

Das süße Wörtlein „und“

Es sind nicht die Einblicke in Geheimnisse der Freimauerei, die Mozarts und Schikaneders „Zauberflöte“ zur beliebtesten Oper aller Zeiten machen.

„Unglückseligerweise war ich eben drinnen als der 2.te Akt anfieng, folglich bey der feyerlichen Scene. – Er belachte alles; anfangs hatte ich gedult genug ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein – er belachte alles.“ Mit diesen Worten beschreibt Mozart in einem Brief an seine Frau einen Besucher der „Zauberflöten“-Vorstellung vom 8. Oktober 1791. Das Schreiben ist bedeutsam für die Analyse der Rezeptionsgeschichte der bis heute möglicherweise weltweit meistgespielten Oper. Leider hat Constanze Mozart, die Witwe des Komponisten, oder einer ihrer Mitstreiter den Namen des Übeltäters getilgt, der da, in Mozarts Charakterisierung, „so recht den bayern zeigte“.

Doch tut die Identität nichts zur Sache. Wichtig ist: Der Komponist hatte es nicht gern, wenn man bei den Priesterszenen der „Zauberflöte“ in Gelächter ausbrach. Das Publikum wiederum scherte sich keinen Deut darum, ob es den Produzenten dieses Spektakels darum zu tun war, zumindest in einigen der Szenen feierliche Stimmungen zu evozieren. „Ist die Zauberflöte ein Machwerk“, fragte noch Ende des 20. Jahrhunderts ein wissenschaftliches Autoren-Duo und publizierte, aufbauend auf den provokanten, doch einsichtigen Studien Wolfgang Hildesheimers, allerlei Untersuchungsergebnisse, die kein gutes Haar an der Textgestaltung der Oper ließen – und die nachzuweisen versuchten, dass Mozart sich mittels musikalischer Zeichen über die Vorgänge auf der Bühne, über den Priester-Granden Sarastro zumal und seine diversen Auslassungen, lustig gemacht haben soll.

Dazu steht der Ärger, den der amüsierte Beobachter beim Meister ausgelöst hat quer: „da wurde es mir zuviel – ich hiess ihn Papageno, und gieng fort.“ In den Papageno-Szenen trieb der Komponist selbst gern Schabernack. Er beschreibt, wie er am selben Abend Schikaneder durch improvisatorische Akzente am Glockenspiel völlig aus dem Konzept brachte. „Alles

lachte dann“, steht als zufriedener Kommentar wenige Zeilen unter der Kritik an jenem Ignoranten, der die Szenen im Weisheitstempel für Unterhaltungs-Theater hielt.

Ein Hochamt als Komödie. Nichts ist bezeichnender für die Unbekümmertheit und die Selbstverständlichkeit, mit der Mozart selbst die später so viel bestaunte und bekrittelte Bipolarität dieses Stücks betrachtete. Derbe Komödiantik in den Papageno-Szenen – man hat sie direkt aus dem bodenständigen wienerischen Volkstheater importiert –, ein Hochamt von Tugend und Weisheit andererseits, in dem die Strahlen der Sonne über die Nacht siegen. Darüber sollte man nicht lachen, befand der Meister. Damit war's ihm offenbar ernst. Die Ideale der Freimaurer, denen Mozart seit 1784 angehörte, hielt er hoch; auch noch zu Zeiten, da der Bund längst verboten war und die „Arbeiten“, wenn überhaupt, nur noch im Geheimen stattfinden konnten.

Die Verbindung zwischen Mozarts populärster Oper und der Maurerei ist ja offenkundig und viel kommentiert worden. Dass die Erfolgsgeschichte dieser Oper aber so kühn geschwungen einsetzte und bis heute anhält, kann nur zu geringem Prozentsatz damit zu tun haben, dass das Publikum Einblicke in die Aktivitäten einer zuweilen verbotenen, immer geheimen Gesellschaft sucht. Die diesbezüglichen „Enthüllungen“, die das Stück dem „gemeinen Mann und Nicht-Freimaurer“ bietet, waren wohl von Anbeginn bestenfalls eine Zuwaag' zu den vielschichtigen Erfahrungen, die sich mit Pamina und Tamino, Papageno und Papagena, Königin der Nacht und Sarastro machen lassen.

