

Elfriede Pirchner

„MANN UND WEIB UND WEIB UND MANN ...“ IN MOZARTS ZAUBERFLÖTE*

Die „Zauberflöte“ begleitet mich schon lange durch das Leben und fast ebenso lange die Frage der Bedeutung der männlichen und weiblichen Figuren mit den vielen Facetten ihres Erscheinungsbildes. Besonders herausgefordert fühlte ich mich immer durch das Widersprüchliche und Rätselhafte einzelner Personen, vor allem bei der Königin der Nacht, aber auch bei Sarastro.

Aussagen wie „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“ oder „Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten“ haben schon früh meinen Widerspruchsgeist geweckt.

In einem Interview anlässlich der jüngsten Inszenierung der „Zauberflöte“ in Zürich (Saison 2006/2007) verwendete Nikolaus Harnoncourt für diese Oper die Metapher der Zwiebel:

Damit meinte er, dass vom kindlich-ganzheitlichen Erleben bis zur philosophischen, künstlerischen Analyse, die bis in die innerste Schicht vordringt, alles vorstellbar ist.

So entwickelte sich auch mein Zugang: von der naiven Freude daran in der Jugend, über spätere Versuche, die Widersprüche über Musik- und Textinterpretation zu lösen. Noch später – zum ersten Mal vor ca. 15 Jahren – wagte ich, psychoanalytisch vorzugehen. Dort, wo mir das Werk damals verschlossen blieb, suchte ich Antwort bei Erich Neumann, der empfiehlt, den Text wie einen Traum mit bewussten und unbewussten Elementen aufzufassen.

Jan Assmanns 2005 erschienenes Werk „Die Zauberflöte, Oper und Mysterium“, öffnete mir durch seine fundierte historische Betrachtung des Freimaurer-Rituals Türen, die mir davor verschlossen waren. Plötzlich war vieles nicht mehr so rätselhaft - und doch wird die „Zauberflöte“ für mich weiter geheimnisvoll bleiben.

Jan Assmann rät, diese Oper selbst als Hieroglyphe zu verstehen, sie nicht zu deuten, sondern ihr das Geheimnis zu belassen, wodurch sie ästhetisch komplex und vielfältig deutbar bleibt. Der Verlockung, mich den weiblichen und männlichen Figuren deutend zu nähern, um sie besser verstehen zu können, habe ich mich dennoch nicht entziehen können.

Ich lade daher ein, mir und den Männern und Frauen durch die Handlung der „Zauberflöte“ zu folgen, sie bei ihrem mitunter gefährlichen Vordringen durch das Dickicht und Unterholz ihrer Entwicklung, durch Dunkelheit, Feuer und Wasser zu begleiten, bis es am Ende heißen kann: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, ...“

Nicht nur Personen, auch Zeit und Ort spielen in dieser Oper wichtige Rollen.

Darauf werde ich zwischen dem 1. und 2. Akt eingehen und damit sowohl die Pause andeuten als auch jene Zäsur markieren, wie sie allgemein im Handlungsverlauf zwischen dem ersten und dem zweiten Akt wahrgenommen und als Bruchstelle empfunden wird.

Eine, wenn nicht die Hauptrolle in der „Zauberflöte“ spielt die Musik, die ich ebenfalls auf ihre männlichen und weiblichen Aspekte hin untersuchen möchte.

Die Ouvertüre beginnt mit drei kraftvollen Akkorden in Es-Dur, die wie drei Säulen dastehen und männlich strukturierend wirken. Sie verweisen auf die gegen Ende des 1. Aktes sichtbar werdenden drei Tempel der Natur, der Weisheit und der Vernunft, wo das musikalische Motiv auch tatsächlich wiederkehren wird. Das darauf folgende von Geigen gespielte Adagio hat einen weiblichen, ruhigen, sanft bewegten Charakter und endet – kurz vor dem rhythmischen Allegro-Hauptteil - mit einem längeren Seufzermotiv, das schon ein Hinweis auf Paminas Leiden sein könnte.

**Der am 14. Jänner 2008 im Innsbrucker Arbeitskreis für Psychoanalyse gehaltene Vortrag wurde an diesem Abend durch Musikbeispiele ergänzt. In der schriftlichen Fassung zitiere ich jene Arien, die damals verwendet wurden, als Zwischentitel und hoffe, damit auch eine musikalische Vorstellung hervor zu rufen.*

„ZU HILFE, ZU HILFE, SONST BIN ICH VERLOREN

Tamino tritt auf, der jugendliche Held.

Zwar trägt er ein „japanisches Jagdgewand“, aber sein Auftritt ist nicht heldenhaft.

Bedroht von einer Schlange sinkt er in Ohnmacht.

Statt einer Schlange war im ursprünglichen Entwurf Schikaneders ein Löwe vorgesehen, der jedoch zum Symboltier Sarastros wird. (Da Tamino diesen nach bestandenen Prüfungen beerben wird, ist der Löwe nach seiner Reifung zum Mann doch wieder sein Tier.)

Aber noch ist Tamino ohnmächtig. Es ist, als würde diese Ohnmacht den symbolischen Tod seines bisher vertrauten Lebens darstellen. Überganglos gerät er in eine neue Befindlichkeit, was zum Mythos der Initiation gehört.

Unbewusst geht es um den Beginn einer Lebensprüfung. Wie bei einem Geburtsvorgang wird Tamino hinausgeschleudert ins Leben. Beim Wort Geburt denkt man an seine Eltern.

Wo kommt Tamino her? Wer ist seine Mutter? Wer ist sein Vater?

Darüber erfahren wir sehr wenig. „Mein Vater ist Fürst“, wird er später zu Papageno sagen, „der über viele Länder und Menschen herrscht; darum nennt man mich Prinz.“

Sein prinzliches, d.h. jugendliches, vom Vater abhängiges Leben endet, sein männliches Leben beginnt.

Die Schlange ist hier das Symbol der weiblichen, sexuellen Verführung: Noch ist er ihr nicht gewachsen wie ein Mann, noch erliegt er der Bedrohung, doch mit der Bildnis-Arie wird aus dem passiven Tamino der aktive, der die Handlung vorantreibt. Das treibende Moment ist die Liebe.

