

Mathias Mayer

**Die Zauberflöte in der *Zauberflöte* –
Zwischen Glaube und Wissen**

Die Eigenheiten der *Zauberflöte* sind im Laufe der intensiven Wirkungsgeschichte dieser Oper bald als Spannungen, bald als Synthesen beschrieben worden. Daß es dabei um das soziale Verhältnis zwischen hohen und niederen Schichten geht, zwischen königlicher Macht und priesterlicher Obrigkeit einerseits und der schlichten Bedürftigkeit des Vogelfängers andererseits, ist evident.¹ Hinzu kommt die inzwischen nicht mehr, jedenfalls nicht mehr ernsthaft diskutierte Spannung zwischen den Momenten des Aberglaubens, der barocken Unnatürlichkeit des Märchens und der aufgeklärten Rationalität – zuletzt hat Jan Assmann mit seiner Studie hier für eindeutige Positionen gesorgt.² Indessen lassen sich diese wirkungsgeschichtlichen Positionen nicht alleine als Gegenstand dieser einzelnen Oper verstehen, sondern deren Konflikte stehen über die Rezeption der *Zauberflöte* hinaus in einem paradigmatischen Zusammenhang, der die Rede vom „Modell *Zauberflöte*“ rechtfertigen könnte: Indem Mozarts Oper zwar vielfach als Beginn einer großen Operntradition aufgefaßt wurde (so unter anderem von Richard Wagner), blieben ihr doch keineswegs Diskussionen über ihre eigene Einheitlichkeit erspart. Insofern kann man sagen, daß das, was die *Zauberflöte* in ihrem Inneren spezifisch bewegt und in Spannung hält, symptomatische Bedeutung für die Reputation der Gattung Oper übernimmt.

Dabei ist es sicherlich, grob gesprochen, der Weg ans Licht, der Mozarts Oper zu einem Werk des 18. Jahrhunderts macht: Zunächst spricht ja vieles für seine Einordnung in das spätbarocke Volkstheater, mit den Spuren der Wiener Kasper- und Zauberoper, die noch Geister und Zauberer selbst auf die Bühne gebracht hatte; wilde Tiere aber, Priester und Zauberinstrumente finden wir auch noch bei Mozart. Mit dem Flugapparat der drei Knaben wird die Beschreibung als „Maschinenkomödie“ anschaulich. Und es sind ja

¹ Vgl. etwa Georgi W. Tschitscherin: *Mozart. Eine Studie*. Reinbek 1987. S. 146 und S. 151.

² Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München/Wien 2005.

³ Dazu Christoph Nieder: *Von der ‚Zauberflöte‘ zum ‚Lobengrin‘. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1989. S. 8.

schließlich eine ganze Reihe von Requisiten und Strukturmomenten, die die Nähe zum Bereich von Märchen, Magie und Aberglauben demonstrieren können, von der Schlange und dem Vogelmensch zu Beginn über den Auftritt der drei Damen als dreier Feen aus einem märchenhaften Königreich bis hin zur Ausstattung mit den Zauberinstrumenten der Flöte und des Glockenspiels. Die drei Knaben als Begleiterfiguren, die Rolle des Prüflings Tamino und seiner drei Prüfungen, die Verwandlungskünste schließlich – etwa die der alten Papagena in ein junges Mädchen auf offener Bühne, all das sind Momente, die im Licht der Vernunft ins Zwielicht des Aberglaubens gestellt werden.

Daß am Ende das Licht der Sonne die Schatten der Finsternis, der sternflammenden Königin mit ihrem märchenhaften oder dunkelhäutigen Hofstaat besiegt hat, spricht für den Untergang dieser märchenhaften Voraussetzungen. Sarastros Sonnenreich, vor dem reichen Hintergrund zoroastrischer Lichtreligion im 18. Jahrhundert plaziert und durch die zeitgenössischen Erfahrungen von Geheimbund und Initiation beleuchtet, führt zu klaren Verhältnissen, zum Augenblick, mit Nietzsches Mittagsphilosophie zu sprechen, des kürzesten Schattens. Sarastro vertritt am Ende das Lichtreich der Wahrheit, seine Gegnerin fährt in den Orkus der Lüge und des Aberglaubens. Um diesen Weg nicht in der Brachialität der alten Bruchtheorie zu belassen, die ohnehin durch die Entstehungsgeschichte der Oper schon obsolet ist, deutet Jan Assmanns Studie die „Idee der Initiation“ vom Motiv zum Zentrum der Oper⁴ und erkennt in ihr die einheitsstiftende formale und inhaltliche Grundidee der Oper.⁵ Daraus ergibt sich die konsequente Lesart, daß eben nicht nur der Protagonist Tamino, sondern auch der Zuschauer eingeweiht werde, daß er wie jener einem Perspektivenwechsel und Sinneswandel unterworfen werde.⁶ Das Geschehen der Oper erweist sich somit als ein Weg der Desillusionierung, der Aufklärung im wörtlichen Sinne, geht es doch um eine Aufhellung, um eine Überwindung des Dunkels. Dabei interessiert die Frage, welcher Raum innerhalb dieser Konstellation für den Bereich des Märchens bleibt? Das Märchen hat in dieser Lesart sehr wohl seine spezifische Funktion, nämlich als Teil der

