

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in Schikaneders *Zauberflöte*

Hans Rott

Universität Regensburg

1. Einleitung: Aristoteles und Goethe

Es [ist] nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere was geschehen könnte. Daher ist die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, dass ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt.¹

Dieses Zitat aus dem 9. Kapitel der Aristotelischen Poetik soll als Richtschnur für die folgenden Überlegungen zur *Zauberflöte* dienen. Es werden hier *Modalbegriffe* angesprochen: Wirklichkeit, Notwendigkeit, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit. Aussagen über das Wirkliche sind Aussagen mit dem Anspruch auf Wahrheit, und *Wahrheit* soll im folgenden naiv-vortheoretisch als Korrespondenz des Ausgesagten mit der Wirklichkeit verstanden werden. Anders als für den dokumentierenden Geschichtsschreiber bildet aber für den Dichter – wie übrigens auch, folgt man Christian Wolff oder Bertrand Russell, für den Philosophen – das *Mögliche* den Gegenstand des Interesses. Ob das vom Dichter Geschilderte wirklich geschehen ist, ist für den Dichter nicht nur uninteressant; durch den Ausweis eines Textes als Dichtung wird vielmehr ein Wahrheitsanspruch von vornherein erkennbar negiert.

¹ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1994. 1451a-b / S. 29f.

Dennoch, davon soll ausgegangen werden, will uns ein Dichter mit seinem Werk etwas sagen.² Meine methodische Hypothese soll sein, dass es eine *Botschaft*, eine *Lehre*, ein *Allgemeines* gibt, das hinter dem *Besonderen* einer erzählten Geschichte steht. Es ist schwierig und im allgemeinen keiner eindeutigen Lösung zugänglich, was *genau* die Lehre aus einem Stück ist. Hier sind natürlich Interpretationen möglich und auch nötig. Nach Aristoteles liegt der Kitt einer Geschichte in den „Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“ liege.³ Eine These, die ich zur Diskussion stellen möchte, ist, dass diese „Regeln“ es sind, die uns erlauben, das Allgemeine vom Besonderen, die dahinter stehende *Lehre* vom bloß kontingenten *Geschehen* abzusondern. Man kann – mit Aristoteles – von fast beliebigen fiktionalen Setzungen ausgehen, wenn man diese Setzungen nur kohärent nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit in die Vergangenheit zurück- und in die Zukunft hinein weiterentwickelt. Im Umkehrschluss gilt, dass ein von Brüchen durchsetztes Stück – Aristoteles hatte ein solches „episodisch“ genannt⁴ – stark an „Glaubwürdigkeit“⁵ und poetischem Anspruch verliert.

Die Anwendung der Aristotelischen Poetik auf die *Zauberflöte* ist sicher nicht ohne Probleme. Erstens spricht Aristoteles über die Tragödie, und die *Zauberflöte* ist eine Oper. Gattungssystematisch ist also von vornherein mit Abstrichen zu rechnen. Der vorliegende Beitrag wird auf eine Betrachtung der Mozartschen Musik vollständig verzichten und sich ganz auf Emanuel Schikaneders Textbuch konzentrieren.⁶ Ebenfalls abgesehen werden soll von dem Faktum, dass ein Libretto in gewissem Grade im Dienste der Musik steht.⁷ Ich will das Buch zur *Zauberflöte* als ein literarisches Werk eigenständiger Wertigkeit ernst nehmen, als das es in seiner Rezeptionsgeschichte auch immer wieder gewürdigt und verteidigt worden ist. Schließlich besteht ein weiteres Problem natürlich auch darin, dass zwischen Aristoteles und der *Zauberflöte* mehr als zweitausend Jahre liegen, weshalb die Poetik des Philosophen für diese Oper einfach veraltet sein könnte.⁸ Ich will deshalb dem Stagiriten einen anderen Klassiker zur Seite stellen, dessen Zeugnis speziell die Oper betrifft und aus demselben Jahrzehnt wie die *Zauberflöte* stammt. Es scheint der Theorie des Aristoteles' geradewegs zu widersprechen.

² Hiermit sollen selbstverständlich auch Dichterinnen und ihre Werke erfasst sein, Analoges gelte im folgenden auch für ähnliche Bezeichnungen.

³ Aristoteles (wie Anm. 1). 1451a / S. 28f.

⁴ Aristoteles (wie Anm. 1). 1451b / S. 32f.

⁵ Ein Aristotelischer Fachausdruck (*pithanón*, auch als „das Überzeugende“ übersetzbar), der für viele Zwecke als mit dem Begriff des Wahrscheinlichen (*eikos*) synonym angesehen werden kann (vgl. Aristoteles, wie Anm. 1. 1460a / S. 82-85).

⁶ Zu dem natürlich Mozart und vielleicht auch Karl Ludwig Gieseke ein Stück beigetragen haben. Trotzdem spreche ich im Titel dieses Aufsatzes, wie im übrigen auch die Ankündigung der Uraufführung der Oper, von *Schikaneders Zauberflöte*.

⁷ Womit wir uns über eine bekannte Bemerkung Mozarts hinwegsetzen, wonach „bei einer Opera [...] schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“ müsse (Brief an den Vater vom 13. Oktober 1781, in Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*. Hg. v. Wilhelm A. Bauer et al. Band 3: 1780-1786. Kassel/München 1963. S. 166).

⁸ Zum vor allem durch Gottsched und Lessing aktualisierten Einfluß Aristoteles' im 18. Jahrhundert vgl. Manfred Fuhrmann: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 93-105.

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, dass sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.⁹

Die Stelle stammt aus Goethes kleiner Schrift *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* aus dem Jahre 1798. Der Aristotelischen Poetik widerspricht sie nur scheinbar, aufgrund von inkommensurablen Terminologien. Die Unwahrscheinlichkeit des in der Oper Dargestellten hindert nach Goethe keineswegs das Vergnügen, wenn sie „mit sich selbst“ (und eben nicht „mit einem anderen Naturprodukt“) „zusammenstimmt“. Die „innere Wahrheit“ Goethes entspringt der „Konsequenz“, und dies heißt wohl: der Kohärenz eines Stücks, die mit dem Korrespondenzgedanken einer äußeren Wahrheit nichts zu tun hat.¹⁰ Daraus, so der Anwalt in Goethes *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, könne man wohl folgern, dass „das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei“.

