

„Kennt man die Rache nicht...“
Die Zauberflöte als Weg der Passion
15. Sankelmarker Seminar zur Lebenskunst

Freitag 22. bis Montag 25. März 2024

NOTIZEN
von Wolfgang Teichert und Elisabeth Jöde



Foto: Christoph Störmer

Wie bei den Inszenierungen der Zauberflöte auf der Bühne gab sich der Mond über dem Sankelmarker See seinerseits Inszenierungsmühe und sorgte damit für eine geeignete Stimmung, um Mozarts (Schikaneders) Zauberflöte zu genießen, anzuhören, anzusehen, sogar mitzugestalten. Wir haben ihre Geheimnisse umkreist, verwandelt, Melodien selber gesungen und eine Szene gespielt. Kurz: Wie die Instrumente in der Oper für Tamino und Pamina Orte des Humanen, der Bewahrung auch von kindlichem Optimismus bei gleichzeitig balancierter Reife wurden, so sehr leuchtete uns Schillers bekanntes Diktum ein: Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt¹. Er ist nur dort Mensch, wo er musiziert. Denn die Oper erzählt sehr genau das Erwachsenwerden von jungen Menschen, aber nicht als Information, sondern als „Initiation“ (Einweihung). Damit kommt sie leichtsinnigen und schnellen Pädagogisierungen und Moralisationen in die Quere.

Das haben wir am Beispiel der verschiedenen „Figuren“ der Zauberflöte zu finden gesucht. Figuren, so fanden wir, eignen sich in ihrer körperlichen Verdichtung gut

¹ Friedrich Schiller Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. [2. Teil; 10. bis 16. Brief.] In: Friedrich Schiller (Hrsg.): Die Horen, Band 1, 2. Stück. Tübingen, 1795, S. 88.

fürs Wahrnehmen und Verstehen historischer Gegenwart der Moderne. Wir also haben den Figuren aus der Oper zugesehen und ihnen zugehört. „Zuhören heißt widerhallen, heißt, in sich die Töne, die von anderswo herkommen, schwingen zu lassen und ihnen durch gemeinsame Besprechung (Reverbalisierung) in einem dafür zum Hohlraum gewordenen Körper antworten“.²



Blick auf den Sankelmarker See aus dem Tagungsraum

Foto: Christoph Störmer

Wir haben die Zauberflöte studiert in „dunklen Zeiten“, in der Passionszeit des März 2024. Gleichwohl hat ihre Musik uns „froh“ gemacht, wie immer wieder gesagt worden ist. Just zur gleichen Zeit nämlich beschwor der israelisch/deutsche Philosoph Omri Boehm in seiner Preisrede auf der Leipziger Buchmesse die universale Haltung von „Freundschaft“, einen wichtigen Topos in der Oper: *„Wenn wir einen Freund haben, dem wir vertrauen, können wir uns ihm "eröffnen" und sind "nicht ganz allein" mit unseren Gedanken "wie in einem Gefängnis". Das Wort "eröffnen" ist das Herzstück der Idee der Freundschaft. Wo sich die Öffentlichkeit verdunkelt und das Licht, das für das Selbstdenken notwendig ist, schwindet, erlaubt uns die Freundschaft, unser Denken zu eröffnen und die transformative Kraft, ja das revolutionäre Potenzial des Selbstdenkens in dunklen Zeiten zu bewahren.“*³

Gleich zu Beginn der Zauberflöte, in der Ouvertüre, zeigt Ingmar Bergman in seinem Trollflöjtenfilm lauter Zuschauende, Gesichter aus allen Teilen der Erde, universal sozusagen; ein kleines Mädchen (seine Tochter Lin), das von Anfang an das Geschehen verfolgt, ist dabei das eindrucklichste Bild. Universale Wirkung und

² So der fürs Hören von Musik so sensible französische Philosoph Jean-Luc Nancy: „Verantwortung des Sinns“, in: Marianne Schuller/Elisabeth Strowick (Hg.), Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung, Freiburg 2001, S. 15-27, hier S. 17.

³ Omri Boehm: Freundschaft in finsternen Zeiten. ZEIT Online 20. März 2024, 21:01 Uhr

kindliche Aufnahme der Zauberflöte. Ihre Freude und Überraschung dürfen wir auch später immer wieder teilen.

Einschub 1: Sonntag Palmarum 2024

Am Anfang der Karwoche gibt es in den Evangelien unterbrechende Momente (Markusevangelium 14,1-9), Vorschau auf das, wie es sein soll, sein kann und kommen wird. Es ist die duftende Geschichte einer wunderbaren Begegnung zwischen einer Frau und einem Mann, der dem Tod nah ist. Sie übergießt ihn mit Öl, eine Unbekannte, Namenlose, die einbricht in einen Männerbund (vergleichbar der Zauberflöte übrigens): Salben mit dem Teuersten! Das ist eine ebenso sinnliche wie symbolische „Handarbeit“.

