

# Anmerkungen zur Entstehung eines Wunders

von Klaus Jörg Schönmetzler

Kein anderes Werk Wolfgang Amadeus Mozarts, mit Ausnahme des Requiem, erscheint in gleichem Maß von Spekulationen, Mythen und Legenden überwuchert wie „Die Zauberflöte“. Ist Emanuel Schikaneders Textbuch nur ein planlos zusammengestoppeltes Machwerk oder ist es eine der tiefgründigsten Parabeln der Operngeschichte? Stammt es überhaupt von Schikaneder? Oder verfasste es in Wahrheit dessen Assistent und Logenbruder Karl Ludwig Giesecke, wie dieser Jahrzehnte später behauptete? War der vieldiskutierte Bruch der Handlung, in dem die Königin der Nacht und Sarastro mitten im Stück die Rollenbilder tauschen, ein genialer Eingriff, der dem Werk neue Dimensionen öffnete, oder eine blinde Panikreaktion auf den Erfolg von Wenzel Müllers fast handlungsgleichem Singspiel „Der Fagottist, oder: die Zauberzither“? Offenbarte Mozart in dem Werk verborgenste Geheimnisse der Wiener Freimaurer oder bedienten er und Schikaneder sich bei einem der populärsten Esoterik-Bestseller jener Tage, dem historischen Bildungsroman „Geschichte des ägyptischen Königs Sethos“ von Abbé Jean Terrasson? Hinterließ der Komponist mit der „Zauberflöte“ sein künstlerisches Vermächtnis an die Menschheit, oder war es eine ungeliebte, flüchtig hingeworfene Brotarbeit, die einzig dazu diente, seine desaströse Finanzlage zu mildern? Sind die Nummernfolgen der Oper schierer Zufall? Oder ist das Werk durchdrungen von geheimnisvoller Zahlensymbolik bis hin zur Identität der 22 Musiksätze mit den 22 Karten des Tarot? Und als Essenz all dieser Fragen: Ist die „Zauberflöte“ eine naive Kinderoper? Oder ist sie tönende Philosophie?

Was wir an Fakten überprüfbar wissen, gestaltet sich gemessen an der Flut von Hypothesen eher unspektakulär. Mozart kannte den passionierten Straubinger Theatermann Emanuel Schikaneder bereits aus Salzburg, wo dessen Truppe im Dezember 1780 erfolgreich gastierte. Ein weiterer Kontakt ergab sich 1784, als Schikaneder – nunmehr in Wien – Beaumarchais' Skandalstück „Die Hochzeit des Figaro“ auf die Bühne bringen wollte und von der kaiserlichen Zensur zurückgepfiffen wurde; während Mozarts Opernfassung reüssierte. 1790 trat Constanze Mozarts Schwester Josepha dem Ensemble Schikaneders als Sopranistin bei (sie verkörperte die erste Königin der Nacht). Und schließlich brachte der umtriebige Theaterdirektor angesichts des Erfolges von Paul Wranitzkys Märchenoper „Oberon“ im Herbst 1790 ein Singspiel mit dem Titel „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“ nach der Erzählung „Nadir und Nadine“ aus Christoph Martin Wielands Märchensammlung „Dschinnistan“ auf die Bühne; einen musikalischen Schnellschuss, bei dessen Umsetzung gleich fünf Komponisten ihre Hände im Spiel hatten – darunter Mozart.