25 Jahre später, am 13. April 1823, hat Goethe in einem Gespräch mit Soret (über das Eckermann berichtet) die Kategorie des Unwahrscheinlichen speziell auf die *Zauberflöte* angewandt:

Wir sprachen sodann über den Text zur ‚Zauberflöte‘, zu der Goethe eine Fortsetzung geschrieben hat; veröffentlicht ist sie noch nicht, da er bislang keinen Komponisten gefunden hat, den er für fähig hält, dem Stoff gerecht zu werden. Der erste Teil, meint er, wimmele von Unwahrscheinlichkeiten und Albernheiten, sei aber reich an Kontrasten, und sein Verfasser habe auf jeden Fall sehr gründlich die Kunst verstanden, theatralische Effekte zu erzielen.¹¹

Das in diesem Zitat zum Ausdruck kommende Lob für die *Zauberflöte* fällt doch ziemlich verhalten aus. Weitere vier Jahr später, am 29. Januar 1827, unterhält sich Goethe mit Eckermann über seine *Helena*:

Aber doch, sagte Goethe, ist alles sinnlich, und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, dass die Menge der Zuschauer Freude an der *Erscheinung* hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der *Zauberflöte* und andern Dingen der Fall ist.¹²

⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Band 18: *Ästhetische Schriften I (1771-1805)*. Frankfurt a.M. 1998. S. 501-507, hier: S. 504.

¹⁰ Der Terminus „äußere Wahrheit“ findet sich nicht bei Goethe. Zur Orientierung über aktuelle Wahrheitstheorien seien die Artikel zu „truth“ von Michael Glanzberg, Marian David, James O. Young u.a. in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu>, empfohlen.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Band 37: *Die letzten Jahre I (1823-1828)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 31.

¹² Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Band 39: *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt a.M. 1999. S. 219.

Wenn Goethe hier Recht hat, gibt es gleichsam hinter den großen theatralischen Effekten einen höheren Sinn der *Zauberflöte*, der Eingeweihten offen vor Augen liegt. Generationen von Interpreten haben versucht, diesen Sinn zu finden.¹³

Zum Abschluss dieser einleitenden Überlegungen bleibt hinzuzufügen, dass der Text der *Zauberflöte* eigentlich alle Chancen hat, nach aristotelischen Maßstäben als gut beurteilt zu werden. Denn:

In den Peripetien [...] erreichen die Dichter in erstaunlichem Maße, was sie erstreben, d. h. das Tragische und das Menschenfreundliche. [...] Die Peripetie (*peripéteia*) ist [...] der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar, wie wir soeben sagten, gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit. [...] Die Wiedererkennung (*anagnórisis*) ist, wie schon die Bezeichnung andeutet, ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, dass Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Am besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt [...].¹⁴

Die *Zauberflöte* ist berühmt dafür, einen radikalen Umschlag des Ziels in sein Gegenteil aufzuweisen: Pamina wird nicht zur Mutter zurückgebracht, sondern in den engsten Kreis Sarastros aufgenommen. Und diese Wende hängt in der Tat eng mit einem Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis (nämlich über die moralischen Qualitäten der Königin der Nacht und Sarastros) und einem Umschlag von Feindschaft in Freundschaft zusammen. Aufgrund der „Peripetie“ und der „Wiedererkennung“ in ihrer Handlungsstruktur¹⁵ scheint die *Zauberflöte* hervorragend geeignet, als Muster für die Aristotelische Poetik gelten zu können. Doch sei schon jetzt vorweg gesagt, dass wir aufgrund ihrer „Unwahrscheinlichkeiten“ zu einem ganz anderen Ergebnis kommen werden.

Die im einleitenden Zitat wiedergegebene Entgegensetzung des Aristoteles von Dichter und Geschichtsschreiber, die wir uns zu eigen gemacht haben, soll auch als Hinweis darauf dienen, dass es in diesem Beitrag nicht um historische Kontextualisierung geht. Die Quellen der Oper sind ausgezeichnet erschlossen, und ihre Motive zwischen „hohem Sinn“ der Freimaurer und schnörkelloser Komik des Wiener Volkstheaters von der Forschung bestens ausgeleuchtet. Ich kann hierzu nichts Neues beitragen. In diesem Beitrag sollen gerade solche Fragen an die *Zauberflöte*

¹³ Bemerkungen Goethes hatten oft nachhaltigen Einfluss auf die Rezeption eines Werkes. Im Falle der *Zauberflöte* ist besonders folgende Sentenz von Interesse: „Es gehört mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen.“ Diese Formulierung geisterte mindestens seit 1927 durch die Sekundärliteratur, so etwa bei Bernhard Paumgartner, G.W. Tschitscherin, Jaques Chailley, J. und B. Massin, H. Kühner, Wolfgang Hildesheimer und Wolf Rosenberg. Sie ist aber offenbar nicht authentisch. Vgl. den Austausch zwischen Riehn und Hildesheimer in Heinz-Klaus Metzger und Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte*. Heft 3: *Mozart – Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* München 1978, 2. Auflage 1985. Besonders S. 69.

¹⁴ Aristoteles (wie Anm. 1). 1456a / S. 58f, und 1452a / S. 34f.

¹⁵ Bei Aristoteles ist „Mythos“ ein Fachterminus, der „ein bestimmtes Arrangement [von...] Geschehnisse[n], die Handlungsstruktur, die Fabel, den Plot“ bezeichnet (Manfred Fuhrmann: *Anmerkungen*. In Aristoteles, wie Anm. 1. S. 110).

herangetragen werden, die von der Kontingenz der Zeitalter unabhängig sind, Fragen also, die man heute genauso gut wie vor 200 Jahren an den Text stellen kann.

2. Die Methode der Subtraktion, Kerne und die Einheitsthese

Um die Qualität eines Textes bzw. seiner „Fabel“ zu beurteilen, müssen wir das Besondere von dieser Fabel abziehen, in der Hoffnung, schließlich ihr Allgemein-Gültiges übrig zu behalten. Abzuziehen sind insbesondere Namen, Schauplätze und Daten aus der Geschichte, und anderes Historisch-Kontingentes. In der *Zauberflöte* ist, relevanter, auch noch das Märchenhaft-Kontingente zu subtrahieren. Am Ende soll die Lehre, die Botschaft, „das, was uns der Autor mit dem Text sagen will“ übrig bleiben. Nennen wir dies *den Kern* eines Textes. Die Qualität eines Dramas oder Librettos bemisst sich – insofern wir Aristoteles folgen – am Kern des Stücks, nicht an seiner Peripherie.