Salben war ein altes Ritual, um den zu bezeichnen, der König werden soll. Es ist im Judentum aber auch ein vorhergesagtes Ritual zur Ankunft des Messias. Das sollte – ging es nach den Schriften – der wieder zurückgekehrte Prophet Elias machen. Aber eine unbekannte Frau? Anstatt?

Kein Wunder: Das löste heftigsten Widerstand aus. Und dieser Widerstand findet Argumente: Zuerst das wirtschaftliche: Die teure Kosmetik ist eine maßlose Verschwendung. 300 Denare entsprechen nämlich dem Jahreslohn eines Tagelöhners. Das zweite Argument gibt sich sehr korrekt sozial: Das Geld hätte besser den Armen gegeben werden sollen.

Der Gesalbte allerdings lässt diese Argumente nicht gelten. Er genießt die Handlung und stimmt ihr zu: „Lasst sie! Was bekümmert ihr sie? Sie hat ein gutes Werk an mir getan. Denn ihr habt allezeit Arme bei euch, und wenn ihr wollt, könnt ihr ihnen Gutes tun; mich aber habt ihr nicht allezeit. Sie hat getan, was sie konnte; sie hat meinen Leib im Voraus gesalbt zu meinem Begräbnis“.

Kostbare Lebenszeit – die hat hier Vorrang. Und noch einmal: Nicht ein bekannter Prophet verteilt die duftende Salbe, sondern eine namenlose Frau. Und die salbt nicht einen strahlenden Herrscher oder König - das hätte man gern, sondern einen leidenden Menschen. Welch Wechsel der Perspektive!

„Wo das Evangelium gepredigt wird in aller Welt, da wird man auch das sagen zu ihrem Gedächtnis“. Was also „sagen“ wir von Ihr?

An ihrer Geschichte kann man sehen: Es ist gut, selbst in schwierigen Zeiten, Kostbarstes zu verschwenden! Guter Duft, beste Creme. Im Ausnahmefall auch einmal Verzicht auf ökonomische Vernunft!

„Arme habt ihr alle Zeit bei euch“, heißt es. Das ist nicht als Abwertung der Armen gemeint, also kein resignativer Zynismus.

Es ist vielmehr die Aufforderung oder Bitte: Seht doch zuerst, wer da *neben* Euch, *bei* Euch und sogar *in* Euch bedürftig ist nach Kostbarem. Und es sind die Namenlosen - gerade auch in unseren Tagen - die das Kostbarste tun, was ihnen zur Verfügung steht. Diese „Unbekannten“ leben ja unter uns.

Dass es sie gibt, dass man ihnen begegnen kann, dass sie da sind, das ist das Kostbarste in diesen unheimlichen Zeiten vor Ostern. Wie sagte doch Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus einst: „Wir fangen etwas an; wir schlagen unsren Faden in ein Netz der Beziehungen. Was daraus wird, wissen wir nie...Das ist ein Wagnis. Dieses Wagnis ist nur möglich im Vertrauen auf die Menschen. Das heißt, in einem schwer genau zu fassenden, aber grundsätzlichen Vertrauen in das Menschliche aller Menschen. Anders könnte man das nicht“.



Der Himmelsstürmer:
Artefakt vor der Sankelmarker Akademie
Foto: Christoph Störmer

Wir folgen der Oper in diesen Tagen vor allem mit der konzertanten Aufführung in der Berliner Philharmonie unter Simon Rattle, dann auch mit der inszenierten aus Baden-Baden.

Figuren und Motive: Wir haben beim Hören und Besprechen (im Anschluss an die Schattenperspektiven nach C.G. Jung), *die Königin der Nacht* entdämonisiert und *Sarastro* entidealisiert. Wir haben die Papagenoseite als weisheitliche Lebenskunst und Lebensgenuss beschrieben. Und wir haben das polare Hell-Dunkel-Schema ganz im Sinn der Aufführungen mit Simon Rattle aufgelöst.

Die Königin der Nacht - so die traditionelle Interpretation - ist ein rachsüchtiger und verzweifelter Charakter. Sie will ihre Macht

zurück, hat den Glauben an die wahre Liebe verloren, ist tief verletzt. Wir jedoch erleben sie nach ihren ersten Auftritten, ihrer ersten Arie und angesichts der Tatsache, dass die drei Damen und Papageno für sie „arbeiten“, eher als eine faszinierende Gestalt! Sie hat Einfluss und kann Menschen für sich gewinnen. Sie hat ihren Mann verloren und ist sozusagen alleinerziehende Mutter einer Tochter - und die ist der besorgten Mutter entführt⁴.

