

Einige ungewohnte Bemerkungen über die „Zauberflöte“ oder: Pamina walzt, Tamino sitzt im Wirtshaus

von Claudia Maurer Zenck, Hamburg

Wolf Frobenius zum 1. Juni 2000

Der tumbe Tamino

Es hat mich immer irritiert, wie passiv sich Tamino angesichts von Paminas Verzweiflung verhält.

Natürlich kann man von Schikaneders Libretto her argumentieren, dramatische Stringenz mache dies aus zwei Gründen notwendig:

1. Zum einen gehe es darum, dass Tamino sich dazu verpflichtete, Pamina gegenüber Schweigen zu bewahren; denn mit solch standhafter Enthaltensamkeit¹ stelle er vor Sarastro und den Priestern seine Männlichkeit unter Beweis, ohne die er nicht in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen werden könne. Es gehe schließlich, so haben mehrere Autoren gerade in den letzten Jahren wieder insistiert, um einen noch im Stadium der „Dunkelheit“ befindlichen, ungeformten jungen Mann, der sich auf die Suche nach Erkenntnis begeben, um zur „Aufklärung“ zu gelangen, sozusagen von der (in der Königin personifizierten) Nacht zum (in Sarastro verkörperten) Licht.²

2. Zum anderen aber liefere Taminos Verhalten das Motiv für Paminas Verzweiflungsarie und ihren Selbstmordversuch. Dieses Argument soll hier unberücksichtigt bleiben; es erforderte eine extensive philologische Untersuchung, die an anderer Stelle durchgeführt worden ist.³

Das erste Argument jedoch wird im Folgenden untersucht unter dem Aspekt der emotionalen Wahrscheinlichkeit des Verhaltens, auf die Mozart spätestens seit seiner Zusammenarbeit mit Da Ponte an ihren drei exzeptionellen Opern *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* so großen Wert legte.

Psychologisch und von seiner Rolle als jugendlicher Liebhaber und Held her gesehen ist Taminos Verhalten gegenüber Pamina katastrophal. Gibt es etwa keinen Weg aus dem Dilemma zwischen Pflicht und Liebe? Warum zeigt er nicht auch Pamina, wie den drei Damen (II/Nr. 13⁴), wenigstens mit Zeichen, dass ihm Schweigen auferlegt ist?

¹ Dass es um einzuübende Enthaltensamkeit geht, wird nicht nur aus seinem Verhalten in dieser Szene deutlich, sondern auch in seinem Ruf „Zurück!“, mit dem er sich Pamina, die er doch schon einmal spontan (und vorzeitig) umarmt hat (I/19. Auftritt), noch vom Leibe halten will, als Sarastro selbst sie zusammenführt (Terzett des zweiten Aktes). Auch das Kontrastverhalten Papagenos zeigt, dass es um Enthaltensamkeit geht, wenn Schweigsamkeit gefordert wird. – Das Schweigegebot geht auf Abbé Terrassons Roman *Sethos* zurück, wie Peter Branscombe nachgewiesen hat (Peter Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte* (= *Cambridge Opera Handbooks*) Cambridge 1991, S. 13 f.).

² So Christoph Wolff, „O ew'ge Nacht! wann wirst du schwinden?‘ Zum Verständnis der Sprecherszene im ersten Finale von Mozarts ‚Zauberflöte‘“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Fs. für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (= *BzAfM* 23), hrsg. v. Werner Breig, Reinhold Brinkmann u. Elmar Budde, Stuttgart 1984, S. 234 ff.; Rose Rosengarden Subotnik, „Whose Magic Flute? Intimations of Reality at the Gates of the Enlightenment“, in: *19th-Century Music* 15/2 (Fall 1991), S. 132; Jessica Waldoff, „The Music of Recognition: Operatic Enlightenment in the ‚Magic Flute‘“, in: *ML* 75 (May 1994), S. 214.

³ Vgl. dazu Claudia Maurer Zenck, „Dramaturgie und Philologie der Zauberflöte – eine Hypothese und viele Fragen zur Chronologie“, in: *Mozart-Jb.* 2001.

⁴ Hier wird Mozarts Zählung gefolgt, die die Ouvertüre mit einschloss.

Warum verständigt er sich nicht wortlos mit ihr wie mit Papageno (II/14. bis 19. Auftritt) und bedeutet ihr gestisch, dass sie wegen seines Schweigens nicht an seiner Liebe zu ihr zweifeln muss? Nähme er sie doch nur, statt zu seufzen und sie fortzuwinken, wortlos in die Arme und signalisierte ihr mit Blicken, dass alle Befürchtungen gegenstandslos sind! Oder ist es um seine Selbstbeherrschung so schlecht bestellt, dass ihn schon Gesten dazu bringen würden, seine guten Vorsätze über den Haufen zu werfen?

Schikaneder⁵ kam es offenbar nicht auf solch differenziertes Verhalten an. Er muss davon ausgegangen sein, dass er dem Publikum einiges an Psychounlogik zumuten konnte. Die „teutsche Oper“⁶ *Die Zauberflöte* wurde ja nicht mehr für das Publikum des k. k. Nationalhoftheaters geschrieben wie noch die stilistisch weniger bunte *Entführung aus dem Serail*, sondern nach dem endgültigen Scheitern des Nationalsingspiel-Experiments für das erst 1787 gegründete, privat geleitete Freihaustheater auf der Wieden.⁷ Text und Musik mussten sehr verschiedene Geschmäcker berücksichtigen: zunächst den des Vorstadtpublikums, das an einfache, lustige Geschichten im Wiener Dialekt und an eingängige Melodien gewöhnt war und sich amüsieren wollte.⁸ Ihm war wohl auch, selbst in Mozarts Augen, die mäandernde Handlung mit ihren zahlreichen Widersprüchen zuzumuten. Der andere Teil des Publikums, der an den josephinischen Versuchen, eine deutsche Nationaloper zu schaffen, interessiert teilgenommen hatte, stellte höhere Ansprüche an die Handlung. Dass Schikaneders Libretto zumindest nicht allen Kennern gefiel, zeigt eine Tagebuchnotiz des Grafen Zinzendorf, der – wie oft – sehr ungnädig über die *Zauberflöte* urteilte: „La musique et les décorations sont jolies, le reste une farce incroyable“,⁹ und von einer Farce war auch in der offenbar frühesten zeitgenössischen (ausführlichen) Besprechung einer Aufführung der *Zauberflöte* in Wien die Rede und vom Bedauern darüber, dass Mozart seine großen Fähigkeiten nicht auf ein würdigeres Objekt angewandt habe.¹⁰ Ausdrücklich erwähnte der Rezensent auch, das Publikum habe über die menschlichen Karikaturen gelacht, aber den Unsinn, den sie schwätzten, ignoriert. Waren damit nur der Vogelfänger, der Mohr und die „alte Hexe“ gemeint? Wem Singspiele und vor allem opere buffe geläufig

⁵ Vgl. zur Frage, ob Giesecke sein möglicher Co-Autor war: Peter Branscombe, „Die Zauberflöte: some textual and interpretative problems“, in: *PRMA* 92 (1965/66), S. 45 ff.; Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt/M. 1977, S. 333 ff., und seine Kontroverse mit Rainer Riehn (Riehn, „Die Zauberflöte [...] oder Mozart, der dialektische Komponist“, in: *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (= *Musik-Konzepte* 3), München 1978, S. 44 f. sowie W. Hildesheimer, „Brief an Rainer Riehn“, in: ebd., S. 70 f.