Die Identifikation des Kerns einer Geschichte wird Mühe bereiten, und keine eindeutigen Lösungen liefern. Die „Methode des Abziehens“, der „Subtraktion“ oder „Abstraktion“ wird in der Philosophie Ludwig Wittgensteins explizit angesprochen. In den *Philosophischen Untersuchungen* stellt er die folgende oft zitierte Frage:

Aber vergessen wir eines nicht: Wenn 'ich meinen Arm hebe', hebt sich mein Arm. Und das Problem entsteht: was ist das, was übrigbleibt, wenn ich von der Tatsache, dass ich meinen Arm hebe, die abziehe, dass mein Arm sich hebt?¹⁶

Im sog. *Item 115* aus dem Nachlass mit dem Titel *Band XI Philosophische Bemerkungen*, *Philosophische Untersuchungen* finden wir denselben Gedanken auf ein anderes Beispiel angewandt:

Kann ich mir den Eindruck der individuellen Bekanntschaft wegdenken, wo er ist, und hinzudenken wo er nicht ist? Und was heißt das? Ich sehe z.B. das Gesicht eines Freundes an und frage mich: wie schaut dieses Gesicht aus wenn ich es als ein mir unbekanntes Gesicht sehe (als sähe ich es etwa jetzt zum ersten Mal)? Was bleibt sozusagen von dem Anblick des Gesichts wenn ich den Eindruck der Bekanntheit wegdenke, abziehe?¹⁷

In der *Zauberflöte*, so die Meinung einer Vielzahl von Interpreten, gibt es ganz offensichtlich eine Lehre: Nämlich die Lehre des Freimaurertums des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Mozart war von

¹⁶ *Philosophische Untersuchungen*, § 621. Fast wortidentisch findet sich diese Stelle auch in Item 115 aus Wittgensteins Nachlass; *Band XI Philosophische Bemerkungen*, *Philosophische Untersuchungen*, 1933-34, S. 108.

¹⁷ Item 115, Nachlass; *Band XI Philosophische Bemerkungen*, *Philosophische Untersuchungen*, 1933-34, S. 19. Die Stelle geht skeptisch weiter: „Hier bin ich nun geneigt zu sagen: ‚es ist sehr schwer die Bekanntheit von dem Eindruck des Gesichts zu trennen‘. Aber ich fühle auch dass das eine irreführende Ausdrucksweise ist. Ich weiß nämlich gar nicht wie ich es auch nur versuchen soll diese beiden zu trennen. Der Ausdruck ‚sie trennen‘ hat für mich gar keinen klaren Sinn.“

Dezember 1784 bis zu seinem Lebensende ein engagierter Freimaurer in einer Wiener Loge, die in dieser Zeit drei verschiedene Namen führte.¹⁸ Schikaneder war auch Freimaurer gewesen, allerdings nur kurz und wenig engagiert.¹⁹ Sowohl die Symbolik der Oper als auch die Grundaussagen Sarastros und seiner Anhänger sind explizit freimaurerisch. Diese pauschale Auskunft über den Kern der *Zauberflöte* bleibt allerdings so lange unbefriedigend, wie nicht gesagt ist, die Lehre welchen Zweigs der Freimaurer gepriesen werden soll. Ist es eine Oper im Sinne der dezidiert aufgeklärten Illuminaten? Oder eine Oper, die dem Freimaurertum der tendenziell obskurantistischen Rosenkreuzer oder Asiatischen Brüder verpflichtet ist?

Glücklicherweise ist es nicht notwendig, diese Fragen zu beantworten, um einen eindeutigen Kern der Fabel der *Zauberflöte* zu isolieren. Es wird uns genügen, auf der Grundlage intuitiver Betrachtungen abzuschätzen, inwieweit Fragen des Kerns und inwieweit lediglich Fragen der Peripherie der *Zauberflöte* betroffen sind. Wie auch immer die allgemeine Lehre der *Zauberflöte* im Detail auszubuchstabieren wäre, die nach der Subtraktion aller Kontingenzen vom ganzen Text übrig bleibt, im folgenden soll angenommen werden, dass es einen solchen Kern gibt und dass dieser, auch ohne im Einzelnen präzisiert zu sein, auf seine Kohärenz untersucht werden kann.

Es wurde und wird in der Forschung häufig die These vertreten, das Arrangement der einzelnen Episoden sei zwingend und es gebe in der *Zauberflöte* trotz ihres augenscheinlichen und anhand der Quellen auch nachweisbaren Patchwork-Charakters eine fundamentale Einheit. Nahe gelegt wird dies in Hegels posthum erschienenen *Vorlesungen über Ästhetik*:

Wie oft kann man nicht z. B. das Gerede hören, der Text der „Zauberflöte“ sei gar zu jämmerlich, und doch gehört dieses Machwerk zu den lobenswerten Opernbüchern. Schikaneder hat hier [...] den rechten Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königin, das Sonnenreich, die Mysterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral, die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich ist, – das alles, bei der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Musik, weitet und erfüllt die Phantasie und erwärmt das Herz.²⁰

¹⁸ Nacheinander *Zur Wohltätigkeit*, *Zur neugekrönten Hoffnung* und *Zur Gekrönten Hoffnung*. Es gab in dieser Zeit eine unfreiwillige Zusammenlegung mit anderen Logen. Dass Mozart nicht Mitglied der im Sinne der Aufklärung fortschrittlichsten Loge *Zur Wahren Eintracht* war, ist wohl Ergebnis kontingenter persönlicher Beziehungen, nicht Zeichen einer Distanzierung vom Aufklärertum. Vgl. Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München/Wien 2005. S. 149-154.

¹⁹ Schikaneder war nicht Mitglied einer Loge in Wien, sondern der Loge *Carl zu den drei Schlüsseln* in Regensburg. In diese Stadt, in der Schikaneder seine Kindheit verbracht und das Jesuitengymnasiums absolviert hatte, war Schikaneder 1787-89 zurückgekehrt, um das dortige Theater im Ballhaus zu leiten. Sein 1788 gestellter Antrag auf Aufnahme in die Loge führte erst 1791 zum Erfolg, als er längst wieder in Wien war.

²⁰ Georg W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: *Werke in 20 Bänden*. Bd. 15. Frankfurt am Main 1986. S. 207.

