

## Kunstwerk, Machwerk, Menschheitstraum? Anmerkungen zur *Zauberflöte*

Nina Noeske

Warum ist die *Zauberflöte* so beliebt? Warum gilt sie auch 220 Jahre nach Ihrer Uraufführung im Wiener Theater im Freihaus auf der Wieden als Musterbeispiel einer Oper, der es gelingt, die Unterhaltungsbedürfnisse von Jung und Alt, Kennern und Liebhabern, gleichermaßen zu befriedigen? Bei kaum einem anderen Werk des kanonisierten Repertoires herrscht indes so wenig Einigkeit hinsichtlich der ästhetischen Qualität. 1978 erschien gar ein (vielfach diskutierter) Sammelband, der bereits im Titel die Frage stellte, ob die *Zauberflöte* ein „Machwerk“ sei.<sup>1</sup>

### Kritik

Die Antwort fiel keineswegs beruhigend aus. So war (und ist) vom miserablen, in Eile und ohne ästhetische Skrupel hingepfuschten Libretto Emanuel Schikaneders die Rede, das mit seinen offensichtlichen logischen, grammatikalischen und poetischen Mängeln eher mit Blick auf schnellen (kommerziellen) Erfolg verfasst wurde, denn künstlerische Meisterschaft für sich beansprucht. Um ein Beispiel von zahlreichen zu nennen: Vielfach rümpfte man die Nase über das Priesterduett, wonach dem, der sich vor Weibertücken nicht in Acht nimmt, „Tod und Verzweiflung“ – in dieser Reihenfolge! – erwarten. Auch die reinen Sprechszenen hielt man bekanntlich für langatmig; die Konsequenz war (und ist) in der Regel die radikale Kürzung derselben. (Die Neu-Inszenierung an der Berliner Komischen Oper von November 2012 ging jüngst so weit, das gesprochene Wort im Stil von Stummfilm-Zwischentiteln zu präsentieren – eine durchaus überzeugende Lösung!)

Kritisiert wurde zudem der vermeintliche ‚Bruch‘ zwischen den beiden Akten, da das Böse (in Form der irrational-rachedürstigen nächtlichen Königin) zunächst gut, das Gute (alias Sarastro) aber böse erscheint und sich die moralischen Verhältnisse erst im Laufe der Handlung zurechtrücken. Auch wenn die so genannte Bruch-Theorie – wonach Mozart und Schikaneder während der Arbeit an der Oper ihr Konzept änderten, ohne die bis dato schon stehenden Teile entsprechend zu korrigieren, was wiederum die Logik der Handlung beschädigte – mittlerweile widerlegt ist: Die Kritik an der Handlungsführung bleibt. Es gibt schlichtweg keine Perspektive, die eine eindeutige Einteilung der Welt in ‚schwarz‘ oder ‚weiß‘ erlauben würde: Das Publikum ist zunächst genauso verblendet wie Tamino, der sich, bereits bis über beide Ohren in Paminas Bildnis verliebt, vom Mutterschmerz der Königin („Zum Leiden bin ich auserkoren“) irreführen lässt. Zugleich aber ist der weise Sarastro in mancherlei Hinsicht moralisch keineswegs so unanfechtbar, wie es von ihm selbst und seinen Priestern unentwegt, mitunter bis zum Überdross, dargestellt wird. Der gegenüber Pamina geäußerte Satz „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“ suggeriert, dass er selbst es auf sie abgesehen hat, was er später allerdings ebenso wortreich wie gestelzt in Abrede stellt („Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die Götter dem holden Jünglinge bestimmt; dies ist der Grund, warum ich sie der stolzen Mutter entriss“). Und ob es mit Sarastros Menschenliebe wirklich so weit her ist, wenn er Monostatos zur Strafe für dessen Lüsternheit, ohne zu zögern, „siebenundsiebzig Sohlenstreich“ verpassen lässt, ist zumindest fragwürdig. Vermutlich ordnet er den Mohren nicht dem Menschengeschlecht zu – eine Erklärung, die Sarastro zwar nicht

---

<sup>1</sup> Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk? München: edition text + kritik 1978 (= Musik-Konzepte 3), 2. Aufl. 1985.

gerade in günstigeres Licht rückt, jedoch der damals in Mitteleuropa geltenden Auffassung entspricht: Der ‚Wilde‘ – dieser Rubrik ist neben Monostatos, dem ‚Alleinstehenden‘, auch Osmin aus der *Entführung* zuzuordnen – war entweder edel oder, wie in diesen beiden Fällen, barbarisch.