⁶ So Mozart in seinem Eigenhändigen Werkverzeichnis, fol. 28v; mit „Singspiel“ wurden damals allgemein Opern, auch italienische Opern, bezeichnet, so z. B. *Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* (vgl. *Mozart, Die Dokumente seines Lebens*, ges. von Otto Erich Deutsch (= *NMA X/34*), Kassel u. a. 1961, S. 238: Anschlagzettel des Burgtheaters vom 1.5.1786; S. 299: „Dramaturgische Blätter“ Frankfurt/M., vor dem 3.5.1789; S. 318: Anschlagzettel des Burgtheaters vom 26.1.1790).

⁷ 1801 wurde *Die Zauberflöte* als „Große Oper“ das erste Mal in einem Hoftheater, dem Kärntnertheater, gegeben; vgl. dazu Franz Hadamowsky, *Das Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Teil 1: 1776–1810*, Wien 1966, S. 143.

⁸ Vgl. Schikaneders Vorwort zu seinem späteren Libretto *Der Spiegel von Arkadien*, Wien 1795, zit. nach H. C. Robbins Landon, *1791. Mozart's Last Year*, New York 1988, S. 139. – Im Dialekt Papagenos ist auch der angeblich „gequälte“ Reim im Terzett Nr. 7 („Leute ... Kreide“), den Branscombe Schikaneders geringen dichterischen Fähigkeiten anlastet, so holprig nicht (Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 102).

⁹ *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, zus.gest. von J. H. Eibl (= *NMA X/31*, Bd. 1), Kassel etc. 1978, S. 72.

¹⁰ *Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien*, Görlitz 1793, Bd. 2, S. 50–53, zit. n. Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 159.

waren und wer von daher an lebenskluge und listige Frauengestalten gewöhnt war, wer auch noch Mozarts große Opern und ihre durch Da Ponte psychologisch gut begründeten Handlungen kannte, dem muss z. B. solch eine Reaktion wie die Taminos als unwahrscheinlich aufgefallen und darüber hinaus deutlich geworden sein, dass die Weiberfeindschaft, die in der *Zauberflöte* einige Mal besungen wird¹¹ – und die in beiden „leichten“ Genres, opera buffa und Singspiel, traditionell Gegenstand der Belustigung (notabene über die Weiberfeinde!) war –, nicht nur auf Kosten der Frauen geht. Denn zu welcher schwachen Figur wird dadurch doch Tamino zurechtgestutzt! Es fällt dem in dieser Hinsicht tumb Bleibenden offenbar nicht ein, dass er auch Pamina gegenüber das Schweigegebot umgehen kann, und er riskiert – wenn nicht in erster, so doch in letzter Konsequenz – lieber ihre tödliche Verzweiflung, als seine Aufnahme in den Männerbund zu gefährden. Man wünschte sich auch von ihm eine Selbstständigkeit, wie sie Pamina, die doch in Unmündigkeit gehalten wurde, aufbringt, wenn sie bei den gefährlichen Proben unaufgefordert die Initiative ergreift:¹² „Ich selbst führe dich; die Liebe leite mich!“ Tamino ist nur besorgt, pünktlich zu erfüllen, was ihm als Prüfungsaufgabe aufgetragen wurde; noch in dem Moment (vor dem Terzett II/Nr. 20), da Sarastro die beiden zum letzten Lebewohl zusammenbringt, weist er – völlig unnötig – Pamina zuerst einmal entschieden „Zurück!“ Dabei müsste er, selbst wenn Schikaneders Konzeption von Tamino tatsächlich die eines nach Aufklärung oder – in einer anderen neueren Interpretation – nach Vereinigung von Sinnlichkeit und Vernunft strebenden jungen Mannes gewesen wäre, zu diesem Zeitpunkt, unmittelbar vor der entscheidenden Krise, schon zu einiger Klarheit gekommen sein. Es scheint, dass Tamino eine Seite an sich hat, die man mit solchen Konzepten eben nicht fassen kann, sondern für die man auf die Vorstadtbühne zurückkehren muss.

Denn Tamino ist ja von Anfang an kaum heldenhaft gezeichnet: Gleich bei seinem ersten Auftritt präsentiert er sich höchst unheroisch („hasenherzig“ nannte ihn schon ein zeitgenössischer Kritiker¹³), flieht er doch ausgerechnet vor einer Schlange¹⁴ – erst Goethe und Vulpius machten aus ihr einen bedrohlicheren, wenn auch weit weniger symbolischen Drachen – und fällt auch noch vor ihr in Ohnmacht; der törichte Parsifal wird immerhin noch einen wilden Schwan zur Strecke bringen. Und schickt Tamino später nicht Papageno, vor dem er sich bei der ersten Begegnung noch versteckte und der doch schon gar nicht der Prototyp eines Draufgängers ist, voraus, damit dieser sich ins feindliche Lager einschleiche, während er selbst den ungefährlichen Weg beschreitet und einfach ans Burgtor klopft?

¹¹ Die einschlägigen Sprüche lassen sich keineswegs mehr im Zusammenhang mit dem Thema „Aufklärung“ (etwa im Sinne eines Kontrapost) legitimieren.

¹² Dieser entscheidende Punkt, den schon Stefan Kunze als Heilung der „Welt, die dabei ist zu zerfallen in hermetisch sich abschließendem Geist, in bewußtlose Kreatürlichkeit (Papageno-Sphäre) und in blinde Empfindung (Tamino)“ (S. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 590) diagnostiziert hat, wird von Christina Zech in ihrer Studie „Ein Mann muß eure Herzen leiten“. Zum Frauenbild in Mozarts ‚Zauberflöte‘ auf musikalischer und literarischer Ebene“ beiseitegelassen, um den Akzent auf die „Domestikation der Frau“ zu legen (in: *AfMw* 52 (1995) 4, S. 314). – Aber auch Petra Fischer erklärt mit ihrer These, es gehe in der Oper eigentlich um „Die Rehabilitierung der Sinnlichkeit. Philosophische Implikationen der Figurenkonstellation der ‚Zauberflöte‘“ (in: *AfMw* 50 (1993) 1, S. 1 ff.), Taminos Dumpfheit nicht.

¹³ Johann Friedrich Schütze, „Besprechung einer Aufführung von Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte*“, in: *Hamburgische Theatergeschichte 1794*, abgedr. in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse*

Sarastro: unernst

Aber Tamino bleibt nicht der einzige aus dem Männerbund, der sich wenig rollengemäß benimmt; gleichwohl ist dabei zwischen textlicher und kompositorischer Rollendarstellung zu unterscheiden.