Der rechte Punkt kann nur dann getroffen werden, wenn zuvor gezielt wurde, und der „mittelmäßigen“²¹ Moral attestiert Hegel allgemeine Gültigkeit. Vielleicht ist die Stelle so zu deuten, dass Mozart tatsächlich „in seiner *Zauberflöte* das maßvoll und künstlerisch durchgeführteste Beispiel gegeben hat“²², wie man dem Zuschauer bei allem Opernspektakel eine Grundidee verständlich machen kann. Dezipierter noch fällt zum Beispiel 1945 das Urteil Alfred Einsteins über die *Zauberflöte* aus:

Im dramaturgischen Sinn ist Schikaneders Arbeit meisterhaft. Man kann am Dialog kürzen und verbessern, aber man kann im Aufbau dieser zwei Akte und des Ganzen keinen Stein von der Stelle rücken oder versetzen – ganz abgesehen davon, dass man dadurch Mozarts wohlgedachte, organische Tonarten-Ordnung zerstören würde.²³

Sechzig Jahre später ist ein sehr gedankenreiches Buch von Jan Assmann erschienen, der als bisher letzter die Reihe der Verteidiger des Schikanederschen Werkes mit großer Entschiedenheit fortsetzt. Assmann vertritt die These, dass

sich [...] die Mysterienweihe nicht nur als ein zweifellos zentrales Motiv der Oper, sondern als das leitende, ihren gesamten Aufbau musikalisch und textlich bestimmende Prinzip herausstellt[e]. Dabei ist es ganz speziell die Mysterientheorie des 18. Jahrhunderts, in deren Licht sich die gesamte Opernhandlung als ein Ritual darstellt. Diese Theorie ist bislang noch nicht untersucht worden. Ihre Erschließung bildet den Ansatz, von dem aus sich ein Verständnis der Oper in ihrer dramaturgischen Logik und Kohärenz ergibt.²⁴

Assmann schlägt vor, dass es eine ganz bestimmte, fest im Kontext der Zeit verankerte Theorie – die Mysterientheorie des 18. Jahrhunderts – gebe, die nicht nur den allgemeinen Gehalt der Oper, sondern auch deren „dramaturgische Logik und Kohärenz“ erschließe.

Der Einheitsthese dieser Autoren stehen die offen zutage liegenden Ungereimtheiten der Handlung des Stücks gegenüber. Die sogenannten „Widersprüche“ im Plot der *Zauberflöte* wurden schon von vielen Autoren ausführlich beschrieben. Unsere Frage ist also nicht diese: Gibt es Widersprüche oder – vielleicht vorsichtiger –: gibt es Inkohärenzen im Textbuch? Hier muss man sich nicht mehr bemühen,

²¹ Dieses Wort ist sicherlich nicht in einem abwertenden, sondern in einem Aristotelischen Sinn von „das mittlere Maß haltend“ (zwischen zwei Extremen) zu verstehen. – Auch ist es offensichtlich, dass Hegels Bezeichnung der *Zauberflöte* als „Machwerk“ nicht in pejorativer Absicht geschieht. Nicht mehr neutral ist das Wort natürlich im später entbrannten „Machwerk“-Streit zur *Zauberflöte*. Vgl. Metzger und Riehn (wie Anm. 11).

²² Georg W.F. Hegel (wie Anm. 18). S. 518. – Übrigens hatte Hegel für die Freimaurer nichts übrig; sie hätten „weder besondere Weisheit noch Wissenschaft“ und „am wenigsten Philosophie“, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. In: *Werke in 20 Bänden*. Bd. 18. Frankfurt am Main 1986. S. 110 und 223.

²³ Alfred Einstein: *Mozart - sein Charakter, sein Werk*, Frankfurt a.M. Fischer 2005, S. 478. (Engl. Original 1945)

²⁴ Assmann (wie Anm. 16). S. 24.

die Antwort bei der *Zauberflöte* lautet sicherlich „ja“.²⁵ Die Frage, die sich uns stellt, lautet vielmehr: Gibt es solche Widersprüche oder Inkohärenzen im Kern der allgemeinen Lehre der *Zauberflöte*? Wäre dies der Fall, dann müsste dieser Kern wohl durch weitere Subtraktion gereinigt werden. Es erhebe sich dann die Frage, ob nach dieser Kernschmelze überhaupt noch eine substantielle Lehre des Ganzen zurück bleibt – oder ob wir es bei der *Zauberflöte* vielleicht doch nur mit einem unterhaltsamen Bühnenzauber zu exquisiter Musik zu tun haben. Mit Aristoteles wollen wir also sehen, inwieweit der Kern, und nicht die *Zauberflöte in toto* den Regeln der Wahrscheinlichkeit genügt. Das Programm, das wir angedeutet haben, kann allerdings in diesem Beitrag nicht bewältigt werden. Es wäre zu umfangreich. Ich greife deshalb nur beispielhaft einige wenige Punkte heraus, die nach meinem Dafürhalten allerdings eine recht belastbare Antwort erlauben.

3. Fehler

Es gibt eine Reihe von einfachen Fehlern in der Konstruktion des Textbuchs. Zum Teil sind Sie trivial und könnten durch kleine Änderungen verbessert werden. Doch nähren sie, so meine ich, den Verdacht, dass in das Libretto nicht soviel sorgfältige Arbeit investiert wurde, dass wir von ihm erwarten dürften, die einheitliche Richtung einer tief liegenden Botschaft vorzugeben.

Erstes Beispiel. Der Selbstmordversuch Paminas in II/27 ist falsch platziert. Wir erinnern uns, dass Taminos zweite Prüfung in II/18 darin besteht, dass er nicht mit Pamina reden darf – trotz der frisch entflammten Liebe zwischen den beiden.²⁶ Pamina verfällt darüber in tiefe Trauer (wunderschön die melancholische Arie in „Ach ich fühls, es ist verschwunden“) und hat erste Selbstmordgedanken („So wird Ruh im Tode sein“). So weit, so motiviert. Nach diesem emotionalen Tiefpunkt jedoch geht es im Terzett von II/21 eindeutig bergauf: Tamino eröffnet Pamina, dass er ihre Gefühle erwidere, und Sarastro bestätigt zweimal, dass es ein Wiedersehen nach den überstandenen Todesgefahren geben wird. Neben der Trauer um die unmittelbar bevorstehende Trennung herrscht bei den Beteiligten auch durchaus so etwas wie Aufbruchstimmung. Tamino hat noch eine schwere Prüfung vor sich („Dein warten tödliche Gefahren“), dann ist sein höchstes Ziel erreicht. In ihrem nächstfolgenden Auftritt in II/27 ist Pamina jedoch entschlossen, sich mit dem von der Mutter für Sarastro vorgesehenen Dolch selbst zu töten: „Du also bist mein Bräutigam“. Handlungslogisch gesehen liegt diese Stelle falsch, sie läuft dem Aufschwung im Terzett von II/21 entgegen. Die Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit werden verletzt. Jan Assmann hat unter Verweis auf die „bisher nicht erkannte

²⁵ Trotzdem wäre es sicher ein lohnendes Unterfangen, eine systematische *Liste* möglichst aller Widersprüche oder besser: aller Inkohärenzen, die je in der *Zauberflöte* moniert worden sind, zu erstellen und sie in den Graden ihrer Anstößigkeit zu werden.