⁴ Wolfram Frietsch: „Die Königin der Nacht ist durchaus das, was eine Mutter auszeichnet: einfühlsam, vorausahnend, warmherzig, besorgt, fürsorglich“ in: Die Traumfahrt der Zauberflöte. Gaggenau 2017. Seite 78

Einschub 2: Zitat aus der zeitgleichen Rede von Omri Boehm zum Peis der Leipziger Buchmesse

„Von Freundschaft zwischen Israelis und Palästinensern zu sprechen, erscheint für einen Augenblick mehr als naiv oder ‚utopisch‘ – es erscheint fast grotesk...Freundschaft war immer der Test, der uns vor dem katastrophalen Versagen der Brüderlichkeit und dem grotesken Missbrauch abstrakter Ideen über bewaffneten Widerstand und Selbstverteidigung beschützt hat.“

Die *Figur des Sarastro* hat in neueren Aufführungen eine „schlechte Presse“. So widmete man sich in anachronistischer Solidarität gerne dem armen schwarzen Sklaven Monostatos und der angeblichen Diskriminierung der Frauenfiguren. Als Projektionsfläche und Zielscheibe gilt dann die autoritäre Herrscherfigur des Sarastro. Er bekommt Züge eines Sklaventreibers, Frauenentführers und der Gewalt nicht abgeneigten Tyrannen.

Wir sehen in der *Königin der Nacht und Sarastro* den großen Unterschied zwischen persönlicher und unpersönlicher Macht. Die Königin, Sarastros größte Feindin, kennt – neben ihrer Mutterliebe - auch Eifersucht, Mordlust, Rache. Sie nutzt ihre Macht für ihre selbstsüchtigen Zwecke. Sarastro dagegen tritt gerade gegen die willkürliche Ausübung der Macht auf. Er ist ganz bewusst ein Stellvertreter, ein Interpret, ein Offiziant der Macht, die ihm von den ‚Göttern‘ verliehen ist. Die Person, der Mensch Sarastro muss dahinter zurücktreten. Dass es ihn trotzdem gibt, demonstriert Mozart an seiner entsagenden Liebe zu Pamina, aber sein „Schatten“ Monostatos wird bei Mozart sehr sicht- und hörbar. Dass Sarastro „die Rache nicht kennt“, ist zwar sein Ideal, hinter dem er aber zurückbleibt.

In der *Baden-Badener Aufführung* wird im Schlussbild die Hell-Dunkel-Spaltung aufgehoben: Auf einer Art Paradieswiese sind am Ende alle, einschließlich Königin, Damen und Monostatos, zusammengeführt.

Ein Waldfoto, auf die ganze Breite der Hinterbühne projiziert, je nach Stimmungslage die Jahreszeiten wechselnd, gibt der *Lebensseite* der Oper Farbe.

Das *Passions- und Todesmotiv* ist von Anfang an präsent. Schon mit der Bedrohung durch die Schlange verbunden, verstärkt es sich, als Tamino vor der Gefahr aus einem grabähnlichen Schacht flüchtet. Durch einen Schuss dort hinein retten die *drei Damen* ihm das Leben. Ihre erotischen Avancen können den Bewusstlosen vorerst allerdings nur unbewusst erreichen. Den Eros in ihm erweckt dann die Königin nach dem Auftrag zur Befreiung Paminas mit einem sinnlichen Kuss. Paminas Bild erscheint ihm überlebensgroß als eigene Projektion. „Man“ verliebt sich zuerst in das Bild, ehe es zur realen Begegnung kommt. „Tod“ zieht sich weiter über die Charakterisierung der

Figur des Monostatos als Totengräber. Die Szenen in Sarastros Hallen sind in einer Art Gruft angesiedelt, einem Raum mit Särgen vollgestellt. Wir sehen damit in den Innenraum des Grabes, aus dem im ersten Akt Tamino vor der Schlange geflohen war, also aus Todesgefahr ins Leben. Durch die singspielhaften Elemente der Papageno-/Papagenahandlung und durch den Schluss ist dem Todesgedanken die Schwere genommen.