Das Produkt kam beim Publikum erstaunlich gut an. So gab es schon bald nach der Premiere Pläne, dem „Stein der Weisen“ die Adaption einer weiteren „Dschinnistan“-Erzählung folgen zu lassen: nämlich „Lulu oder die Zauberflöte“ aus der Feder von Wielands Schwiegersohn August Jacob Liebeskind. Eine Reihe technischer Vorgaben stand dabei von Anfang an fest: Die Besetzungsliste des neuen Stückes sollte mit der des Vorgängerwerkes weitgehend identisch sein. Aus dem „unterirdischen Gott Eutifronte“ wurde Sarastro. Das Liebespaar Nadir und Nadine erstand als Tamino und Pamina. Die „Mädchen“ der Zauberinsel verwandelten sich in die „drei Damen“ und so weiter. Vor allem aber war im Wiener Volkstheater ein Märchenspektakel ohne Kasperl damals fast undenkbar. Entsprechend mussten Schikaneder und seine Buffo-Partnerin Barbara Gerl nach ihrem umjubelten Erfolg als Oberförster Lubano und dessen Gattin Lubanara im „Stein der Weisen“ nun auch in der „Zauberflöte“ die wienerischen Nachfahren Harlekins und Colombines verkörpern.

So standen Mozart und sein Librettist schon lange vor Erstellung des Librettos im Herbst 1790 wegen des „Pa-pa-pa-pa“-Duetts zwischen Papageno und Papagena in Briefkontakt. Und noch eine Konstellation schien Schikaneder unverzichtbar: Der knabenhafte „Genius der Zauberinsel“ war beim Publikum so prächtig angekommen, dass im neuen Stück statt seiner gleich drei Knaben auf die Bühne mussten.

Auch die vorgegebenen Umriss der Handlung lassen sich aus Liebeskinds Erzählung leicht ermessen: Ein morgenländischer Prinz verirrt sich auf der Jagd vor das Schloss einer schönen, aber vom Volk abergläubisch gefürchteten Fee. Diese erweist sich als liebenswerte Gastgeberin und klagt dem Jüngling ihr Leid: Ein böser Zauberer habe ihr die Quelle ihrer Macht, den „goldenen Feuerstahl“ entrissen. Sie habe alles versucht, um das Kleinod zurückzugewinnen, doch vergebens. Zu allem Unheil habe der Schurke jetzt auch noch ihre Tochter entführt und halte sie gefangen. Der Prinz zeigt sich sogleich entschlossen das Mädchen zu befreien. Die Fee übergibt ihm darauf einen Ring, der dem Träger jede beliebige Gestalt verleiht; dazu eine Zauberflöte, deren magische Klänge den Hörer unrettbar in ihren Bann ziehen. Schon bald erreicht der Prinz das Schloss des finsternen Magiers. Er schleicht sich in der Maske eines Flötenspielers ein und gewinnt mit seiner Musik das Zutrauen des Tyrannen und seines koboldhaften Dieners. Nach mannigfachen Wirren gelingt es, die Prinzessin zu entführen. Sie und der Prinz werden ein Paar.

Soweit der Stoff. Die Umarbeitung für die Bühne vollzog sich gemäß aller Wahrscheinlichkeit nach ähnlichem Muster wie beim „Stein der Weisen“. Schikaneder formulierte den Handlungsrahmen und gestaltete die Dialogpartien. Sein Assistent Giesecke – ein pathologisch frauenfeindlicher, verschlossener, latent homophiler Mann – war für den hohen Ton und das rhetorische Pathos zuständig. Der Souffleur der Truppe Christoph Helmböck endlich bewährte sich als flotter Verseschmied und half, wo immer es not tat, mit seinen Reimereien aus. Während Mozart vermutlich bei der Positionierung der Lieder, Arien, Ensembles und Finali beratend mitwirkte. So formte sich im Teamwork das Libretto. Im späten Frühjahr 1791 begann dann die Komposition. Und einmal mehr ging die Arbeit in der für Mozart typischen Geschwindigkeit voran. In einem Brief vom 7. Juni erzählt er seiner in Baden auf Kur weilenden Frau Constanze von einem Arbeitssessen mit Schikaneder. Am 11. Juni meldet er, er habe „aus lauter Langeweile (...) von der Oper eine Arie componirt.“ Tags darauf berichtet er von einem Besuch im konkurrierenden Singspiel „Der Fagottist, oder: die Zauberzither“, das soeben seine umjubelte Premiere gefeiert hatte. Mozarts Urteil aber ist vernichtend: es sei „eine Oper, die so viel Lärm macht – aber gar nichts daran ist.“