²⁶ Vernachlässigen wir, dass die Basis dieser Liebe mager zu nennen ist: ein Bild für Tamino und für Pamina Papagenos Bericht, dass Tamino sich angesichts dieses Bildes sofort in sie verliebt habe und sie retten wolle.

Ritualstruktur der Handlung²⁷ dem Terzett eine Zäsurfunktion zwischen der Initiation in die Kleinen (auch für Papageno gedachten) und der Initiation in die Großen (jenen von vornherein überfordernden) Mysterien zugewiesen. Er vertritt die These, dass Pamina, Tamino und Sarastro im Terzett „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?“ einander gar nicht hörten, sondern dass jeder für sich seinen Gedanken Ausdruck gebe. Der Rettungsversuch ist ingeniös, doch wenig überzeugend. Die Figuren reden sich wiederholt mit ihren Namen an, Pamina und Tamino sagen sich gegenseitig ausgedehnt Lebewohl – um sich, nebenbei bemerkt, schon *vor* der entscheidenden dritten Prüfung wieder zusammen zu finden. Das von Sarastro als „letztes Lebewohl“ apostrophierte Treffen hat auch eine deutliche Rede-Gegenrede-Struktur: „Du wirst dem Tode nicht entgehn/Mir flüstert dies die Ahnung ein!“ – „Der Götter Wille mag geschehen“; „Die Stunde schlägt, nun müsst ihr scheiden!“ – „Wie bitter sind der Trennung Leiden!“; „Tamino muss nun wieder fort.“ – „Pamina ich muss wirklich fort!“; „Pamina! lebe wohl!“ – „Tamino! lebe wohl!“ Dies ist eine bestens verzahnte Interaktion, eine bloß prästabilisierte Harmonie paralleler innerer Monologe scheint mir nicht plausibel annehmbar zu sein.

Den Fehler in diesem Beispiel könnte man im Prinzip recht leicht beheben – wenn man nicht die musikalische Balance der *Zauberflöte* stören müsste. Das folgende Beispiel nähert sich dem *Kern* der Geschichte durch Fragezeichen, die es bezüglich Sarastros Charakter setzt.

Zweites Beispiel. Die Bestrafung des Monostatos' lässt den Zuschauer in ziemlicher Ratlosigkeit zurück. Wir erinnern uns, dass wir Sarastro bei seinem ersten Auftritt in I/18 als eine ambivalente Figur kennen gelernt haben. Er sagt Pamina, die „einen anderen sehr“ liebe, dass „er sie nicht zur Liebe zwingen“ wolle.²⁸ Eine außerordentlich peinliche Willensbekundung, die Sarastro durch Wiederholung noch einmal unterstreicht und die die ganze Entführung Paminas in ein zweifelhaftes Licht taucht. Paminas Aussage, der „böse Mohr“ habe Liebe verlangt, findet sofort Sarastros Glauben – durchaus nicht selbstverständlich, nachdem der erste Priester drei Auftritte vorher die Emotionen der Mutter brüsk zurückgewiesen hatte: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel. Du, Jüngling, glaubst dem Zungenspiel?“ Sarastro hatte seinen Mitarbeiter Monostatos mit der Beaufsichtigung Paminas betraut, obwohl er dessen schwarze Seele ebenso klar erkannt hatte wie sein schwarzes Gesicht (II/11). Er verurteilt ihn aufgrund von Paminas Aussage zu 77 Sohlenhieben. Dabei nennt er Monostatos zunächst einen „Ehrenmann“, so dass dieser mit einer Belohnung rechnet. Dies ist das einzige Mal, bei dem Sarastro Humor zeigt, im Zusammenhang mit einer drakonischen Bestrafung des Monostatos – die allerdings wiederum deutlich milder ist als die Bestrafung, die letzterer für ein Entlaufen Paminas zu erwarten gehabt hätte: Hängen und speißen, die Todesstrafe also (I/9).²⁹ Sarastro bezeichnet die

²⁷ Assmann (wie Anm. 16). S. 201.

²⁸ Hier und im folgenden wird das Libretto zitiert nach Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder.* Hg. v. Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 1991. Auch die Nummerierung in Aufzüge und Auftritte wird von dieser Ausgabe übernommen.

²⁹ Wenn Monostatos Pamina erfolgreich zur Liebe verführt oder gezwungen hätte, hätte auch er mit dem sicheren Tod rechnen müssen. Hätte Sarastro aber nicht von vornherein damit rechnen müssen, dass Monostatos durch Paminas Anblick liebestoll werden würde („Das Mädchen wird noch um meinen Verstand mich bringen“, II/7)?

Verurteilung von Monostatos als „seine Pflicht“ und darob von seinem Gefolge sogleich als „göttlich“ bejubelt. Aber diese Verurteilung wird offenbar nie vollstreckt! Warum, erfährt der Zuschauer nicht. In II/7 sagt Monostatos reichlich unbestimmt, er habe es „bloß dem heutigen Tage [...] zu verdanken“, dass er noch mit heiler Haut auf die Erde treten könne. In II/11 gibt Sarastro selbst eine alternative Erklärung. Er hätte Monostatos' Annäherungsversuche „mit höchster Strenge“ bestraft, „wenn nicht ein böses Weib [...] den Dolch dazu geschmiedet hätte“. Das „böse Weib“ meint natürlich die Königin der Nacht, aber der Dolch wurde doch nicht *dazu* geschmiedet! Der Dolch war für Sarastro selbst bestimmt. Wir wissen also nicht, warum Monostatos, der Pamina inzwischen mit Todesdrohungen bedrängt hatte, nicht bestraft wird. Aber wir können psychologisch nachvollziehen, dass er, schwer unter seiner Hautfarbe leidend, die Seiten wechselt und zur Königin der Nacht überläuft. Einem heutigen Opernbesucher könnte Monostatos trotz seiner verbalen Gewalt gegenüber Pamina – „Liebe oder Tod!“ – vielleicht sogar weniger unsympathisch sein als Sarastros gönnerhaftes „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“. Monostatos ist schließlich selbst leidende Kreatur, ständig wegen seiner Hautfarbe gedemütigt und voll von unerfülltem Liebestrieb, wie in der rasenden Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“ (II/7) wunderbar zum Ausdruck kommt. Schikaneder hat Monostatos' Handlungen – wie auch die von Papageno – überzeugend motiviert. Sarastro hingegen bleibt – wie auch Tamino – als Person schablonenhaft und leblos.