Zunächst geht es zwar aufs Konto des Librettos, dass Sarastro sehr wohl bedeutende Gedanken über Humanität und Vergebung verkündet, aber seinem Sklavenaufseher Monostatos sarkastisch seinen „Dank“ in Form einer Bastonade abstatten will; dass er Pamina geraubt hat, um sie zunächst offenbar für sich selbst (denn mit dem Wort „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“ – kann er kaum die Liebe zwischen der Prinzessin und dem Mohren Monostatos gemeint haben¹⁵), dann aber ausgerechnet für den Mann zu erziehen und zu reservieren, den auch ihre Mutter ihr auserkies hat: für Tamino; zuletzt, dass er sie von einem bewachen lässt, um dessen unlautere Absichten er, der sich rühmt, in den Herzen lesen zu können, doch wissen muss. Oder empfanden Schikaneders Zeitgenossen das alles als erheiternd? Wohl dürften sie durchaus das Spiel verstanden haben, das Sarastro mit Pamina vor dem Terzett Nr. 20 trieb, als er sie ernst aufforderte, Tamino ein letztes Lebewohl zu sagen. Seine Worte sind nämlich doppeldeutig, d. h. sie sind – vom Ende der Geschichte her oder mit den Augen des Publikums gesehen – auch richtig: Wenn Tamino der Probe nicht gewachsen ist, ist es tatsächlich der endgültige Abschied; wenn er sie aber besteht, handelt es sich nur um die letzte Trennung der Liebenden vor ihrer endgültigen Vereinigung, und Sarastros ermunternde Worte „Wir sehn uns wieder“ zeigen, dass er dies für die wahrscheinliche Lösung hält. Die Doppeldeutigkeit der Worte ist Teil von jedem Auf-die-Probe-Stellen, sei es durch ein Orakel, sei es in einer nicht ganz ernst gemeinten ‚Probe‘ oder überhaupt bei einem Scherz; bei allen ist das Missverständnis strukturell notwendig. Daher ist es wahrscheinlicher, dass Sarastro Pamina liebevoll „aufziehen“ als sie in Schrecken versetzen

zu *Ästhetik und Rezeption*, hrsg. v. Renate Schusky (= *Gesamthochschule Wuppertal. Schriftenreihe Literaturwissenschaft* 12), Bonn 1980, S. 99. – Als „Antihelden“ bezeichnet ihn auch Reinhard Wiesend („Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der ‚Zauberflöte‘“, in: *Mozart Studien* Bd. 3, hrsg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1993, S. 125), und Branscombe (*W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 128) stellt sich die Frage, ob Papageno nicht vielleicht weniger simpel sei als Tamino.

¹⁴ Die Schlange, in den drei Zyklen von Radierungen zur *Zauberflöte* aus den 1790er Jahren eher normal groß und harmlos aussehend, wird in späteren Radierungen umso größer und furchterregender dargestellt, je weiter das 19. Jahrhundert fortschreitet (vgl. dazu *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift; mit d. Text von Emanuel Schikaneder*, hrsg. v. Friedrich Dieckmann, Frankfurt/M. 1990, S. 182 ff.). – Cathérine Clément hat es versäumt, in ihrer Deutung der *Zauberflöten*-Handlung aus der Perspektive der Gender Studies die Schlange mit der Flöte in Beziehung zu setzen (*Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992, S. 98 f.). Tatsächlich ließe sich ein dünner Faden in ihrer Interpretation zu einem starken Strang verstärken: Die Königin der Nacht schickt Tamino zuerst die Schlange, der er sich nicht gewachsen zeigt; dieser Initiationsversuch ist eine verfrühte Herausforderung. Mit der Flöte, einer hölzernen „Schlange“, gibt sie ihm dann ein Mittel an die Hand, mit dem er „wilde Tiere“ zähmen kann. Sie wird ihm – nach einem unbeabsichtigten, aber erfolgreichen Versuch vor Sarastros Burg und einer ebenso erfolgreichen, spontanen Umarmung von Pamina – von Sarastros Priestern wieder abgenommen. Erst später, als Tamino die ersten Prüfungen der Eingeweihten bestanden hat, bekommt er sie von den drei Knaben zurück, dann noch einmal, als er die gefährlichen und diesmal „männlichen“ Initiationsriten der Feuer- und Wasserprobe bestehen soll, aus der Hand Paminas (die dabei ihren Willen durchsetzt). Zu einem geschlechtlich erwachsenen Mann machen ihn demnach vor allem zwei – sehr aktive – Frauen, zuerst die Mutterfigur, dann seine Braut.

¹⁵ So veränderte der Hamburger Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder für die dortige Aufführung der *Zauberflöte* im Januar 1794 auch Sarastros Vers „Du [Pamina] liebest einen andern sehr“ in „Es [dein Herz] ist für mich von Liebe leer“; abgedruckt in: *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, S. 189. Auch Bergmann in seinem Film und Branscombe (*W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 128) interpretierten Sarastros Absicht so, während Stefan Kunze Sarastros Rede zwar ebenso versteht, aber als „rätselvoll“ zu den Ungereimtheiten des Textbuches zählt (a. a. O., S. 614).

will. (Sie versteht das allerdings in ihrer Angst – oder auch, wenn man so will, in ihrem Hang zur Dramatik – nicht; doch wird ihre Erregung am Schluss der Szene bei den wiederholten Worten „Ach, gold'ne Ruhe kehre wieder!“ deutlich gedämpft und beruhigt.)

Mozart glied die mehrschichtige, widersprüchlich erscheinende Zeichnung des Sarastro nicht etwa kompositorisch aus oder verfeinerte sie, sondern trieb lieber in einen groben Klotz gelegentlich auch noch einen groben Keil. So stellte Wolfgang Hildesheimer schon 1977 fest, dass die hehren Männerfiguren wie Sarastro und die Priester (mit Ausnahme der Geharnischten) von Mozart musikalisch weit weniger interessant dargestellt wurden als die Frauen, deren Schwatzhaftigkeit oder übler Gesinnung ihre Häme gilt.¹⁶ Nicht nur weniger interessant, sondern zuweilen auch in unernster Absicht, wie man ergänzen muss. Bereits Erik Smith fragte sich, ob das tiefe, unbegleitete und wiederholte *F* auf „doch [geb' ich dir die Freiheit nicht.]“ im Finale des 1. Aktes wohl ernst gemeint sei, auch wenn Mozart dort dem Stolz des Sarastro der Uraufführung, Franz Xaver Gerl, auf seine tiefen Töne geschmeichelt habe.¹⁷ Eine andere Stelle in Sarastros erster Arie mutet ebenso merkwürdig an. Dort fällt die zweite Hebung von Schikaneders Vers in Sarastros Arie „O Isis und Osiris, schenket“ ausgerechnet auf das unbedeutende „und“.¹⁸ Dies wäre von jedem geschickten Compositeur durch die Platzierung des Bindewortes auf die unbetonte zweite Taktzeit neutralisiert worden. Mozart machte den Ton nicht nur unentbehrlich, indem er ihn in die Mitte der gleichmäßig skandierten ansteigenden Tonfolge *f-g-a* setzte; nicht nur hob er auch ihn melodisch heraus, indem er ihn von der unteren Quinte aus ansprang; sondern er setzte ihn auch noch auf die betonte Eins – ein Kompositionsfehler, der nicht einem Anfänger unterlief, sondern den Mozart offenbar in komischer Absicht beging (während die Parallelstelle der ersten Dame: „O Prinz! nimm dies Geschenk von mir“ im Quintett des ersten Aktes der Wortbetonung genau angepasst war¹⁹). Denn wie Sulzer im Artikel „Comisch“ in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, Weber um 1800 in einem Brief „Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“ oder Michaelis 1807 in seinem Artikel „Über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition“ hervorhoben, waren es die „häufigen comischen Accente und Sprünge“ oder gegen den Takt gesetzte Noten als „mäßige Abweichung von der allgemeinen Regel“, als „Abweichung vom Hergebrachten“,²⁰ die komisch wirkten.