Dieser häufig vertretenen Auffassung der Eingangsszene stelle ich eine psychoanalytische durch Bernd Oberhoff („Die Zauberflöte. Ein psychoanalytischer Opernführer“) gegenüber: In der Ohnmacht Taminos sieht er eine „Regression ins Frühkindliche“. Die Schlange mit ihrer hohen Symbolkraft als Begleiterin weiblicher Gottheiten, besonders der Großen Mutter, steht für „weibliche Charakteristika des Geheimnisvollen, Rätselhaften und Intuitiven“ (B. Oberhoff, S. 19), Taminos Männlichkeit ist noch nicht genügend gefestigt, um den festhaltenden Kräften des Mütterlichen zu widerstehen und Schritte in die Autonomie zu vollziehen.

Sie ist auch eine Führerin in die „Unterwelt“, d.h. in die unbewusste Sinnebene, Ausdruck von kleinkindhafter Angst vor dem bedrohlich-bösen Mütterlichen: sowohl David Hockney als Bühnenbildner einer Inszenierung an der Met wie auch Ingmar Bergman in seiner berühmten Verfilmung lassen Tamino vor einer Spielzeugschlange in Ohnmacht fallen. Die Schlange verweist somit auf eine frühkindliche Separationsproblematik und auf die vielen Trennungen, die als Prüfungen auf Tamino zukommen werden. Adoleszente Ablösung und frühkindliche enge Mutter-Kind-Beziehung treffen aufeinander. Wie wir wissen, brechen ungelöste präödpale und ödipale Konflikte in der Pubertät wieder auf und erhalten eine neue Chance, gelöst zu werden.

Für diese Trennung braucht der Sohn den Vater.

Das „Defizit an väterlicher Präsenz und Unterstützung“ (B. Oberhoff, S.22) wird sichtbar.

In der Bildnis-Arie kommt Taminos adoleszentes Begehren, seine Liebessehnsucht zum Ausdruck. Trotz des tiefen Gefühls, das mit dieser wunderbaren Arie erklingt, bemerken wir: Seine Weiblichkeitsimago ist noch sehr vom Bild der Mutter geprägt, um das sich viele offene Fragen ranken: Was ist mit seiner Mutter? Warum fällt es ihm so schwer, sich von ihr zu trennen? Hat sie ihn so früh verlassen? Wir wissen nur, dass er von der Königin der Nacht leicht verführbar ist: Das reicht, je nach Inszenierung, von kindlicher Gläubigkeit und Dankbarkeit bis zur tatsächlichen sexuellen Verführung in der bereits erwähnten Zürcher Inszenierung.

„DER VOGELFÄNGER BIN ICH JA“

Papageno ist die nächste männliche Figur, die auftritt und die Frage nach seiner Identität kaum beantworten kann. Auch er kennt seine Eltern nicht, weiß nicht wer, nur was er ist. Wie Tamino ist er in Not: Weit und breit kein Vater, der ihm beim Erwachsenwerden zur Seite stünde. Zitat aus Kurt Pahlen: W.A.Mozart „Die Zauberflöte“. Textbuch, Einführung und Kommentar, S. 19: „Das kann ich dir ebenso wenig beantworten, als ich weiß, wie ich auf die Welt gekommen bin.“ Tamino: „Wie? Du wüsstest nicht, wo du geboren oder wer deine Eltern waren?“ Papageno: „Kein Wort! – Ich weiß nur so viel, dass nicht weit von hier meine Strohhütte steht, die mich vor Regen und Kälte schützt“ – T.: „Aber wie lebst du?“ – P. : „Vom Essen und Trinken wie alle Menschen.“

Papageno lebt also aus sich heraus, aus der Gegenwart.

Einziger Hinweis auf soziale Beziehungen: „..... bei Alt und Jung im ganzen Land“ bekannt zu sein. Trotzdem fühlt er sich einsam, weil er noch kein Mädchen hat. Dabei würde er doch am liebsten alle einfangen. Hier zeigt sich seine noch nicht objektbezogene, frei schweifende Sehnsucht - und dennoch ist er auch schon auf Treue und Familienglück angelegt.

Sein Auftrittslied ist mit seinem gängigen Tonika-Dominante-Schema harmonisch als Volkslied erkennbar.

Dieser Papageno ist die lustige Figur, die ins Volkstheater passt, zum Publikum des Emanuel Schikaneder, der Hanswurst, der Kasperl, aber auch der Vogelmensch – ein Wesen zwischen Tier und Mensch, eine Figur, die ins Heitere, Luftige, Animalisch-Phallische als Symbol fürs Liebesleben reicht. Papageno selbst zeigt in manchen Textstellen, dass er nicht sicher ist, ob er Mensch oder Tier ist: „Sicher ließ ohn’ alle Gnaden mich Sarastro rupfen, braten“ heißt es an einer Stelle, an einer anderen: „Ich möchte mir alle Federn ausrupfen, wenn ich bedenke, dass Papageno noch keine Papagena hat.“

Papageno weist weit in die Uranfänge der Menschheit zurück, bis zum Urvogel

Archaeopteryx , was ihn unheimlich erscheinen lässt. Daraus wird Mozart später eine köstliche kleine Begegnung mit der zweiten unheimlichen Figur, dem Schwarzen Monostatos machen.

In der Wiener Aufführung ist Papageno die Hauptfigur, denn Schikaneder schreibt sich die Rolle auf den Leib. Drei Arien und zwei Duette umreißen seine Individualität, das Vielfältige und Bunte seiner Persönlichkeit.

Als einzige der Figuren übersetzt er Symbolisches in Vertrautes. Man versteht ihn, kennt sich bei ihm aus. Jan Assmann: „ Papageno hat weder das erste noch das letzte Wort in dieser Oper, aber er hat ständig mitzureden.“ (S. 166) – und zwar in der Sprache des Volksliedes.

Bernd Oberhoff sieht in Papageno den oral fixierten Prototyp des Verdrängers, der seine inneren Entwicklungsimpulse mit oralen Genüssen überdeckt.

