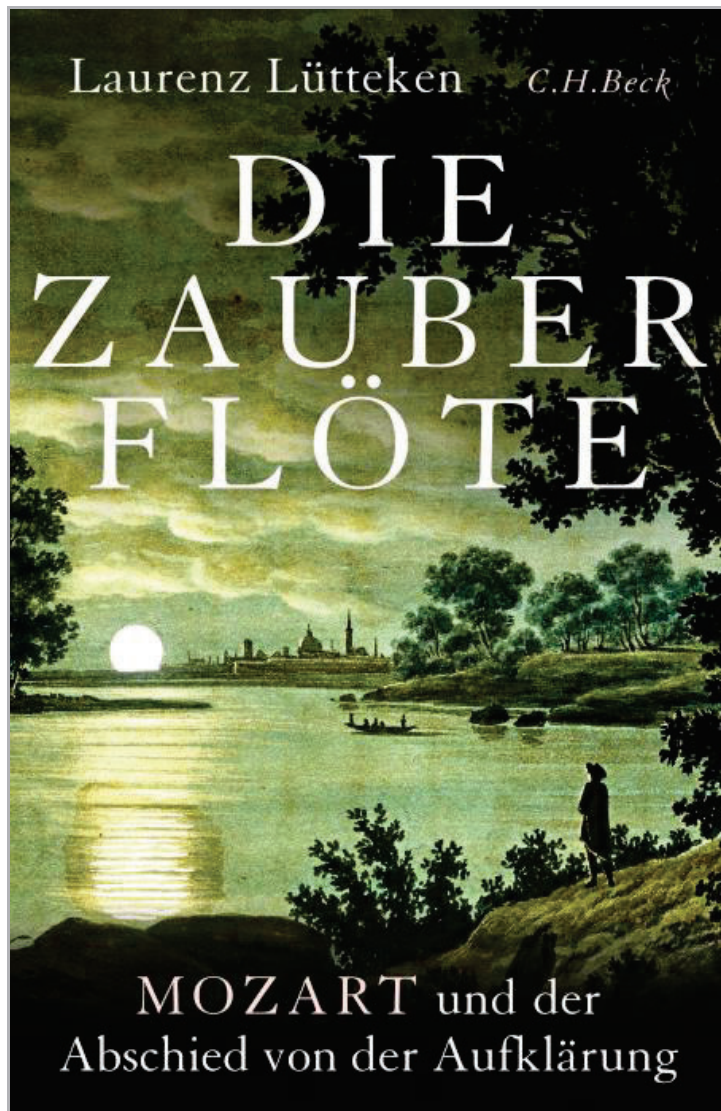


Unverkäufliche Leseprobe



Laurenz Lütteken
Die Zauberflöte

Mozart und der Abschied von der Aufklärung

2024. 272 S., mit 19 Abbildungen und 5 Notenbeispielen
ISBN 978-3-406-81502-7

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/36362982>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

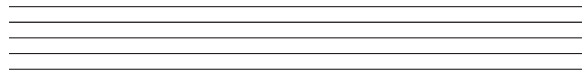
Laurenz Lütteken

Die Zauberflöte

Laurenz Lütteken

DIE
ZAUBERFLÖTE

Mozart und der
Abschied von der Aufklärung



C.H.Beck

Mit 19 Abbildungen und 5 Notenbeispielen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2024

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks
zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Andreas Nesselthaler,

Uferlandschaft im Mondschein mit Lagerfeuer (ca. 1800), Wien,

Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Wien: Pk 500, 90 (siehe S. 77)

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 81502 7



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

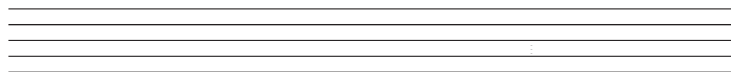
Für Ralf Weikert

Inhalt

Noch ein Zauberflöten-Buch?	9
Ein «Theatermeteor» und seine Folgen	19
I. Konturen eines Auftrags	
1. Mozarts letztes Jahr	35
2. Freihaustheater	44
3. Publikum	54
II. Größe und Wahrhaftigkeit	
1. «Große Oper»	63
2. Künstliche Welten	72
3. Die Fülle der Erscheinungen	82
III. Orte und Landschaften	
1. Wilde und geordnete Natur	91
2. Innen und Außen	101
3. Mensch und Tier	109
4. Exotismus	120
IV. Objekte	
1. Bildnis	133
2. Geräte	141
3. Zauberdinge	149

V. Chiffren	
1. Prüfung und Strafe	157
2. Selbstmord	165
3. Licht und Dunkel	173
VI. Affekt und Ausdruck	
1. Kontraste und Schnitte	183
2. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit	192
3. Vielfalt und Extreme	201
VII. Melancholie	
1. Das Ende des josephinischen Jahrzehnts	211
2. Die Macht der Musik?	218
3. Ausblicke	226
Anmerkungen	237
Literatur	261
Nachweis der Abbildungen und Notenbeispiele	268
Personenregister	269

Noch ein Zauberflöten-Buch?



Noch ein Buch zur *Zauberflöte*? Wozu? Wenige Werke, nicht nur der Musikgeschichte, haben eine solche unausgesetzte Fülle von Deutungen und Erklärungsversuchen hervorgerufen wie diese Oper, die nach wie vor, wenigstens im deutschsprachigen Raum, die Aufführungstatistiken mit uneinholbarem Abstand anführt. Der 2021 in Nähe der Berliner Staatsbibliothek eröffnete neue U-Bahnhof Museumsinsel trägt an den Gleisen einen tiefblauen Sternenhimmel, der, so der Architekt Max Dudler, eine Hommage an Karl Friedrich Schinkels Bühnenbild zur *Zauberflöte* sei. Dieser *Zauberflöten-Bahnhof* verlängert also gleichsam die Achse zwischen der heutigen Staatsoper, jenem Ort, an dem Schinkels Bilder 1816 erstmals gezeigt wurden (und noch heute, in rekonstruierter Form, als Teil der legendären Inszenierung August Everdings von 1994 gezeigt werden), und der Bibliothek, in der sich Mozarts Partitur-Autograph seit 1866, die Jahre 1945 bis 1977 ausgenommen, befindet. Kurz nach der Eröffnung des Bahnhofs wurde der deutsche Kinofilm *The Magic Flute – Das Vermächtnis der Zauberflöte* produziert, in der Regie von Florian Sigl. Er wurde am 30. September 2022 in Zürich erstmals gezeigt, auf den Tag genau 231 Jahre nach der Uraufführung der Oper. Begleitet wurde er von einem aufwendigen Bildband, der mit einem QR-Code zum Soundtrack versehen ist – einer Musik, in der Mozarts Partitur allerdings nur noch eine beiläufige Rolle spielt.¹