Wir legen den Focus unserer Aufmerksamkeit auf die *Paminafigur*. Denn sie muss die schlimmsten „Passionen“ (Prüfungen) ertragen und bestehen. Sie geht wirklich durch die Hölle! Das beginnt schon mit *Monostatos* Vergewaltigungsversuchen. Dann verhindert die durch Pauken, Trompeten und Jubelchöre angekündigte Ankunft Sarastros ihren Fluchtversuch zusammen mit *Papageno*. Als dieser bang fragt: "Mein Kind, was werden wir nun sprechen?", antwortet sie - und besteht damit eine weitere Prüfung: "Die Wahrheit, die Wahrheit, sei sie auch Verbrechen". Sie gesteht Sarastro offen, dafür eine drakonische Strafe in Kauf nehmend, dass sie fliehen wollte. Und sie sagt Sarastro auch den Grund: das Liebesverlangen des Monostatos. Sarastro begnadigt sie, doch er gibt ihr (vorerst) weder die Freiheit noch den geliebten Mann, sondern entzieht ihr diesen durch den langen beschwerlichen Prüfungsweg. Pamina bleibt davon erst einmal ausgeschlossen; die eigene Mutter schließlich fordert sie zum Mord auf und drückt ihr das Mordwerkzeug in die Hand. Im Falle der Befolgung des Mordauftrages winkt sie ihr mit dem Jüngling, im Falle der Nichtbefolgung droht die Mutter, die eigene Tochter zu verstoßen. Pamina sagt nach dem Verschwinden ihrer Mutter wie in einem Selbstgespräch: "Morden soll ich? Das kann ich nicht!" Sie besteht damit die Prüfung ihrer Menschlichkeit. Monostatos nähert sich der Verzweifelten und bietet ihr einen "Ausweg" an. Wenn sie ihn "liebe", werde er dieses "Geheimnis" nicht verraten. Wenn sie ihn aber nicht erhöere, werde er sie umbringen, droht er ihr, die "Mordabsicht" gegen Sarastro als Alibi benutzend. Auf seine Entscheidungsfrage "Liebe oder Tod?" antwortet sie mit "Niemals" und nimmt wieder lieber den Tod auf sich, als dass sie für ihr Leben ihre menschliche Integrität aufgeben würde. Dann wird sie durch das Flötenspiel Taminos zu ihm gelockt, doch ihre Wiedersehensfreude schlägt in Verzweiflung um, da Tamino sie zurückstößt und kein Wort mit ihr redet.

Die nun folgende große g-Moll-Arie ist ein emotional erschütterndes Dokument ihrer Trauer über den vermeintlichen Liebesverlust und ihrer daraus resultierenden Verzweiflung. Es ist, so empfinden wir, die vielleicht traurigste Arie, die Mozart je komponierte und gleichzeitig auch eine Verzweiflungsarie von höchster Trauer. Frage eines Teilnehmers: Hat Mozart hier bereits seine eigene Todesahnung vorweggenommen?

Eine pochende Achtelbewegung, so erläutert Elisabeth Jöde, ein rhythmischer Ostinato wie ein Herzschlag, zieht sich durch fast die gesamte Arie und schweigt erst im instrumentalen Nachspiel. Das wiederum repetiert in der Bassstimme abwärts das

Kreuzmotiv, wie wir es von J.S. Bach kennen. Musikalisch kommen die Seelenpein Paminas, ihre unterschiedlichen „Herzensbewegungen“ mit psychologisch feinen Nuancierungen zum Ausdruck: so durchschreitet die Arie wie resignativ seufzend „Ach, ich fühl’s“ abwärts in fünf Schritten eine Quint, und zu „es ist verschwunden“ - nach einem dramatisch das Ganze umfassenden Oktavsprung - noch einmal abwärts eine Quart (vier Schritte). Paminas Worte „meinem Herzen“ klingen beim ersten Mal qualvoll chromatisch auf einen engen Tonraum begrenzt, bei ihrer Wiederholung eher verzweiflungsvoll, einen weitgespannten Tonraum (11 Schritte) durchmessend. Mit einem noch größeren Intervall (ein Sprung 12 Schritte abwärts) besingt Pamina schließlich die „Ruh im Tode“.

Das sind musikalische Botschaften, die auf die Tradition des Lamentos zurückverweisen. Paminas Trauer ist echt, wie wir *in einer spontanen bewegendem gestischen Gestaltung zur Musik* ansehen können. Die Taminofigur spürte, wie sie aus der Rolle berichtet, den verzweifelten Schmerz der hinter ihrem Rücken stehenden Tamina, aber sie kann oder darf nichts machen, nicht reden! Das sei auch für sie fast unerträglich gewesen.

Ihren Selbstmord plant Pamina dann „in der traditionellen Trauertonalart c-Moll. Selbst die drei Knaben können nicht verhindern, dass die Tonart sich weiter verdüstert, zu As-Dur, der von dem Mozart-Zeitgenossen Schubart so genannten „Gräbertonalart“, und Pamina schließlich zu den Worten „Ja, des Jammers Maß ist voll“ einen veritablen „Passus duriusculus“ („harter Gang“ E.J.) singt. In dem Moment allerdings, als sie sich den Dolch in die Brust stoßen will und sich in Richtung ihrer ganz privaten Trauertonalart g-Moll bewegt, fallen die drei Knaben ihr (und gleichsam auch dem Tonartenschema) in den Arm und wenden das angesteuerte g-Moll zu Es-Dur, der Tonart der Eingeweihten.“⁵

Otto Friedrich Bollnow hat die Prüfungen oder Passionen von Standhaftigkeit, Schweigsamkeit und Duldsamkeit gewürdigt.

