienen war und in seinem zweiten von neun Büchern die antiken Mysterien behandelt. Auf dieser Konstruktion der heidnischen Religionen und ihrer politischen Theologie beruht die Mysterientheorie der Wiener Freimaurer. Daher ist sie für unser Thema, die Ritualstruktur der *Zauberflöte*, von erstrangigem Interesse und verdient einen kurzen Exkurs.

Warburtons Frage war, wie Religionen funktionieren, die nicht auf göttliche Offenbarung gegründet sind. Seine Antwort entwickelte er in der verblüffenden These von der Geburt der Mysterien aus dem Geist der politischen Theologie. 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. Ohne überwachende und strafende Götter würden die Menschen die Gesetze nicht achten, und ohne Stadt- und Staatsgötter würden sie sich nicht mit dem Gemeinwesen identifizieren und sich seinen Gesetzen willig unterwerfen. So kommt es zum Polytheismus im Sinne einer staatstragenden Fiktion. Gleichzeitig aber wird weiter an der Erkenntnis und Weitergabe der Wahrheiten einer natürlichen Theologie gearbeitet. Die Religion spaltet sich also in einen exoterischen, staatstragenden Volkspolytheismus und einen esoterischen Deismus der Elite.

Aus dieser antagonistischen Konzeption der Mysterien ergab sich eine dreistufige Vorstellung vom Ritual der Einweihung, wobei die Reihenfolge der Stufen in den einzelnen

Rekonstruktionen schwankt. Die eine, nicht unbedingt erste Stufe bestand in der Befreiung des Neophyten von den Vorurteilen und Irrlehren der Volksreligion, also in Aufklärung im eigentlichsten Sinne. Eine andere Stufe bestand in Prüfungen und Lehren, in denen der Aspirant seine Tugenden und sein Wissen unter Beweis zu stellen und zu stärken hatte. Die in jedem Falle dritte und letzte Stufe bestand in Prüfungen, die den Novizen schwersten emotionalen Erschütterungen aussetzen und geradezu bis an den Rand einer Todeserfahrung führen mussten, um seine Seele zur Eoptie, der Schau der Wahrheit vorzubereiten. Da es bei der Aufklärung oder Erleuchtung des Neophyten um eine echte, die ganze Persönlichkeit umprägende Verwandlung ging, musste der Aspirant einen symbolischen Tod sterben und rituell neu geboren werden. Hierfür wurde ein Fragment des Plutarch herangezogen, das die Vorgänge der Einweihung und des Sterbens in engste Parallele setzte.

Hier ist die Seele ohne Erkenntnis außer wenn sie dem Tode nah ist. Dann aber macht sie eine Erfahrung, wie sie jene durchmachen, die sich der Einweihung in die Großen Mysterien unterziehen. Daher sind auch das Wort „sterben“ ebenso wie der Vorgang, den es ausdrückt, (τελευταν) und das Wort „eingeweiht werden“ (τελεισθαι) ebenso wie damit bezeichnete Handlung einander gleich. Die erste Stufe ist nur mühevolleres Umherirren, Verwirrung, angstvolles Laufen durch die Finsternis ohne Ziel. Dann, vor dem Ende, ist man von jeder Art von Schrecken erfaßt, und alles ist Schaudern, Zittern, Schweiß und Angst. Zuletzt aber grüßt ein wunderbares göttliches Licht und man wird in reine Gefilde und blühende Wiesen aufgenommen, wo Stimmen erklingen und man Tänze erblickt, wo man feierlich-heilige Gesänge hört und göttliche Erscheinungen erblickt. Unter solchen Klängen und Erscheinungen wird man dann, endlich vollkommen und vollständig eingeweiht, frei und wandelt ohne Fesseln mit Blumen bekränzt, um die heiligen Riten zu feiern im Kreise der heiliger und reiner Menschen.¹⁰

¹⁰ Plutarch fr. 178 Sandbach, siehe dazu u. a. Paolo Scarpi (Hg.): *Le religioni dei Misteri* (2 voll.), Milano 2002, 1 S. 176 f. mit italienischer Übersetzung, außerdem Burkert: *Antike Mysterien* S. 77 f., 82 ff. Für Hinweise

Diese letzte Stufe wurde als „die großen Mysterien“ von den vorhergehenden Prüfungen als den „kleinen Mysterien“ abgehoben. Zu den kleinen Mysterien wurden alle zugelassen, die sich darum bewarben, es sei denn, sie hätten sich schwerer Vergehen schuldig gemacht. Zu den großen Mysterien aber wurden nur die zugelassen, die auf Grund ihrer Tugend, Intelligenz und hohen Geburt zum Herrscheramt berufen waren. Diese Unterscheidung zwischen den kleinen und den großen Mysterien spielt in der freimaurerischen Mysterienliteratur eine ganz große Rolle. Natürlich spiegelt sich darin die freimaurerische Unterscheidung zwischen den Johannislogen mit ihren drei Graden Lehrling, Geselle, Meister und den darauf aufbauenden Hochgradsystemen.