Diese einschüchternde Popularität der Oper ist nicht neu. Unter den Sammelbildern, die zu *Liebig's Fleischextract* ab dem späten 19. Jahrhun-

Der U-Bahnhof Museumsinsel in Berlin (2021)



Am 9. Juli 2021 konnte nach über zehnjähriger Bauzeit der neue U-Bahnhof Museumsinsel in Berlin eröffnet werden. Die Tunnel des Bahnsteigraums erfuhren eine besondere Gestaltung, die man dem Schweizer Architekten Max Dudler (geb. 1949) übertrug. Das beidseitige Tonnengewölbe wurde aquamarinblau eingefärbt und mit über 6000 Lichtpunkten versehen. Diese Ausstattung sollte eine Reminiszenz an den ›Sternenhimmel‹ sein, den Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) für die Produktion der ›Zauberflöte‹ 1816 an der Berliner Hofoper entworfen hatte. Die Beziehung zwischen dem Bahnhof, der Schinkel-Dekoration und Mozarts ›Zauberflöte‹ bildete auch den Hintergrund einer Ausstellung, die 2022 in der ebenfalls von Dudler entworfenen Diözesanbibliothek Münster gezeigt wurde (Mozart, Schinkel, Dudler. Dialog unter dem Sternendom).

dert erschienen, unter den ›Liebigbildern‹ also, findet sich ganz selbstverständlich eine Serie von sechs Zauberflöten-Szenen. Und 1812 wurde im gerade königlich gewordenen Münchner Vorstadttheater zunächst das Lustspiel *Die Domestikenstreiche* und «dann: *Die Zauberflöte, Posse*»

Die Zauberflöte in Liebig-Bildern (ca. 1909)



Die von Justus von Liebig (1803–1873) um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte Fleischbrühe wurde ab 1864 in industrieller Massenproduktion hergestellt. Wahrscheinlich ab 1875 wurden mit dem Produkt Sammelbilder verbunden, die zwar einzeln erschienen, aber in Serie konzipiert wurden. Ab etwa 1890 wurden diese Bilder dann zu jeweils sechs gebündelt und erlangten eine erstaunliche Beliebtheit. Im Laufe der Jahre erschienen über 1100 solcher Serien (vgl. Bernhard Jussen (Hrsg.): *Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138*. Berlin: Directmedia 2008), darunter etliche zu Opernthesen wie *«Mignon»*, *«Fidelio»* und dem *«Rosenkavalier»*. Bei Mozart gab es eigene Sechsergruppen zum *«Figaro»* oder zum *«Don Giovanni»*. Wohl 1909 kam eine Serie zur *«Zauberflöte»* heraus, deren erstes Bild der Eingangsszene gilt – mit einem Tamino in jener antikischen Gewandung, die Christian August Vulpius in seiner Bearbeitung für Weimar 1794 gefordert hatte.

Druck auf Karton, 7,1 × 10,6 cm; Privatbesitz

aufgeführt.² Eine solche Posse konnte ihre Wirkung nur entfalten, weil das Publikum mit dem *«eentlichen»* Werk allerbestens vertraut war. Das gilt auch für eine andere Posse von 1818, in der es heißt: *«Bei Männern welche Liebe fühlen, / Fehlt auch ein gutes Herz wohl nicht. / Und hat geendet das Duett / Folgt gleich ein kleines Quodlibet»*.³

Der Text der *Zauberflöte* von Emanuel Schikaneder galt und gilt allerdings nicht selten als Zumutung. Positive Würdigungen waren von Beginn an in der Unterzahl, und sie befinden sich in aller Regel in der Defensive. So herrscht oftmals Ratlosigkeit, warum sich ausgerechnet dieses Libretto auf so seltsame Weise mit anspruchsvollster Musik verbunden hat. Der neue ›Ton‹, den Mozart in seiner Oper anschlug, ist oft bemerkt worden. Umso herausfordernder erschien seine Verknüpfung mit einem Text, der nicht als ›neu‹, sondern eher als wirr gilt. Daher ist die Beschäftigung mit der Oper von Anfang an, also seit 1791, geprägt von Unbehagen und Erstaunen, von Rätsellösungen, Entschlüsselungen, neuen Verrätselungen, Bearbeitungen, Entdeckungen und Dechiffrierungen.

Die ungebändigte und unüberblickbare Deutungsgeschichte, die mit der Uraufführung am 30. September 1791 im Wiener Freihaustheater einsetzte,⁴ weist jedoch eine seltsame Eigenart auf: Viele der Deutungsversuche schließen sich gegenseitig aus, und zwar umso kategorischer, je entschiedener sie sich geben. Der Komponist, der die Uraufführung nur um wenige Wochen überlebte, war zwar überaus stolz auf seinen großen Erfolg, konnte aber selbst die Deutungen nicht mehr beeinflussen. Schikaneder hingegen, der es sehr wohl vermocht hätte, hat, von wenigen und eher beiläufigen Ausnahmen abgesehen, zur Gänze darauf verzichtet.

Und als ob das nicht schon genug wäre, traten dann noch Theorien von Brüchen innerhalb der Oper, Autorschaftszweifel und vermeintliche Fassungsfragen hinzu, gepaart (wenigstens in den weitgehend destabilisierten Regieverhältnissen des frühen 21. Jahrhunderts) mit besonders wüsten und wütenden szenischen Überschreibungen, Verfremdungen und Entstellungen. Es gibt auf den Opernbühnen neue Texte, neue Szenenfolgen, identitäre Transformationen und *Zauberflöten* im Kino, in der Weltraum- oder in der Pflegestation. Begleitet werden solche Aufführungen von Deutungen, in denen zum Beispiel die «strahlenden Koloratur-Arien der Königin» die Oper mit «machtvollem Kastratensopran» zu einem Triumph für «Queerness, Trans-

vestie und überhaupt das märchenhaft Kunstvolle» machen.⁵ Alles das könnte ein Grund zur bedingungslosen Kapitulation sein, haben sich doch offenbar der Gegenstand und seine Wahrnehmung in fast zwei-einhalb Jahrhunderten hoffnungslos und uneinholbar auseinanderentwickelt.