Selbst Mozarts Vertonung stieß (und stößt) nicht immer und überall auf ungeteilte Begeisterung. Vor allem die ungewöhnliche, offensichtlich sinnwidrige Betonung so mancher Worte und Silben erscheint mitunter unmotiviert. So ist Tamino anscheinend des Deutschen nicht ganz mächtig: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön, wie noch kein Auge je gesehn!“ Und warum die Königin in ihrer ersten Arie die über 13 Takte gesungene Koloratur ausgerechnet auf dem Wörtchen „dann“ zum Besten gibt, obwohl sich auch das Wort „ewig“ angeboten hätte, weiß der Komponist allein. So scheint es fast, als solle hier die Künstlichkeit des ganzen Unterfangens ‚Oper‘ bzw. ‚Singspiel‘ mit Bedacht herausgekehrt werden, wie es im 20. Jahrhundert Bertolt Brecht und andere für das Theater forderten.

Ferner mutet die musikalische Sphäre der Priesterwelt so manchem Opernbesucher fad an – weniger attraktiv jedenfalls als der lustige, an Pointen reiche Gesang des Papageno, die tief empfindsamen Arien der Pamina oder die halsbrecherischen Koloratur-Abenteuer der Königin, die ihr Register voll und ganz auskostet und sich in der Höhe weit über jede Norm hinauswagt. Tatsächlich wirkt der Chorgesang der Priester gegenüber den ‚Highlights‘ des Werkes – wozu allerdings auch Sarastros „O Isis und Osiris“ gehört – zumindest stellenweise blass. Könnte es also sein, dass Mozart nur wenig Lust verspürte, die Tempelwelt musikalisch auszumalen? Die Schwächen des Librettos waren also, so wäre dann zu argumentieren, selbst von einem ‚Könner‘ wie Mozart nicht immer zu bemängeln, und zwar insbesondere an den Stellen, wo die Szenen musikdramatisch unergiebig sind.

Schließlich, um die Liste der Anklagepunkte zu vervollständigen, gibt es mittlerweile mehrere wissenschaftliche Beiträge, die sich mit der in der *Zauberflöte* herrschenden Frauenfeindlichkeit beschäftigen. Demzufolge ordnen sich sowohl Mozart als auch Schikaneder kritiklos dem misogynen Zeitgeist des ausgehenden 18. Jahrhunderts unter. Die *Zauberflöte* ist also nicht nur rassistisch („weil ein Schwarzer hässlich ist“), sondern heizt zusätzlich, wie argumentiert wird, den Krieg der Geschlechter an: Wie soll man der jungen Generation erklären, dass es sich – trotz alledem – um ein musiktheatralisches ‚Meisterwerk‘ handelt, ohne in Rechtfertigungsnöte zu geraten? Ist ein ‚ideales‘ Kunstwerk nicht immer auch – im Sinne der Platonischen Trias wahr, gut und schön – moralisch vorbildlich? Hinzu kommt, für das heutige Publikum, die unverkennbare Nähe der Priestermoral inklusive ihrer Inszenierung zu den Nazi-Aufmärschen im 20. Jahrhundert: Soll dies tatsächlich die Moral sein, worauf die Oper hinauswill? Mehr noch: Kann es, wiederum vom Standpunkt des 19. und 20. Jahrhunderts betrachtet, überhaupt sein, dass sich ein Werk explizit die Propagierung von moralischen Werten (Standhaftigkeit, Ehrlichkeit, Verschwiegenheit, Tugendhaftigkeit, Männlichkeit) auf die Fahnen schreibt, ohne seinen Status als Kunstwerk ‚im emphatischen Sinne‘ zu verlieren? Wenn schon moralische Anstalt, dann auch mit der richtigen oder zumindest genügend dehnbaren, mithin zeitlosen Moral!

## Heterogenität

Im Gegensatz zum Kunstwerk handelt es sich beim Machwerk um ein künstlich, durch Reflexion, möglicherweise gar durch heimliches Schielen auf die Theaterkasse ersonnenes, nicht organisch aus dem Material heraus entwickeltes Gebilde, dessen einzelne Bestandteile zudem nicht recht zueinander passen wollen. Wie verhält es sich hierbei nun tatsächlich mit der *Zauberflöte*? Kein Zweifel, die Traditionen, aus denen die Autoren schöpften – Wiener