Bei Warburton stehen die Reinigungen, Prüfungen und Belehrungen am Anfang und bilden die „kleinen Mysterien“, während die Aufklärung bzw. Desillusionierung des Neophyten erst am Anfang der Großen Mysterien steht. Vernünftigerweise geht Warburton davon aus, dass die ernüchternde Erkenntnis der vertrauten Götter als staatstragender Fiktionen nur den stärksten und bestunterrichteten Naturen zugemutet werden kann. Welche Risiken mit einer voreiligen Desillusionierung verbunden sind, hat Schiller in seiner Ballade vom Verschleierte Bild zu Sais angedeutet.¹¹ In der *Zauberflöte* wird, wie wir sehen werden, diese Reihenfolge umgestellt.

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 einge-

danke ich Christoph Riedweg: *Der Baron de Sainte Croix*, dessen Werk über die heidnischen Mysterien (1784) in Wien bekannt war, zitiert und bespricht die Stelle als einen Text von Plutarch ausführlich auf S. 380–383 (2. Aufl. 1817).

¹¹ Siehe hierzu meine Studie *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, *Lectio Teubneriana VIII*, Stuttgart und Leipzig 1999.

bürgert hatte.¹² Für diese doppelte, in eine exoterische und eine esoterische Seite gespaltene Philosophie oder Religion bot Warburton nun eine politische Deutung an. Die esoterische Religion bzw. Philosophie musste im Verborgenen, im Untergrund praktiziert und tradiert werden, weil das Volk davon nichts wissen durfte, um ihren Glauben an die staatstragenden Götter nicht zu erschüttern. 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. Zwischen der Volksreligion eines exoterischen Polytheismus und der Elitereligion eines esoterischen Mono- bzw. Pantheismus besteht also, das ist der entscheidende Punkt, ein starker Antagonismus und eine Inkompatibilität. Die Gesellschaft braucht beides; auf Fiktion allein darf ein Staatswesen nicht gegründet sein. Die führende Schicht muss die Wahrheit kennen, die Geführten dürfen sie zu ihrem eigenen Besten nicht erfahren.

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 Verborgtheit vor den Augen der Uneingeweihten praktiziert werden konnte. Die von den Ägyptenreisenden beschriebenen, täglich um neue Entdeckungen vermehrten über und über beschrifteten Gänge, Kammern, Hallen und Säle konnten ja un-

¹² Der Ausdruck findet sich z. B. bei Jakob Friedrich Reimmann: *Idea Systematis Antiquitatis Literariae Specialioris sive Aegyptiacae Adumbrati*, Hildesheim 1728.

möglich alle zu Begräbniszwecken gedient haben und der einzige Sinn, der sich vernünftigerweise mit diesen aufwändigen Installationen verbinden ließ, war die Schaffung eines Raums für die esoterische Religion. So lieferte die Archäologie mit der Entdeckung des unterirdischen Ägypten den letzten, entscheidenden Beweis für die Richtigkeit der Warburton'schen These. Der von ihm behauptete Antagonismus zwischen 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 dem Aufsatz von Anton Kreil über die „wissenschaftliche Freimaurerei“ zum Ausdruck, von dem sich nachweisen lässt, dass Mozart ihn gekannt hat. Bei den Logensitzungen am 16. und 22. April 1785 wurde Vater Leopold, wie oben erwähnt, in der Wahren Eintracht in den Gesellen- und Meisterstand erhoben; zu diesem Anlass hielt Br. Anton Kreil zwei Vorträge, in denen er jenes höchst lebendige Bild von dem untergründigen ägyptischen Priesterorden und seinen Zusammenhängen mit der neueren Freimaurerei entwarf. Sie wurden unter dem Titel „Über die wissenschaftliche Maurerey“ anonym im JF veröffentlicht.¹³ Bisher schrieb man diese Arbeit Ignaz v. Born zu

¹³ [Anton Kreil:] *Über die wissenschaftliche Maurerey*, *Journal für Freymaurer* 7, 1785, 49-78. Als „wissenschaftliche Freimaurerei“ versuchten sich die Wiener Loge Zur wahren Eintracht und andere illuminatisch orientierte Logen abzusetzen gegenüber den „Tempelherren“ der Strikten Observanz, den Gold- und Rosenkreuzern und dem „Klerikat“ des Johann August Starck, dessen Buch über Alte und Neue Mysterien ganz offenkundig die Wiener Mysterienforschung angeregt wenn nicht ausgelöst hatte. Zum polemischen Sinn der Unterscheidung zwischen „wissenschaftlicher“ und „religiöser“ Freimaurerei siehe W. te Lindert: *Aufklärung und Heilserwartung. Philosophische und religiöse Ideen der Wiener Freimaurer (1780–1795)*, Frankfurt a. M., New York usw. 1998, S. 210; Jan Snoek: „What Means the Word 'Religious' in Reinhold's Religious Freemasonry“, in: Sibylle Appel (Hg.): *Egypt – Temple of the Whole World. Ägypten – Tempel der ganzen Welt*, Leiden 2003, 409-420.

und erkannte daher nicht, dass sie aus den beiden Vorträgen hervorgegangen sein muss, die A. Kreil laut Protokoll „Überszientifische Maurerey“ zur Gesellen- und Meisterweihe Leopold Mozarts gehalten hat und bei denen, ebenfalls laut Protokoll, auch „Wolfgang Mozart“ als besuchender Bruder anwesend war.¹⁴