⁴ Assmann (wie Anm. 2). S. 24.

⁵ Assmann (wie Anm. 2). S. 27.

⁶ Assmann (wie Anm. 2). S. 134. – Vgl. dazu auch Nieder (wie Anm. 3) S. 59; ferner: Günter Meinhold: *„Zauberflöte“ und „Zauberflöten“-Rezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto „Die Zauberflöte“ und seiner literarischen Rezeption.* Frankfurt am Main 2001. S. 110f.

Prüfungen, als Apparat gleichsam der Illusionierung, die es schließlich für Tamino und das Publikum zu durchschauen und überwinden gilt.

Damit, so scheint mir, ist die *Zauberflöte* konsequent in die Umgebung des 18. Jahrhunderts eingeordnet – es handelt sich um eine Ablösung des Aberglaubens und des Wunders, des Märchens durch die Rationalität des Lichtes. Sarastro als Personifikation der Aufklärung, als Garant des Wahrheitsgeschehens, das vom bloßen Aberglauben zum Wissen führt. So gesehen, ließe sich der Weg dieser Oper mit entscheidenden Zäsuren im Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts korrelieren:

Johann Christoph Gottsched, das ästhetische Gewissen der frühen Aufklärung, verwahrte sich in seiner Poetik gegen die Künstlichkeit und Unnatürlichkeit des Mediums Oper, in dem „die Leute denken, reden und handeln, ganz anders, als man im gemeinen Leben thut“.⁷ Dieselbe kritische Perspektive nahm Gottsched gegenüber dem übertriebenen Gebrauch des Wunderbaren ein, denn, so Gottsched: „Die Welt ist nunmehr viel aufgeklärter“,⁸ als daß der barocke Unsinn der Operschreiber oder der Märchenerzähler noch auf Kredit stoßen könnte. „Das Märchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget: Und man hat ziemlicher maßen aufgehört, solche Alfanzereyen gerne anzusehen“.⁹ Diese Verbannung des Märchens als des opernhafte Unwahrscheinlichen wird erst im Lauf der poetologischen und ästhetischen Rettungsversuche schrittweise differenziert; Bodmer und Breitinger bereiten die Basis für eine Unterscheidung von historischer und poetischer Wahrheit¹⁰ vor und erlauben eine Emanzipation des Wahrscheinlichen vom Natürlichen; das Wunderbare wird aufgewertet und kann dann in den Märchen Wielands immerhin auf poetische Weise wieder Fuß fassen. Allerdings sind Wielands Märchen, nicht wenige davon in der Nähe zur Oper (*Oberon*), alles andere als eine Bestätigung des Wunderbaren: Wieland erzählt das Mär-

⁷ J. Chr. Gottsched: *Ausgewählte Werke*. Hg. von Joachim und Brigitte Birke. 6. Bd.: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*. 2. Teil: Anderer, besonderer Theil. Berlin/New York 1973. S. 366.

⁸ Gottsched (wie Anm. 7). 1. Teil: Erster allgemeiner Theil. S. 238f.

⁹ Gottsched (wie Anm. 7). 1. Teil: Erster allgemeiner Theil. S. 241.

¹⁰ Karl-Heinz Stahl: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1975. – Hans Otto Horch/Georg-Michael Schulz: *Das Wunderbare und die Poetik der Aufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt 1988.

chen, um schließlich seine märchenhaften Züge ins Natürlich-Rationale aufzuheben, d. h. das Wunder wird rationalisiert und das Märchen letztlich als Schein einer Aufklärung unterzogen. Auch hier setzt sich jenes spätaufklärerische Selbstbewußtsein durch, das nach dem Titel einer 6bändigen Anthologie glaubte, bereits am *Grab des Aberglaubens* zu stehen (sie wurde 1777 – 1786 von Ernst Urban Keller herausgegeben).¹¹ Und es stellt sich die Frage, ob *Die Zauberflöte* sich in dieses Panorama einreicht.