Dieses Beispiel beinhaltet nicht allein einen handwerklichen Fehler, sondern zieht auch Sarastros Charakter in Zweifel (hierzu später mehr). Doch wollen wir uns an dieser Stelle mit dem Hinweis darauf begnügen, dass die Handlungsstruktur der *Zauberflöte* tatsächlich recht grobe handwerkliche Fehler enthält. Sie ist nicht sorgfältig durchkonstruiert und entwickelt sich schon gar nicht, wie von Aristoteles gefordert, „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“. Doch scheinen mir die Beispiele, so verwirrend sie sind, den *Kern* der Geschichte nicht zu betreffen – oder jedenfalls nur mittelbar, im zweiten Beispiel, durch die Fragezeichen, die bezüglich Sarastros Charakter gesetzt werden. Wir wenden uns nun einer Thematik zu, für die der umgekehrte Sachverhalt gilt: Es sind keine direkten Fehler nachzuweisen, doch es handelt sich um ein Problem, das gravierend in den Kern der *Zauberflöte* eingreift.

4. Misogynie als Angelpunkt der Freimaurerei in der *Zauberflöte*

Über die Frauenfeindlichkeit – häufig mit dem harmloser klingenden Synonym „Misogynie“ bezeichnet – der *Zauberflöte* wurde in der Literatur schon sehr viel gesagt. Für uns ist es wichtig zu sehen, ob sie zum Kern des Geschehens gehört oder ob sie von diesem abziehbar ist.

Sarastro selbst lokalisiert die eigentliche moralische Fehlstelle der Königin, des „stolzen Weibs“, in ihrer Weigerung, die Leitung des Mannes anzuerkennen. So sagt er zu Pamina in I/18:

Ein Mann muss eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.

Tatsächlich scheint dies als (einzig mögliche?) Legitimation des Kindesraubs³⁰ vorgestellt zu werden. Paminas Vater nämlich selbst hat seiner Frau auf dem Sterbebett ebenso unmissverständlich wie brüsk verboten, über „Wesen, die dem weiblichen Geiste unbegreiflich sind“, nachzudenken, und entschieden (II/8):

Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter der Führung weiser Männer zu überlassen.

Das entscheidende Argument des alten Priesters bei der „Bekehrung“ Taminos in I/15 besteht in einer Herabsetzung der Frau:

Ein Weib tut wenig, plaudert viel.
Du, Jüngling, glaubst dem Zungenspiel?

Ebenfalls von Seiten der Priester werden Tamino und Papageno vor der ersten Prüfung instruiert (II/3):

Bewahret euch vor Weibertücken,
dies ist des Bundes erste Pflicht;
Manch weiser Mann ließ sich berücken,
er fehlte und versah sich's nicht.
Verlassen sah er sich am Ende,
vergolten seine Treu' mit Hohn! -
Vergebens rang er seine Hände,
Tod und Verzweiflung war sein Lohn.

Tamino ist in dieser Hinsicht ein gelehriger Schüler. Gegen den zweifelnden Papageno, den einzigen Mann der *Zauberflöte* mit einem partnerschaftlichem Frauenbild, genügt ihm in II/5 der Hinweis auf das Geschlecht der drei Damen – die ihm bekanntlich kurz vorher gegen die Schlange das Leben gerettet haben –, um deren Warnung vor dem „Bunde“ der Priester in den Wind zu schlagen:

Tamino:

Geschwätz, von Weibern nachgesagt,
von Heuchlern aber ausgedacht.

Papageno:

³⁰ Pamina wird wiederholt als „Kind“ angesprochen und beruft sich selbst auf ihre „Kindespflicht“ gegenüber ihrer Mutter. Erst in der Feuer- und Wasserprobe entwickelt sie sich zum „Weib“. Sie ist dann sogar der Weihe würdig, offenbar weil sie es in ihrer Unerschrockenheit vermag, „als Mann zu handeln“ (II/28).

Doch sagt es auch die Königin!

Tamino:

Sie ist ein Weib, hat Weibersinn!

Kein Zweifel, Tamino wurde erfolgreich bekehrt. Er hegt keine kritischen Bedenken mehr, anders als Papageno, der eine in ihrer Schlichtheit durchaus intelligente, der freimaurerischen Prätention aber zuwider laufende Frage stellt (II/6):

Papageno (steht auf):

Aber sagt mir nur, meine lieben Herren, warum muss ich denn alle diese Qualen und Schrecken empfinden? Wenn mir ja die Götter eine Papagena bestimmten, warum denn mit so viel Gefahren sie erringen?

Zweiter Priester:

Diese neugierige Frage mag deine Vernunft dir beantworten. Komm!

Meine Pflicht heischt, dich weiterzuführen.

(Er gibt ihm den Sack um.)

Die Frage des Papageno, der offenbar nicht zum Esoteriker taugt, könnte für uns Heutige *die* Frage des Stücks sein. Doch die Antwort, die er erhält, ist eine bodenlose Enttäuschung. Ein ebenso barscher wie nichts sagender Verweis auf seine eigene Vernunft – soviel Aufklärung muss sein –, wonach der Sack über den Kopf kommt.³¹

Anzufügen bleibt, dass parallel zur Herabsetzung der Weiblichen das Männlichen durchwegs in Form einer Lobpreisung charakterisiert wird: Männer sind standhaft, duldsam und verschwiegen (I/15), von festem Geiste (II/5), gelassen (II/18), unerschrocken, tugendhaft, kühn (II/28) und deshalb siegreich (I/15 und II/6).

Halten wir fest, dass es entscheidende Wendepunkte der Handlung sind, die auf einer konsistenten patriarchalischen Geringschätzung von Frauen fußen: Die Entführung Paminas, die Wende in Taminos Haltung und die erste Stufe der Prüfungen hängen davon ab. Wollten wir diese Lehre der Freimaurerei des späten 18. Jahrhunderts von der *Zauberflöte* abziehen, fiel die Handlung in sich zusammen. Die Misogynie stellt, für sich alleine genommen, zwar noch keine Inkonsistenz innerhalb der *Zauberflöte* dar. Der späte Heldenmut der königlichen Tochter Pamina fällt gegenüber den zahlreichen allgemein abwertenden Urteilen über das schöne Geschlecht kaum ins Gewicht. Doch passt das festgestellte Maß an Frauenverachtung nicht zu den proklamierten hehren Idealen der Freimaurer. Es erscheint durchaus gerechtfertigt, darauf zu bestehen, dass aufgeklärte, wohlverstandene Menschenliebe in einem gleichsam logischen Widerspruch zur Frauenfeindlichkeit steht, und hierfür quer über historische

³¹ Ähnlich, nur in der Manier erträglicher wird Tamino enttäuscht, indem Sarastro ihm eben nicht „die Absicht seiner Handlung für“ (I/15) legt, die den Raub Paminas motivierte.