Mozart war also mit der freimaurerischen Mysterientheorie und ihrer Konzeption des Einweihungsrituals wohl vertraut. Mehr noch: Ich finde die Vermutung mehr als naheliegend, dass ihn die Konzeption der „religio duplex“ künstlerisch angeregt, vielleicht schon damals im Hinblick auf einen möglichen Opernstoff, eine „opera duplex“ inspiriert haben könnte, die wie die ägyptische Kultur auf zwei Ebenen, der volkstümlich-illusionären und der esoterisch-weisheitlichen spielt. Überdies hat er ja als Freimaurer oft und oft eine schlichtere, gewissermaßen unprofessionelle Variante dieser Mysterienkonzeption in Gestalt der freimaurerischen Einweihungsrituale miterlebt, die ihrerseits stark von der Mysterientheorie der Freimaurer geprägt waren. So wie er in der *Zauberflöte* vorführen konnte, wie freimaurerische Musik klingt, wenn sie von professionellen Musikern und nicht mit den bescheidenen Mitteln der Loge aufgeführt wird, so mag es ihn gereizt haben, die ästhetischen Potentiale des Initiationsrituals mit den Mitteln der großen Kunst umzusetzen. So mag sich erklären, warum Schikaneders Vorschlag einer deutschen Oper für das Theater auf der Wieden bei ihm auf so fruchtbaren Boden fiel. Schikaneder brachte seine Vorstellungen eines reizvollen Opernstoffs mit, nämlich Wielands Dschinnistan-Märchen, aus denen er vorher schon Oberon und den Stein der Weisen verwendet hatte, Mozart brachte seine Idee einer musikdramatischen Umsetzung der Mysterien der Isis

¹⁴ Heinz-Josef Irmen: *Die Protokolle der Wiener Freimaurerlogge „Zur Wahren Eintracht“ (1781-1785)*, Frankfurt-Bern-New York usw. 1994, 271-273. Auch Leopold Mozart wird im Protokoll als „BB“ (Besuchender Bruder) aufgeführt. Er war also Mitglied der Loge „Zur Wohltätigkeit“ und wurde nur besuchsweise in der Loge „Zur Wahren Eintracht“ initiiert, weil hier für das Ritual der prächtigere Rahmen zur Verfügung stand.

ein und beide stellten schnell fest, dass sich beide Stoffe vorzüglich verknüpfen ließen, zumal auch Schikaneder für sechs Monate Mitglied einer Regensburger Freimaurerloge gewesen war und Mozarts Ideen daher gut folgen konnte. So könnte sich jedenfalls die Geburt der Zauberflötenidee abgespielt haben.

Im zweiten Teil dieses Beitrags möchte ich zeigen, wie die *Zauberflöte* die freimaurerische Konzeption des antiken Mysterienrituals in ästhetische Form umsetzt. Die *Zauberflöte* hat zwei Akte, gliedert sich aber in vier Teile, indem jeder Akt noch einmal unterteilt ist in eine Nummernfolge mit gesprochenen Dialogen und ein ungefähr gleichlanges durchkomponiertes Finale ohne gesprochene Unterbrechungen. Die Teile enden immer in derselben Tonart, in der sie beginnen, so dass auch die Tonartenverteilung diese Einteilung unterstreicht:

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) – 20 (Aria „Ein Mädchen“)	F Dur
	4	Nummer 21: 2. Finale	Es Dur

Bisher war klar, dass der zweite Akt ein Ritual auf die Bühne bringt. Im Licht der freimaurerischen Mysterienkonzeption zeigt sich, dass die Gliederung dieses Aktes in die Teile 3 und vier der Unterscheidung zwischen den „kleinen“ und den „großen“ Mysterien entspricht. Bei den kleinen Mysterien ist Papageno noch dabei, denn zu diesen werden, wie gesagt, alle zugelassen. Er scheitert hier aber kläglich und scheidet daher mit einem komischen Höllensturz („Dann soll die Erde mich verschlingen“) aus dem Prüfungsgeschehen aus. Zu den großen Mysterien sind, wie wir gehört haben, nur die zum Herrscheramt erkorenen, besonders starken und edlen Naturen zugelassen, denn hier geht es darum, die Todesangst zu überwinden und der

Epoptie, dem Anblick der Wahrheit, standzuhalten. Daher muss Tamino diesen Weg allein gehen, nachdem er sich vorher mit einem „letzten Lebewohl“ vom Pamina verabschiedet hat. Dieses Terzett („Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?“) zieht den Schlussstrich unter die kleinen Mysterien und markiert die Trennungslinie zu den Großen. Dass Pamina, nachdem sie vorher sich das Leben nehmen wollte und so ihrerseits bis an die Todesschwelle gekommen ist, dann ebenfalls vor den Schreckensportalen auftaucht, um mit Tamino gemeinsam durch Feuer und Wasser zu gehen, ja dabei sogar die Führung zu übernehmen, ist eine überraschende, im Ritual nicht vorgesehene Wende, die das Ritual revolutioniert und ja auch eine neue Zeit heraufführt, denn nun wird die temporäre Herrschaft des Priesterordens abgelöst werden durch die Herrschaft eines sowohl dynastisch als auch initiatorisch legitimierten Herrscherpaars.