Da Papageno dem Tamino zur Seite gestellt ist, kann der Zuschauer wählen, ob er lieber mit Tamino leiden will oder sich mit dem kindlich verdrängenden Papageno identifiziert, was entlastend und schonend für die innere Konfliktdynamik ist und einem depressiven Versinken, einem Stimmungsabfall entgegenwirkt. Tatsächlich erlebt der Zuschauer beides nebeneinander, weil er sich wegen der Musik beidem nicht entziehen kann.

Papageno ist also eine Kontrastfigur zu Tamino, ihm untergeordnet, von ihm abhängig. Ob das tatsächlich so ist, wird sich später herausstellen.

Tamino bildet mit Pamina das „hohe Paar“ , als Verkörperung von KULTUR, Papageno mit Papagena das „niedere Paar“ , als Verkörperung von NATUR.

„O, ZITT’RE NICHT, MEIN LIEBER SOHN!“

Die Königin der Nacht erscheint.

Sie residiert in einem Bergland (Geisterreich, Dschinnistan), bleibt für die Menschen unsichtbar, verfügt über kein, zumindest über kein auf der Bühne sichtbares Volk, d.h. sie vertritt die Wildnis, einen vorzivilisierten Zustand. Als einzige der Hauptfiguren trägt sie keinen Namen. Von den 3 Damen, die Tamino vor der Schlange retten, wird sie eingeführt als „Fürstin“, eine, der „dieser schöne Mann“, gemeint ist Tamino, „die vor’ge Ruh“ wieder geben kann. Später erfahren wir, dass ihr verstorbener Gemahl König war, sie also Witwe ist. Papageno nennt sie die „nächtliche, sternflammende Königin“.

Kurz nachdem Papageno das Ansinnen Taminos, die sternflammende Königin sehen zu wollen, als etwas Undenkbare zurückgewiesen hat („Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben?“), wird ihr Erscheinen vorbereitet: durch spektakuläre Verwandlung der Bühne (eine Spezialität des Schikaneder’schen Theaters an der Wieden), vor allem aber durch die Musik – der Blick auf sie wird freigegeben. Dieser sogenannte „annoncierte Auftritt“ bestimmt weitgehend den Stil jeder Inszenierung und ist ein erster Hinweis darauf, wie wir diese Frauenfigur aufzufassen haben.

Meist ist sie, die für die Göttin Isis steht, mit den Insignien ihrer nächtlichen Macht ausgestattet: Dunkelheit mit Sternen, Silberglanz, von hoch oben kommende Erscheinung, und als besonders wichtiges Zeichen der Mond, genauer die Mondsichel.

Als Bühnenausstatter der 1794 in seinem Weimarer Theater stattfindenden Aufführung der „Zauberflöte“ verwendete Goethe für ihre Darstellung den Bildtypus der Jungfrau Maria, die im fließenden Mantel, von Sternen umkränzt ikonenhaft in die Mitte der Tempelsäulen gestellt wird.

Aber die Königin der Nacht kann auch in menschlicher Größe auftreten, wie jede andere irdische leidende Mutter. So wurde sie während der Festspiele im schwedischen Drottningholm dargestellt oder in der schon erwähnten Zürcher Inszenierung durch Martin Kusej, wo sie als vom Schmerz gezeichnete und geschwächte Frau erscheint, die sich während der Arie an den Wänden entlangtastet und kaum auf den Beinen halten kann. Musikalisch ist dieser Auftritt so aufgebaut, dass das Geschehen etwas Numinoses erhält, etwas, wie Jan Assmann meint, vom Einbruch des Heiligen in die profane Welt.

Die Arie der Königin der Nacht steht in der Schmerzenstonart g-Moll. Die verwendeten Fagotte unterstreichen die tiefe Trauer.

Über Text und Musik durchlebt die Königin der Nacht vor allem in den Koloraturen eine Reihe wechselnder, tiefer und ungebändigter Affekte. Als Zuhörer sind wir fasziniert von der Kraft dieser Frauengestalt und, je nach Inszenierung, auch geneigt, mit ihr zu leiden.

Umso unvermittelter trifft uns ihre Wandlung im zweiten Akt:

Der Wechsel von einer Göttin mit Isis- oder Demeterhaften Zügen zu einer dämonischen Rachefurie ist weder für Tamino noch für den Zuschauer nachvollziehbar, auch nicht, wenn wir Bernd Oberhoff folgen und in ihrer Begegnung mit Tamino wieder einen Ausdruck ihrer mütterlichen Dominanz und dessen noch nicht gelöster frühkindlicher Separationsproblematik sehen wollen.

Ihre Figur ist das eigentliche Rätsel dieser Oper.

„DIE WAHRHEIT, DIE WAHRHEIT“

Nach ein paar Zwischenfällen machen sich Tamino und Papageno auf, um Pamina zu finden. Einer davon verdient erwähnt zu werden: Die 3 Damen hängen Papageno ein Schloss vor den Mund, weil er zuviel geplaudert und nicht die Wahrheit gesagt hat: ein erster Hinweis auf die Bedeutung des Schweigens und der Wahrheitsliebe in dieser Oper.

Laut Bernd Oberhoff verkörpern die 3 Damen als Abgesandte der Königin der Nacht deren mütterliche Fürsorge und damit die positiven Aspekte der Mutter-Kind-Dyade aus einer vorambivalenten Zeit, das Bild der spendenden und reich belohnenden Mutter. Daher werden Tamino und Papageno von ihnen mit Geschenken ausgestattet: Flöte und Glockenspiel als Symbol für das Musische, das Kreative, das Harmonische der Mutter-Kind-Beziehung, für das Urvertrauen, das Niedergeschlagenheit in Lebensmut verwandeln kann, aber auch als Verschmolzenheit mit der Mutter als „Urbild für das künstlerische Schaffen“ (B. Oberhoff, S.35), als symbiotische Verbundenheit mit einer höheren Macht.

An dieser Stelle kündigen die 3 Damen die 3 Knaben an: Sie würden Tamino und Papageno den Weg in Sarastros Reich weisen. Später werden sie immer dann erscheinen, wenn scheinbar nichts weitergeht, wenn die Lage aussichts-, ja hoffnungslos ist.