Kontexte Gültigkeit zu reklamieren. Nicht einmal auf historische Bedingtheit der Misogynie kann man sich zurückziehen. Die Idee von Frauen in Freimaurer-Logen war schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in Frankreich stark und hatte sich, wenn auch gegen Widerstände, in den deutschen Sprachraum ausgebreitet.³² Die Frauenfeindlichkeit der *Zauberflöte* stellt für uns heute eine so große Peinlichkeit und ein so großes Ärgernis dar, dass wir sie gerne aus ihrem Kern streichen würden. Leider hat sich herausgestellt, dass dies nicht möglich ist, ohne den ganzen Handlungsgang zu erschüttern. Misogynie ist also ein nicht subtrahierbarer Teil der Grundstruktur des Ganzen – welches eigentlich ein Reich der Liebe und Freundschaft vorstellen soll. Die Aristotelischen Regeln von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit werden durch das Buch der *Zauberflöte* eklatant verletzt.

5. Gut und böse

Es ist nicht schwer zu sehen und wurde auch immer wieder gerügt, dass die Trennung zwischen gut und böse in der *Zauberflöte* nicht scharf durchgehalten wird. Dies mag mit dem Plan der Geschichte und ihrem scheinbaren Bruch zusammenhängen: Während es für Hauptpersonen und Zuschauer im ersten Akt so aussieht, als seien im Lager der Königin der Nacht die Guten und im Lager Sarastros die Schlechten versammelt, erweist sich im zweiten Akt, dass es sich in Wahrheit genau umgekehrt verhält. Die grundsätzliche Aufteilung in gut und böse ist am Ende sonnenklar. Doch scheinen manchmal die Bösen gut und die Guten schlecht.

5.1. Böse ist gut

Papageno bekommt von den Damen der Königin kurzzeitig ein goldenes Schloss vor den Mund gehängt, damit ihm das Lügen abgewöhnt wird. Nachdem es wieder abgenommen ist, singt er im Verein mit den diesen (I/8):

Bekämen doch die Lügner alle
Ein solches Schloss vor ihren Mund;
Statt Hass, Verleumdung, schwarzer Galle,
Bestünde Lieb' und Bruderbund.

Dies sind zweifelsohne die Vokabeln der Menschenfreundlichkeit, die später dann so gern im Sarastro-Lager verwendet werden. Es gibt hier keinen Grund anzunehmen, hinter diesen Versen versteckten sich finstere Motive. Auch die Bereitstellung der rettenden Instrumente, der Zauberflöte und des Glockenspiels, und die Entsendung der drei engelsgleichen Knaben („jung, schön, hold und weise“, I/8) geschehen auf Weisung der Königin. Papageno versteht sich noch als Botschafter der

³² Vgl. Janet Burke und Margaret Jacob: *French Freemasonry, Women, and Feminist Scholarship*. In: *Journal of Modern History* 68 (1996). S. 513-549, sowie Casey R. Huffmire: *Women and Freemasonry in France and Germany*. In: *Sophie Journal* 1 (2004). sophie.byu.edu/sophiejournal/New/Huffmire-format.pdf.

Königin, als er das erste Mal mit Pamina redet. Zwar instrumentalisiert die Königin Tamino und Papageno für ihre Zwecke, aber dies geschieht in durchaus positiver Weise. (Entschuldigend mag man anfügen, dass die Königin der Nacht eine offenbar zutiefst verletzte und psychisch beschädigte Frau ist, bei der erst spät die Machtgier die Mutterliebe verdrängt.)

5.2. Gut ist böse

An Sarastros Charakter haben wir schon reichlich Kritik geübt. Der „göttliche Weise“, als der er am Ende des ersten Akts bezeichnet wird, hat sehr menschliche Schwächen. Er ist Jäger und Sklavenhalter. Entgegen der in der Hallenarie beschworenen Milde („Und ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht“) ist er ein harter, gnadenloser Strafer. Als solcher wird er jedenfalls von seiner Umgebung wahrgenommen: Die Sklaven hoffen zuversichtlich, dass Monostatos von Sarastros Schergen „gehangen oder gespießt“ (I/9) werde, Pamina stellt Papageno im Falle seiner Entdeckung einen „martervollen Tod [...] ohne Grenzen“ (I/14) in Aussicht, Monostatos wiederum zweifelt offenbar nicht daran, dass die Königin der Nacht, sollten ihre Attentatspläne auffliegen, in Sarastros Gewölben „ersäuft“ (II/10) werden würde. Das ist das Bild, das man von Sarastros Regentschaft hat. Die Königin kehrt am Ende nicht, wie von Sarastro angekündigt, „beschämt nach ihrer Burg zurücke“ (II/12), sondern versinkt „zerschmettert, zernichtet [...] gestürzt in ewige Nacht“ (II/30). Dass Sarastro das Kind Pamina der Mutter *geraubt* hat, und nicht etwa nur überredet hat mitzugehen, wird vom alten Priester ausdrücklich als wahr bestätigt (I/15).³³ Es sei auch daran erinnert, dass dieser Priester, bevor er Taminos Sinneswandel herbeiführt, diesen erst unmissverständlich bedrohen muss (ebenfalls I/15: „Wenn du dein Leben liebst, /So rede, bleibe da!“).

Das Sarastro-Lager ist also wenig zimperlich, wie es umgekehrt im Lager der Königin der Nacht gelegentlich Freundlichkeit gibt. Mir scheint die Zwiespältigkeit der Figuren jedoch keinen Anlass zur Kritik am Aufbau der *Zauberflöte* zu geben. Die Aufweichung der moralischen Bewertung der beiden Lager führt weniger eine Inkohärenz als eine Spannung ein, an der nichts zu kritisieren ist, solange sie nur überzeugend motiviert ist. Menschen sind, wie wir alle wissen, selten *nur* gut oder *nur* böse. Die Uneindeutigkeit der Charaktere in der *Zauberflöte* gehört, so scheint mir, zum Bereich der anfangs beschriebenen freien Setzung, die dann „nur“ (schwer genug) nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit weiter zu entwickeln wäre. Die scheinbare Ungereimtheit, die in der unscharfen Trennung zwischen gut und böse liegt, stellt keine echte Ungereimtheit dar.

³³ Nach heutigem Recht hätte sich Sarastro zweifellos strafbar gemacht. Relevant ist § 235 StGB: „Entziehung Minderjähriger: (1) Mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafe wird bestraft, wer 1. eine Person unter achtzehn Jahren mit Gewalt, durch Drohung mit einem empfindlichen Übel oder durch List oder 2. ein Kind, ohne dessen Angehöriger zu sein, den Eltern, einem Elternteil, dem Vormund oder dem Pfleger entzieht oder vorenthält.“ Sollte Pamina schon volljährig sein, wäre § 234 StGB („Menschenraub“) zu erwägen.