Ich möchte dem das Argument entgegenstellen: die Gattung Oper macht es von vornherein unmöglich, das Programm der Aufklärung restlos oder schattenfrei umzusetzen; bereits im Medium der Oper liegen unhintergehbare Momente von Aberglauben, von märchenhafter Naivität, die sich nicht ganz in die Lichtregie des 18. Jahrhunderts aufheben lassen. Indem Mozart und Schikander den Weg ans Licht als Oper erzählen, behalten sie sich, so die These, einen Rest an Widerstand gegen die Aufklärung vor, der auch die Wahrheit Sarastros noch relativiert. Oder das Argument anders formuliert: Gerade *Die Zauberflöte* kann deshalb als Modell reklamiert werden, weil sie zeigt, wie noch in Zeiten der Aufklärung die Gattung Oper ein Asyl des – hier noch nicht näher fixierten – Glaubens bleiben kann, eines allerdings ästhetischen Glaubens, der bereits um seine eigene Unglaubwürdigkeit weiß. Dieses Wissen um die eigene Unglaubwürdigkeit stellt den Tribut an die Zeit der Aufklärung dar, die sich aber doch nicht als so stark und fraglos erweist, daß sie den ästhetischen Glauben, den Kredit des Vertrauens, überflüssig machen würde. Gerade die *Zauberflöte* hätte demnach symptomatische Bedeutung für die Spannungen der gesamten Gattung, die mit der durchschaubaren Manipulation der Zeit von vornherein als unrealistisches Genre markiert ist: im Wechsel zwischen Zeitraffung und Zeitdehnung im Stillstand eines „kontemplativen Ensembles“ (Richard Strauss) oder einer Arie, in der Aussparung von Psychologie, Kausalität und Logik, ja in der Vernachlässigung all dessen, was als Vorgeschichte der Handlung selbst für das Drama wichtig bleibt, beweist sich die Oper als ein stets und fraglos unnatürliches Gebiet.¹² Von dieser Un-

¹¹ Vgl. Martin Pott: *Aufklärung und Aberglaube. Die deutsche Frühaufklärung im Spiegel ihrer Aberglaubenskritik*. Tübingen 1992.

¹² Diese Sicht auf die Oper wird maßgeblich entfaltet von Carl Dahlhaus in seinem Buch *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* von 1983, bzw. 1989 (überarbeitete Neuauflage), besonders in den Kapiteln „Zeitstrukturen in der Oper“

natürlichkeit, von dieser Resistenz gegenüber der Rationalität macht aber auch und macht gerade *Die Zauberflöte* ausführlich Gebrauch. Hier folgt Mozarts Oper denn auch einer zeittypischen Tendenz, die an der Rolle des Optischen in Alt-Wiener Zauberspiel beobachtet werden kann:

Die Darstellung des Wunderbaren verlangte nach der deutenden Gebärde und nach dem sprechenden Kostüm. Zur Darstellung des Wunderbaren wurde gleichsam nach allen jenen Versinnlichungsmitteln gesucht, die stark genug erschienen, zu überzeugen, abzurunden – und vom Theatralischen her zu ergänzen. Dekorationen und Maschinen waren für den Dichter des Zauberspiels nicht ablenkende „Effekte“, sondern vollwertige Wesenselemente des Theaters an sich.¹³

Es geht dabei keineswegs darum, hier die obsoleete Bruchtheorie wiederbeleben zu wollen, sondern die Frage verschiebt sich im Licht von Jan Assmanns aufklärender Arbeit dahingehend, ob die Anteile des Märchens, der Illusion, des naiven Vertrauens als bloße Stationen in einem Prozeß der Aufklärung zu werten sind? Ob sie sich in dieser Funktion schließlich erledigen und aufgehoben werden? Oder ob ihnen größere Relevanz zuzusprechen ist als die eines bloßen Steigbügelhalters?¹⁴

Dies soll im folgenden an einem eigentlich zentralen, schließlich aber doch an den Rand gerückten Phänomen untersucht werden, an der Rolle der Zauberflöte in der *Zauberflöte*. Schon Hermann Abert hatte festgestellt, daß „bei Licht betrachtet [...] diese ‚Titelheldin‘ [...] eine recht zweifelhafte und widerspruchsvolle Rolle in der Oper“ spiele.¹⁵ Sicherlich lassen sich für ihre titelgebende Funktion auch quellen- und entstehungsgeschichtliche Gründe verfolgen – *Lulu oder die Zauberflöte* aus Wielands *Dschinnistan*-Sammlung von 1787 ist immerhin eine der Hauptquellen von Schikaneders Libretto, und dort

und „Über das kontemplative Ensemble“. Dieter Borchmeyer faßt diese Argumente am Ende seines ‚Libretto‘-Artikels in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 5, Sp. 1116-1123, bes. Sp. 1122f., anschaulich zusammen.