¹⁶ Hildesheimer, *Mozart*, S. 339.

¹⁷ Erik Smith, Kap. 6 „The Music“, in: Branscombe, W. A. *Mozart. Die Zauberflöte*, S. 128 f.

¹⁸ Smith (S. 121 f.) konstatiert, dass die *Zauberflöte* voll von falschen bzw. ausgesparten Akzenten sei. Die Beispiele, die er anführt und bei denen es sich um anscheinend unbetonte, bedeutungstragende Silben handelt, lassen sich jedoch dadurch entkräften, dass sie auf die zweite Hälfte von zusammengesetzten Takten fallen und daher sehr wohl eine metrische Betonung haben.

¹⁹ Mozart hat den Vers überaus sorgfältig vertont: Die Wortakzente sind mit den Taktzeiten koordiniert; der erste Anruf „O“ wird etwas gelängt [Mozart komponierte häufig Anfangsakzente, indem er Arienanfänge längte]; das Wort „Prinz“ wird im Vergleich zu „dies“ und „[Ge-]schenk“ verkürzt, da es von einem Ausrufezeichen gefolgt wird.

²⁰ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. I, Leipzig ²1792, Nachdruck Hildesheim u. a. 1967, S. 485. – D[aniel] Weber, „Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“, in: *AmZ* 3 (1800/1801) 9, Sp. 137–147, hier Sp. 139 f. – C. F[riedrich] Michaelis, „Ueber das humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition“, in: *AmZ* 9 (1806/1807) 46, Sp. 725–729, hier Sp. 727. – Erik Smith weist zwar auf einige andere Silben hin, die anstelle der wirklich bedeutungstragenden benachbarten Wörter hervorgehoben würden, versteht aber Hochtöne prinzipiell als stärker akzentuiert als Töne auf schweren Taktzeiten (a. a. O., S. 121 ff.); zwei „umgekehrte“ Skandierungsfehler, die Mozart in der *Zauberflöte* unterliefen, als er jeweils ein bedeutungsbetontes Wort auf eine schwache Taktzeit setzte, erwähnt Wiesend (ebd., S. 124).

Außer der falschen Betonung fallen sowohl am Anfang dieser Arie als auch am Ende von Sarastros zweitem großen Gesang, „In diesen heil’gen Hallen“, in dem er die humane Gesittung seiner Anhänger erläutert (aber mit vielen kurzen Notenwerten im 2/4-Takt, während man dort eine „größere“ Taktart mit längeren Notenwerten erwartete), viele Sprünge auf, die der Melodie den gesanglichen Duktus nehmen und gerade bei einer Bassstimme heikel sind: Sie lassen sie zu einem Harmoniebass werden. Dagegen „singt“ selbst der spaßhafte Leporello im *Don Giovanni* seine Registerarie, während andererseits auch die komische Figur des Haremswächters Osmin in der *Entführung* gelegentlich den Harmoniebass übernimmt. Sarastro war für Mozart augenscheinlich nicht nur kein „Autokrat“ mit seinem „männerbündischen Elitismus“, wie Ivan Nagel ihn verstand und wofür ihn z. B. Georg Knepler mit dem Hinweis auf die graziöse Schlussmelodie der Oper nach dem Heil- und Dankgesang kritisierte,²¹ sondern zumindest partiell eine komische Singspiel-Figur. Sei es der Harmoniebass, sei es die mangelhafte Deklamation – beide wirken komisch, weil Mozart durch das Unpassende die Erwartung auf „Hergebrachtes“, d. h. auf das, was angebracht war oder kompositorische Qualität zeigte, enttäuschte.

Im Folgenden geht es um zwei weitere, nun eher stilistische Mittel, welche diese Erwartung – dazu gehört auch die Originalität beim Vertonen eines Textes – unbefriedigt lassen. Sie scheinen bisher wenig oder gar nicht aufgefallen zu sein, obwohl gerade die stilistische Vielfalt der *Zauberflöte* genügend dargestellt worden ist und schon bei Mozarts Zeitgenossen nicht etwa Kritik, sondern Bewunderung erregte – nicht nur bei einem Kenner wie Zinzendorf, sondern auch bei einem professionellen Musiker wie Beethoven.²² Dargestellt und diskutiert werden sollen einige Abschnitte aus der *Zauberflöte*, in denen der Stilhöhenwechsel von Parodie und Travestie²³ als kompositorische Mittel eingesetzt werden. Der Sinn der Parodie differiert allerdings danach, ob es Schikaneder oder Mozart war, der sie beabsichtigte. Das Hantieren mit verschiedenen stilistischen Niveaus der Musik diente jedenfalls vornehmlich dazu, Erheiterung hervorzurufen.

Parodistische Anspielung: Dittersdorf, Schikaneder und Mozart

Mozart war ein eifriger Theater- und Opernbesucher. Als im Juli 1786 ein neues Singspiel in Wien Furore machte und vergleichsweise viel erfolgreicher war als seine eigene, zwei Monate zuvor uraufgeführte Oper *Le Nozze di Figaro*,²⁴ dürfte er sich die Konkurrenz näher besehen haben: Dittersdorfs *Der Apotheker und der Doktor*. Dessen Libretto nach einer französischen Vorlage stammte von Gottlieb Stephanie d. J., mit

²¹ Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München/Wien 1985, S. 33. – Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991, S. 345–348.

²² Alexander W. Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, Bd. 4, hrsg. v. Hugo Riemann, Leipzig 1907, S. 211.

²³ „Parodie“ ist hier wie im ganzen Aufsatz nicht im musikwissenschaftlichen Wortgebrauch, sondern in dem zur Zeit der Klassik in der Literaturtheorie eingeführten Sinn eines die Stilhöhe des parodierten Originals beibehaltenden, aber Handlung und Personal herabstufenden Verfahrens verwendet; dieser Wortgebrauch findet sich z. B. auch 1800 bei Daniel Weber (Sp. 142 f.). Travestie meint den umgekehrten Sachverhalt: die Kombination von „hohen“ Handelnden und niederem Sprachstil.

²⁴ Vgl. dazu Paul J. Horsley, „Dittersdorfs Singspiele“, in: *Carl Ditters von Dittersdorf. Leben, Umwelt, Werk*, hrsg. v. Hubert Unverricht (= *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft* 11), Tutzing 1997, S. 123.

dem auch Mozart schon – nämlich anlässlich der *Entführung aus dem Serail* und gerade wieder beim *Schauspieldirektor* – zusammengearbeitet hatte und mit dem er auch privaten Umgang pflog.