6. Schluss: Die *Zauberflöte* – eine Oper der Aufklärung?

Taugt die *Zauberflöte* Schikaneders als Modell für den Transport einer wie auch immer gearteten Botschaft? Nein, sie scheint mir kein gutes Modell zu sein. Es gibt keine Lehre, kein – wie Aristoteles sagte – Allgemeines, das aus der Geschichte herauszuziehen wäre. Der Kern der Handlungsführung ist beschädigt. Die Lehren der Freimaurer, insoweit sie überhaupt selbst konsistent sind, bleiben plakativ und sind unzureichend ausgeführt. Dem menschenfreundlichen, aufklärerischen Gedanken steht die Exklusivität des Eingeweihtenzirkels gegenüber. An der fundamentalen Misogynie des Stücks kann auch die letztliche Aufnahme Paminas in den Bund nichts ändern. Papageno, lebendig und intelligent, für mich der eigentliche Held des Stücks, setzt einen wirkungsvollen Kontrapunkt zur Freimaurerei. Er lehnt die großen Phrasen der Freimaurer ganz bewusst und explizit ab, hat als einziger ein unverkrampftes, gleichberechtigtes Verhältnis zum anderen Geschlecht und findet sein Lebensglück.

Handwerkliche Fehler im Aufbau der Geschichte weisen darauf hin, dass die *Zauberflöte* entweder unter großem Zeitdruck entstanden ist oder dass Schikaneder und Mozart auf die Kohärenz der Handlung einfach nicht viel Wert legten. Die in der Misogynie liegende Fragwürdigkeit infiziert den Kern des Stücks derart mit Schwierigkeiten, dass von einer stabilen und substanziellen Lehre der *Zauberflöte* nicht die Rede sein kann. Die Handlung bleibt „episodisch“ in dem von Aristoteles eingeführten negativen Sinne. Die Regeln der Wahrscheinlichkeit werden häufig und in grundsätzlicher Weise verletzt. Die *Zauberflöte* ist natürlich trotzdem eine großartige Oper, und zwar aus zwei Gründen: Sie führt eine spektakuläre Handlung von hohem Unterhaltungswert vor, und die von Mozart beigesteuerte Musik ist himmlisch. Die *Zauberflöte* ist aber nicht geeignet eine zeitlos gültige Lehre zu transportieren. Würde es denn die Oper entwerten, wenn Mozart einfach dem Publikumsgeschmack entgegenkommen wollte, den er im Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782 so geschildert hatte:

das mittelding – das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer – um beyfall zu erhalten muß man sachen schreiben die so verständlich sind, dass es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich – dass es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt³⁴

Vielleicht haben wir dem Schikanederschen Stück zu wenig Kredit gegeben. Ich befinde mich mit dieser Konklusion aber im Einvernehmen mit Wolf Rosenberg, der vor langer Zeit einen vergnüglichen Aufsatz mit dem Titel „Mozarts Rache an Schikaneder“ geschrieben hat. Damit, *by the same token*, möchte ich der zitierten Einheitsthese von Jan Assmann widersprechen. Wenn ich es richtig verstanden habe, besagt seine These, dass die *Zauberflöte* auch den Zuschauer und -hörer einer

³⁴ Mozart (wie Anm. 7). S. 245f.

eigenen Initiation unterwirft, gerade indem ihr Plot einen so offensichtlichen, aber doch nur scheinbaren Bruch bereit hält. Diese Vorstellung finde ich schwer zu akzeptieren. Wenn es darum ginge, den Zuhörern etwas zuzumuten, dessen Sinn ihnen unverständlich bleibt, dann wäre diese Argumentation überzeugend. Ich kann aber nicht ganz glauben, dass es darum geht – denn damit wäre jedes Libretto zu rechtfertigen. Dies wäre ähnlich einfach wie etwa die Auskunft, Sarastro habe alle Irrungen und Wirrungen von vornherein vorausgesehen und gesteuert.

Wir sagten, die *Zauberflöte* sei eine großartige Oper, auch wenn sie keine allgemeingültige Botschaft überbringe. Schiller hat den Punkt wunderbar ausgedrückt. Im Brief an Goethe vom 29.12.1797 schrieb er:

Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.³⁵

Schiller hatte wenige Jahre vor Schikaneder mit dem *Don Carlos* selbst ein Stück verfasst, dem ebenfalls häufig ein „konzeptueller Bruch“³⁶ vorgeworfen wurde und wird. Schiller, der später „mit dem Aristoteles sehr zufrieden“³⁷ sein sollte, musste sich etwa von Wieland vorhalten lassen, er solle „endlich einmal [...] seinen eigenen [Willen] den Gesetzen des Aristoteles und Horaz [...] unterwerfen“.³⁸ Es mag unfair sein, die *Zauberflöte* mit Schillers Trauerspiel zu vergleichen. Wer aber ernsthaft der Ansicht ist, die erstere lasse sich gut als kohärent erweisen, der versuche, für sie ein Plädoyer zu ersinnen, das ähnlich überzeugend psychologisch argumentiert wie Schillers *Briefe über Don Karlos*.

³⁵ Im übrigen sei darauf hingewiesen, dass Schiller mit der Figur des Marquis Posa auch eine viel differenziertere Einschätzung der „durch Subordination verknüpft[en]“ Geheimbünde mit ihrer Neigung zum „Despotismus der Aufklärung“ (Brief von Körner an Schiller vom 18.09.1787, NA Bd. 33 I, S. 145f.) gibt als die *Zauberflöte*. Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*. Tübingen 1996, und Dieter Borchmeyer: „Marquis Posa ist große Mode“. Schillers Tragödie *Don Carlos* und die Dialektik der Gesinnungsethik, in Walter Müller-Seidel und Wolfgang Riedel (Hg.): *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*. Würzburg 2002. S. 127-144.

³⁶ Peter-André Alt: Kommentar. In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Bd. II: *Dramen 2*. München 2004. S. 1233.

³⁷ Friedrich Schiller: *Werke und Briefe*. Band 12: *Briefe 2 (1795-1805)*. Frankfurt a.M. 2002. S. 274. Brief von Schiller an Goethe vom 05.05.1797 (NA Bd. 29, S. 72).

³⁸ Christoph Martin Wieland: Besprechung des *Don Carlos*. In: *Anzeiger des Teutschen Merkur vom Jahre 1787*. Weimar September 1787. S. CXXIII-CXXV. Zitiert nach Karl Pönbacher (Hg.): *Friedrich Schiller. Don Karlos. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1973. S. 174.