Einschub 3

Aus: Otto Friedrich Bollnow: Drei Tugenden: Duldsamkeit, Verschwiegenheit, Standhaftigkeit. Aus philosophischer Ethik⁶

Tamino wird von den drei Knaben ermahnt: „Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!“ Wie kommen die drei Forderungen, die drei Tugenden, zusammen?

⁵ So auch Silke Leopold: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen - Musik der Trauer und der Verzweiflung in Oper und Kirche“ Vortrag im Rahmen der 58. Lindauer Psychotherapiewochen 2008 (www.Lptw.de)

⁶Erschienen in: Universitas, 35. Jg. 1980.S. 1055-1066

Auch: https://bollnow-gesellschaft.de/getmedia.php/_media/ofbg/201504/395v0-orig.pdf

Warum werden gerade diese und keine andern ausgewählt? Je mehr wir darüber nachsinnen, desto seltsamer wird die Zusammenstellung; denn wir spüren sogleich, es sind ganz verschiedene Welten, ganz verschiedene Lebenshaltungen, die hier zur Einheit zusammengenommen werden.

Zur *Standhaftigkeit*, eine Lebenshaltung aus der Barockzeit: „Standhaft ist der barocke Held nicht in seiner unwiderstehlichen Kraft, nicht in seinem mutigen und entschlossenen Vorwärtsdringen und nicht in seinen schöpferischen Leistungen, sondern im Standhalten gegenüber der Bedrohung. Daher das Bild vom Fels in der Brandung. Es ist keine Tugend im Handeln, sondern im Leiden, nicht der Aktion, sondern der Reaktion, und von daher primär negativ bestimmt: als ein Nichtnachgeben gegenüber der auf den Menschen hereinbrechenden Bedrohung.“

Zur *Verschwiegenheit*. „Von Verschwiegenheit in dem hier gemeinten positiven Sinn kann nur da gesprochen werden, wo ein bestimmtes, dem Menschen bekannt gewordenes Wissen aus dem Bewusstsein der Verantwortung heraus nicht an Unbefugte preisgegeben wird. Die Verschwiegenheit bezieht sich immer auf ein zu wahrendes Geheimnis. Sie ist in diesem Sinn die besondere Berufstugend des Arztes, des Geistlichen, des Diplomaten usw., kurz aller Berufe, die in ihrer Berufseigenschaft Träger eines ihnen anvertrauten Wissens sind. Die Funktion der Verschwiegenheit liegt neben ihrer gemeinschaftsbildenden Wirkung in ihrer disziplinierenden Kraft, darin, daß der Mensch unter ihrem Anspruch es lernt, dem natürlichen Mitteilungsdrang, der Neigung zur unbedachten Geschwätzigkeit zu widerstehen, daß er damit in einem allgemeineren Sinn es lernt, sich zu beherrschen und sich durch die Kraft seines sittlichen Willens über seine natürlichen Neigungen zu erheben. Das rückt die Verschwiegenheit in die Nähe der Standhaftigkeit, ja es macht sie geradezu zu einem Mittel, die Standhaftigkeit zu erproben. So ist es ja wohl auch in der „Zauberflöte“ gedacht... Aber die Verschwiegenheit hat darüber hinaus noch einen anderen und tieferen Sinn. Sie wird überall da gefordert, wo der Mensch, ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt, zum Mitwisser des geheimen Lebens eines Mitmenschen geworden ist. Sie ist dann der Ausdruck des Takts und der ehrfürchtigen Scham vor dessen verschwiegenem inneren Leben. Die Liebe und Güte und die Fürsorge für einen andern Menschen gedeiht nur in einem Hof der Verschwiegenheit“.

Schließlich *Duldsamkeit*: Sie „besteht nicht in einem gleichgültigen Beiseiteschieben der fremden Überzeugung - daß eben jeder auf seine Façon selig werden solle. Das wäre ein Zeichen von Schwäche und würde bedeuten, daß man den andern nicht ernst nimmt, und damit zugleich, daß man auch sich nicht ernst nimmt, weil man sich dieser Auseinandersetzung entzieht. Duldsamkeit ist nicht Gleichgültigkeit, sondern erfordert, daß man die Berechtigung der andern Überzeugung voll ernst nimmt, sich also selber dadurch in Frage stellen läßt und trotzdem seine eigne Überzeugung nicht einfach preisgibt, sondern sie weiterhin in der Auseinandersetzung, im echten

Miteinander-Sprechen, vertritt. Erst im Aushalten dieser Spannung, in der Anerkennung des andern in seiner Andersheit, bewährt sich die echte Duldsamkeit.