Das wäre also Anlass genug, auf ein neues Buch ausgerechnet zu diesem Werk zu verzichten. Mozarts «neuer Ton» steht darüber hinaus nicht nur seltsam erratisch neben einem diffus wirkenden Libretto. Es fällt vielmehr auf, dass auch dieser Ton in sich nicht konsistent ist, dass er letztlich so heterogen ist wie der Text von Schikaneder: mit absurden Stimmlagen, unwirklichen Ensembles, formalen Vielfältigkeiten und manchem mehr. Die *Zauberflöte* handelt zudem von Aufnahme- und Zutrittsritualen, aber zugleich von Einweihung und Ausgrenzung, von Bestätigung und Verweigerung, von Licht und Nacht. Der damit verbundene Ton wollte und sollte – dies wohl eine tatsächliche Veränderung bei Mozart – aber gerade nicht hermetische Verslossenheit oder Unzugänglichkeit erzeugen. Die Oper wendet sich, so scheint es wenigstens, implizit an alle, und dies wurde 1791 auch umgehend so angenommen. Mozarts Musik (und damit auch ihr Text) schien eben, obwohl darin dauernd von Prüfung die Rede ist, selbst keine Prüfung vorauszusetzen. Oder doch? Die vermeintliche, aber am Ende wohl nur inszenierte Voraussetzungslosigkeit hat jedenfalls nicht selten dazu geführt, die Mehrdimensionalität dieser Musik zu unterschätzen, sie also entweder in Enträtselungen aufzulösen oder allzu selbstverständlich hinzunehmen. Genau darin liegt jedoch eine der irritierenden Herausforderungen beim Umgang mit dieser Oper. Ihr kann man sich nicht entziehen, unabhängig von der persönlichen Haltung, die man dazu einnimmt. Denn offenbar ist bei näherem Hinsehen eben doch nichts so, wie es scheint.

Die scharfe Linie, welche den Komponisten von der immensen Wirkung seines Werkes trennt, lässt sich daher sehr wohl als neuerliche Chance begreifen. Es geht in diesem Buch also nicht darum, neue lineare Erklärungsmuster oder Rätsellösungen hinzuzufügen, überhaupt

geht es nicht um eine ‹geschlossene›, vielleicht sogar apodiktische Interpretation. Es soll vielmehr versucht werden, die Oper strikt vor jenem Hintergrund zu lesen, dem sie entstammt, also dem des 18. Jahrhunderts. Es ist das Jahrhundert der Aufklärung, in dem Mozart sein ganzes Leben verbracht hat, ihm verdankt er seine musikalische und seine intellektuelle Prägung. Wie im Grunde kein anderer Zeitgenosse verfügte er über persönliche Erfahrungen nicht allein mit den bedeutendsten Regenten seiner Zeit, sondern auch mit den führenden musikalischen und intellektuellen Zirkeln, sei es in Rom, Neapel oder London, in Genf, Lausanne, Zürich, München, Paris, Wien, Berlin oder Leipzig. Die Debatten des 18. Jahrhunderts, die darum kreisten, die Dinge der inneren und äußeren Welt auf den Begriff der Vernunft zu bringen, waren Mozart auf intensive Weise vertraut, in der Musik und darüber hinaus. Im Wien Josephs II. konnte er eine besonders rabiate Ausprägung dieser Diskussionen kennenlernen – und er hat diese Stadt zu seinem Lebensmittelpunkt gemacht. Zugleich hat er in Wien am Ende der 1780er Jahre die zunehmende Erosion der mit ihr verbundenen Ideen und Ideale erlebt. Die heraufziehende Krise der Jahre ‹um 1800›, in denen sich die Konturen des alten Europa auflösten, nahm hier mit seismographischer Präzision Gestalt an.

Schaut man daher genauer hin, so erweist sich die *Zauberflöte* als ein Panorama zentraler, vielfach erörterter Themen des 18. Jahrhunderts, die im Grunde stets um das Verhältnis zur Wirklichkeit kreisen. Diese ordnen sich jedoch nicht im Sinne einer klar gestuften Hierarchie, wie sie Christian Wolff am Anfang des Jahrhunderts noch angestrebt hatte. Sie prallen vielmehr aufeinander, ohne dass es zu einer Homogenisierung kommen soll oder kommen kann. Diese Vielfalt ist deswegen notwendig verbunden mit der Frage, warum ausgerechnet eine solche Konstellation des Disparaten zum Gegenstand einer Oper werden konnte und sollte – und welche Rolle dabei der Musik zukommt, der Musik im Allgemeinen und natürlich und vor allem der Musik Mozarts. Mozart war von Beginn an ein Verfechter der wirkungsästhetischen Überwältigung durch Musik, und zumindest an dieser Prämisse scheint er bis zur

Zauberflöte festgehalten zu haben, allerdings in einer ebenso eigenwilligen wie besonderen Form.

Eine leitende Grundüberzeugung dieses Buches besteht folglich darin, dass die *Zauberflöte* nicht etwa ein Rätsel ist, das einer wie auch immer gearteten Lösung zuzuführen ist, sondern dass das, was an ihr rätselhaft und verwirrend erscheint, einer detaillierten Dechiffrierung bedarf – vor dem Hintergrund des 18. Jahrhunderts und anhand zahlreicher, mitunter entlegener, immer aber aussagekräftiger Quellen. Manche der damit verbundenen Aspekte, das Verhältnis von Mensch und Tier etwa, das Exotische oder das Erscheinen eines Farbigen auf der Bühne, haben in den Jahren nach 2000 zum Teil ausführliche, zum Teil erregte theoretische Debatten ausgelöst. Von wenigen, für die Details wichtigen Ausnahmen abgesehen wurden diese Debatten hier jedoch nicht ausdrücklich aufgegriffen, um nicht den Verdacht zu erwecken, vor dem Hintergrund der Oper eine neue Theoriediskussion zu entfalten. Im Zentrum steht der Versuch einer Bestandsaufnahme aus dem Kontext des 18. Jahrhunderts heraus.

Von daher erklärt sich auch das gewählte Verfahren. Es geht nicht um eine lineare Neulektüre der Oper, sozusagen Szene für Szene, auch nicht um eine abstrakte Thesenbildung. Vielmehr sollen zentrale Themenfelder Schritt für Schritt freigelegt und dann auf ihre Bedeutung hin befragt werden, beginnend bei den Lebensumständen Mozarts und den Entstehungsumständen der Oper, endend bei der Dramaturgie und einem Ausblick auf zumindest einen Deutungszusammenhang, dessen früheste Konturen sich in die 1780er Jahre, also noch vor die Uraufführung, zurückverfolgen lassen. Er ist vielleicht der einzige, der wirklich vom Gedanken einer produktiven Herausforderung durch Mozarts Oper getragen war. Gemeint ist Goethes Auseinandersetzung mit der *Zauberflöte*, in der sich zwei gegensätzliche Einsichten zu bedingen scheinen: die in die Zukunftsfähigkeit von Mozarts Theaterentwurf und die in seine Unwiederholbarkeit.