Wie hängen damit aber nun die beiden Teile des ersten Akts zusammen, die Szenen im Reich der Königin der Nacht und die Szenen im Tempelhain mit der Sprecherszene, in der Tamino anfängt, zu ahnen, dass hinter der Entführung Paminas mehr steckt als was die Königin der Nacht ihm gesagt hat, und mit dem Auftritt Sarastros, bei dem Pamina und Tamino sich zum ersten Mal leibhaftig begegnen?

Der erste Teil, die Welt der Königin der Nacht, vertritt die „Illusionierung“. Hier werden dem Helden und mit ihm dem Publikum die falschen Vorstellungen vermittelt, von denen er und es sich im Verlauf der Einweihung befreien müssen. Der zweite Teil zeigt in der Sprecherszene (I 15) die Desillusionierung des Helden. Tamino sieht ein, dass er die Vorstellungen aufgeben muss, die ihm die Königin der Nacht von Sarastro eingeflößt hat, und dass er, um Pamina zu erringen, den Weg der Einweihung betreten muss. Pamina braucht sehr viel länger, um sich zu dieser Sicht der Dinge zu bekehren; so wird auch das Publikum lange in der Schwebelage gehalten.

Die Oper stellt also die Desillusionierung des Initianden an den Anfang des Prüfungsweges und nicht wie Warburton ans Ende, unmittelbar vor die letzte Schau und Erleuchtung. Das

hängt mit der Art der Illusionen zusammen, deren verhüllenden Schleier Tamino abwerfen muss. In der Mysterientheorie der Zeit bestehen diese Illusionen in den fiktiven Gottheiten der Volksreligion. So etwas kann man natürlich nicht auf die Bühne bringen. Um ihren Helden einem Prozess der Desillusionierung zu unterwerfen, mussten sie ihn vorher „illusionieren“, und zu diesem Zweck verstrickten sie ihn in eine Geschichte, die sich im Nachhinein als eine pure Mystifikation erweist. Diese Idee ist umso genialer, als dadurch auch die Zuschauer in diesen Prozess von Illusionierung und Desillusionierung hineingezogen werden. Wir verlassen genau wie Tamino den ersten Teil mit festen Erwartungen, wie die Geschichte weitergehen wird. Das Märchenschema der geraubten Prinzessin, die von einem mit einem Zaubermittel ausgestatteten Helden gerettet und zuletzt im doppelten Sinne heimgeführt wird, gehört zu den weltweit verbreitetsten Erzählstoffen. Diese Erwartungen werden durch die letzte Szene des ersten Teils noch einmal bestärkt, wo wir Zeuge werden, wie der böse Mohr die arme Pamina drangsaliert. Diese Szene dient eigens unserer Mystifikation, denn hier ist Tamino gar nicht dabei. Wir müssen also genau wie Tamino einen Prozess des Umdenkens und des inneren Perspektivenwechsels durchmachen, und können uns dabei entscheiden, ob wir uns in Taminos oder Paminas Tempo zur neuen Sicht der Dinge durchringen wollen oder gar wie Papageno ganz draußen bleiben. Papageno unterwirft sich ja keiner einzigen Prüfungsregel und bleibt immer der Profane, als der er in den Prozess hineingeraten ist. Dass er am Ende doch seine Papagena bekommt, verdankt er nur der Tatsache, dass auch ihn die Liebessehnsucht bis an die Schwelle des Selbstmords geführt hat. Das himmlische Glück der Eingeweihten aber wird und will er nicht erringen.

Das Ritual beginnt also nicht erst mit dem Priestermarsch und der feierlichen Szene im zweiten Akt, sondern mit den ersten Akkordschlägen der Ouvertüre. Tamino, der sich auf der Flucht vor der Schlange ins Reich der Königin der Nacht verirrt und aus Todesangst in Ohnmacht fällt, erwacht bereits in die

erste Phase der Initiation hinein, die Anfüllung mit Illusionen, Vorurteilen und falschen Erwartungen.¹⁵ Dass wir uns hier schon im Ritual befinden, und dass auch wir Zuschauer in dieses Ritual einbezogen sind, dafür gibt es ein ganz untrügliches Signal in Gestalt der Lehren, die über die ganze Oper verteilt sind und hier bereits, in diesem ersten Teil, einsetzen. Als Lehren bezeichne ich Sentenzen, die allgemeine Weisheiten verkünden und *ad spectatores*, nicht an eine der handelnden Personen gerichtet sind. Die ersten beiden Lehren werden bereits von den drei Damen verkündet. Sie beziehen sich auf das Schloss, das dem lügenden Papageno vor den Mund geschlagen wird, und auf die Flöte, die die Damen Tamino überreichen:

Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloß vor ihren Mund.
Statt Haß, Verleumdung, schwarzer Galle bestünde Lieb und
Bruderbund.

O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert, denn durch sie
wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt.

„Lieb und Bruderbund“, „Menschenglück und Zufriedenheit“ sind vollkommen eindeutige freimaurerische Devisen, die im Mund der drei Damen überraschen und sich nur dadurch erklären, dass die Damen ihre Rolle in einem Ritual als einem Spiel im Spiel spielen, das den Initianden nicht nur auf die Probe stellen, sondern auch unterweisen soll.