¹³ F. Nagl: *Die Darstellung des Wunderbaren auf dem Wiener Volkstheater. Von Kurz-Bernadon bis Ferdinand Raimund*. Diss. Wien 1961. S. 279.

¹⁴ Vgl. Manfred Grätz: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*. Stuttgart 1988.

¹⁵ Hermann Abert: *W. A. Mozart*. Bd. 2. Neuauflage Leipzig 1956. S. 650.

kommt diesem Instrument eine ähnliche Rolle zu, indem sie Tiere erscheinen lassen kann und Mädchen sanftmütiger zu machen versteht. Es sind sodann instrumentengeschichtliche Argumente vorgelegt worden, die auf die zunehmende Bedeutung der Querflöte in der Musik des 18. Jahrhunderts verweisen.¹⁶ Allerdings war die Flöte, wie wir wissen, weder Mozarts Lieblingsinstrument, noch auch hat er die Quelle soweit adaptiert, daß er seine Oper *Tamino oder Die Zauberflöte* genannt hätte. Dieses Titelinstrument rückt sehr viel stärker in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, und es ist zu erwarten, daß es daher Auskunft geben kann über die Verteilung von Licht und Schatten in dieser Oper.

Jan Assmann verweist auf den mythologischen Hintergrund, auf die Orpheus-Sage und die ihr bescheinigte Wirkung der verwandelnden Musik. Aber während Orpheus mit der Leier verknüpft ist und somit zu ihrer Begleitung selbst singen kann, tritt die Flöte an die Stelle des Gesanges, der somit durch ein Instrument abgelöst wird. Dahinter erkennt Assmann die Polarität von Leier und Flöte, von apollinischem und dionysischem Instrument, doch fehlen, so seine Auswertung, bei Tamino durchaus dionysische Spuren, die in der Oper sehr viel eher bei Papageno und seinem Glockenspiel zu finden seien. Kann Tamino also als Heros der absoluten Musik, der Instrumentalmusik gelten – innerhalb der Oper, die ja auf den Gesang angewiesen bleibt?¹⁷

Tamino würde damit dem Medium der Oper untreu, die von Text und der Stimme gelöste, die absolute Musik würde sich somit *in* der Oper bereits *von* dieser emanzipieren. Die „Flöte des Dionysos“, von der auch Nietzsche weiß,¹⁸ ist jenseits ihres Kontrastes zur apollinischen Lyra das Begleitinstrument der dionysischen Dithyramben: Die Flöte also ist als dionysisches Instrument auch in der Umgebung des Chorgesangs angesiedelt, den Nietzsche

¹⁶ Werner Braun: „Wie stark ist nicht dein Zauberton“? Zum Titelinstrument in Mozarts ‚Teutscher Oper‘. In: *Mozart. Ansichten. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Wintersemester 1991/92*. Hg. von Gerhard Sauder. St. Ingbert 1995. S. 9-32, hier S. 11.

¹⁷ Vgl. Assmann (wie Anm. 2). S. 69f.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. In: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. 6. München 1988. S. 357.

als Ausgangspunkt der Tragödie beschreibt.¹⁹ Der „Geist der Musik“ als Ursprung der Tragödie umfaßt wesentlich die Flöte, die somit zum Urgestein von Chor, Gesang und Oper gehört. Selbst der Tod des Sokrates, des undionysischen, theoretischen Menschen steht noch im Zeichen der Aufforderung, Musik zu treiben.²⁰ Die Mahnung des sokratischen Daimonions im *Phaidon*: „Sokrates, treibe Musik“, hat bei Nietzsche ein tiefes Echo gefunden.