Viele lieb gewordene Deutungen sind über Jahrzehnte zu festen Klischees der Mozart-Rezeption geworden und erst in den letzten Jahr-

zehnten immer grundlegender erschüttert worden. Dies soll ein Ausgangspunkt dieses Buches sein. Lange konnte man lesen, Mozart sei in Wien gescheitert, verarmt, verkannt und verschuldet. In höchster Not habe er einen Auftrag von Schikaneder geradezu annehmen müssen. Die ganze Arbeit an der Oper sei überstürzt und eilig gewesen, schließlich habe der Impresario den armen Musiker in einem ›Zauberflöten-Häuschen‹ regelrecht festsetzen müssen, damit die Ouvertüre entstehen könne – ein Vorspiel zu einer Art von Oper, die auf einer erbärmlichen Vorstadt-Bretterbühne als kuriose Wiederbelebung des ›barocken Maschinentheaters‹ habe aufgeführt werden müssen. Derartige Verständnismuster haben sich unterdessen als vollständige Illusion erwiesen, als weder stichhaltige noch produktive Illusion. Mozart war in Wien erfolgreich, in musikalischer, sozialer und kommerzieller Hinsicht, und seine zeitweise dramatische Verschuldung verdankte sich gewiss nicht fehlenden Einnahmen, sondern viel zu hohen Ausgaben.

Zugleich war er ebenso selbstbewusst wie fordernd, im Umgang mit manchen Zeitgenossen geradezu demütigend. Im September 1781 hielt er über seinen Textbearbeiter Johann Gottlieb Stephanie, der die *Entführung aus dem Serail* für ihn einzurichten hatte, schonungslos fest: «aber er arrangirt mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm!»⁶ Die Aufgabenverteilung mit Lorenzo Da Ponte und Caterino Mazzolà, dem Librettisten von *La clemenza di Tito*, dürfte ähnlich gewesen sein, und es gibt keinen Grund zu der Annahme, dass es im Falle Schikaneders anders war.

Wenn also in diesem Buch mit Mozarts letztem Jahr, mit den damaligen Theaterverhältnissen und mit der Gattung der *Zauberflöte* begonnen wird, dann auch aus dem Versuch heraus, eine Art ›Gegenerzählung‹ durchzuspielen. Diese handelt von Mozarts Wiener Erfolgsgeschichte, vom herausfordernden (und kostspieligen) Modell des Freihaustheaters, von der neuen, nie dagewesenen Idee einer ›großen Oper‹ – und davon, dass alle Indizien darauf schließen lassen, Mozart sei auch bei diesem Werk bedingungslos intentional verfahren, habe also keines-

wegs seine Deutungshoheit auch nur ansatzweise aus der Hand gegeben. Wenn man solche Voraussetzungen konsequent weiterverfolgt, dann ist man von der Versuchung befreit, vermeintliche oder offenkundige Widersprüche ‹auflösen› zu wollen. Vielmehr lassen sich alle bedeutungshaltigen Teile der Oper vor einem musikalischen, ästhetischen und literarischen Hintergrund belastbar erschließen, aus jenen mitunter disparaten Kontexten heraus, die das 18. Jahrhundert bereithielt. Um diesem Ziel näherzukommen, waren nicht nur heterogene Quellen zu bemühen, sondern auch manche Doppelungen in Kauf zu nehmen, da vergleichbare oder identische Befunde in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Bedeutung annehmen können.

So muss der Versuch, die *Zauberflöte* aus dem Jahrhundert der Aufklärung zu verstehen, nicht nur deswegen fragmentarisch bleiben, weil dies für jede hermeneutische Tätigkeit gilt. Akzeptiert man nämlich die Heterogenität als intendiertes Wesensmerkmal der Oper, dann kann und darf die Deutung nicht einmal eine vermeintliche Homogenität erzeugen – oder wenn, dann höchstens in jenem sehr allgemeinen Sinn, dass all die disparaten Elemente signifikant eben mit jenem ideellen Kontext zu tun haben, dem sie entstammen. Dies ist zwar selbstverständlich ebenfalls eine ‹These›, aber doch eine, die nicht auf eine Bereinigung des Heterogenen zielt, sondern darauf, das vermeintlich Unbereinigte anzuerkennen und besser verstehen zu lernen. Sollte es also gelingen, die Oper als eine Art Resümee ihres Zeitalters, mit der Zuspitzung in einer grundlegenden Krise, zu begreifen – für eine solche Sicht kann man zweifellos Goethe als Kronzeugen anführen –, dann kann die Auseinandersetzung mit ihr nochmals einen anderen Akzent erhalten. Denn die strikte Historisierung, die hier angestrebt wird, dürfte zugleich Charakterzüge offenbaren, die sich auch über 200 Jahre nach der Entstehung der *Zauberflöte* als herausfordernd erweisen.

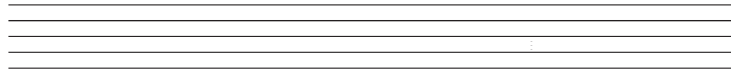
Dieses Buch entstand im Anschluss an eine größere Untersuchung zur Stellung Mozarts im Jahrhundert der Aufklärung. Es wurde ange-regt durch einige Gespräche, die sich daraus ergaben, etwa mit Gerhard Vitek in Wien oder mit Johann Casimir Eule in Dresden. Nach einigem

Zögern konnte das Vorhaben verwirklicht werden, ermutigt durch Stefan von der Lahr und vor allem Stefanie Hölscher. Etliche Freunde und Kollegen haben in unzähligen Gesprächen und durch die Lektüre des Manuskripts oder von Teilen daraus dazu beigetragen, dass das Vorhaben auch abgeschlossen wurde. Viele Detailfragen konnten zudem nur mit großzügiger Hilfe beantwortet werden. Besonders dankbar bin ich Otto Biba, Esma Cerkovnik, Christian Gerhaher, Inga Mai Groote, Bettina Kirnbauer, Martina Rebmann, Ulf Schirmer, Sabine Schneider, Stefanie Stockhorst, Melanie Wald-Fuhrmann und Veronika Weber. Ilka Sührig hat den gesamten Text gründlich durchgesehen und wertvolle Hinweise gegeben, Arturo Larcati die italienischen Übersetzungen korrigiert. Giulio Biaggini, Laura Kacel und Célestine Muster haben bei der Redaktion geholfen, Viviane Nora Brodmann bei den Korrekturen. Alexander Goller hat das Register erstellt, Laura Ilse die Drucklegung koordiniert.