Das Duett von Pamina und Papageno, das den ersten Teil abschließt, ist ebenfalls als eine solche Lehre (und nicht etwa als ein „Liebesduett“) zu verstehen, da die Sänger sich nicht anreden, sondern *ad spectatores* singen:

¹⁵ Zur Bedeutung der Schlange und der Ohnmacht Taminos als Inversion des Heldenschemas siehe die treffenden Bemerkungen von Dieter Borchmeyer: *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, S. 39 f. Normalerweise erweist bzw. konstituiert sich der Held als solcher durch den Sieg über ein Untier, meist einen Drachen, so z. B. auch in dem Roman *Sethos* des Abbé Terrasson, der die unmittelbare Vorlage zur Zauberflöte abgegeben hat. Taminos Ohnmacht streicht dieses Schema durch und ersetzt es durch die Bildnisszene: erst der Anblick des Bildes und die überwältigende Liebesempfindung lässt ihn zum Helden werden.

„Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herze nicht“ usw. bis zum triumphalen Schluss: „Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an.“ Hinter dieser Weisheit steht die in Schillers „philosophischen Briefen“ entfaltete Liebesphilosophie, die ihrerseits in der Tradition von Ferguson, Shaftesbury, Leone Ebreo und letztlich Platons Symposion steht.¹⁶

Diese Lehren durchbrechen den Rahmen der Illusionierung und beziehen sich bereits auf die höhere Ebene der Wahrheit, zu der das Ritual den Initianden führen will. Wenn wir alle zwölf Lehren überblicken, die uns im Laufe der Oper erteilt werden, sehen wir sofort, dass es bereits hier um dieselben Themen geht, die im Folgenden variiert und vertieft werden: Bruderliebe, Menschenliebe, Gattenliebe, Schweigen, Musik und ihre affektverwandende Macht, und die Liebe als kosmische Kraft und Medium der menschlichen Vervollkommnung. Nur ein Thema fehlt hier: das Thema „Aufklärung“, das ja auch im Rahmen der Illusionierung nichts zu suchen hat und erst mit dem Schritt in die Desillusionierung zum zentralen Thema wird.

1	1. Teil	„Bekämen doch die Lügner alle...“	Schweigen, Bruderbund
2	„	„O so eine Flöte...“	Musik, Menschenglück
3	„	„Bei Männern“	Liebe, Gottähnlichkeit
4	2. Teil	„Könnte jeder brave Mann...“	Musik: Harmonie, Sympathie
5	„	„Wenn Tugend und Gerechtigkeit..“	Aufklärung, irdisches Paradies
6	3. Teil	„Von festem Geiste ist ein Mann..“	Schweigen, Standhaftigkeit
7	„	„In diesen heil'gen Hallen...“	Bruderliebe
8	4. Teil	„Bald prangt, den Morgen...“	Aufklärung, irdisches Paradies

¹⁶ Siehe hierzu Verf.: *Die Zauberflöte*, S. 78-81.

9	„	„Zwei Herzen, die von Liebe brennen“	Empfindsame Liebe
10	„	„Der welcher wandelt...“	Überwindung, Erleuchtung
11	„	„Es ist das höchste der Gefühle...“	Prokreative Liebe
12	„	„Die Strahlen der Sonne...“	Aufklärung

In der Tat kann man sagen, dass die Oper den Gedanken der Aufklärung als einen rituellen Prozess auf die Bühne bringt. Initiation als Aufklärung, als Ausgang des Initianden aus seiner in diesem Fall allerdings: nicht selbstverschuldeten, sondern ihm aufgebundenen Unmündigkeit.

Schauen wir uns Taminos vom Ritual vorgeschriebenen Prüfungsweg einmal näher an, nachdem er durch die Stadien der Illusionierung und Desillusionierung hindurchgegangen ist. Der dritte Teil, also „Die Kleinen Mysierien“, beginnt mit der von Mozart in einem Brief so genannten „Feyerlichen Szene“, einer Szene ausgeprägt rituellen Charakters. Sie hebt an mit dem feierlichen Einzug der Eingeweihten zur Begleitung der *marcia* Nr. 9, des Priestermarschs, der durch seine Instrumentierung als Sakralmusik gekennzeichnet ist. Hierfür verwendet Mozart zusätzlich zum normalen Orchester dunkle Bläser in Gestalt von drei Posaunen und Bassetthörnern. Wir hören das Klangsymbol der drei Posaunen in der Ouvertüre und dann erst wieder zu Beginn des zweiten Teils beim Gesang der drei Knaben „Zum Ziele führt dich diese Bahn.“ Der Ort dieser Szene im Ritual ist dem Freimaureritual nachgebildet, und zwar einer „Umstimmungsloge“, bei der vor dem Vollzug des eigentlichen Initiationsrituals mit Hilfe von weißen und schwarzen Kugeln über die Zulassung des Aspiranten zur Einweihung abgestimmt wird. Dann führt man den Initianden in die dunkle Kammer und lässt ihn mit sich allein. So geschieht es auch in der *Zauberflöte*. Wir befinden uns jetzt in der Szenerie, die Alberti auf seinem Frontispiz zum Textbuch der *Zauberflöte* dargestellt hat und die

in der Szenenanweisung des Textbuchs folgendermaßen beschrieben wird:

Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera („Trümmer“) von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe, altägyptische Türen, welche mehr Seitengebäude vorstellen.