Die 3 Knaben tauchen also am Übergang zwischen dem Reich der Königin der Nacht und dem Sarastro auf.

Wie sollen wir diese Abgesandten aus dem Geisterreich auffassen? Sind sie, wie Bernd Oberhoff vermutet, das Produkt einer gelungenen frühen Mutter-Kind-Dyade, verkörpern sie die guten inneren Objekte des auf Weiterentwicklung drängenden stabilen Selbst? Was haben sie mit gelungener Integration, gelungener Triangulierung zu tun?

Evident ist, dass sie vom Reich des Aberglaubens (Königin der Nacht) ins Reich der Vernunft (Sarastro) wechseln und eine Verbindung zwischen den beiden Herrschaftsgebieten herstellen können.

Neben ihrer Aufgabe, Tamino und Papageno zu Pamina zu führen, haben sie Tamino darüber aufzuklären, was männlich ist: „Sei standhaft, duldsam und verschwiegen ... „

Im Reich des Sarastro treffen zuerst Papageno und Monostatos aufeinander, zwei, man könnte sagen, exotische Wesen, die sich von den anderen Personen abheben: der eine, Papageno, halb Mensch, halb Vogel, der andere schwarz statt weiß, in gewissem Sinne auch ein Zwischenwesen wie Papageno. Im Geist der Aufklärung werden sie als besondere Erscheinungsformen der Menschheit und damit in diese integriert angesehen; rassistische Tendenzen sind nicht erkennbar. (Papageno: „ Es gibt ja schwarze Vögel in der Welt, warum nicht auch schwarze Menschen?“) Aber beim ersten Anblick erschrecken die beiden nicht der Norm entsprechenden Figuren voreinander, halten sich wechselseitig für den Teufel und laufen in entgegengesetzter Richtung davon.

Von Anfang an wird Monostatos als der machtlüsterne, brutale und geile Mohr dargestellt. Er begehrt Pamina, verkörpert möglicherweise nicht zugelassene Anteile des Sarastro, sein abgespaltenes Triebleben, wie auch Dorothy Koenigsberger vermutet. („A New Metaphor for the Magic Flute“, in: European Studies Review 5, 1975, 229 – 275)

Immerhin ist Monostatos die erste männliche Figur, der wir im Reiche des gütigen, gerechten Sarastro begegnen. Der Mohr handelt im Auftrag seines Herrschers: Bewusst geht es um die Beobachtung Paminas, aber es ist denkbar, dass Monostatos auch eine unbewusste triebhafte Botschaft seines Herrschers mit übernimmt.

Noch haben Papageno und Pamina eine kleine Verschnaufpause für sich gewonnen, da Monostatos kurz von der Bildfläche verschwindet. Es bleibt offen, ob er durch den Schrecken in die Flucht gejagt wurde oder ob er die beiden aus einem Versteck beobachtet, wie es Ingmar Bergman in seiner Inszenierung auffasst.

„MANN UND WEIB, UND WEIB UND MANN“

Als „Solidargemeinschaft der Liebenden“ (J.Assmann) besingen Pamina und Papageno in einem Duett von ergreifender Schlichtheit die Liebe, aber nicht mit-, sondern nebeneinander, mit Blick auf den eigenen ersehnten Partner, was in der Koloratur der Pamina deutlich wird. Immer wieder in dieser Oper, so auch hier, werden Weisheiten „ad spectatores“, also in Richtung Publikum vorgetragen, was durch die Spruchbänder in der Inszenierung Ingmar Bergmans besonders gut verdeutlicht wird.

Die Sängerin Ildiko Raimondi betonte in einem Rundfunkinterview die besondere Bedeutung der Koloraturen in den Mozart-Arien: Sie sind nicht vor allem Ausdruck der Virtuosität wie in den meisten italienischen Opern sondern einer tiefen emotionalen Empfindung.

Pamina singt schon von ihrer Liebe zu Tamino, der ihr Bildnis gesehen und in Liebe zu ihr entbrannt ist. Daher beantwortet dieses in Es-Dur stehende Duett auch die ebenfalls in Es-Dur gehaltene Bildnis-Arie Taminos. Papageno sieht Pamina während dieser Stelle wie ungläubig, ja bewundernd an: Er spürt, Pamina singt von etwas, das er noch nicht kennt. Sehr schön ist das in der Inszenierung der Met zu sehen, mit einer Pamina (Kathleen Battle), die nichts Mädchenhaftes mehr an sich hat, sondern die bereits eine reife, liebesfähige Frau ist.

Als das Fehlen einer Vaterfigur besonders schmerzlich zu verspüren ist (Tamino und Papageno sind inmitten einer Übermacht des Weiblichen in ihrer Initiation allein gelassen, Pamina ist dem Andrängen genitaler Triebwünsche durch Monostatos schutzlos ausgeliefert), schickt Sarastro zuerst einen Vertreter, den Sprecher, der Tamino väterlich-freundlich entgegentritt, mit Aussagen allerdings, die diesen verwirren und in seinem bisherigen Weltbild erschüttern müssen. Was bisher als gut galt, ist nicht gut (die Königin der Nacht), der böse Zauberer Sarastro ist ein weiser und gütiger Herrscher. Eine Erklärung gibt es nicht, Tamino muss mit seiner Unsicherheit allein zurechtkommen.

Erst jetzt tritt Sarastro selbst auf. Welch pompöser Auftritt in einem von 6 Löwen gezogenen Wagen, mit einem Chor, der singt: „... er ist unser Abgott, dem alle sich weihn“!

Pamina, die seinem Wirkungskreis entfliehen wollte, stellt sich dieser, die Macht der Zivilisation verkörpernden Vaterfigur und bekennt sich zu ihrer Wahrheit, die sich von der des mächtigen Vaters unterscheidet. Wie Tamino vorher auf den Sprecher trifft, der ihn in seiner bisherigen Überzeugung davon, was gut und böse ist, erschüttert, begegnet Pamina jetzt einer männlichen Figur, die das Bild des Männerordens und seiner Zeit widerspiegelt.