Zahlreiche Institutionen haben eine Fülle von Materialien bereitgestellt, vor allem die Bayerische Staatsbibliothek München, die Österreichische Nationalbibliothek Wien, die Wien-Bibliothek, die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Zentralbibliothek Zürich. Günter Katzler vom Niederösterreichischen Landesarchiv St. Pölten, Olaf Hillert vom Stadtarchiv Leipzig und Harald Haslmayr von der Kunstuniversität Graz haben wichtige Quellen beigesteuert. Die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz hat mir auf zuvorkommendste Weise Zugang zu herausragenden Mozart-Quellen gewährt, hier haben Martina Rebmann und Otto Biba nochmals mit profundem Rat und zielführender Tat zur Seite gestanden. Allen Genannten fühle ich mich in herzlicher Dankbarkeit verpflichtet.

Zürich, im Juli 2023

Ein «Theatermeteor» und seine Folgen



Die Zauberflöte galt schon bald nach ihrer Uraufführung als «Theatermeteor».¹ Im weimarischen *Journal des Luxus und der Moden*, das Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) herausgab, war bereits im Dezember 1792 zu lesen, es handele sich um «des unsterblichen Mozart leztes Meisterwerk» und dieses sei, nur ein gutes Jahr nach der Uraufführung, eine «allgemein beliebte Oper».² Kurze Zeit später, 1794, erschien in derselben Zeitschrift eine *Allegorie aus der Zauber-Flöte* des Königsberger Literaten Ludwig von Baczko (1756–1823); er war nach einer Pockeninfektion erblindet und konnte das Werk folglich nie auf der Bühne sehen, sondern nur hören. Seine Allegorie, nach einer Aufführung in Königsberg entstanden, bemühte den Verlust seines Sehsinns, der es ihm erst erlaubt habe, zum Eigentlichen vorzudringen. Und dieses Eigentliche liege zweifellos im Freimaurertum, denn «wo die Großen der Erde mit der Aufklärung im unzertrennlichen Bunde stehen; da ist der Sieg der Vernunft entschieden; da ertönt, der Tugendhaften und Weisen Triumpfesang».³

Vielleicht weil dem Herausgeber und Verleger Bertuch der auf Anschauung gerichtete Titel einer «Allegorie» gerade in diesem Fall erklärungsbedürftig erschien, entschloss er sich zu einer ausführlichen Einleitung. Dort heißt es: «Nie hat ein dramatisches Product bey irgend einer Nation ein allgemeineres Glück gemacht als Mozarts unsterbliches Werk, die *Zauberflöte*.» Dennoch sei sie, keine drei Jahre nach der Entstehung, auf «unzählige Art produziert, geformt, gestutzt, gebraucht

und gemißbraucht, bearbeitet, gemodelt, parodirt, nachgeahmt und verhunzt worden». Sie sei «nun schon seit einem Paar Jahren daher auf allen Bühnen und Buden, wo es nur noch anderthalb Kehlen, ein Paar Geigen, einen Vorhang und sechs Coulissen gab, unaufhörlich gegeben worden, hat die Zuschauer viele Meilen weit in die Runde, wie die Zaubertrommel eines Schamanen die Zobel an sich gezogen, und die Theater=Cassen gefüllt. Für unsre Notenstecher und Musikhändler war sie eine wahre Goldgrube von Potosi;⁴ denn sie ist in allen Noten=Offizinen theils ganz, theils *en hachis* in einzelnen Arien und Fragmenten, im Clavier=Auszuge, mit oder ohne Gesang, variirt und parodirt, gestochen und geschrieben herausgekommen, und auf allen Messen und Jahrmärkten zu haben. Unsern Stadtpfeifern, Prager=Musikanten, Bänkelsängern, und Marmotten=Buben, hat sie Brod und Verdienst gegeben, denn auf allen Messen, in Bädern, Gärten, Caffeehäusern, Gasthöfen, Redouten und Ständchen, wo nur eine Geige klingt, hört man nichts als Zauberflöte, ja sie ist sogar auf alle Walzen der Dreh=Orgel und Laterne=Magique verpflanzt worden. Sie liegt auf allen Klavieren unsrer lernenden und klimpernden Jugend; hat unsren großen und kleinen Buben *Papageno=Pfeifchen*, und unsern Schönen neue Moden, Coeffüren und Stirnbänder, Müffe und Arbeitsbeutel à la *Papagena* gegeben [...].»⁵

Bertuch stellt neben dieser Popularität ebenso erstaunt die Vielfalt der Deutungen jenseits der Freimaurer-Allegorie fest. So nennt er zum Beispiel den Versuch, als «mystischen Sinn» der Oper «die Französische Revolution» zu erblicken.⁶ Wahrscheinlich 1792 erschien tatsächlich als pamphlethafter Blattdruck *Das Lied des freien Mannes*, geschrieben von dem rabiaten Mainzer Jakobiner Friedrich Lehne (1771–1836). Der Text war zur Melodie von Papagenos Vogelfänger-Lied zu singen: «Willkommen! wer die Menschheit liebt, / Für Sie, wenn's gilt, sein Leben giebt».⁷ Unzweideutig sollte die *Zauberflöte* damit zu einem jakobinischen Revolutionsstück werden. Nur kurze Zeit danach wurde jedoch in einem in Linz veröffentlichten Dialog eines anonymen Verfassers zwischen der Muse Thalia und dem Kritiker Momus genau das Gegenteil behauptet:

«Die Nacht das ist, die Jakobinerphilosophie [die Königin der Nacht, L. L.] gebahr eine Tochter, nämlich die Republik [Pamina], welche sie auch forthin im Reiche der Nacht erziehen wollte, und sodann eine jakobinische Verheurathung und Verbindung mit ihr im Antrag hatte», am besten mit einem «jakobinischen Diktator». Diese «Tochter Republik» wurde jedoch der Mutter entzogen und an einem «Ort, wo noch Tempel und Priester [Sarastro und die seinen] sind (denn in Frankreich sind keine Priester mehr, sondern von Kanzeln herabschreyende Komödianten und Zahnärzte) in Sicherheit gebracht». Erst die Vertreibung der jakobinischen Nacht und die Hochzeit mit einem «Kind des wahren Lichts» (Tamino) hätten den Zustand als «ledige Republik» gewendet und beendet.⁸