Nicht zu unterschätzen ist jedenfalls der Anteil der volkstümlichen Klamauk-Szenen um den Vogelfänger, die schon im Uraufführungstheater „auf der Wieden“ im Freihaus-Viertel um die heutige Wiener Technische Universität „einfaches Volk“ in Scharen anlockte – und 200 Jahre später immer noch wie kein zweites bedeutendes Musiktheaterwerk der jüngsten Generation hilft, die Hemmschwelle zum Abenteuer des ersten Theaterbesuchs zu überwinden.

Aus dem Fundus der massenwirksamen theatralischen Belustigungen hat Textdichter und erster Papageno Emanuel Schikaneder auch die Kunststücke der Maschinenkomödie entlehnt, Restbestände barocker Repräsentationslust, die in die Niederungen der Volksbelustigung gesunken waren. Auch diese Sehnsüchte, die für viele Menschen der Grund waren, überhaupt ein Theater aufzusuchen, werden in der „Zauberflöte“ bedient. Im zitierten Brief schreibt Mozart übrigens auch über den bevorstehenden „Zauberflöten“-Besuch seiner Schwiegermutter und lässt keinen Zweifel daran, dass sie wohl kaum an den tiefer schürfenden Passagen der Aufführung ihre Freude haben werde: „Morgen führe ich die Mama hinein – das büchel hat ihr schon vorher Hofer zu lesen gegeben. – bey der Mama wirds wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper.“

Das war eines der Erfolgsgeheimnisse dieses „Machwerks“: Auch für die unmusikalischen Zeitgenossen gab es reichlich Stoff in der neuen Komödie, deren verwirrend vielschichtiger Aufbau den Erfolg vermutlich eher gesteigert als gehemmt haben dürfte: Ein „Machwerk“? Gewiss, ein „gut gemachtes“ Stück, die berühmte *pièce bien fait*, das Well-Made-Play, an dem sich Schriftsteller mit einigem Geschäftssinn bis heute versuchen; nur, dass keiner einen so dauerhaften Erfolg damit zu erzielen vermag, wie er Schikaneder und Mozart gelungen ist.

Dass Mozart mehr Freude an jenen Besuchern hatte, denen zumindest bei den weihevollen Szenen nicht zum Lachen war, erweist der gern zitierte Satz aus einem anderen Brief: „was mich am meisten freut, ist der stille Beifall“, heißt es da: Amusement, Spektakel, ja. Aber auch Erbauung. Wer beides von einer Aufführung mitnimmt, hat wohl begriffen, worum es dem Komponisten ging. Dass Mozart zur Stärkung der erhebenden Momente seines Werks freimaurerische Symbolik nutzt, hat zur Überbewertung dieser Symbolik für die Wirkungsgeschichte der Oper beigetragen. Die Mixtur mit Alltäglichem und Mythologischem ist ihr Erfolgsrezept – und eine Weisheit, die zum glücklichen Finale führt, und schon im ersten Akt von einem Vertreter des niederen Standes und eine Prinzessin im Duett verkündet wird: Am Ende

siegen nämlich „Mann und Weib und Weib und Mann“
in trauer Zweisamkeit. Es ist ja nicht Tamino allein,
der hier heldenhaft seine Prüfungen besteht. Der viel
schmerzlicheren Prozess vollzieht sich an und in
Pamina. Die beiden, nicht der Prinz allein, ziehen Seite
an Seite in den Weisheitstempel ein. Eine
emanzipatorische Vision, die wohl auch der
aufgeschlossenste Freimaurer von anno 1791 nicht als
seines „Bundes erste Pflicht“ benannt hätte . . .

MOZART

SINKOTHEK