Stephanie hatte am Nationaltheater die wichtige Funktion des Übersetzers fremdsprachiger Theaterstücke inne, die in Ermangelung einer ausreichenden Zahl an deutschen Libretti übertragen, komponiert und schließlich als Singspiele im Burgtheater bzw., beim zweiten Anlauf des Nationalsingspiels ab Herbst 1785, im Kärntnertortheater von der deutschen Operngesellschaft aufgeführt wurden.²⁵ Stephanie suchte ständig Komponisten für die übersetzten Bücher und wandte sich deswegen im Frühjahr 1786 an Dittersdorf, der gerade in Wien war, um dort ein Oratorium und Sinfonien aufzuführen. Hatte Joseph II. bei der Gründung des Nationalsingspiels im Jahre 1778 die italienische Oper verboten, um die Konkurrenz auszuschalten, so wurde Dittersdorfs Singspiel gegeben, als sich im Burgtheater wegen der Schauspielferien deutsche und italienische Opern abwechselten; danach erst wanderte es ins Kärntnertortheater. Die Singspiele, die nach dem Frühjahr 1788 komponiert wurden, als die deutsche Operntruppe zum zweiten Mal aufgelöst worden und das Nationaltheater-Experiment endgültig gescheitert war, führte man dagegen, wie die *Zauberflöte*, in der Vorstadt auf.²⁶

Dittersdorfs Singspiel ist dramaturgisch sehr geschickt aufgebaut und textlich und musikalisch insgesamt gesehen recht einheitlich.²⁷ Die Musik enthält das, was ihr Komponist als unverzichtbare Eigenschaften eines solchen Stückes ansah: erstens eine Reihe von einprägsamen Musikstücken, die solide gearbeitet waren und gemächlich aufeinander folgten – beim „erstaunlichen Reichtum“ der Gedanken im *Figaro* vermisste er solch eine Ökonomie und beklagte Mozarts „verschwenderischen“ Umgang mit seinen Einfällen²⁸ –; zweitens große Handlungsensembles und Ensemble-Finali – die hatten z. B. im ersten in Wien 1778 aufgeführten Nationalsingspiel *Die Bergknappen* von Ignaz Umlauff und auch in Mozarts ansonsten sehr erfolgreicher *Entführung*, in denen es nur einen Schluss-Rundgesang nach französischem Muster gab, noch gefehlt. Dittersdorf folgte aber auch dem Usus von Komponisten im buffa- oder Singspiel-Genre, eine ernste Oper zu parodieren. (Der Graf Zinzendorf sah diesen Usus aus anderer Perspektive: Er notierte in seinem Tagebuch nach einer der ersten Aufführungen der *Entführung*, für die Musik seien verschiedene andere Opern ausgeschlachtet worden.²⁹) So spielt der Anfang gleich der ersten Arie des ersten Aktes, Leonores „Wie kann wohl Freude noch / in meinem Herzen wohnen?“, auf die 25 Jahre zuvor in Wien erstmals erklangene Arie „Ach, ich habe sie verloren“ des Orpheus aus Glucks *Orpheus und Eurydike* an, um nach der ersten Seufzerfigur mit Sekundvorhalten Exzesse zu treiben (Bsp. 1) Das Publikum dürfte sich köstlich amüsiert haben, wird doch aus dem weiteren Textverlauf klar, dass das Mädchen unter der Vorstellung vom zukünftigen Joch leidet,

²⁵ Vgl. dazu Robert Haas, „Einleitung“ zu Ignaz Umlauf, *Die Bergknappen* (= *DTÖ* Jg. 18, 1, Bd. 36), Graz 1959, S. IX–XXXIV, hier S. XXIV f.

²⁶ Vgl. Horsley, S. 128.

²⁷ Die Arie der Leonore „Zufriedenheit gilt mehr als Kronen“ wird zwar gern mit Konstanzes Arie aus der *Entführung* verglichen, in denen sie sich „Martern aller Arten“ vorstellt, weil beide mit Koloraturen à la opera seria ausgestattet sind. Doch ist Leonores Arie sowohl, was die Stimmelage anbetrifft, als auch im Duktus der Melodie sehr viel weniger spektakulär.

²⁸ Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, hrsg. v. Edgar Istel, Leipzig o. J. [1908].

²⁹ Karl Graf Zinzendorf, *Tagebuch*, Eintrag vom 30.7.1782, in: Mozart, *Dokumente*, S. 180.

das da in Gestalt eines aufgezwungenen alten, invaliden Ehemannes auf sie zukommen soll – nicht gerade das verlorene Eheglück, das der vorzeitig verwitwete Thraker besang. Mozart hatte für solche Späße einiges übrig, und Schikaneder vermutlich auch.

An etwas späterer Stelle in Dittersdorfs Singspiel wird nachts im Hause des Apothekers ein Liebhaber der Tochter vermutet, und als die nach ihm Suchenden zuerst ins Schlafzimmer der Apothekersfrau und sodann ins Labor des Apothekers eindringen wollen, wehren sich die honorigen Eheleute vehement gegen beides (Bsp. 2a und b). Wäre *Der Apotheker und der Doktor* nach der *Zauberflöte* geschrieben worden, so würde man bei diesen „Zurück!“-Szenen davon ausgehen, dass Dittersdorf und Stephanie sich auf Mozart und Schikaneder bezögen und eine Szene aus deren Singspiel parodierten. Da die Chronologie jedoch umgekehrt ist, ist der Bezug komplizierter.

LEONORE

Wie kann wohl Freu - de noch in mei - nem Her - zen woh - nen, in mei - nem Her - zen woh - nen?

cresc.

p *cresc.* *f* *p*

Bsp. 1: *Doktor und Apotheker*, Arie der Leonore (U. E. 10.295, ab 3. T. vor Ziffer 17)

CLAUDIA (tritt vor die Tür)

Zu - rück! Zu - rück! Hier darf kein Mensch her - ein, auch kann er hier un - mög - lich sein, un - mög - lich kann er hier sein, dies ist, dies ist mein Schlaf - ge - mach!

f *p*

(springt schnell vor die Tür und hält sie zurück)

Zu - rück! Zu - rück von die - sem Hei - lig - tum! Hier ist mein Lab' - ra - to - rium, da darf kein Mensch hin - ein,

f *p*

Bsp. 2a und b: *Doktor und Apotheker*, I/14. Auftritt (U. E. 10.295, ab Zi. 158 bzw. 160)

Wenn Schikaneder im Finale des I. Aktes der *Zauberflöte* den Priester an der Pforte dem Einlass suchenden Tamino zuerst ein „Zurück!“ entgegenhalten und dann „Was suchst du hier im Heiligtum?“ fragen lässt, so muss zumindest dem Teil seines Publikums, der auch Dittersdorfs Singspiel kannte, klar gewesen sein, dass er damit womöglich auf die Worte des Apothekers anspielte, der sein Labor als Heiligtum betrachtete, und wohl auch noch auf dieselben Worte seiner Frau, die damit ihr Schlafgemach zum Tabu deklarierte. Dieser verbale Bezug kann kaum zufällig sein, denn Schikaneder kannte Dittersdorfs Singspiel sehr gut, wenn auch kaum von der Uraufführung her. Er hatte sein Engagement bei der deutschen Operngesellschaft in Wien bereits nach einem knappen Jahr im Frühling 1786 beendet, und seitdem war er mit einer eigenen Truppe unterwegs – zuerst in Salzburg, wo Leopold Mozart im Mai und Juni desselben Jahres seine Vorstellungen besuchte, danach in Augsburg und Regensburg; aber Dittersdorfs Singspiel hatte er in Regensburg in seinem Repertoire.³⁰ Dass Schikaneder sich auf ein anderes Singspiel bezog, war zwar nicht ungewöhnlich – auch die *Zauberflöte* wurde ja parodiert, und Schikaneder selbst parodierte 1801 eine Kärntnertortheater-Aufführung seines eigenen Singspiels³¹ –, aber dass er mit einer ernsthaften Textstelle auf eine in ihrem abstrusen Pathos ungemein komische anspielte, macht den Bezug komplex.³² Liegt nicht der Verdacht nahe, Schikaneder, der 1789 in Regensburg wegen unpassenden Benehmens für ein halbes Jahr aus der dortigen Freimaurerloge ausgeschlossen worden war,³³ wollte damit hintersinnig dem Publikum die Frage suggerieren, ob nicht vielleicht auch das *Zauberflöten*-Heiligtum nur die Versuchsstation eines Scharlatans, wenn nicht gar ein Ort intimer Geschehnisse sei? (Tatsächlich werden in Sarastros Burg ja nicht nur esoterische Prüfungen durchgeführt, sondern auch eine tabuisierte Handlung dreimal zumindest versucht.)