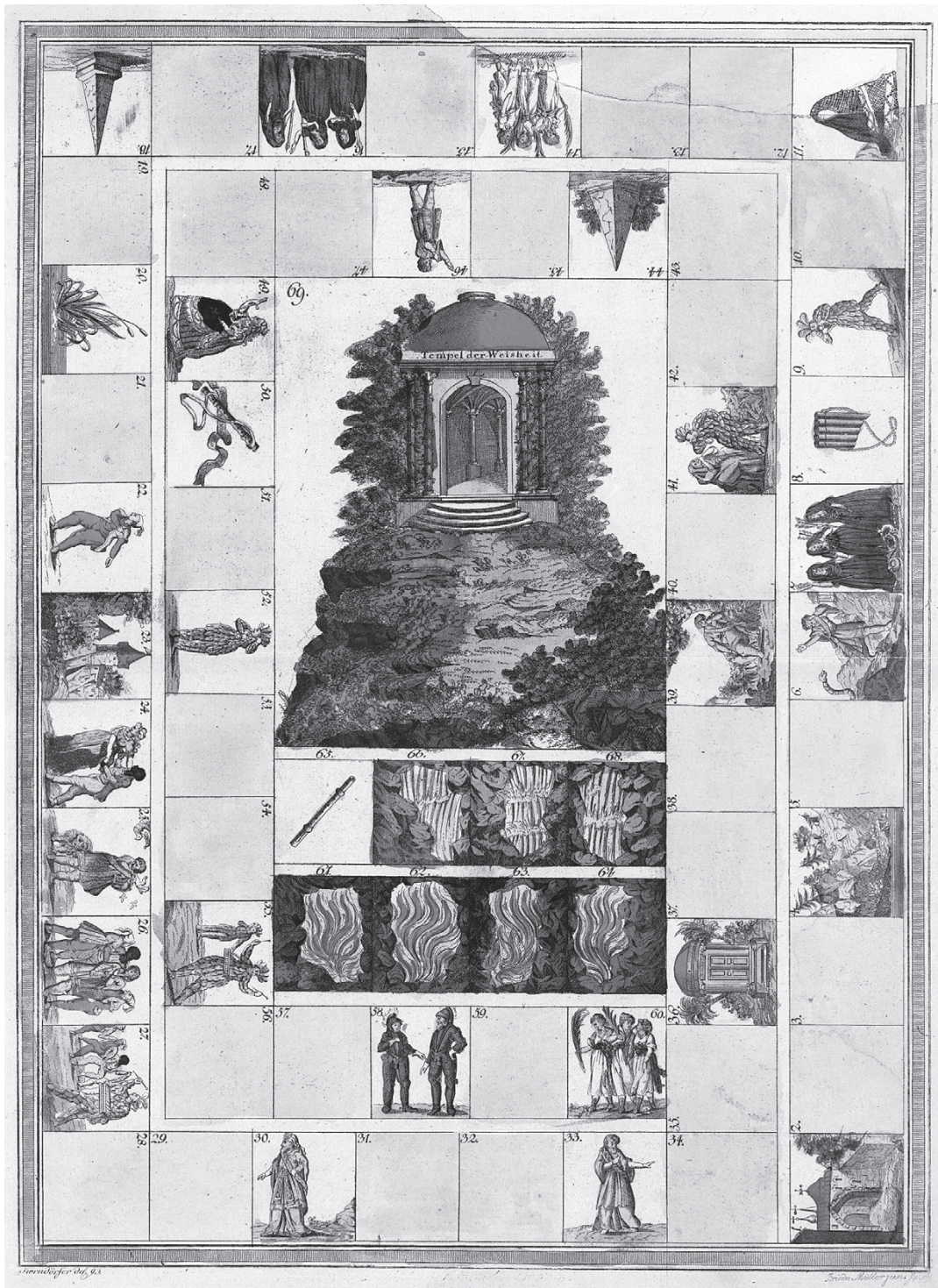
Zwar schließen sich beide Deutungen aus, doch sind sie verbunden in der Annahme, der im Werk verborgene Sinn müsse einfach bloß aufgedeckt werden. Der unbekannte Linzer Autor hob dies sogar ausdrücklich im Titel seiner Schrift hervor: Sie diene dazu, die Oper «deutlich» auszulegen, um ihren «wahren Sinn» zu entdecken. Die *Zauberflöte* ließ sich also, wie es auch ein weiterer anonym er Autor tat, im Zusammenhang der Revolution, ja als «Allegorie auf die französische Revolution, nach ihrer Lage in den Jahren 1789–90 und 91» lesen,⁹ oder man konnte diesen Zusammenhang, wie ein ebenfalls anonym er Autor 1794 in den *Rheinischen Musen*, ganz entschieden zurückweisen.¹⁰ Dieser Autor bezog sich dabei wiederum auf eine radikale politische Deutung aus demselben Jahr in Mannheim.¹¹ In den ersten Jahren der Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper begegnen aber auch noch ganz andere Deutungen. Baczkos Freimaurer-Allegorie stand keineswegs isoliert da: Schon 1792 erschien in Wien eine ausführliche Anzeige von Carl Grosses (1768–1847) Roman *Der Genius*, und der anonyme Verfasser, der das Buch geheimbündlerisch und freimaurerisch verstand, wies bei dieser Gelegenheit auf ähnliche Botschaften in der *Zauberflöte* hin: «Sollte nebst andern nicht die bekannte *Zauberflöte* eine solche Prüfung [durch den Staatsmann und Herzenskenner, L. L.] verdienen? Es scheint doch in dieser *Volksober* nicht bloß auf Auge und Ohr angesehen zu sein. Man

stellt da doch Dinge auf, welche eine gewisse Tradition immer als die heiligsten Geheimnisse in tiefes Dunkel verhüllte.»¹²