Vermochte es ein solches Stück tatsächlich, das Konzept der „Zauberflöte“ mitten in der Komposition des ersten Finales umzuwerfen, wie Mozarts Schüler Ignaz von Seyfried dies Jahrzehnte später behauptete? Ein gewichtiges Indiz spricht dagegen. Denn im letzten Satz des schon genannten Briefs vom 11. Juni ließ Wolfgang einen seiner berüchtigten Kalauer los: „Ich küsse Dich 1000mal und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!“ Damit aber zitierte er das Duett der beiden Priester aus dem 2. Akt „Bewahret Euch vor Weibertücken“ und setzte als selbstverständlich voraus, dass Constanze die Pointe zu würdigen wusste. Das aber konnte nur bedeuten: Die Sarastro-Welt der „Zauberflöte“ war zu diesem Zeitpunkt längst entwickelt. Größere Teile des 2. Aktes lagen abgeschlossen vor. Und Mozarts Assistent Franz Xaver Süssmayr, der sich gemeinsam mit Constanze in Baden aufhielt, hatte das betreffende Duett bereits zur Notenkopie erhalten.

So beruht die Debatte um einen dramaturgischen Bruch der Oper nach aller Wahrscheinlichkeit auf dem Missverständnis, Emanuel Schikaneder habe die erzählerische Textvorlage Liebeskinds ursprünglich im Maßstab eins zu eins auf die Bühne bringen wollen. Dagegen zeugt das Libretto selbst. Denn im Originaltext der Uraufführung – welcher in der Opernpraxis allerdings bis zur Unkenntlichkeit gekürzt und verändert wurde – entwickelt sich die Handlung in einer zwar märchenhaft schillernden, aber rundweg schlüssigen Logik. Schikaneder bezog sich von Anfang an auf die Ambivalenz der Fee aus Liebeskinds Erzählung. Diese nämlich tritt dem Prinzen zwar mit aller Liebeshwürdigkeit entgegen. „Bey den Einwohnern derselbigen Gegend“ aber hatte sie sich „in grosse Furcht gesetzt: Denn da sie einige, die ihre einsame Wohnung aus Vorwitz ausspähen wollten, übel empfing, so ward sie für so grausam und blutigierig ausgeschrien, daß sogar die Wanderer ihren Wald vermieden.“ Die Doppelgesichtigkeit der „Königin der Nacht“ war mithin alles andere als eine Erfindung Schikaneders.

Bleibt die Verwandlung Sarastros vom tollpatschigen Unhold zum edlen, aber widersprüchlichen Führer einer Bruderschaft von Eingeweihten. Diese liegt der literarischen Vorlage in der Tat denkbar fern. Dafür hatte im Herbst 1790 Karl Friedrich Henslers Singspiel „Das Sonnenfest der Braminen“ mit der Musik von Wenzel Müller in Wien Premiere, worin die Figur des Oberpriesters mit seiner Gefolgschaft unverkennbar Schikaneders Charaktere vorwegnimmt. Vor allem aber erinnern Sarastro und seine Eingeweihten an die reale Wiener Loge „Zur wahren Eintracht“ mit ihrem charismatischen Meister vom Stuhl Ignaz von Born. Dieser genoss als Naturwissenschaftler hohes Ansehen. Unter seinen Freimaurer-Brüdern hingegen war er heftig umstritten, da er sich ausdrücklich zu den Sektierern des Illuminaten-Ordens bekannte und nach Kräften versuchte, einen Zusammenschluss der beiden Organisationen herbeizuführen – bis Kaiser Joseph 1785 durch ein Verbot der Illuminaten dem Konflikt ein harsches Ende setzte.