Uns beschäftigen (musikalisch) die fremd wirkenden „Zwey Geharnischten“. Sie „verlesen“ unisono, einstimmig im Oktavabstand singend, die alte Inschrift am Tempeltor: „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.“ Einer sakral anmutenden Bläserintroduktion folgt das feierliche Schreiten der aus der Gregorianik stammenden Melodie mit einer vielgestaltigen Streicherbegleitung. Dies mag Ausdruck sein für die Vereinigung verschiedener Religionen zum Wohle des Menschen. Neben der Verbindung eines frühen Chorals von Martin Luther „Ach, Gott vom Himmel sieh darein“ mit einem Bach'schen Fugenthema (im Original, weil Mozart diese Fassung am prägnantesten erschien) hören wir musikalische Motive des Wanderns und der Beschwerden. Die Erlösung naht. Die beiden 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 ein Verstoß gegen das Freimaurergesetz gewesen ist. Diese Veränderung kommt einer Revolution gleich. Das „hohe Paar“ ist gerettet.

Zu erwähnen *am Ende* war für uns die die gleichwertige Verbindung des männlichen und des weiblichen Prinzips: durch die nochmalige Wiederholung von ‚Mann und Weib‘ in umgekehrter Reihenfolge: ‚Weib und Mann‘⁷. Wir werten das als humane Ahnung einer Aufhebung der Spaltung von Hell und Dunkel, Mann und Weib, von ‚Prinz des Lichts Tamino‘ und ‚Prinzessin der Nacht Pamina‘. In der Folge wird eine Doppellebenskunst stehen, eine Dyarchie, in der eine Frau und ein Mann gleichbegnadet oder gleichberechtigt sind.

Schlussbemerkung von Wolfgang Teichert: Wie musikalisch muss Theologie sein, um implizite Töne von Religion und Spiritualität in der Zauberflöte überhaupt wahrzunehmen. Gibt es so etwas wie „Theophonie“?⁸ Wie vertragen sich in der

⁷ Wir diskutieren kurz die von Regisseur und Opernintendant der Wuppertaler Bühnen Berthold Schneider gegründete Edition „Critical Classics“. Er empfindet das Wort „Weib“ als herabsetzend. Zudem könne man in dem Duett die Heiligsprechung heterosexueller Liebe sehen. Sein Vorschlag:

Nichts Edlers sei als Mann und Frau,
Mann und Mann und Frau und Frau,
Mann und Mann und Frau und Mann,
Reichen an die Gottheit an.“

Wir allerdings meinen, Zuhörende heute können selber entscheiden, wie sie und was sie hören. Sie bräuchten keine Zensur des Originaltextes.

⁸ Diese Wortschöpfung und den Hinweis auf Bonhoeffer verdanke ich Henning Schroer: Die Wahrnehmung von Theophonie. In: Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie. Rheinbach 2000. Seite 302

Zauberflöte Liebe und Mysterium, Eros und Religion, Sehnen und Theophonie? Wie entsteht in dieser Oper eine Art „sakraler“ Vollzug auf der Bühne unter nahezu unmerklicher Einbeziehung der Zuschauer, die nun fast zu „Zeugen“ werden?

Der schwedische Regisseur und evangelische Pastorensohn Ingmar Bergmann hat diesen Aspekt in der Ouvertüre seines Films Trollflöjten (1974), den wir zu Beginn gehört hatten, genial gelöst: Die Kamera greift während der Ouvertüre zunächst das Gesicht von Bergmanns kleiner Tochter Lin heraus und dann – später - Gesichter aus dem Publikum, alte und junge, europäische und exotische, gebildete und schlichte, hingerissene und gleichgültige. Alle sind gemeint und einbezogen! Besonders verweilt die Kamera auf dem Gesicht eben dieses etwa zwölfjährigen Mädchens, Lin Ullmann, Bergmanns Tochter. Dieses Kind, wie Kinder überhaupt, so könnte die Botschaft lauten, fachsimpelt nicht gleich über Machart und Werktreue der Aufführung. Kinder lassen sich beeindrucken und das kann man dann an vielen Stellen auf eben diesem Kindergesicht sehen.

Auf eben diese affektverwandelnde und weltverbessernde Kraft der Musik haben Mozart und sein Librettist gesetzt. Sie musizieren nicht nur als Kompensation, um über die unmenschlichen Verhältnisse hinwegzutäuschen.

Das ist vielleicht eine musikalische Hoffnung, die uns nach dem zwanzigsten Jahrhundert verloren gegangen ist. Als Sehnen mag sie bleiben. Mozarts Kritik an der Kirche seiner Zeit lässt ihn nicht das religiöse Sehnen aufgeben. Nicht nur, dass er bei den Freimaurern, jenen gebildeten christlichen Akademikern damals in Wien, bald einen guten und führenden Platz hatte, seine Komposition wirkt auch dort sakral, wo sie nicht für den Kirchenraum, sondern eben für die Bühne bestimmt ist.