Volkstheater, Kasperletheater, Singspiel, große Oper, Maschinenoper –, sind heterogen. Auch die Verknüpfung von Zaubermärchen und Mysterienspiel, das sich bekanntlich aus Elementen der Wiener Freimaurerei nährte, erscheint zumindest gewagt, auch und gerade wenn man mit Jan Assmann davon ausgeht, dass es sich bei der *Zauberflöte* um ein auf die Bühne gebrachtes Ritual handelt.<sup>2</sup> Die Gestalten der Oper sprechen ebenfalls sehr unterschiedliche Sprachen: Taminos und Paminas Gesänge sind zumeist empfindsam, nicht selten in zartem Moll gehalten und an Seufzern reich, Papageno und Papagena bedienen sich eines (realen oder imaginären) Volkslied-Tonfalls, die Königin der Nacht gemahnt an große Affektdarstellungs-Szenen der Opera seria, wie wir sie u. a. auch von der Elektra aus Mozarts *Idomeneo* kennen, der lüstern-gewalttätige Mohr Monostatos ist auch musikalisch vor allem ‚barbarisch‘, ungezügelt und impulsiv, und Sarastros musikalische Sprache ist von vergeistigter, ernster Feierlichkeit, wie sie im Kontext religiöser oder geheimbündlerischer Riten erwartet wird.

Die drei Damen wie auch die drei Knaben schließlich sind Zwischenwesen: Erstere stehen zwar im Dienste der Königin, lassen sich aber später auch für die Prüfungen der Eingeweihten funktionalisieren, indem die Prüflinge in Anwesenheit der Frauen ihre ‚männliche‘ Verschwiegenheit unter Beweis zu stellen haben. Mit ihrer weiblichen Schwatzhaftigkeit ohne Punkt und Komma – hier: in pausenlos aneinandergereihten Achtelnoten – kommen sie musikalisch dem Buffo-Geplapper eines Leporello nahe, wenn sie im zweiten Akt Tamino und Papageno zum Reden animieren und damit gewissermaßen die Rolle des biblischen Versuchers einnehmen: „Man zischelt viel sich in die Ohren von dieser Priester falschem Sinn. Man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll’ mit Haut und Haar.“ Dass Frauen in erster Linie nachsprechen, was andere behaupten, ist ein Topos, der bereits Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet war. Auch die traditionelle Nähe der Weiber zum Teufel wird hier subtil offenbar: Nicht von Ungefähr erinnert das Verb „zischelt“ an die Schlange im Paradies.

Die drei Knaben hingegen verkörpern mit ihrem kunstvoll-einfachen Gesang eine Sphäre natürlich-kindlicher Reinheit jenseits des Geschlechterdualismus (mit Tendenz allerdings zum Männlich-Allgemeinen), wobei ihre Neutralität so weit geht, dass sie, jeweils in bester Absicht, zunächst für die Königin und schließlich für Sarastro zu arbeiten scheinen, je nachdem, auf wen gerade das bessere Licht fällt. Dies wiederum ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass beide, Königin und Sarastro, letztlich ein und derselben Welt angehören: Die Knaben scheinen von der aufklärerisch-idealistischen Trennung von Gefühl und Ratio, Nacht und Tag, Frau und Mann noch nichts zu wissen und bevölkern gewissermaßen, ähnlich wie Papageno, inmitten des Kriegszustands ein kindlich-unschuldiges Paradies.

In der *Zauberflöte* kommt also – auf unterschiedlichen Ebenen – eine ganze Menge zusammen, was sich nicht ohne weiteres bruchlos zu einer Einheit fügt. Um es vorwegzunehmen: Genau dies scheint die Qualität des Werkes zu sein. So erweist sich auch die Frage, wer am Libretto mitgewirkt hat – neben Schikaneder war zweifellos auch Mozart selbst maßgeblich an dessen Zustandekommen beteiligt –, in letzter Konsequenz als obsolet. In mancherlei Hinsicht nämlich erscheint die *Zauberflöte* wie ein Traum, der weit in eine allgemein-unbewusste, gewissermaßen archaische (Menschheits-)Kindheit zurückreicht, und für dessen Zustandekommen das bewusste ‚Ich‘ als Autor nur am Rande verantwortlich ist. Vielmehr kommen hier, weitgehend ungefiltert, zahlreiche unterschiedliche Stimmen zu Wort, Logik und Schlüssigkeit von Psychologie und Handlung sind dabei weitgehend suspendiert.

---

<sup>2</sup> Jan Assmann: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, Frankfurt am Main <sup>5</sup>2008, S. 22.