Schließlich muß auch die psychoanalytische Deutung der *Zauberflöte* berücksichtigt werden, hat doch schon Erich Neumann 1953 über die „Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der *Zauberflöte*“ gearbeitet und dabei den Konflikt zwischen einer „matriarchal sich selbst bestimmenden und einer patriarchal das Weibliche beherrschenden und sich ihm überlegen fühlenden Welt“ herausgearbeitet.²¹ Wenn nach Neumann Mozart offenbar gerade die „Zweideutigkeit“ entgegengekommen ist und nicht als Fehler eines Widerspruchs verbucht werden kann, dann zielt eben das Instrument der Zauberflöte selbst auf diese androgyne Zweideutigkeit, läßt es sich doch seiner Form nach als phallisch, seinem Material nach, aus einer Eiche geschnitzt, als weiblich konnotiert verstehen.²² Diese Argumentation scheint mir weniger inhaltlich als formalistisch bedeutsam, erlaubt sie doch, die Zauberflöte als Instrument der Vermittlung, zwischen den Polen Nacht und Sonne, Aberglauben und Vernunft, zu plazieren.

Vor diesem Hintergrund ist vor allem der handlungslogische Platz der Zauberflöte bedeutsam: Sie ist dasjenige Begleitinstrument, das Tamino auf seinem Weg aus der anfangs glaubwürdig erscheinenden Welt der Königin der Nacht zu dem zunächst verleumdeten, dann aber legitimierten Lichtreich Sarastro führt. Insofern übernimmt sie eine Führung, die mit der Teleologie oder Finalität der Oper aufs engste zusammenhängt – die Flöte führt den

¹⁹ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 18). Bd. 1. S. 62.

²⁰ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 18). Bd. 1. S. 102.

²¹ Erich Neumann: *Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der „Zauberflöte“*. In: Wolfgang Amadeus Mozart. *Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare*. Hg. von Attila Csampai/Dietmar Holland. Reinbek 1982. S. 225-239, hier S. 238.

²² Barbara Wedekind-Schwertner: „Daß ich eins und doppelt bin“. *Studien zur Idee der Androgyne unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. Frankfurt am Main 1984. S. 205.

richtigen Weg, ihre Legitimation erhält sie durch das Erreichen des von der Oper selbst verbürgten Zieles. Entscheidend ist aber nicht nur das Ziel, sondern erstaunlich ist zunächst einmal die Herkunft, der Ausgangspunkt dieses Instrumentes. Es stammt ja keineswegs aus dem Bereich der Lichtinstanz selbst, sondern verdankt seine Herkunft – wie wir erst am Ende des 2. Aktes erfahren – Paminas Vater, dem offenbar verstorbenen Mann der Königin der Nacht. Und wenn auch diese Figur nicht selbst direkt in Erscheinung tritt und somit von der „Präsentation“ der Oper als eines Theaters der Anwesenheit ausfällt, so hat sie doch eine gravierende Funktion zu erfüllen; denn es stellt sich die Frage, ob die Königin der Nacht mit dem König der Nacht oder dem König der Sonne verheiratet gewesen sein mag. In jedem Fall hat er diese Zauberflöte in einer „Zauberstunde“ geschnitzt, d. h. sowohl die Herkunft wie die Funktionen dieses Instrumentes fügen es vollkommen in den Kontext von Magie und Märchen, es ist kein Instrument der Rationalität. Sollte die Königin der Nacht nicht ahnen, was für ein gefährliches, nämlich ihre eigene Autorität letztlich untergrabendes Instrument sie ihrem idealen Schwiegersohn in die Hand drückt?

Im 8. Auftritt des 1. Aktes bekommt Tamino von den Drei Damen die goldene Flöte ausgehändigt, um ihn „im größten Unglück“ zu unterstützen. Dabei behaupten die Damen die magische Macht dieses Instrumentes:

Hiermit kannst du allmächtig handeln,
Der Menschen Leidenschaft verwandeln,
Der Traurige wird freudig sein,
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.²³

Mit dieser Beschreibung des Zaubers aber wird deutlich, daß in dieser Oper die Macht der Verwandlung keineswegs nur außerhalb oder gar gegen das Märchen möglich ist, sondern daß das Märchen in seiner naiven Struktur eben diejenige Kompetenz umfaßt, die anscheinend zu seiner Aufhebung in die rationale Lichtwelt notwendig ist. Die Drei Dramen propagieren ja selbst nicht nur die Anerkennung des über-ökonomischen Wertes:

²³ Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte*. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hg. von Hans-Albrecht Koch 1991. S. 19.

O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert,

sie stellen sie selbst schon in einen quasi-aufklärerischen Kontext, den „pursuit of happiness“:²⁴

Denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt.