Ein solcher vermeintlicher Überschuss an Sinn ließ sich banalisieren, wie es schon in einem Bericht über die Uraufführung geschah, der im Oktober 1791 in Bayreuth erschien: «Hr. Schickaneder hat ein sehr beliebtes Stück, unter dem Namen: Die Zauber-Flöte von seiner Composition aufführen lassen, welches allgemeinen Beyfall erhält. Es stellt eine alte Einweihung vor, wie im Sethos [dem Sethos-Roman von Jean Terrasson, L. L.] beschrieben wird. Die Decoration ist prächtig. Die Musik hat unser berühmter Virtuos Hr. Mozart verfertigt, auch solche selbst dirigirt [...].»¹³ Der höhere Sinn ließ sich aber auch ganz in Zweifel ziehen, wie in der 1794 in Stuttgart veröffentlichten Feststellung, es handele sich bei der Oper um «ein abentheuerliches Gemisch von ägyptischer Fabelei».¹⁴ Von dort aus war es nur noch ein kleiner Schritt zu dem Befund, hinter dem Ganzen liege am Ende überhaupt kein Sinn. Ein anonymer Rezensent, wahrscheinlich der auch als Gelegenheitskomponist tätige Adolph von Knigge (1752–1796), bemerkte in Friedrich Nicolais *Neuer allgemeiner Deutscher Bibliothek* von 1795: «Herr Schickaneder hat zwar wohl noch nie etwas anderes als Unsinn geschrieben, aber hier hat er sich selbst übertroffen.»¹⁵ Der aus Stettin stammende Jurist Julius Friedrich Knüppeln (1757–1840), der in einem Bericht über

Offenbar für die Leipziger Erstaufführung der ‚Zauberflöte‘ hat der Verleger und Buchhändler Johann Baptist Klein (gest. 1800 oder 1801) 1793 ein Würfelspiel zur Oper herausgebracht, das von verschiedenen Buchhändlern annonciert wurde. Es basiert auf dem ‚Gänsepiel‘: Die 69 Felder müssen von den zwei bis sechs Spielern mit ihren Spielsteinen nach dem Wurf sechsseitiger Würfel durchlaufen werden. Die mit Elementen, Figuren oder Szenen der Oper markierten Felder sind ‚Ereignisfelder‘, sie verlangen also jeweils besondere Aktionen (Wiederholung, Aussetzen etc.; vgl. Günter G. Bauer u. Rainer Buland: *Das Zauberflöten-Spiel. The Magic Flute Game. Geschichte und Spielregel. History and Rule of the Game*. Salzburg: Universität Mozarteum 2021; urn:nbn:at:at-ubms:3–1232). Neben der Modellbühne des Nürnberger Spieleherstellers Georg Hieronimus Bestelmeyer (1764–1829) von 1795, von der sich kein Exemplar nachweisen lässt,

Das Zauberflöten-Spiel (1793)



ist dieses Spiel ein guter Indikator für die erstaunliche Verbreitung der Oper schon kurz nach der Uraufführung. In der Folge lassen sich weitere vergleichbare Spiele nachweisen. Handkolorierter Kupferstich, 33,8 × 46,8 cm (Blatt); Salzburg, Universität Mozarteum, Institut für Spielforschung

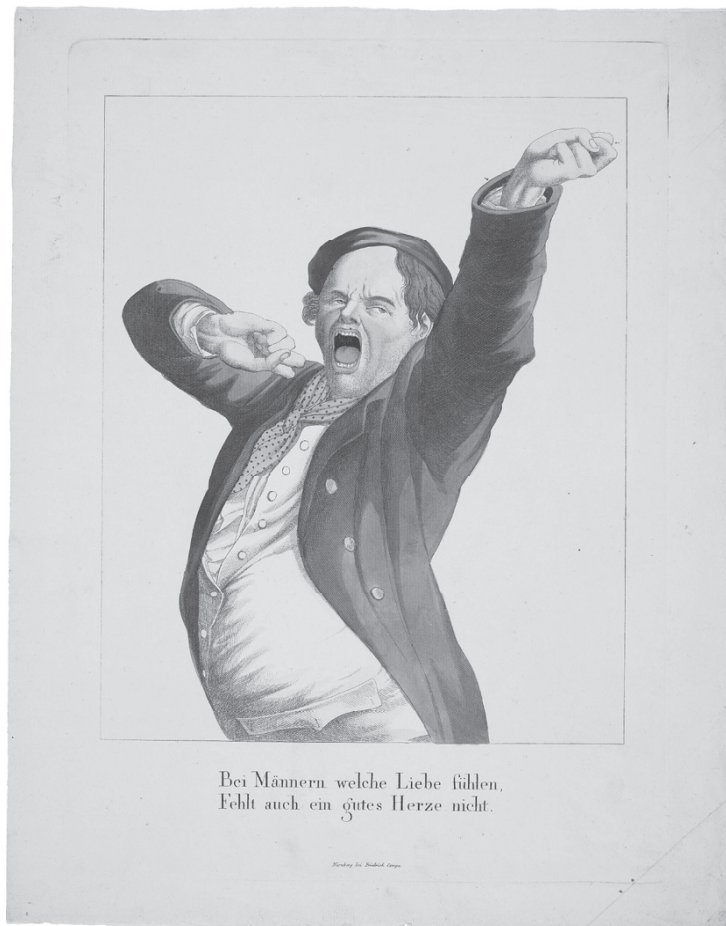
seine Wienreise das Freihaustheater durchaus beliebte, beklagte 1793 ganz vergleichbar das «lächerliche, widersinnige und fade Produkt» der *Zauberflöte*. Schikaneder «versteht die Geister- und Körper-Welt gleichsam zu amalgamieren, und man ist bei dem Anschauen des Abentheuerlichen und Wunderbaren zweifelhaft, ob man bei dem Hrn. Directeur die verworrenen Ideen seiner Fantasie, oder die feine Politik eines speculativen Kopfs bewundern soll».¹⁶ Knüppeln schwankte also letztlich zwischen Unsinn und irgendeiner verborgenen Botschaft.

Der Beliebtheit der Oper, zumindest im deutschen Sprachraum, taten solche Widersprüche – wie auch Bertuch bemerkte – keinerlei Abbruch, im Gegenteil. Schon 1793 erschien bei dem Leipziger Verleger Johann Baptist Klein ein Gesellschaftsspiel *Die Zauberflöte*, «zur angenehmen und scherzhaften Unterhaltung», und zwei Jahre später brachte der Nürnberger Spielehersteller Georg Hieronimus Bestelmeyer (1764–1829) eine Modellbühne zur Aufführung des Stückes auf den Markt.¹⁷ Doch zeichnen sich hier, in diesem Gemisch von überwältigender Popularität, widerstreitenden Deutungen und fundamentaler Kritik, Rezeptionsmuster ab, die das Werk fortan begleiten sollten. Auch wenn Vereinheitlichungen immer problematisch sein mögen, so lassen sich doch vier verschiedene Aspekte grundsätzlich voneinander trennen, die für die Folgezeit bestimmend werden sollten.