(Vgl. Abb. 2: Alberti Stich (1791)

(Vgl. Abb. 3: Stich der Brüder Schaffer (1795)

Auf dem Stich der Brüder Schaffer, der dem Bühnenbild der Uraufführung vermutlich besonders nahe kommt, ist diese Szene in engster Anlehnung an Albertis Stich gestaltet. Dieser Stich wiederum ist eine Montage aus zwei Stichen von LeGeay, und LeGeay war ein Bewunderer von Piranesi. Wir bewegen uns hier in einer Bilderwelt, die sehr stark von Piranesis *Carceri*, aber auch von den Vorstellungen eines unterirdischen Ägyptens geprägt ist.¹⁷ Hier erhalten die beiden Prüflinge Besuch von ihren Mystagogen, die sie durch die Prüfungen hindurchgeleiten und ihnen als erstes einschärfen, sich „vor Weibertücken“ zu bewahren. Dieses Duett (II 3 Nr. 11) hört man auch anders im Licht der Mysterientheorie. 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. Richtet eure Gedanken auf das göttliche Wesen, und lasset dasselbe stets vor euren Augen seyn, um dadurch euer Herz und Sinne zu lenken.¹⁸

¹⁷ Siehe Norbert Miller: „[...]E di mezzo alla tema esce il diletto“. *Ägyptische Träume und Alpträume bei Jean-Laurent Le Geay und Giovanni Battista Piranesi*“, in: W. Seipel (Hg.): *Ägyptomanie*, Wien 2000, S. 213-287.

¹⁸ *Crata Repoa*, S. 8 f., mit Verweis auf Eusebius, Praeparatio ev. I.13 und Clemens, Admonit. ad gentes (Protreptikos), d. h. auf den dort überlieferten orphischen Hymnus. *Crata Repoa* ist eine Art „Science fiction“, die ihren Erfindungen den Anschein wissenschaftlicher Präzision gibt und mit

Da die *Zauberflöte* diese „Vorurteile“, die sich in der Mysterientheorie auf die illusionären Gottesvorstellungen der Volksreligion beziehen, durch die Königin der Nacht und ihre Sphäre repräsentiert, werden sie hier als „Weibertücken“ dargestellt. In einigen Rekonstruktionen der antiken Mysterienweihe wird der Neophyt aber auch noch speziell weiblichen, nämlich erotischen 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). Ich finde es eine sehr plausible und reizvolle Vorstellung, dass auch in der *Zauberflöte* die drei Damen diese vom Ritual vorgeschriebene Rolle spielen und eigentlich Frauen der Priester sind. Sogar die Königin der Nacht könnte man sich in diesem Sinne vorstellen. Die scheinbaren Widersprüche, die zur Bruchtheorie geführt haben, ergeben sich aus der Frage nach Wesen und Charakter der Königin: Was ist sie nun, eine Isis oder eine Rachefurie? Diese Frage dürfen wir offenbar gar nicht stellen, sondern müssen fragen, warum uns die Königin einmal so und einmal anders erscheint. Nicht die Königin macht einen Wesenswandel, sondern Tamino und wir machen einen Sinneswandel und Perspektivenwechsel durch, eine Art Konversion. Die Wende, der Bruch findet in unserem Inneren statt: Das ist der Sinn des rituellen Vorgangs. Die erste Prüfung besteht darin, die Tragfähigkeit dieser inneren Wende unter Beweis zu stellen. Die drei Damen erscheinen und versuchen, die beiden Neophyten von ihrem Entschluss und ihrem Prüfungsweg wieder abzubringen.

Die zweite Prüfung ist für Tamino unendlich schwerer: Sie besteht darin, der Geliebten gegenüber schweigen und ihren Vorwurf erkalteter Liebe und ihren Todeswunsch widerspruchlos ertragen zu müssen. Diese Szene ist der Schlüsselszene in

den gelehrten Abhandlungen zu den antiken Mysterien nicht auf eine Stufe gestellt werden kann. Diese Unterscheidung haben aber nicht viele der damaligen Leser getroffen und für die Mysterientheorie der Zeit und ihre Widerspiegelung im Libretto der *Zauberflöte* ist die kleine Schrift zweifellos eine zentrale Quelle.

Glucks *Orpheus und Eurydike* nachgebildet, wo Orpheus, dem verboten ist, sich nach Eurydike umzusehen, denselben Vorwurf ertragen muss. Orpheus hält dieser Prüfung bekanntlich nicht stand; so verschwindet Eurydike und er bricht in seine Klage aus: Che farò senz' Euridice? „Ach, ich habe sie verloren“. In der *Zauberflöte* hält Tamino stand, und so ist es Pamina, die in die Klage ausbricht „Ach ich fühl's, es ist verschwunden.“