Sarastros Aussagen über Frauen sind befremdlich: Die Königin der Nacht ist ein „stolzes Weib“, was eindeutig negativ zu verstehen ist, und: „Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten.“ Kurt Pahlen weist auf einen interessanten Unterschied zwischen dem Originaltext von Schikaneder und dem ersten Klavierauszug von Mozart hin, wo es „ihrem Wirkungskreis“ heißt.

Am Ende dieses ersten Akts stehen sehr zwiespältige Aussagen und Handlungen Sarastros.

Den Monostatos, der sich für seine Wachsamkeit Lohn erhofft, verurteilt er zu einer drakonischen Strafe („77 Sohlenstreich“), was Sarastro als weisen Richter zeigen soll.

(Chor: „Es lebe Sarastro, der göttliche Weise, er lohnet und strafet in ähnlichem Kreise.“)

Heute berührt uns diese Szene unangenehm, in vielen Inszenierungen wird sie wie etwas Peinliches übergangen.

Jan Assmann meint, Sarastro habe in der Begegnung mit der wahrhaften, autonomen Pamina eine Wandlung erfahren und verfolge nun sein ursprünglich triebhaftes, von Monostatos verkörpertes Begehren gnadenlos. Mir erscheint schlüssig, diese Stelle nicht als reales Geschehen, sondern als Ausdruck einer unbewussten Bestrafungstendenz Sarastros gegenüber seinem abgespaltenen triebhaften Anteil zu verstehen. Dafür spricht, dass die Folgen einer so schweren Bestrafung im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle spielen. Monostatos ist weiter munter unterwegs und nähert sich Pamina wieder: Der Trieb lässt sich auf diese Weise nicht unterdrücken.

ZEIT UND ORT

Früher nahm man an, die Zauberflöte, deren ursprünglicher Titel „Die Egyptischen Geheimnisse“ lautete, spiele in Ägypten, als zweite Oper neben der „Aida“.

Tatsächlich spielt sie in einem unbestimmten, abgelegenen Utopia, in einer Welt, in der Altägyptisches lebendig ist, aber ohne Nil und Pharao. Wenn Pyramiden zu sehen sind, dann sind es nachgebaute wie in den freimaurerischen Parkanlagen des 18. Jahrhunderts (nahe Wien, in Aigen bei Salzburg). Daher finden wir in der Zauberflöte eher Ägypten-Romantik, als dass sie ein tatsächliches Stück über Ägypten wäre.

Die „hermetische Grotte“ der Ägypter als geheime Prüfungs-, Ausbildungs- und Forschungsstätte war der „Wissensspeicher“, die Kultbühne für die heiligen Riten und sollte den Initianden, den so genannten Neophyten, mit Schrecken erfüllen. Dazu trugen Dunkelheit, Donnern des Wasserfalls oder Feuersimulation bei – Ingredienzien, die in der freimaurerischen Gartenarchitektur auch so nachgebaut wurden.

Dahinter steht der Gedanke, dass die Offenbarung von Geheimnissen nicht am hellen Tage vor sich gehen darf („per aspera ad astra“). Sie bedarf eines besonderen Szenarios.

Nach dem Geisterreich der Königin der Nacht verlagert sich die Handlung kurz vor dem Ende des 1. Akts in das utopische Ägypten – in eine ästhetische Idee, die sich an jedem Ort der Welt wieder beleben lässt. Die Zauberflöte ist also auch eine Reinszenierung der ägyptischen, von den Freimaurern wieder belebten Idee der Weisheit und der Mysterien.

Viele Autoren nehmen zwischen dem 1. und dem 2. Akt eine Bruchstelle wahr, in dem scheinbar unmotivierten Wechsel vom Märchen zum Mysterienspiel.

Im Reich Sarastros begegnet Tamino zuerst dem Sprecher, der geduldig und freundlich seinem Ungestüm standhält und damit eine positive väterliche Figur abgibt, auch wenn er vor allem Wissen, also eine abstrakte Väterlichkeit verkörpert. Über die ruhige, wohlwollende Festigkeit des Sprechers kann Tamino die eigene Haltung überprüfen und erwägen, ob auch eine andere Sichtweise als seine bisherige in Frage kommen könnte. Verschiedene Autoren, vor allem jüngerer Werke, sehen in dieser so genannten Bruchstelle die jedem Reifungsprozess innewohnende Notwendigkeit zum Perspektivenwechsel, der bei einer psychoanalytischen Betrachtungsweise ohnehin nahe liegt und der sich in dem Satz zusammen fassen ließe: „Was du bisher mit mütterlichem/väterlichem Auge gesehen hast, davon musst du dir jetzt ein eigenes Bild machen.“

Allgemein hat man den Wert dieses „Bruchs in der Stringenz“ (B. Oberhoff) erkannt und versteht die Stelle heute als eine, die dem verborgenen Geschehen viel Raum gibt, indem sie das Einfließen unbewusster Themen gestattet. (1970/80 bezeichneten Autoren wie Hildesheimer oder Rosenberg „Die Zauberflöte“ noch als ein „Machwerk“, ein „maßlos überschätztes Flickwerk“.)

„Die Logik des Märchens ist Verwandlung“, schreibt H. G. Gadamer. „Dasselbe gilt für das Ritual, (...) und in dieser Übereinstimmung erweist sich die gemeinsame Wurzel.

Das Motiv der Verwandlung wirkt als organisierendes, einheitsstiftendes Prinzip auf der Ebene des Rituals wie auch auf der Ebene des Märchens und des Bildungsromans. In dieser gemeinsamen Wurzel liegt auch der Grund dafür, dass die psychoanalytischen Deutungen“ ... „oft so überzeugend wirken. (J. Assmann, S.291)

Unser psychoanalytisches Verständnis hilft uns demnach, die Oper als Einheit zu erleben, was die Musik Mozarts ohnehin immer möglich gemacht hat.

Noch einige kurze Betrachtungen zur Entstehungsgeschichte:

Es gab tatsächlich eine erste Fassung des Schikaneder'schen Texts, der wahrscheinlich noch keine freimaurerischen Anspielungen enthielt, ebenso nicht die Gedanken der Läuterung, der Prüfung, des Entwicklungs- und Erziehungsweges Taminos.