Immerhin: Ideale der Sarastrowelt werden hier bereits angesprochen, auch wenn die Königin der Nacht dann mit ihrem Mordkomplott den Kredit des Vertrauens verspielt. Dieser Umstand könnte gerade Anlaß sein, nicht die alte Bruchtheorie als Opposition von Dunkel und Licht zwischen der Königin und Sarastro zu internalisieren, sondern die Relativität der Polarisierung deutlich zu machen: Die Unterwelt der Königin birgt bereits Spuren ihres Gegenpartes, aber umgekehrt wird auch Sarastro und seine Oberwelt auf das Dunkel verwiesen bleiben.²⁵

Diese Verwerfung und Durchlässigkeit der Differenzen zeigt sich auch im weiteren Einsatz der Zauberinstrumente. Das erste Finale spielt in einem Hain, der die Tempel von Weisheit, Vernunft und Natur umfaßt.²⁶ Tamino verdächtigt, als unwissender Anfänger, Sarastro der Heuchelei und Gewalt, doch konfrontiert ihn der Weisheitspriester mit dem Betrug, dem er durch „ein Weib“ ausgeliefert sei. Wie sehr nicht nur Tamino hier auf dem Weg ist, in einem Zwischenstadium, sondern wie sehr diese Ambivalenz eben auch den Ort dieses geheimbündnerischen Priesterordens prägt, führt der Einsatz der Flöte vor Augen: Zum Dank dafür geblasen, daß Pamina, zwar gefangen, doch noch lebt, vermag Tamino als zweiter Orpheus „Tiere von allen Arten“ anzulocken. Die zähmende Macht des „Zaubertons“ versagt also auch in dieser Umgebung nicht – die Welt Sarastros muß erst schrittweise mit Vertrauen ausgestattet werden, denn immerhin ist Sarastros erster Auftritt „auf einem Triumphwagen“, „von sechs Löwen gezogen“,²⁷ so furchteinflößend, daß nicht nur der Angsthase Papageno geme Maus oder Schnecke wäre, sondern auch die beherztere Pamina ist der Meinung: „O Freund! nun ist's um uns ge-

²⁴ Vgl. Assmann (wie Anm. 2). S. 22.

²⁵ Vgl. die Argumentation Nieders (wie Anm. 3). S. 59.

²⁶ Mozart (wie Anm. 23). S. 28.

²⁷ Mozart (wie Anm. 23). S. 33.

tan“²⁸ Und auch Monostatos als Gefängniswärter, von Sex und Gewalt besessen, wirft, zumindest zunächst, ein denkbar ungünstiges Licht auf Sarastros Palastrepublik. Nicht zuletzt in den Sprechtheater-Stücken von Schikaneder häufen sich Anzeichen für frauenfeindliche Tendenzen.²⁹ Entsprechend kritisches Licht fällt dann auch von feministischer Seite auf Sarastro selbst.³⁰ Wollte man in Monostatos den Schatten Sarastros sehen, dann wären die über diesen verhängten 77 Sohlenstreiche gar ein Akt der Selbstdisziplinierung, mithin ein innerer Vorgang.³¹ Daß ausgerechnet Monostatos den Weg aus dem Reich Sarastros in das der Königin der Nacht einschlägt, also umgekehrt zur Richtung der Zauberflöte selbst und der Drei Knaben, zeigt auch einen untergründigen Tausch. Man ist daher wohl gut beraten, mit Günter Meinhold von gewissen Parallelen zwischen der schwarzen Mondkönigin und dem nicht *nur* hellen Lichtreich Sarastros zu sprechen.³² Für eine solche Relativierung Sarastros spricht überdies auch der religionsgeschichtliche Hintergrund des Zoroastrismus.³³

Es geht somit um die Frage nach dem Stellenwert des Märchens und der Magie, um die Präsenz des naiveren Glaubens im Lichtreich spätaufklärerischer Vernunft. Oder handlungslogisch gefragt: führt der Untergang der Königin der Nacht im zweiten Finale unter „Donner, Blitz, Sturm“ auch zur Eliminierung des Märchens, wird hier der Aberglaube und der unaufgeklärte Glaube mit Stumpf und Stiel ausgerottet? Manche Interpreten fühlen sich zu einem solchen Kreuzzug gegen das Märchen aufgerufen, etwa der Musikwissenschaftler Werner Braun, der eine eindeutige „Botschaft im Sinne von Auf-

²⁸ Mozart (wie Anm. 23). S. 33.

²⁹ Anke Sonnek: *Meisterwerk oder Geniestreich? Schikaneders Textfabrik und der literarische Anspruch der ‚Zauberflöte‘*. In: *Schlange, Gott und Vogelmensch. Mozarts ‚Zauberflöte‘ im Gespräch*. Hg. von Matthias Viertel. Evangelische Akademie Hofgeismar 1998. S. 11-46, hier S. 24.