Eine umfangreiche Kompositionsskizze zu dieser Szene zeigt, dass Mozart dort, wo Taminos Versuche einzutreten, zurückgewiesen werden, der ansonsten untextiert belassenen Stimme (nur) das Wort „zurück“ hinzugesellt hat.³⁴ Da er die drei Warnungen „Zurück!“ ebenfalls mit Rufintervallen vertonte und der Priester gelegentlich seinen Worten durch einen großen Abwärtssprung Nachdruck verlieh (Septime bei „Fremdling“, Oktave bei „finden?“), lässt sich ein Bezug zu Dittersdorfs Vertonung wahrnehmen, wo das Pathos der gekränkten Ehefrau mit dem nachdrücklichen, die Bassklausel einer Kadenz nachzeichnenden Oktav-Quartsprung *c''-c'-f'* vertont worden war, auch ohne dass ein direktes Zitat oder auch nur eine Anspielung beabsichtigt gewesen sein muss.

³⁰ Vgl. Egon Komorzynski, *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben*, Wien 1948, S. 105.

³¹ Vgl. Rubrik „Kurze Nachrichten“, in: *AmZ* 3 (1800/1801) 28, Sp. 484.

³² Daniel Weber verwies darauf, „daß eine ernsthafte Parodie in Musikwerken nicht wohl statt findet, sondern bloß komische. Ein an sich lächerlicher musikalischer Gedanke oder Tongemälde wird durch die umgekehrte Art des Verbrauches nicht ernsthaft, sondern widerlich und beleidigend, folglich zum guten artistischen Gebrauche untauglich“ („Ueber komische Charakteristik“, Sp. 142).

³³ Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 43, bzw. Guy Wagner, *Bruder Mozart. Freimaurer im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien 1996, S. 64.

³⁴ Vgl. *NMA*, Serie X, Supplement, Werkgruppe 30, Bd. 3: *Skizzen*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Kassel u. a. 1998, Skb 1791b, fol. 9r und v; in Übertragung abgedr. auch in: *NMA, Die Zauberflöte*, S. 375.

Denn Christoph Wolff hat sowohl auf die Schlüsselstellung dieser Szene für den dramatischen Aufbau der *Zauberflöte* als auch auf ihre gattungsgeschichtliche Bedeutung hingewiesen und sie als „ein Stück Zukunftsmusik“³⁵ bezeichnet. Seine Analyse macht deutlich, wie genau Mozart dort zwischen deklamatorischer und arioser Gestaltung der Stimmen differenzierte und wie planmäßig er mit Motiven sowohl in der Stimme als auch im Orchester umging. All dies macht deutlich, dass, wenn Schikaneder tatsächlich eine Anspielung auf Dittersdorfs Singspiel beabsichtigte, Mozart im Gegenteil die ganze Szene sehr ernst nahm.

Eine andere auffallende Phrase aus Dittersdorfs Singspiel scheint Mozart ebenfalls im Gedächtnis geblieben zu sein.³⁶ Er übernahm für den Anfang seines Quintetts „Nur stille, stille, stille, stille! / bald dringen wir im Tempel ein“ im Finale II/Nr. 22 eine Phrase, die nur auf einem einzigen Intervall beruhte; das genügte Dittersdorf schon, um damit den größten Teil eines ganzen Quintetts zu gestalten (I/14. Auftritt). Dort konstatieren nämlich fünf Personen jeweils für sich und einer nach dem anderen einsetzend: „Mir schlägt mein Herz gleich einem Hammer...“ bzw. „Mein Herz pocht wieder nun vor Freude“. Dittersdorf markiert mit den rhythmisch gleichförmig repetierten Quartetten die schlagenden Herzen, und wenn man diese Stelle im Gedächtnis hat, hört man den Beginn von Mozarts Quintett, das übrigens ebenfalls im C-Metrum steht und mit „Moderato“ bezeichnet ist, als angstvolles Herzklopfen (Bsp. 3 und 4). Dass Mozart sich hier musikalisch auf Dittersdorf bezog, beweist allerdings nicht seine Intention, die Szene der Vorlage ins Komische zu transformieren. Bei beiden Singspielen handelt es sich trotz der ganz unterschiedlichen szenischen Situationen um eine ähnliche, ‚ernsthafte‘ Affektlage: Es geht ums Verheimlichen. Mozart hat sich demnach einen prägnanten kompositorischen Einfall Dittersdorfs nur angeeignet.

Sprüche und Travestie

Nicht nur Dittersdorf, von einem Zeitgenossen als „großer Karrikaturenzeichner“³⁷ charakterisiert, rechnete aufgrund seiner Gluck-Parodie mit den Erwartungen des Publikums; auch sein Librettist Stephanie stellte sich darauf ein. Das zeigt sich z. B. am Ende des Singspiels. Da geht einer, dessen Heiratsabsichten die im Spiel entfalteten Verwicklungen erst in Gang setzte, leer aus: der einbeinige und dazu noch einäugige alte Soldat. Dieses von ihm unverhoffte Resultat seines Werbens wird von allen anderen Beteiligten einmütig damit gutgeheißen, dass jemandem wie ihm, der sich in seinem Alter noch nach einer jungen Braut umsehe, recht geschehe:³⁸

³⁵ Wolff, S. 247.

³⁶ Eine Skizze mit einer leicht abweichenden Intervallführung (vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise* (= *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse*, 3. Folge, Nr. 201), Göttingen 1992, S. 195 u. 197) spricht nicht gegen den Bezug zu Dittersdorf, denn die charakteristische Quartrepetition kommt auch darin vor.

³⁷ Weber, Sp. 140.

³⁸ Diese Schlussverse sind im 1935 bei der Universal Edition erschienenen Klavierauszug, den Heinrich Burkard bearbeitete, durch einigermaßen belanglose Verse ersetzt – aus „political correctness“ gegenüber den „Senioren“ oder weil diese Moral schon damals nicht mehr galt?

Moderato

Sichel (aus der Tür sehend)

Mein Herz pocht

STURMWALD

Mir schlägt mein Herz gleich ei - nem

STÖSSEL

Mir schlägt mein Herz gleich ei - nem Ham - mer, denn kä - men

Moderato

pp

LEONORE

Mein Herz pocht

ROSALIE

Mein Herz pocht wie - der nun vor

CLAUDIA

Mir schlägt mein Herz gleich ei - nem Ham - mer, ge - wiß sind

GOLTHOLD (aus der Tür sehend)

Mein Herz pocht wie - der nun vor Freu - de, wir könn - ten doch viel - leicht noch

Sichel

wie - der nun vor Freu - de, wir könn - ten doch viel - leicht noch Bei - de uns ei - nes

Sturmwald

Ham - mer, ge - wiß sind sie in je - ner Kam - mer und doch läßt er uns nicht hin -

Stößel

sie in mei - ne Kam - mer, sie stürz - ten mei - ne Ar - beit ein, mir schlägt mein

poco a poco cresc.