## Traum

Ein furchtloser Ritter besteht Abenteuer, um dem Bösewicht das Fräulein/die Prinzessin zu entreißen, das von diesem gefangen gehalten wird. Der Held verliebt sich in das Mädchen und bekommt es zur Frau: Dieser (auch in gängigen Computerspielen des späten 20. Jahrhunderts fröhliche Urstände feiernde) Ur-Plot wird in der *Zauberflöte* mehrfach untergraben. Zum einen ist der Held keineswegs furchtlos, sondern fällt gleich zu Beginn aus Furcht vor einer Schlange (Freud lässt grüßen!) in Ohnmacht (was im 18. Jahrhundert eigentlich Frauen vorbehalten ist), woraufhin er – ausgerechnet! – von drei ‚heldischen‘ Damen gerettet wird, und zum anderen entpuppt sich der Bösewicht, wie dargestellt, als der eigentlich Gute, auf dessen Seite sich der ‚Anti-Held‘ im Laufe der Geschichte schlägt. Ferner ist die Liebe zum Mädchen/des Mädchens nicht, wie gewöhnlich, Ziel, sondern Ursache und damit treibende Kraft allen Handelns: Tamino ‚kennt‘ Pamina bereits, bevor er überhaupt seine Reise beginnt und die Prüfungen besteht. Somit handelt es sich zwar in der Grundstruktur um ein archetypisches Märchen. Dieses wurde aber gewissermaßen mit Hilfe eines Zauber-magneten ein wenig von außen manipuliert, bis es zu dem wurde, was es ist: Ein ästhetisch überzeugendes Mach-Werk, an dessen Zustandekommen dunkle Triebe, bewusste Reflexion, einzelne Gedankensplitter und persönliche Erfahrungen gleichermaßen beteiligt sind. Dabei ist jedoch – und das unterscheidet die *Zauberflöte* von manch anderer kanonisierter Oper des 18. und 19. Jahrhunderts, darunter sämtlichen Da-Ponte-Opern – keine Instanz bemüht, eine wie auch immer geartete Einheit herbeizuführen.

Dass Gut und Böse schillernd sind und sich den handelnden Figuren nicht eindeutig zuordnen lassen, ist letztlich ebenso wie das kurz aufblitzende, nicht weiterverfolgte Geständnis Sarastros, dass er Pamina ebenfalls gerne ‚lieben‘ würde, einer übergeordneten Traumlogik geschuldet. Hinzu kommt: Im Traum ist Raum für das Bekenntnis, dass das Gute mitunter auch konventionell und langweilig ist, ohne Konsequenzen fürchten zu müssen, und dass die Rituale der Freimaurer über den Verlauf des gesamten zweiten Aktes derart die Oberhoheit gewinnen, obwohl der erste zunächst eine völlig andere Richtung vorgibt, ist für einen Traum ebenfalls völlig unproblematisch. So gewinnt Sarastro Reich beinahe Züge eines Über-Ichs, das dem Ich ständig seine moralische Überlegenheit einhämmert – allein, das Ich vermag der proklamierten Lehre, selbst wenn ‚Wahrheit‘ erstrebenswerter als ‚Aberglaube‘ ist, nicht ganz zu glauben, und das teilt sich auch der Oper mit. Die heimliche Vorliebe eines Traums für die nächtlich-irrationale Welt der Königin oder die einfach-lebensbejahende Sphäre des Papageno gegenüber der langweiligen ‚Tageswelt‘ eines Sarastro erklärt sich beinahe von selbst. Gleichzeitig aber bedarf das Bunte (Papageno, die Liebe) des Grau-in-Grau (der Priester-moral), um überhaupt wirken zu können.

Zentraler „Schwachpunkt“ der Ordensherrschaft ist, wie Jan Assmann feststellt, „die männerbündische Misogynie.“<sup>3</sup> Begreift man die *Zauberflöte* als Traum, erweisen sich jedoch auch die Diskussionen über die ‚Frauenfeindschaft‘ des Werkes letztlich als obsolet: Der Rat-schlag der beiden Priester im zweiten Akt, man möge sich vor „Weibertücken“ in Acht nehmen, die anschließende Einschätzung Taminos, dass man der Königin nicht glauben solle, denn sie sei „ein Weib, hat Weibersinn“, die Ermahnung der Knaben gegenüber Tamino, ein „Mann“ zu sein, die ständige Betonung der Priester, dass allein „Männlichkeit“ zum Ziel füh-re, ferner die Zuordnung des nächtlichen, irrationalen Schattenreiches zum ‚Weiblichen‘ und der vernünftigen Tageswelt zum ‚Männlichen‘ – all dies hat mit einer wie auch immer gear-teten Autor-Intention wenig zu tun, sondern greift, ohne zu filtern, auf, was ohnehin in der

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 90.