³⁰ Christina Zech: „Ein Mann muß eure Herzen leiten“: *Zum Frauenbild in Mozarts ‚Zauberflöte‘ auf musikalischer und literarischer Ebene*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 52. 1995. S. 279-315.

³¹ Vgl. dazu Rainer Sieg: *Tamino's Nachtmeerfahrt. Rituale und Archetypen in der Zauberflöte analytisch betrachtet*. In: *Schlange, Gott und Vogelmensch*. S. 79-96, hier S. 84.

³² Günter Meinhold (wie Anm. 6). S. 121.

³³ Vgl. Michael Stausberg: *Zarathus(h)tra-Zoroaster. Ost-westliche Spiegelungen von den Anfängen bis Nietzsche*. In: *Also wie sprach Zarathustra? Ost-westliche Spiegelungen im kulturgeschichtlichen Vergleich*. Hg. von Mathias Mayer. Würzburg 2006. S. 11-29, hier S. 24.

klärung und Klassik“ vernimmt,³⁴ bei der die Zauberflöte als Instrument „zur bloßen Signalpfeife“³⁵ demontiert wird. Helmut Perl hält in seiner Monographie aus dem Jahr 2000 dafür, die Interpretation der *Zauberflöte* als Märchen sei „jedenfalls die einfachste Lösung“, denn: „Unter ‚Märchen‘ lasse sich alles subsumieren“.³⁶ Gottsched hätte seine Freude, seine Freunde daran.

Eine vorsichtigeren Bewertung dieses Finales, wie man sie auch bei Jan Assmann lernen kann, führt indes zu einer erst eigentlich aufklärerischen Frage: gibt es Maßstäbe aufgeklärten Wissens in dieser Oper, die das Vertrauen in Sarastro in dieser Weise rechtfertigen? Worin liegt die Garantie, daß der schließlich siegreiche Priester nicht selbst eine nur andere Art von Aberglauben propagiert?³⁷ Zu einer solchen Nachfrage besteht um so mehr Anlaß, als die magisch-dunklen, abergläubischen Elemente wie „Donner, Blitz, Sturm“ keineswegs auf die Welt der sternflammenden Königin beschränkt sind: „Bei Blitz und Donner, Sturm und Braus“ hat Paminas Vater einst, „in einer Zauberstunde“, eben die Zauberflöte „aus tiefstem Grunde/ Der tausendjährigen Eiche“ geschnitzt:³⁸ Magie und Dunkel haften ja von seiner Herkunft dem Instrument an, das mit für den Weg Taminos ins Lichtreich Sarastros verantwortlich ist. Genau diese Funktion des Instruments wird von den Märchengegnern der *Zauberflöten*-Interpretation bestritten. Indem das Zauberinstrument gerade wenig vermöge, so abermals Werner Braun,³⁹ eigne es sich besonders als Titelinstrument, um dadurch „Weisheit, Vernunft und Natur“ den Vortritt zu lassen. Wenn das nur kein abergläubisches Vertrauen in die Substanz der Aufklärung ist! Daß die Oper hier in einer raffinierten Synthese aus Märchen, Aufklärung *und* Aufklärungskepsis etwas Neues schafft, zeigt der Schluß der Oper deutlich: Die Zauberflöte dient der Bewältigung der Wasser- und Feuerprobe, mithin einer orphischen Überwindung des Todes – ihre Glaubwürdigkeit kann sie daher von der Verleihung durch die Drei Da-

³⁴ Braun (wie Anm. 16). S. 32.

³⁵ Braun (wie Anm. 16). S. 26.

³⁶ Helmut Perl: *Der Fall ‚Zauberflöte‘. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*. Darmstadt 2000. S. 14. Differenzierter dazu Meinhold (wie Anm. 6). S. 84f.

³⁷ Für Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*. München und Zürich 1986. S. 76, ist Sarastro mehr „despotischer Erzieher“ als „einfühlsamer Pädagoge“.

³⁸ Mozart (wie Anm. 23). S. 67.

³⁹ Braun (wie Anm. 16). S. 32.

men bis hin zum Ende der Oper bewahren. Entsprechendes gilt für die Geleitfunktion der Drei Knaben, die ja den verzweifelten Papageno von seinem Freitod abhalten, – *indem* sie ihn auf das magische Glöckchenspiel verweisen.