Das ist aber nicht die einzige Orpheusanspielung der Oper. Tamino erscheint als ein anderer Orpheus, wie er mit seinem Flötenspiel die wilden Tiere besänftigt, und überhaupt ist der Grundgedanke, nämlich die alles bezwingende Macht der Musik und der Gattenliebe beiden Geschichten, dem Orpheusmythos und der Zauberflötenhandlung gemeinsam. In der Tat ist mit der Ritualstruktur des Prüfungsweges durch Nacht zum Licht nur der eine von zwei Handlungssträngen erfasst. Die Opernhandlung beruht auf einer durchgängigen Verknüpfung dieses Prüfungswegs mit dem Schicksal der beiden Liebenden, das sich am Orpheusmythos orientiert und in die Form eines Liebesromans gebracht ist. Der antike Liebesroman beruht auf dem Gedanken, zwei Liebende sich gleich zu Anfang finden zu lassen, um sie dann durch eine Folge von Trennungen und Wiederbegegnungen hindurchzuführen bis zu ihrer endgültigen Vereinigung. Die Liebenden, im ersten Teil getrennt, bewegen sich im zweiten Teil aufeinander zu und begegnen sich zu Ende des ersten Aufzugs, um sogleich wieder getrennt zu werden. Im dritten Teil verlaufen ihre Wege wieder getrennt bis zur tragischen Wiederbegegnung, in der Pamina verzweifelt. Mit dem letzten Lebewohl werden sie wieder getrennt. Im vierten Teil bewegen sich ihre Wege wieder in einer vom Ritual nicht vorgesehenen Weise aufeinander zu, um sich dann vor den Schreckensportalen, die sie gemeinsam durchschreiten, endgültig zu vereinigen.

(Vgl. Abb.4: *Prüfungsweg und Liebesroman*)

Um die Struktur des Liebesromans mit seinen Trennungen und Vereinigungen auf die Bühne zu bringen, setzt Schikaneder seine vielgerühmte Verwandlungstechnik ein, die auf die

Schnitttechnik des modernen Films vorauszuweisen scheint. Durch den plötzlichen Wechsel von der einen zur anderen Handlungsebene vermitteln diese Verwandlungen den Eindruck der Gleichzeitigkeit. So müssen wir uns vorstellen, dass die Szenen Taminos und Papagenos erste Prüfung und Paminas Erlebnisse in der Gartenlaube gleichzeitig verlaufen, und ebenso im vierten Teil die Szenen Paminas und der drei Knaben und der Weg Taminos zu den Schreckenspforten und den Geharnischten. Auf diese Weise gelingt Schikaneder eine ungemein überzeugende Weise, die beiden Handlungsstränge des Prüfungswegs und des Liebesromans miteinander zu verknüpfen. Wo bleibt aber nun Papageno? Papageno bildet in der Tat einen dritten Handlungsstrang, der die beiden anderen durchgehend kommentierend und parodierend begleitet: den Prüfungsweg, indem er in den Prüfungen auf komische Weise scheitert, und den Liebesroman, indem auch er mit Liebe und Musik ausgestattet wird. Wie ist es möglich, dass eine Opernhandlung so verschiedene Elemente integriert? Um das zu verstehen, möchte ich abschließend noch einmal auf die Grundstruktur des Rituals zurückkommen.

Das Ritual, so hatte ich eingangs festgestellt, umfasst drei Komponenten, die jeweils andere Transformationen des Ritualen hervorbringen: das Ästhetische, das Ludische und das Existenzielle. Darunter verstehe ich den Ernst des Rituals, das ja eine wirkliche Verwandlung bewirken will. Der Mensch ist nach Vollzug des Rituals ein anderer als vorher. Etwas von diesem existenziellen Ernst versucht Mozart auch in der Oper zu verwirklichen, indem er die Zuschauer in den Ritualprozess hineinzieht und sie dadurch ebenfalls verwandeln, d. h. zwar nicht in die Mysterien der Isis einweihen, aber doch aufklären möchte. Der Prozess der Aufklärung soll für sie erfahrbar werden. Daraus wird aber nur ein Kunstwerk, wenn auch die ästhetische Komponente des Rituals herausgestellt wird. Aisthesis heißt hier die sinnliche Erfahrung des Schönen, und das wird mit Liebe und Musik, mit dem Roman von Liebe und Musik, dem Orpheusmythos verbunden. Papageno schließlich vertritt

das ludische Element, das ebenfalls zur Phänomenologie des Rituals gehört. Dadurch wird die *Zauberflöte* mit ihrer Verbindung von Ritual und Liebesroman auch mit den Erwartungen des Wiener Vorstadttheaters vermittelt. Liebesroman und Papageno-Handlung sorgen dafür, dass die *Zauberflöte* als ein auf der Bühne vollzogenes Ritual weder aus dem Rahmen der Opern-, noch aus dem der Volkstheater-Tradition herausfällt. Sie haben auch bewirkt, dass die Oper weiter „funktionierte“ nachdem ihre geistigen Hintergründe, die freimaurerische Mysterienkonzeption, in Vergessenheit geraten waren und ihre Ritualstruktur daher von niemandem mehr verstanden werden konnte.