1. Eine grundlegende Kritik an Schikaneders Textbuch paarte sich rasch mit der ungläubigen Frage, wie Mozart so etwas überhaupt habe vertonen können. Spätestens mit Otto Jahns wegweisender Mozart-Biographie von 1856 etablierte sich die Modell-Erzählung von Mozarts Scheitern in Wien. Sie wurde in Hermann Aberts grundlegender, auf Jahn fußender Mozart-Biographie von 1919 zwar abgemildert, aber im Grunde blieb sie bestehen. Genötigt von den immer schwieriger werdenden Lebensverhältnissen sah der Komponist sich demnach gezwungen, in die «Vorstadt» auszuweichen und schon aus Geldnot eine Zusammenarbeit mit dem windigen Prinzipal Schikaneder einzugehen.

Auch wenn es nicht sehr logisch ist, verbanden sich damit zugleich Zweifel an der Autorschaft Schikaneders. Selbst diese Zweifel kamen

Zauberflöten-Karikatur (1810)



Der Verleger Friedrich Campe (1777–1846), der ab 1805 dauerhaft in Nürnberg ansässig war, veröffentlichte 1810 zwei handkolorierte Radierungen, die sich satirisch auf die «Zauberflöte» beziehen, und zwar auf das Duett zwischen Pamina und Papageno («Bei Männern, welche Liebe fühlen», I, 14). Diese abgründige Karikatur zeigt einen Mann im Stile der Sansculottes, der jedoch Papagenas Text singt. Die Darstellung parodiert das Selbstbildnis des Pariser Porträtmalers Joseph Ducreux (1735–1802), der sich um 1783 im Hausrock beim Gähnen darstellte (vgl. Cornelia Langemann u. Ulrich Pfisterer: Kunst zum Gähnen! Joseph Ducreux' Selbstportraits. In: Maria Effinger (Hrsg.): Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag. Heidelberg: Winter 2019, S. 131–139). Parallel dazu entstand die zweite Karikatur einer offenbar arbeitenden, ebenfalls gähnenden Frau, die nun umgekehrt die Verse Papagenos singt.

Handkolorierte Radierung, 38,3 × 27,6 cm; London, The British Museum

schon früh auf, und sie scheinen mit einer konkreten Person zusammenzuhängen. Bereits im Vorwort zu seinem *Spiegel von Arkadien* (die Oper mit der Musik Franz Xaver Süßmayrs wurde im November 1794 uraufgeführt) wandte sich Schikaneder empört gegen die Unterstellung, die «ein gewisser Theater-Journalist in Regensburg» verbreite, dass er nämlich «an meiner Zauberflöte mit gearbeitet» habe.¹⁸ Damit war offenbar Karl Ludwig Giesecke (1761–1833) gemeint. Er hatte in den 1780er Jahren das *Regensburgische Theater-Journal* herausgegeben, wirkte aber ab 1789 in Schikaneders Theatergesellschaft, war auch an der Uraufführung der *Zauberflöte* beteiligt und war zudem ein Logenbruder Mozarts.¹⁹ Schließlich wurde er als Mineraloge nach Dublin berufen, kehrte jedoch 1818 besuchsweise nach Wien zurück, also zu einem Zeitpunkt, als Schikaneder bereits verstorben war.²⁰ Dort begegnete ihm der spätere Hofoperndirektor Julius Cornet (1793–1860), wie dieser 1849 berichtete, in einem Wirtshaus, gemeinsam mit dem Komponisten Ignaz von Seyfried (1776–1841), der Giesecke sogleich erkannt habe. Und dabei sei es zur Offenbarung gekommen: In Giesecke habe er, so Cornet, «den eigentlichen Verfasser der ‹Zauberflöte›» kennengelernt.²¹

Die Umstände dieser Geschichte muten alles andere als überzeugend an: Cornet erinnerte sich über 30 Jahre später an eine zufällige Wirtshausszene, die ihrerseits ein über 25 Jahre zurückliegendes Ereignis zum Gegenstand hatte. Giesecke hat sich selbst, so scheint es, allenfalls indirekt, also über Dritte, als Verfasser ins Gespräch gebracht, nach der Uraufführung als Mitautor, nach Schikaneders Tod als alleiniger Autor. Warum immer er das tat, wenn er es überhaupt tat, glaubwürdiger wird es damit nicht. Und doch hat sich die Diskussion um die Urheberschaft des Textes danach nie wirklich beruhigt.

Mit dieser Diskussion ist eine weitere Variante zur Textentstehung verbunden, bei deren Genese abermals Ignaz von Seyfried, Schikaneders ehemaliger Kapellmeister im Freihaustheater und im Theater an der Wien, eine Rolle spielte. Zu den Herausforderungen des Textbuchs gehören zweifellos die zahlreichen oberflächlichen Ungereimtheiten,

die sich zuweilen zur Diagnose eines «Bruchs» zwischen erstem und zweitem Akt verdichtet haben. Seyfried hat dem Dramatiker Georg Friedrich von Treitschke (1776–1842) mitgeteilt, dass die Uraufführung von Wenzel Müllers Oper *Kaspar der Fagottist, oder: Die Zauberzitter* im Leopoldstädter Theater im Juni 1791 wegen der großen Nähe des Stückes zur *Zauberflöte* zu einer überstürzten, rabiaten Neukonzeption des zweiten Aktes geführt habe. Das «Herumdrehen des ganzen Plan[s]» sei auf ausdrücklichen Wunsch Schikaneders erfolgt; Ziel sei es gewesen, der Konkurrenz mit Müller auszuweichen. Seyfried schrieb dies vermutlich Ende 1840, also ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung, zu deren Zeitpunkt er selbst 15 Jahre alt gewesen war.²² Treitschke wiederum hat diesen Brief in einem 1841 erschienenen literarischen Text aufgegriffen,²³ und die dort verbreitete Behauptung gelangte über Otto Jahn in die Mozart-Literatur, mit beträchtlichen Folgen. Sie entbehrt jedoch schon deswegen der Grundlage, weil Mozart selbst im Juni 1791 Müllers Oper besuchte – und sich darüber gegenüber Constanze in der für ihn nicht untypischen Geringschätzung äußerte. Es ist also mehr als fragwürdig, ausgerechnet dieses Erlebnis als Anlass für einen einschneidenden (und durch nichts belegten) Konzeptionswandel zu sehen. Giesecke, der Seyfried doch seine eigene Autorschaft anvertraut haben soll, blieb in dem besagten Brief übrigens unerwähnt – was dessen Glaubwürdigkeit nochmals reduziert.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de