So beschen bleiben aber wesentliche Aspekte des Märchens, seines unreflektierten Vertrauensvorschusses bis zum Schluß in Geltung. Die Einheit der *Zauberflöte* ist somit, nach Stefan Kunzes Beobachtung, „poetischer Natur“.⁴⁰

Die Zauberflöte ist darum weder ein entbehrliches Instrument auf dem Weg zum Licht noch auch überhaupt dessen „Instrument“, sie verweigert sich einer Instrumentalisierung durch die Vernunft. Die Zauberflöte in der *Zauberflöte* zeigt vielmehr die Unentbehrlichkeit eines Vertrauens in die Aufklärung: diese ist nicht selbst evident, sondern sie bleibt auf ihre Glaubwürdigkeit angewiesen, d. h. sie kann sich nicht mit selbsteigenen Mitteln legitimieren. Die Zauberflöte ist dafür aber ein Symbol der Vermittlung, der Problematik des Glaubens, sofern er sich der aufklärerischen Transparenz entzieht, *und* der Brüchigkeit des Wissens, das auf den Kredit angewiesen bleibt. Also – keine harmlose Märchenoper, sondern eine der Dialektik der Aufklärung Rechnung tragende Märchenoper, die die Naivität des Märchens wie auch die Naivität bloßer Vernünftigkeit unterläuft. Mozarts Oper ist daher weit entfernt davon, die Allegorie der Aufklärung darzustellen – sie ist keine Erledigung oder Aufhebung des Märchens, sondern stellt die Problematik der Vermittlung ins Zentrum, der Optimismus eines *per aspera ad astra* erscheint in seiner Labilität: Die Gefahr des Aberglaubens und die Unsicherheit der Vernunft relativieren sich gegenseitig. Diese Sensibilität für die Verwerfungsprozesse der späten Aufklärung findet sich unter den Zeitgenossen wohl allenfalls in den Sudelbüchern Lichtenbergs.

Damit ist allerdings auch jene Problematik virulent, die Kierkegaards feinsinnige Kritik der *Zauberflöte* zum Ausdruck bringt. Im Unterschied zur musikalischen Apotheose des *Don Giovanni* bleibt für Kierkegaard Tamino, damit aber auch die *Zauberflöte* selbst, „absolut unmusikalisch“: Taminos Flötenspiel bleibe langweilig und sentimental, denn die Oper laufe auf die „ethisch bestimmte Liebe oder die eheliche Liebe“ hinaus. Mithin sei es der Fehler dieser Oper, daß sie „auf Bewußtheit hin tendiert“.⁴¹ Aber diese von Kierkegaard

⁴⁰ Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984. S. 565.

⁴¹ Sören Kierkegaard: *Entweder-Oder. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener*

gemäßregelte unmusikalische „Bewußtheit“ bezeichnet exakt den Punkt aufklärungskritischer Ambivalenz: Auch die Spätaufklärung kann nicht auf Leute wie Papageno oder Instrumente wie die Zauberflöte verzichten.

Diese Bewußtheit muß dabei wohl nicht einmal zwangsläufig als unmusikalisch gedeutet werden, vielmehr kann sie als eine musikalisch-märchenhaft gestiftete Dialektik der Aufklärung stellvertretenden, symptomatischen Charakter für die Gattung Oper beanspruchen. Ferruccio Busoni hat die „Möglichkeiten der Oper“ 1921 als eines bewußt unnatürlichen Kunstwerks bedacht und dabei ausdrücklich *Die Zauberflöte* als Ideal, als die Oper schlechweg verstanden. Was von aufklärerischer Seite als Vorwurf gegen Oper und Märchen lanciert worden war – es wird nun als Argument für die ästhetische Glaubwürdigkeit fruchtbar gemacht: Die unvertretbare Andersartigkeit der Oper, ihre außerlogische, unnatürliche Akzeptanz des in der Wirklichkeit gerade nicht Möglichen, des Unmöglichen, bestätigt sich wie in kaum einem zweiten Fall an der *Zauberflöte*: Der Einblick in die Instabilität und Unvollständigkeit von Aufklärung wird hier mit spezifisch opernhaften Mitteln geleistet. Die Oper erscheint nicht als überholtes Relikt, das dem Sieg der Aufklärung zuarbeiten müßte, sondern mit der Raffinesse von Märchen *und* Aufklärung legitimiert sich die Oper als Erkenntnisinstrument sui generis. Zu ihren Mitteln gehören eben entscheidend die Momente eines um seine Unglaubwürdigkeit wissenden Vertrauens, aber auch die Einsicht in die Instabilität eines reinen Wissens. Und so könnte man schließen, daß das zeitgenössische Gewicht der *Zauberflöte* wie auch ihr Beitrag zur Humanität darin liegt, Chancen und Grenzen aufgeklärten Wissens bewußt zu halten.