Bsp. 3: Doktor und Apotheker, aus I/14 (U. E. 10.295, ab 3. T. vor Zi. 163)

„Was hilft den Alten alles Paaren;
 Sie müssen endlich doch erfahren:
 Daß Jugend, nicht das Alter freit,
 Und keins sich zu verlieben scheut.“

Obwohl diese Moral durch das Geschehen nicht sonderlich überzeugend begründet wird (denn obgleich die Eltern der Braut die Verbindung favorisiert haben, stimmen sie am Schluss durchaus in den allgemeinen Spottgesang mit ein – wie auch der einsichtige Geschädigte selbst), war sie als Moral von der Geschichte' offensichtlich notwendig: fürs Publikum nämlich. Das Wiener Publikum war bekanntlich von der Theaterleidenschaft geradezu besessen: „Alles spielte Komödie, in den entlegensten Vorstädten wurden von

749

Ob.

V. I.

V. II.

Va.

K. d. N. KÖNIGIN DER NACHT
Nur stil-le!

1. D. ERSTE DAME
Nur stil-le!

2. D. ZWEITE DAME
Nur stil-le!

3. D. DRITTE DAME
Nur stil-le!

Mon. MONOSTATOS
Nur stil-le! stil-le! stil-le! stil-le! bald drin-gen wir in Tem-pel ein!

Vc. e B.

Bsp. 4: Zauberflöte, II/22⁵⁹ (NMA II/5/19, Nr. 21, ab T. 749)

zusammengerafften Vagabunden Schau- und Luststücke aufgeführt...³⁹, und für die Komödienliebhaber war ein bejahrter Hagestolz, der auch noch die Attribute eines alten Haudegens, eines „Eisenfressers“ aufwies – beides an sich schon komische Figuren auch der commedia dell’arte und der opéra comique –, besonders lächerlich, wenn er sich auch noch auf Liebeshändel einlassen wollte. Diese Grenzüberschreitung gehörte gestraft, wie auch der Doktor Bartolo in der beliebten Buffa *Il Barbiere di Siviglia* gestraft wurde – wenn auch nicht so einhellig von der Bühnenöffentlichkeit wie in Dittersdorfs Singspiel.

Die Schlussmoral des Singspiels erfüllte das Ideal der josephinischen Bühne, die das Volk zur „gutbürgerlichen Moral der belohnten Tugend und der bestraften Sünde“ erziehen sollte;⁴⁰ aber auch das „Dramma giocoso“ *Don Giovanni* endete mit solch einer Lehre. Beides deutet darauf hin, dass es sich dabei nicht nur um ein Zugeständnis an das einfache Volk des späten 18. Jahrhunderts handelte. (Dittersdorfs Vertonung war allerdings ausgesprochen simpel: Das Vokaloktett wechselte ohne jegliche melodische Kontur und über endlose 16 Takte hinweg halbtaktweise zwischen Dominante und Tonika ab.) Auch die höheren Stände liebten Sentenzen und praktische Lebensweis-

³⁹ Zit. (offenbar aus dem *Theaternalmanach von Wien*, 1794) n. Haas, S. 24.

⁴⁰ Vgl. dazu Wolfgang Ruf, *Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen (= BzAfMw XVI)*, Wiesbaden 1977, S. 40.

heiten; das lässt sich sogar der Alltagsgeschichte entnehmen: Mozart trug selbst zahlreiche Sprüche in Stammbücher von Freunden und Bekannten ein, und diese wiederum schrieben moralisierende Sentenzen in sein eigenes.⁴¹

In der *Zauberflöte* gibt es nicht nur das obligatorische Schlusswort – von Mozart um etliches besser, weil reichhaltiger komponiert als das vom *Apotheker und Doktor* –, sondern es nimmt schier kein Ende mit den Sprüchen: Schikaneder ergriff jede Gelegenheit, seine Weisheiten unters Volk zu bringen – so oft, dass Mozart einiges wieder ausließ.⁴² (Ingmar Bergman fiel in seinem *Zauberflöten*-Film eine gute inszenatorische Lösung für diese zahlreichen, heute ungemein penetrant wirkenden Worte ein: Die betreffenden Sängerinnen und Sänger wandten sich direkt an das Publikum und hielten ihm augenzwinkernd eine Tafel mit dem aufgemalten Spruch vor.) Ein besonders krasses Beispiel ist das Duett Sprecher/zweiter Priester im II. Akt (Nr. 12), in dem beide zur Erläuterung des Tamino und Papageno auferlegten Schweigegebots eine kurze Moritat von einem Mann zum Besten geben, der sich nicht vor Weibertücke in acht nahm, verlassen wurde, darob die Hände rang und alsbald den Tod, dann aber auch noch Verzweiflung erlitt: „Tod und Verzweiflung war sein Lohn“.

Mozart zitierte bekanntlich im Brief vom 11. Juni 1791 an seine in Baden kurende Frau diesen Schlussvers, über den sich beide offenbar schon köstlich amüsiert hatten; der Vers muss ihn besonders angeregt haben, denn unter den wenigen Skizzen zur *Zauberflöte* gibt es ausgerechnet zu ihm einen separaten, allerdings wortlosen, Entwurf, der mit der endgültigen Version identisch ist.⁴³ Die kompositorischen Mittel, mit denen Mozart diese unsäglichen Verse karikierte, sind mehrfach beschrieben worden; allerdings blieb es gerade im Zusammenhang mit den beiden vorausgegangenen, weihevollen Szenen (Priesterchor und Sarastro) rätselhaft, was Mozart damit beabsichtigte.⁴⁴

Mozart vertonte die herzergreifende Warnung dieser Verse mit liedhafter Schlichtheit, und allein schon diese Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Textes (dessen Disposition auch bereits komisch ist) und harmloser Musik wirkt erheiternd.⁴⁵ An zwei, drei Stellen

⁴¹ Mozart in das Stammbuch von Edmund Weber, 8.1.1787 (Mozart, *Dokumente*, S. 249: „seyen sie fleissig – fliehen sie den Müssiggang [...]“); von Johann Georg Kronauer, 30.3.1787 (ebd., S. 253: „Patience and tranquility of mind contribute more to cure our distempers as the whole art of medecine.“); in Mozarts Stammbuch: Gottfried von Jacquin, 11.4.1787 (ebd., S. 254: „Wahres Genie ohne Herz – ist Unding – denn nicht hoher Verstand allein; nicht Imagination allein; nicht beide zusammen machen Genie – Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies.“); Adelheid Weber, 11.11.1787 (ebd., S. 268: „Wer ächte, Herzliche, uneigennützig Freundschaft nicht Kennt, der Kennt nicht das Beste, was Menschen Sich geben Könen.“); Joseph von Bauernfeld, 1789? (ebd., S. 316: „Der Zweck des Stammbuchs, ist zur Zierde! / Bei dir trifft dieser Fall nicht ein; / Wer seine Pflicht genau erfüllet, / Sich nie in dunkle Handlung hüllet, / Und nur nach wahrer Tugend strebet: / Wie du! ohn' allen Makel lebet, / Der darf sich seines Lebens freu'n / Und ist des Stammbuchs Zierde.“).