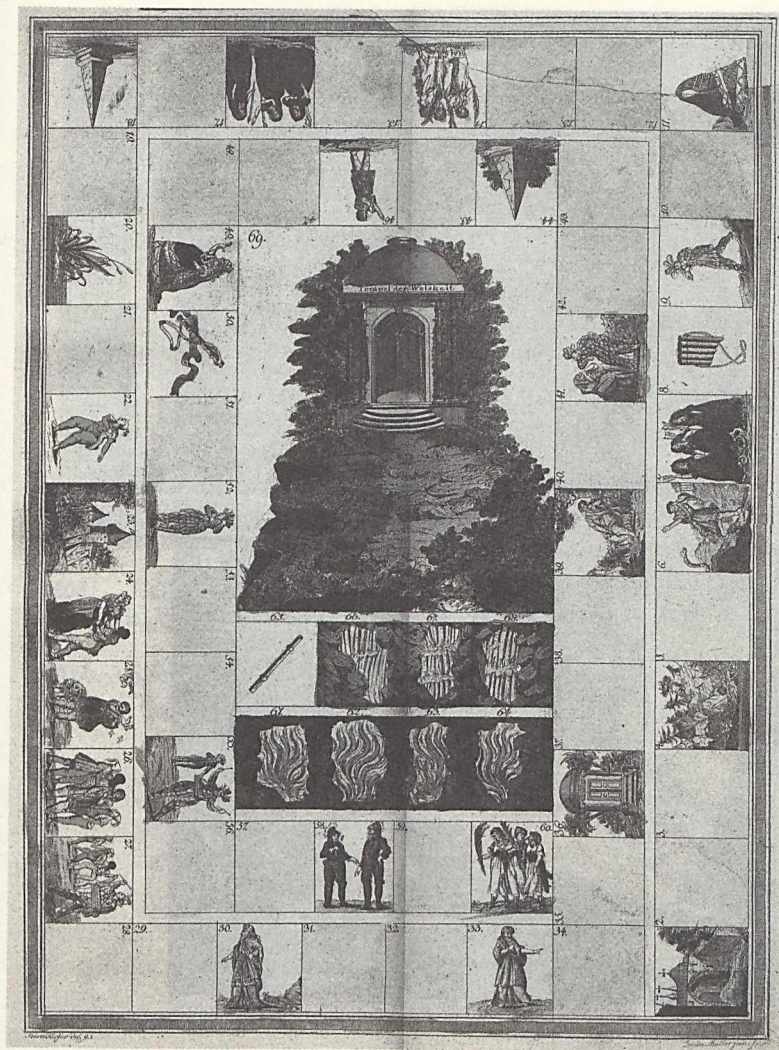
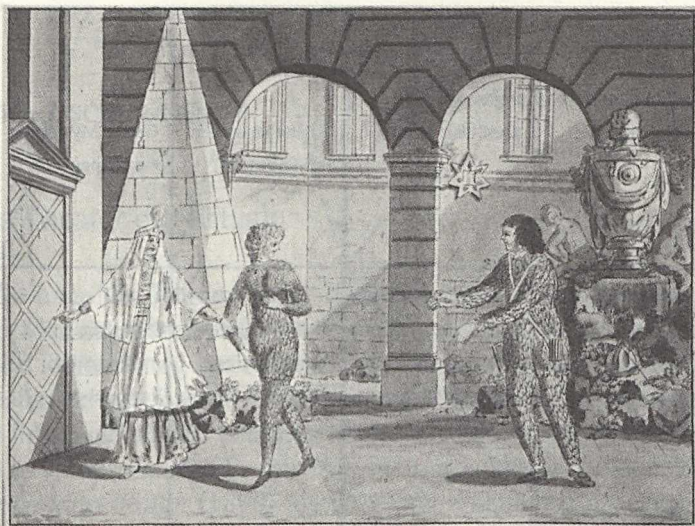


Abb. 1 Zauberflötenspiel (1793)



Abb. 2 Alberti Stich (1971)



808 JOSEPH SCHAFFER, Szenenbild aus *Die Zauberflöte*, II/25:
Papagena wird Papageno entrissen, um 1794

Abb. 3 Stich der Brüder Schaffer (1795)

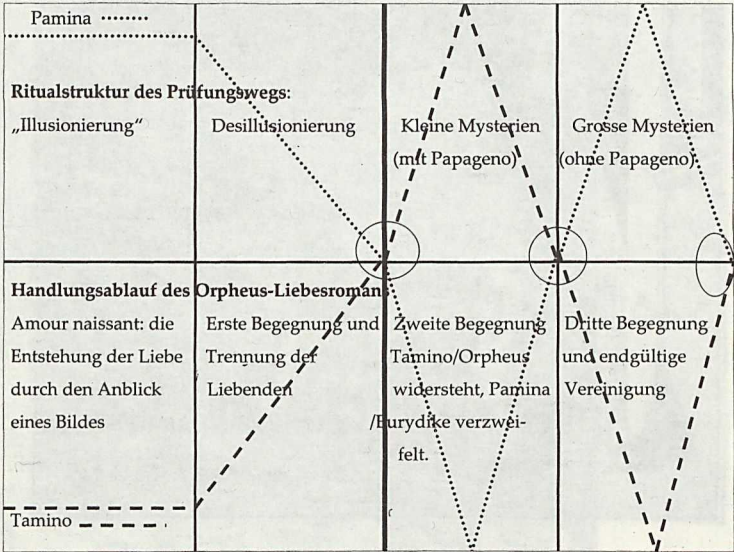


Abb. 4 Prüfungsweg und Liebesroman