Am 8. Juni 1791, als der 1. Akt beinahe fertig war, fand im Theater in der Leopoldstadt, dem härtesten Konkurrenztheater Schikaneders, die Uraufführung des Stücks „Die Zauberzither oder Kaspar der Fagottist“ statt. (Mozart lakonisch in einem Brief an Konstanze, die in Baden auf Kur ist: „...Der Fagottist, der so viel Lärm macht, aber gar nichts dran ist.“)

So gelassen konnte Schikaneder das nicht sehen: Aufgeregt soll er zu Mozart gestürzt sein und ihm die Umkehrung der Charaktere vorgeschlagen haben. Die gute Fee musste böse werden, der böse Zauberer und Kindesentführer gut. Für diesen brauchte es schon sehr gute Gründe, um ihn trotzdem noch glaubhaft wirken zu lassen. (Zitat aus dem 2. Akt: „Das Weib dünkt groß zu sein, hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unseren festen Tempelbau zu zerstören.“)

Belegt ist das alles nicht, aber wir können uns den nun facettenreicheren Charakteren mit ganz anderem Interesse zuwenden, als das bei dem ursprünglich geplanten Singspiel mit märchenhaftem Charakter möglich gewesen wäre.

„VON FESTEM GEISTE IST EIN MANN“

Im nun folgenden 2. Akt bleiben wir im Reich von Natur, Weisheit und Vernunft, wie uns die Aufschriften auf den drei Tempeln verheißen. Zwischen Sarastro und den Priestern werden die männlichen Tugenden festgelegt, die Tamino mitbringen muss, um zu den Prüfungen zugelassen zu werden: Tugend, Verschwiegenheit, Wohltätigkeit.

Die erste Prüfung ist das Ertragen der Finsternis und der sich einstellenden Angst.

Dazu gibt es einen aufschlussreichen Dialog zwischen Tamino und Papageno:

Tamino: „Eine schreckliche Nacht! – Papageno, bist du noch bei mir?“ (Donnerschlag)

Papageno: „Mir ist nicht wohl bei der Sache!“ – Tamino: „Du hast Furcht, wie ich höre.“

Unschwer können wir in dieser Szene erkennen, wie Tamino die eigene Angst auf seinen Begleiter Papageno projiziert, der hier weit mehr ist als ein vom Prinzen abhängiger, ihm untergebener Spaßmacher.

Wenn der Sprecher bald darauf Tamino fragen wird: „Du unterziehst dich jeder Prüfung?“, wird dieser – standhaft! – antworten: „Jeder!“

Nicht so Papageno:

Zweiter Priester: „Willst auch du dir Weisheitslehre erkämpfen?“

Papageno: „Kämpfen ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis' und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dass ich mir einmal ein schönes Weibchen fange ... – Zweiter Priester: „Die wirst du nie erhalten, wenn du dich nicht unseren Prüfungen unterziehst. – Papageno: „Worin besteht diese Prüfung?“ – Zweiter Priester: „Dich allen unseren Gesetzen unterwerfen, selbst den Tod nicht scheuen.“ – Papageno: „Ich bleibe ledig!“ (K. Pahlen, S. 69)

Wieder treffen wir auf das Gebot des Schweigens, dem bei allem Bemühen, seine Bedeutung zu verstehen, ebenfalls etwas Rätselhaftes anhaftet. Auch Papageno muss sich dem Schweigegebot unterwerfen, auch er wird spätestens dort, wo es um die Erfüllung seiner sexuellen Wünsche, aber auch seiner Wünsche nach dauerhafter Nähe durch eine Frau geht, an seine existentielle Grenze, an die Grenze zwischen Leben und Tod stoßen.

Nach der ersten Bewährung der beiden Initianden trotz Finsternis und Donner beginnt die eigentliche Prüfungszeit. Das entspricht den altägyptischen Riten, wo der Neophyt eine Zeitlang mit verbundenen Augen in einem abgelegenen Raum verbringen musste.

Die 3 Damen tauchen wieder auf. Durch Einflüsterungen, intrigante Äußerungen und Geschwätzigkeit versuchen sie, die beiden Prüflinge zum Reden zu verführen. Doch sie

müssen bald aufgeben, da sie erkennen: „Von festem Geiste ist ein Mann, er denket, was er sprechen kann.“

Stellen wir dieser Aussage gegenüber, was der Sprecher gegenüber Tamino im 1. Akt äußert: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“, dann wird verständlich, warum diese und andere frauenfeindlich wirkende Aussagen heftigen Protest ausgelöst haben, nicht nur bei Frauen. (Als „schlicht gelogen“ bezeichnet sie W. Hildesheimer in seinem Buch „Mozart“.)

Aber wir sehen, oder besser hören, noch etwas anderes: wie die zweifelhaften, frauenfeindlichen Passagen durch die Musik unterwandert werden. Die Ironie ist in dem zuletzt gehörten Quintett nicht zu verkennen: Von den fünf Personen trauen wir höchstens Tamino zu, dass er eine solche Aussage für bare Münze nimmt. Da er sich aber harmonisch so reibungslos in den Gesang der anderen vier einfügt, billigen wir ihm zu, dass er die ironische Brechung des Textes durch die Musik teilt.

So verfährt Mozart mit ähnlichen Textstellen in der „Zauberflöte“.

Daher entsteht einerseits ein Bild des Klischees von Weiblichkeit, wie es im misogynen, männerbündlerischen Kreis der Freimaurer anzutreffen war, im übrigen auch ein Klischee, das die allgemeine Haltung dieser Zeit gegenüber Frauen wiedergibt, andererseits sprechen Musik, Handlung und Zeichnung der weiblichen Charaktere, vor allem Paminas, eine andere Sprache.

Monostatos nähert sich Pamina abermals.

Nebenbei erwähnt er, dass „seine Sohlen noch heil sind“. Die Bastonade wurde also nicht vollzogen, was meine Vermutung stützt, das Aussprechen der drastischen Strafe nicht real sondern als Phantasie Sarastros zu verstehen: als heftige innere Zurückweisung der andrängenden Impulse seiner „schwarzen“ Triebseele.