Die Verknüpfung der Sarastro-Figur mit Born wird noch enger, wenn man weiß, dass dieser 1784 einen Aufsatz „Über die Mysterien der Aegyptier“ publiziert hatte, in dem er Parallelen zwischen dem antiken Isis-und-Osiris-Kult und den Riten der Freimaurer zog. Borns Schrift lieferte damit bewusst eine Art Scharnier, um Bezüge zwischen der Wiener Freimaurerszene und den altägyptischen Mysterien des beim Lesepublikum allgegenwärtigen „Sethos“-Romans zu stiften. Schikaneder erfand die Sarastro-Welt mithin nicht aus dramaturgischer Not, sondern aus berechnendem Kalkül. Er bediente damit ein starkes esoterisches Interesse seines Publikums. Und auch Mozart konnte diese Wendung nur begrüßen. Das archaisch exotische Kolorit von Terrassons „Sethos“ hatte er nämlich schon einmal mit Bravour in Töne gesetzt: in seiner Musik zu Geblers theatralischer Bearbeitung „Thamos, König in Ägypten“. Er brauchte daran nur neu anzuknüpfen – und tatsächlich kehren in der „Zauberflöte“ Muster und Motive des „Thamos“ fast wörtlich wieder. Während Schikaneder Schlüsselszenen wie den Choral der beiden Geharnischten oder die Feuer und Wasserprobe fast wörtlich aus dem „Sethos“ übernehmen konnte.

Die Arbeit an dem neuen Werk schritt denn auch stringent und ohne Reibungsverlust voran. Entsprechend gering ist die Zahl abweichender Entwürfe. Am markantesten erscheint dabei noch eine Textänderung, die aus dem ursprünglich geplanten Löwen der Eröffnungsszene eine Schlange machte. So drängte Mozart bereits Ende Juni 1791 den „Snai“ (der Spitzname Franz Xaver Süßmayrs), er solle „fleißig schreiben daß ich meine Sachen bekomme“. Was er damit konkret meinte, erschloss dann der Brief vom 3. Juli: die komplette Abschrift „vom ersten Act, von der Introduction an bis zum Finale“.

Und noch „im Jullius“ trug Mozart die Zauberflöte als „Teutsche Oper in 2 Aufzügen“ vollendet in sein Werkverzeichnis ein.

Der gemeinsame Aufenthalt Constances und Süßmayrs in Baden, der den regen Briefwechsel verursachte, entsprang übrigens einer wunderlichen „ménage à quatre“. Mehrere Andeutungen legen den Schluss nahe, dass Mozarts Frau und sein künstlerischer Assistent damals eine recht freizügige Beziehung auslebten (jedenfalls mahnte Mozart seine Constanze dringlich zu mehr Zurückhaltung in der Öffentlichkeit). Im Gegenzug genoss er selbst die Gastfreundschaft von Schikaneders Truppe mit alkoholdurchtränkten Theaterfesten und einer Reihe williger Damen. Die verräterischen Schwärzungen, mit denen Constanze nachträglich die Korrespondenz jener Tage zu entschärfen versuchte, sprechen hier eine deutliche Sprache.

Der Rest bleibt eine singuläre Erfolgsgeschichte. Bereits bei der Uraufführung am 30. September 1791 im „Freihaustheater auf der Wieden“ erklatschte sich das Publikum drei Dacapos. Das Stück wurde zum Selbstläufer: Nach einem Monat feierte man die 24. ausverkaufte Aufführung. Einzig die Presse nörgelte. So notierte der Korrespondent des Berliner „Musikalischen Wochenblatts“ griesgrämig: „Die neue Maschinenkomödie: Die Zauberflöte, mit Musik von unserem Kapellmeister Mozart, die mit grossen Kosten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind.“

Am Erfolg änderten die kritischen Einlassungen allerdings wenig. Innerhalb eines Jahres brachte es das Werk auf annähernd hundert Vorstellungen. Den immensen Siegeszug des vermeintlich belanglosen Volksstücks aber konnte bei Mozarts Tod am 5. Dezember 1791 noch niemand absehen.