Luft lag und von vielen so gesehen und nachgesprochen wurde. Männlichkeit war Ende des 18. Jahrhunderts etwas unangefochten Positives, denn für die christliche Welt ging alles Übel vom Sündenfall – mithin vom schwachen Geschlecht – aus. Zugleich gilt jedoch, dass man sich in bestimmten Kreisen bereits zur Zeit Mozarts über die Geschlechter-Klischees amüsierte, im Wissen darum, dass sie der Realität keineswegs immer standhielten. (Die Vielfalt der Stimmen darf auch mit Blick auf die Vergangenheit – ebenso wie die Fähigkeit der Menschen zu Witz und Ironie – nicht unterschätzt werden!) Zudem kommt, wie angedeutet, die ‚männliche‘ Priesterwelt musikalisch nicht allzu gut weg – und selbst wenn die nächtliche Königin am Ende ewiger Verdammnis anheimfällt: Der ästhetisch überzeugende Auftritt, die Glanz-Arie der Oper, bleibt ihr vorbehalten.

Zweifellos ließ sich das Publikum von den misogynen Klischees wunderbar unterhalten und empören, ob es daran glaubte oder nicht, und wer weiß: Möglicherweise verarbeiteten Mozart und Schikaneder das, was sie damals im Privatleben umtrieb und beschäftigte, in irgendeiner Form auch im Libretto der *Zauberflöte* – auszuschließen ist das nicht. „Sie ist ein Weib, hat Weibersinn“ war, auf der Bühne eines Theaters gesungen, sicherlich für den, der gerade von einer Frau gekränkt wurde, eine – wenngleich billige – Genugtuung, und niemand kann heute mit Sicherheit sagen, wie das Publikum derartige Sätze verstanden hat. Der *Zauberflöte* geht es nicht in erster Linie um Moral, selbst wenn dies zunächst den Anschein hat, sondern um eindringliche Bilder, von denen das alte Weib („Freilich, mein Engel!“), das sich als erst 18jährige Papagena entpuppt, sicherlich eines der überzeugendsten ist – zugleich wiederum auch eines, das einer gewissen Traumlogik entspricht und an die menschlichen Ur-Triebe und -Ängste appelliert.

Nicht zu Unrecht ist es konsequenterweise die Figur des Papageno, die häufig als die eigentliche Hauptfigur der Oper angesehen wird (niemandem sonst werden ganze drei Arien und zwei Duette zugestanden): Es handelt sich hierbei um die klassische Hanswurst-Rolle, um einen „Vertreter des niedrigen Volkes“<sup>4</sup>, welcher seit jeher die Verhältnisse umzukehren bzw. zurechtzurücken vermag. Leporello, Sancho Pansa oder – in Teilen – auch Mephisto sind, ebenso wie Papageno, Gestalten, die das Recht der Sinnlichkeit einfordern und das Heilige bzw. allzu Moralische parodieren: Ihnen geht es um Hunger, Durst, Geschlechtsliebe und Lebenslust, wobei der Alltagsverstand und Humor, nicht aber sinnloses Reflektieren leitend sind. „Die weihe- und schauervollen Zeremonien der Isis, in die er zusammen mit Tamino im Fortgang der Handlung hineingerät, verfehlen bei ihm gänzlich ihre Wirkung und werden von ihm durchgängig parodiert. Er sorgt dafür, daß die Oper bei allem sakralen Mysterienernst zugleich immer Volkstheater bleibt und verkörpert eine Art Zerrspiegel, in dem sich die Handlungen und Vorgänge auf der hohen Ebene ins Komische verformen.“<sup>5</sup> Bemerkenswert ist, dass Papageno am Ende in die Reihe der Eingeweihten aufgenommen wird, obwohl er die Prüfungen nicht besteht: Unschuldig-unmittelbares Leben sticht proklamierte Moral – in Mozarts Musik wird dies auch hier hörbar wie nirgends sonst.

Möglicherweise also sollte man die Alternative ‚Meisterwerk‘ versus ‚Machwerk‘ aufgeben zugunsten eines Dritten – dem Musiktheater als Menschheitstraum. Ein Traum nämlich läßt sich hinsichtlich seines ästhetischen Wertes ebenso wenig wie hinsichtlich seiner ‚Moral‘ beurteilen. Er ist einfach ‚da‘, und wenn er überzeugend ist, desto besser.

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 264.

<sup>5</sup> Ebd., S. 49.