Die Zauberflöte beginnt mit den drei Akkorden. Es geht, das hört man sofort, um Feierliches, Sakrales, ja Kultisches.

Im heiteren Kontrast dazu hören wir dann das bekannte unruhige Fugato (übrigens ein Thema von Clementi). Mozart stellt mit diesem Fugato gegenüber dem sakral Feierlichen eine klangliche Präsenz her, einfach Gegenwart.

Die wiederkehrenden Anfangsakkorde fahren wie ein Einbruch sakralen Ernstes dieser unmittelbaren Gegenwärtigkeit dann wieder in die Parade. (Und an diese Ebene des Sakralen erinnern uns im Fortgang der Oper immer wieder auftauchende „drei Akkorde“.)

Parodistisch, jedenfalls überraschend bleibt es: Die Oper beginnt mit einem umgekehrten oder parodierten Heldenmythos. Der Held, der sonst strahlend den Drachen zu besiegen hat, fällt zu Opernbeginn gleich in Ohnmacht.

Es geht nicht um Helden, sondern um Schönheit, ein wichtiges Ingredienz der Sehnsucht, wie der ebenso sehnsuchtsvolle wie hymnische Charakter des Gesangs

der drei Damen ausgiebig kundtut. Die Damen, ergriffen von der Schönheit Taminos, sie finden ihn zum Malen schön: „*Würd ich mein Herz der Liebe weihn, so müsst es dieser Jüngling sein.*“ Hier steht die äußere Handlung still, um innere freizusetzen. Wir sehen erst jetzt – in Gesang und Blick der drei Frauen - die Schönheit Taminos. Kaum haben wir das wahrgenommen, taucht an frühesten Stelle der Oper Papageno, der Tiermensch, auf.

Er sorgt dafür, dass die Oper bei allem sakralen Mysterienernst zugleich immer Volkstheater bleibt. Seine Tricksternatur ist eine Art Spiegel für die andere Ebene.

Er wird später und immer das Ritual, die hohe freimaurerische Edelmütigkeit, in buffonesker Komik parodieren. Man würde erwarten, schreibt Jan Assmann, dass Papagenos respektlosen Späße das Ritualgeschehen stören oder zerstören – man stelle sich so eine Figur einmal in einer Wagneroper (meinetwegen Parsifal) vor. Aber das Ritual verkräftet seine Parodie und verliert dabei nichts von seinem Ernst und seiner Spannung: „Papageno rettet den exoterischen Charakter des Werks und sorgt dafür, dass es nie in reine Esoterik umschlägt.“⁹

Durch eben diesen Mut zur Parodie, dem Derben, dem Volkstheater, gewinnt die Oper – da ist Jan Assmann zuzustimmen - die „Dimension des Welttheaters.“ Mehr noch: Angesichts gegenwärtiger Diskussionen um religiöse Karikaturen und Blasphemien bekommt Religion in Mozarts Papagenofigur eine Anschauung, die den gegenwärtigen Statements zum Thema abgeht. Eine Religion ist erst dann souverän, wenn sie ihre eigene Parodie nicht nur aushält, sondern umfängt und in sich enthält. Die Parodie wäre dann sozusagen der Test auf die Gottesstandfestigkeit.

Bereits in der Entstehung von Taminos empfindsamer Liebe spielt das Moment der Täuschung eine Rolle: Ein Mann verliebt sich nicht in die reale Frau, wie die Bildnisarie beweist, sondern eben in das Bild, das ihm zugespielt wird.

Und dies hat sich heute und in der Gegenwart der florierenden Internetkontakte mit ihrem elektronischen Gesumm keineswegs verändert, sondern eher noch intensiviert. Hier sind Ent-täuschungen durch reales Kennenlernen bereits programmiert.

Zu den Täuschungsfiguren gehört auch die „Königin der Nacht“. Ist sie gut? Ist sie schlecht? Sie jedenfalls gibt die Flöte heraus, die sie einst vom Sonnenkönig, ihrem Mann, bei dessen Tod, empfangen hat. Diese Flöte vermag Gefahr abzuwehren und die Menschen zu verwandeln. Der Mythos von der verwandelnden Kraft der Musik ist ein Orpheusmotiv. Die Flöte tritt an die Stelle des Wortes (bei Orpheus hingegen die Leier).

⁹ Assmann a. a. O. Seite 286

„Die Ersetzung der Lyra durch die Flöte“, schreibt Assmann, „stellt eindeutig klar, dass es nicht die musikbegleitete Dichtung, sondern die Musik als solche, die Instrumentalmusik ist, die die Herzen der Hörer bezwingt“. Also: Absolute Musik beginnt sakrale Funktion zu übernehmen, eine an den Himmel führende Dimension. Denn ausgerechnet Papageno, der Parodierer und Pamina, die Prinzessin und Tochter der Königin der Nacht, - und eben nicht Tamino und Pamina, - verkünden in gemeinsamem Duett ihre *Liebestheophonie*. Sie singen an die Zuschauer gewandt: Das Singen „ad spectatores“, gehört zum Ritual, das den Zuschauer einbezieht.