Aber er kam – und veranlasste Schikaneder 1798 zu der kruden Fortsetzung „Der Zauberflöte zweyter Theil. Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen“ – diesmal mit dem Münchner Hofkapellmeister Peter von Winter als durchaus talentiertem Mozart-Plagiator. Währenddessen schuf kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe eine weitere Fortsetzung, die jedoch Fragment blieb. „Die Zauberflöte“ provozierte Philosophen von Hegel über Kierkegaard bis Bloch zu tiefgründigen Erwägungen. Sie inspirierte Beethoven ebenso wie Wagner (die Spuren in „Siegfried“ und „Parsifal“ sind unübersehbar). Sie regte Ingmar Bergman zu einem seiner schönsten filmischen Meisterwerke an. Und sie blieb bis heute die meistgespielte Oper schlechthin.

Dies ist fraglos ein Verdienst von Wolfgang Amadeus Mozart. Ohne seine Musik wäre Schikaneders Oper heute eine verstaubende Archivleiche. Und gerade ihre größte Schwäche, nämlich der Singspielcharakter mit gesprochenen Dialogen, ist zugleich ihre größte Stärke. Denn während sich die Kompositionen von „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“ mit enormer Stringenz entfalten konnten, ist in der „Zauberflöte“ jede der 22 Musiknummern ein künstlerischer Neuanfang. Das volksliedhafte Vogelfängerlied des Papageno steht neben der lyrischen Bildnisarie Taminos und den hochdramatischen, der „opera seria“ entstammenden Koloraturen der „Königin der Nacht“ – doch ohne dass der Hörer dies als Bruch empfindet. Der an Bach geschulte Choralsatz der zwei Geharnischten, in dem Mozart das Kirchenlied „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ verarbeitete, erträgt mühelos die Nachbarschaft von Papagenos „Pa-pa-pa-pa“ Gestammel.

Und selbst esoterische Aspekte wie die durchgängige Betonung der Dreizahl (drei Damen, drei Knaben, drei Tempeltore, dreimal drei „mystische Akkorde“, drei „b“-Vorzeichen in der Grundtonart Es-Dur, drei Fanfaren zu Beginn der Ouvertüre usw.) wirken nie aufgesetzt, sondern werden als Bekräftigung eines organisch gerundeten Ganzen wahrgenommen. Vor allem aber unterlief Mozarts Musik glorreich die männerbündlerische Ideologie und Frauenfeindlichkeit des Textes. Nicht der schwächliche Tamino, dem der Komponist nur eine einzige Arie gönnte, ist der wahre Held des Stückes, sondern Pamina. Ihr ist es gegeben, im Duett mit Papageno das Manifest der Liebe in der „Zauberflöte“ anzustimmen. Sie allein findet in ihrer g-Moll-Arie „Ach, ich fühl’s“ den Seelentonfall liebend todbereiter Hingabe. Sie ist es, die mit ihrem leidenschaftlichen Einschreiten („Tamino, halt! Ich muss dich sehn!“) den Umschwung des Finales einleitet und dem Prinzen sogar zaglos durch Feuer und Wasser vorangeht: „Ich selbst führe dich, die Liebe leitet mich!“

Aber nicht allein Pamina wurde durch Mozarts Musik geadelt und gesegnet. Auch die „Königin der Nacht“ erscheint neben Sarastro als die ungleich komplexere und interessantere Figur. Und mit den drei Damen gelang es Mozart, ein so zauberhaftes Bild von kapriziöser Weiblichkeit zu zeichnen, dass ihren prominentesten Nachfahrrinnen – Wagners drei Rheintöchtern – im Vergleich etwas konstruiert Bemühtes anhaftet.

Es mag bizarr klingen: Alle Einwände, die je gegen das Stück vorgebracht wurden, sind berechtigt. Und alle machen es am Ende stärker. Oder, wie der greise Goethe gegenüber Eckermann formulierte: „Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist.“