Monostatos singt hier von seiner Not, hat hier seine Liebesarie, auch wenn wir geneigt sind, Liebe bei ihm mit Lüsternheit gleichzusetzen. Sein Gesang wirkt ausdrucksmäßig flach, getrieben, gehetzt. Der Tonumfang liegt innerhalb einer Quint; einen Oktavsprung gibt es nur an der Stelle, wo er singt: „.....bin ich nicht von Fleisch und Blut?“

„DER HÖLLE RACHEN KOCHT IN MEINEM HERZEN“

Unter Donner und Blitz erscheint die Königin der Nacht.

Mit ihrem „Zurück!“ rettet sie zwar ihre Tochter vor dem Zugriff des Mohren, aber sonst tut sich für Pamina ein Abgrund auf. Sie begegnet nicht einer mitfühlenden, einer selbst leidenden Mutter, jetzt geht es nur mehr um verlorene Macht, die wiedergewonnen werden muss. (In der anfangs erwähnten Zürcher Inszenierung durch Martin Kusej kommt sie in dieser Szene aus einem Eisschrank.)

Der siebenfache Sonnenkreis als Insignie der Macht ging von ihrem verstorbenen Gemahl an Sarastro weiter, und damit wurde auch sie mit ihrer Tochter dem Machtbereich Sarastros und seiner Priester übergeben: „Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter der Führung weiser Männer zu überlassen.“ (K. Pahlen, S. 81)

Es folgt eine für Pamina grauenhafte Szene, in der sie von der Mutter verstoßen und verflucht wird, weil sie sich nicht deren Willen fügt, Sarastro zu ermorden.

Pamina ist trotzdem erstaunlich wehrhaft und autonom.

Zwar zeigt sie ihre Liebe zur Mutter, nicht aber unbedingten Gehorsam, was sie in einen tiefen Konflikt stürzt: Autonomie bedeutet Trennung.

Als Monostatos Pamina zu erpressen versucht, kommt ihr Sarastro („Ich weiß alles.“) zu Hilfe. Jetzt verzeiht er, sinnt nicht mehr auf Rache: „In diesen heil’gen Hallen kennt man die Rache nicht.“ Trotz aller überzeugenden Güte und Menschlichkeit in dieser großen Arie geben die letzten beiden Zeilen zu denken:

„Wen solche Lehren nicht erfreu’n, verdienet nicht, ein Mensch zu sein.“

(Über das tiefe Gis in der Wiederholung der zweiten Zeile äußern sich verschiedene Autoren, u.a. der Psychoanalytiker Helmut Remmler, der sogar vermutet, Mozart wollte mit dieser fast unsingbaren Stelle den Bassisten der Uraufführung ärgern.)

Tatsächlich ist es für die Sänger nicht einfach, diese Passage ohne einen Hauch von Unglaublichkeit oder Lächerlichkeit zu meistern.

Pamina wird von der Mutter traumatisiert zurückgelassen, stürzt in frühkindliche Verlassenheitsängste.

In diesem Zustand äußerster Angst, Trauer, Verzweiflung und großen seelischen Schmerzes flüchtet sie zu Tamino, der schweigt. Das Unerklärliche dieses Schweigens deutet sie als Lieblosigkeit. Jan Assmann, der eine Parallele zum Orpheus-Mythos sieht, schreibt: „Der Konflikt liegt im uneinholbaren Wissensabstand der Liebenden“. Vielleicht ist es der Konflikt eines prinzipiell uneinholbaren Abstands zwischen Mann und Frau.

Das Schweigen Taminos treibt Pamina an den Rand des Abgrunds, in die depressive Erstarrung. Auch musikalisch erleben wir ein Auf-der-Stelle-Treten, ein Nicht-weiter-Können der hoffnungslosen Erstarrung. Ihre Verzweiflungsarie „Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden, ewig hin der Liebe Glück!“ ist die vollendete musikalische Formulierung von Trauer und Verzweiflung.

Aber sogar in dieser Situation übernimmt Pamina nicht, was ihr eine höhere Macht verordnet. Wenn die 3 Knaben auf das göttliche Gesetz verweisen („Selbstmord strafet Gott an dir!“) antwortet sie: „Lieber durch dies Eisen sterben, als durch Liebesgram verderben, Mutter durch dich leide ich, und dein Fluch verfolgt mich.“ (K. Pahlen, S.113)

„DER, WELCHER WANDERT DIESE STRASSE VOLL BESCHWERDEN“

Die 3 Knaben kennen wir schon, als diejenigen, die einen Weg aus der Hoffnungslosigkeit weisen. Doch die beiden männlichen Figuren, die jetzt auftreten, tragen auf ganz andere Weise die Lösung in sich. Es sind die „Zwey Geharnischten“, von Mozart als musikalischer Fremdkörper geplant, sollen sie doch für die Ferne der von ihnen verlesenen alten Inschrift stehen:

„Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, schwingt er sich aus der Erde himmelan.“ Die Harmonie in der Musik ist Ausdruck der Vereinigung verschiedener Religionen zum Wohle des Menschen. Neben der Verbindung eines Chorals von Martin Luther „Ach, Gott im Himmel sieh darein“ mit einer Bach’schen Fuge (im Original, weil sie Mozart in dieser Fassung am prägnantesten erschien,) hören wir musikalische Motive des Wanderns und der Beschwerden.

Die Erlösung naht.

Die zwey Geharnischten heben das Schweigegebot auf und gestatten Pamina, an der Seite Taminos die Prüfungen zu bestehen: „Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht.“ Sie darf sich als Frau den Prüfungen unterziehen, was ohne Zweifel als Verstoß gegen das Freimaurergesetz zu werten ist. Diese Veränderung kommt einer Revolution gleich.

Das „hohe Paar“ ist gerettet: „Ihr Götter, Welch ein Augenblick! Gewähret ist uns Isis’ Glück!“

„PA-PA-PA-PA“

Wie aber ergeht es Papageno?