In diesem Liebesduett zwischen Vogelmensch und „Jungfrau“ überwiegen zwei Worte: *Bald* und *dann*. Die Sehnsucht bestimmt die Thematik auf zwei Ebenen: auf der Ebene individueller Lebenszeit im Sinne von *bald*, dass bald Tamino die Prüfungen bestehen möge, und auf der Ebene der Geschichtszeit im Sinne von *dann*: „*Dann* ist die Erd ein Himmelreich“ (Mozarts Loge heißt: Zur gekrönten Hoffnung).

Die Gegenwart, so kann man mit Assmann folgern, ist für Mozart eine Übergangszeit zwischen der Nacht des Aberglaubens und dem Licht der Vernunft. Um dem näher zu kommen, bedarf es eines Weges. Rituale dehnen die Zeit ins Räumliche. Aus Theophonie wird eine Phonotopie, der Klang wird zum Ritual, das man räumlich begehen muss. Dabei geht es vorrangig um die Wandlung des Blicks von Tamino; aber auch die Frau, Pamina, geht einen eigenen Wandlungsweg.

Neu sind in dieser Oper zwei spannende Ereignisse: Mozart lässt eine Frau den Einweihungsweg nicht nur mitgehen, sondern führen. Und er verbindet den Erkenntnisweg mit dem Liebesthema.

Wie Tamino muss aber auch Pamina den Einflüsterungen der Außen- und Herkunftswelt widerstehen. Auch sie muss sich von dem lösen, was ihr bisher als unverbrüchliche Wirklichkeit gegolten hat. Für sie ist der Schritt sogar schwerer als für Tamino, weil er die Lösung von der Mutter erfordert, die ihr alles bedeutet hat, bevor Tamino in ihr Leben trat.¹⁰ Und was das Schlimmste ist: Sie fühlt sich auch von ihrem jetzt einzigen Halt, von Tamino, verlassen, als dieser gerade die Probe des Schweigens auferlegt bekommen hat. Das muss Mozart besonders beachtet haben, denn für diesen Moment komponiert er eine ebenso sehnsuchtsvolle wie schmerzhaftes sogenannte Lamentoarie, die zum allerbesten ihrer Gattung in der Musik gehört. „Fühlst Du nicht der Liebe Sehnen“ heißt es, und dabei hören wir wieder den „saltus duriusculus“, den „harten Sprung“ von es nach fis: ein Intervall (Tonsprung), das die Verzweiflung hörbar werden lässt. Hier bekommt das Sehnen also nicht nur einen „Trauerflor“, sondern herzerreißende Spannung. Angesichts solcher Verzweiflung stumm zu bleiben, entspricht Orpheus Verpflichtung, sich nicht nach Eurydike umzudrehen. Orpheus darf mit Eurydike sprechen, aber nicht sie

¹⁰ So auch Assmann a. s. O. Seite 190

anblicken. Tamino darf Pamina sehen, aber nicht mit ihr sprechen. Anders als Orpheus schafft er es. Aber sie?

Hier, an verzweifelter Stelle, meldet sich das sehrende „Bald“: eingeleitet durch die drei Knaben („Bald prangt den Morgen zu verkünden“) geht es nun an die Feuer- und Wasserprobe – und zwar gemeinsam.

Wir erinnern an biblische Anklänge: „Wenn Du durch Wasser schreitest, bin ich bei dir, wenn durch Ströme, dann reißen sie dich nicht fort. Wenn Du durch Feuer gehst, wirst du nicht versengt, keine Flamme wird dich verbrennen (Jesaja 43,2).“ Oder im Psalm 66: „Durch Feuer und Wasser mussten wir gehen, doch du hast uns herausgeholt, so dass wir wieder frei atmen können.“

In der Oper heißt es dann: „Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht“. Dies übersteigt die freimaurerische Praxis von damals, zu der nur Männer zugelassen waren. Man kann sehen, dass Mozart hier Kritik üben wollte oder anders, dass er auch hier das freimaurerische Ritual sprengt.¹¹

Und dann singt Tamina in arioser Form: „Ich selbst führe dich, die Liebe leitet mich!“ Sie *nimmt ihn bei der Hand!*

Diese Wendung verabschiedet denn auch die misogynie Haltung der Priesterschar Sarastros, der ja selber nicht ganz uninteressiert an Tamina gewesen ist. Seine Sentenz sieht sich hier dementiert: „Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten“. Sie ist jetzt explizit zurückgenommen.

¹¹ Assmann a.a.O. S 254