An Taminos Seite hat er sich bisher wacker gehalten, die höheren Weihen von sich gewiesen: Sprecher: „Dafür aber wirst du das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen.“ – Papageno: „Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen.“

Aber um zu seinem Weibchen zu gelangen, das er bisher nur als altes Weib sehen durfte, gerät auch er an den Rand seines Daseins. Er überlegt, ob er seinem Leben ein Ende setzen soll und wird von den 3 Knaben eines Besseren belehrt: „Halt ein, o Papageno, und sei klug, man lebt nur einmal, dies sei dir genug.“

Wir gönnen dem liebenswerten Papageno sein Glück, dieser bunten – und, wie ich meine, unterschätzten – Figur. Für mich ist er nicht nur der „große Verdränger“ (B.Oberhoff) sondern mehr. Er steht zu seiner Mittelmäßigkeit, zu seiner Sinnlichkeit, legt sein Leben trotz allen gezeigten Unernstes auf Kontinuität („altes Weib“) und Generativität („viele Kinderlein“) an. Er ist nicht nur witzig, sondern auch gewitzt, zeigt Mut, wenn er als Vorhut Taminos in das Reich des Sarastro eindringt, und bekennt sich zu seiner Angst, die er in Worte fassen kann: „.. eiskalt läuft’s mir über den Rücken“, „Ich glaub, ich bekomm’ ein kleines Fieber.“ Wenn auch unter dem sanften Druck, sonst ganz ohne Frau bleiben zu müssen, konfrontiert er sich mit der Tatsache, dass sein junges, schönes Weibchen einmal ein altes, zahnloses sein wird, dass sie als Paar darauf angewiesen sind, in der alten die junge Erscheinung und umgekehrt zu sehen, soll ihre Beziehung von Dauer sein, was an Passagen aus der kirchlichen Hochzeitsformel erinnert: „in guten und in bösen Tagen““bis dass der Tod euch scheidet.“

Papagenos Leben ist nicht auf Ewigkeit angelegt, sondern auf das Ausloten der irdischen Möglichkeiten.

Nun hat sich auch das „niedere Paar“ gefunden.

In den wenigen Minuten bis zum Ende der Oper werden noch die „finsternen Mächte“ (Königin der Nacht, Monostatos, 3 Damen) „... gestürzt in ewige Nacht.“

„ES SIEGTE DIE STÄRKE UND KRÖNET ZUM LOHN DIE SCHÖNHEIT UND WEISHEIT MIT EWIGER KRON“

Die vier Schlüsse der Oper bilden jeweils zwei Paare.

- 1) Tamino und Pamina – himmlische Liebe
- 2) Papageno und Papagena – irdische Liebe
- 3) Aberglaube und Freimaurertum – Volks- und Elitereligion
- 4) Königin der Nacht und Sarastro - weibliche/männliche Machtposition

Den beiden versöhnlichen Paaren stehen die beiden antithetischen Paare gegenüber.

Da unvereinbar Scheinendes nicht aufhören wird, nach Synthese zu streben, dürfen wir sicher sein, dass sich die eben vernichteten dunklen Strebungen wieder zeigen werden, dass ein neuerliches Ringen bevorsteht.

Tamino und Pamina haben diese Spaltung durch ihre Liebe überwunden.

Wie haben sie das zustande gebracht?

In der ganzen Oper finden wir kein Elternpaar, das einen gemeinsamen Blick auf ihr Kind wirft. Für die fehlende Triangulierung sorgen gute Geister wie die 3 Knaben, die zwey Geharnischten, Sprecher und Priester und die Zuschauer, die immer wieder in die Handlung einbezogen werden und einen zusammenschauenden Blick auf die Personen werfen.

Es ist der Triumph des liebenden Paares über die gespaltene Welt (Wahrheit/Aberglauben, Licht/Finsternis, Männlichkeit/Weiblichkeit.) Die immer neue Herausforderung,

Unvereinbares durch Konfliktbereitschaft, Verzicht und Liebe zu vereinen, wird bleiben, ebenso wie das Rätselhafte dieser Oper, das vor allem den beiden „Elternfiguren“ anhaftet, der Königin der Nacht und Sarastro. Sie bleiben unversöhnlich, weil in der eigenen Macht gefangen.

Alle Autoren, die ich zu Rate gezogen habe, erliegen der Faszination der Königin der Nacht, ob es sich um möglichst objektive Interpretationen von Text und Musik, um historische Betrachtungen, literarische Annäherungen oder psychoanalytische Deutungen handelt.

Sie wird allgemein als die überzeugendere Figur als ihr männlicher Gegenpart Sarastro angesehen.

Bernd Oberhoff vermutet eine Parteinahme Mozarts und Schikaneders für das weibliche Prinzip, das dem Künstlerischen näher ist: „Das Weibliche und das Musische gehören zusammen.“ (S. 38)

Kehren wir noch einmal zu Nikolaus Harnoncourt und seinen Aussagen über die „Zauberflöte“ zurück. Nur eines sei wirklich klar, meint er: „ Sie ist eine Oper über die Liebe.“

Über die Liebe und über die beschützende, Gegensätze überwindende Kraft der Musik, möchte ich ergänzen und meine Gedanken zur „Zauberflöte“ mit einem Zitat von Hector Berlioz abschließen:

„Zwei Flügel hat die Seele, die Liebe und die Musik.“

Verwendete Literatur:

ASSMANN, Jan (2005): Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. Carl Hanser Verlag, München Wien.

CSAMPAI, Attila (Hg.) (1988): Die Zauberflöte. Texte. Materialien. Kommentare. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

GADAMER, Hans Georg (1993): Aesthetik und Poetik II. Ges. Werke, Bd. 9. Mohr, Tübingen.

HEINZ, Melanie und Rudolf (1992): Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu eurem Schutz vonnöten. Passagen Verlag, Wien.

HILDESHEIMER, Wolfgang (1993): Mozart. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M.

NEUMANN, Erich (1983): Zur Psychologie des Weiblichen. Fischer, Frankfurt a. M.

OBERHOFF, Bernd (2006): Wolfgang A. Mozart „Die Zauberflöte“ . Ein psychoanalytischer Opernführer. Imago Psychosozial-Verlag, Gießen.

PAHLEN, Kurt (1995): Wolfgang Amadeus Mozart „Die Zauberflöte“. Textbuch, Einführung und Kommentar. Piper-Schott, Mainz.