⁴² Vgl. zu den ausgelassenen Versen: Willi Schuh, „Über einige frühe Textbücher zur ‚Zauberflöte‘“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956*, Graz/Köln 1958, S. 571 f.; Branscombe, „Die *Zauberflöte*: some textual and interpretative problems“, Synopsis S. 59 u. 63.

⁴³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. IV: 1787–1857, Kassel etc. 1963, S. 136. Da er im selben Brief bereits erwähnt hatte, er habe „aus lauter langer Weile [...] heute von der Oper eine Arie componirt“, war seine Stimmung offensichtlich mutwillig (dazu passt auch, dass er den Brief mit einer Intimität in französischer Sprache begann). So ist es ganz unnötig, im Hinblick auf Mozarts nahen Tod zu vermuten, er habe mit dem *Zauberflöten*-Zitat „den Tod parodistisch bagatellisiert“ (Hildesheimer, *Mozart*, S. 343). – Zur Skizze vgl. NMA, Serie X, *Skizzen*, Skb 1791b/fol. 9v.

⁴⁴ Vgl. zur Analyse und zum angedeuteten Problem: Gernot Gruber, *Mozart verstehen*, Salzburg / Wien 1990, S. 278 f.

⁴⁵ So auch Rolf R. Rosenberg, „Mozarts Rache an Schikaneder“, in: *Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, S. 3–12, hier S. 12.

aber fand Mozart Nachdruck nötig: Die Diatonik des „er fehlte“ verfeinerte er chromatisch, er wiederholte den Satz und setzte ihn mit Pausen ab. Beim Händelingen trat er ohne Vorwarnung aus dem C-Dur heraus und rückte nach *E* – auch dies zählte Michaelis unter die humoristischen Kompositionsmittel⁴⁶ –, die Dominante von a-Moll; im Mollbereich, aber mit befremdlicher pizzicato-Begleitung und im verhaltenen „sotto voce“ spielten sich „Tod und Verzweiflung“ ab, bevor in der Wiederholung dieses Schlussverses alles wieder ins rechte Lot des leichtgewichtigen C-Dur gerückt wurde.

Nun ist dies nicht die einzige unernst wirkende Musik in der *Zauberflöte*, die die ernsthafte Sphäre der „hohen“ Handelnden betrifft. Komisch vertonte Mozart auch die Lebensweisheit, die Pamina im Verein mit den drei Knaben zum Besten gibt, nachdem diese sie gerade vom Selbstmord abgehalten haben. Als sie nach ihrer Rettung Tamino wiederzusehen verlangt, geht Mozart unversehens in einen Ländlerrhythmus über und zäsuriiert die gesungene Melodie so, dass die Zwei im Takt (und nur diese Zählzeit) jeweils für den Begleitakkord der Streicher reserviert ist. Dadurch aber werden Silben durch Pausen auseinandergerissen: „Zwei Her-zen, die - vor Liebe brennen, / kann Menschenohn-macht niemals trennen“); so kennt man es schon aus dem 12. Auftritt des ersten Aktes, der Slapstick-Szene zwischen Monostatos und Papageno, die voreinander erschrecken: „das ist - der Teu-fel sich-erlich“. ⁴⁷

In der *Zauberflöte* werden gehäuft Sätze durch Pausen unterbrochen, gerade wenn Sätze präsentiert werden: so etwa im Duett Nr. 7 zwischen Pamina und Papageno, vorzugsweise aber im Quintett Nr. 5 der drei Damen mit Tamino und Papageno. Das hängt damit zusammen, dass Mozart dort prägnante Rhythmen bevorzugt, mit denen die Worte dem Gehör quasi eingestanzet werden. Dabei fallen gelegentlich auch durch Pausen getrennte Silben an: „Bekämen doch - die Lügner alle - / ein solches Schloß - vor ih-ren Mund [...] bestände Lieb' - und - Bru-der-bund [...] denn durch sie - wird Menschenglück - / und Zufrie-den-heit - ver-mehrt.“

Auch außerhalb der moralischen Resümeees fallen Zäsuren auf: Die Pause zwischen „Du Jüng-ling (schön - und liebevoll)“ (Introduktion Nr. 1) und „Drei Knäb-chen (-, jung -, schön -, hold -, und - weise)“ (Quintett Nr. 5) dürften zur Charakterisierung der drei Damen, die sie singen, dienen: als leicht entzündliches, also schnell aus der Fassung zu bringendes, aber auch schelmisches Trio. Das teilt sich auch den beiden Männern im Quintett mit: „Sil-ber-glöckchen -, Zau-ber-flöten - / [...] Le-bet - wohl, auf Wie-der-sehn!“ stimmen sie, wieder rhythmisch einprägsam, mit den Damen überein.

Gernot Gruber, der Mozarts eigenwilligen Gebrauch der Interpunktion untersuchte, interpretierte dagegen beide Stellen wegen der „stagnierenden Melodieführung“ und trotz der einmal fehlenden, einmal gehäuften Kommata im Text als „eine Einheit aus Zuständlichem und Schwebendem“ erschaffend und nannte als weiteres Beispiel dafür auch „Zwei Herzen die vor Liebe brennen“. ⁴⁸ Problematisch erscheint dabei jedoch

⁴⁶ Michaelis, Sp. 726.

⁴⁷ Die Silbentrennung folgt Mozarts Autograph. – Hildesheimer sprach der Vertonung ab, dass sie die Komik der erschreckenden gegenseitigen Verwechslung nutzbar machte (Mozart, S. 332). Was Mozart aber durchaus traf, war das komisch-erschreckte Stammeln.

⁴⁸ Gernot Gruber, „Das Autograph der ‚Zauberflöte‘. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes“, in: Mozart-Jb. 1967, Salzburg 1968, S. 135.

143

Fl.

Clar. in Sib

Fag.

Cor. in Mib

V. I

V. II

Va.

Pam.

1. K.

2. K.

3. K.

Vc. e B.

sehn, ich möcht' ihn sehn _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

zu ihm gehn. _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

zu ihm gehn. _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

zu ihm gehn. _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

Solli Bassi

p *mf*

Bsp. 5: Zauberflöte, II/Nr. 22 (27. Auftritt) (NMA II/5/19, Nr. 21, ab T. 143)

zweierlei: Einmal ist die Satzart dieser letzten Stelle keineswegs den beiden anderen der drei Damen vergleichbar, lässt sich also auch nicht für ein „Schweben“ reklamieren; zudem sollte schärfer zwischen reinen Satzzeichen und musikalischen Interpunktionsmitteln (hier: Pausen) unterschieden werden, denn sonst bleiben die auffallenden, wenn auch oft sehr kurzen Zäsuren, die ohne entsprechende Satzzeichen auftauchen, als musikalisches Interpunktionsmittel weitgehend unverstanden: Würden die Sätze mit gelängten und fugenlos aneinander gereihten Tönen vorgetragen, klängen sie viel gewichtiger als mit den vielen Pausen zwischen den Wörtern und sogar Silben. Man erinnert sich an den Mutwillen der drei Damen, wenn man die zeitweise atemlos vorgetragenen Weisheiten hört, und spürt die komische Absicht hinter den zerhackten Silben.

An dieser Stelle im Finale des zweiten Aktes („Zwei Her-zen...“) kommt durch das zügige Allegro noch der Effekt eines kunstlosen, bäurischen Walzens zustande – ein musikalisches Niveau, das zu der Prinzessin wenig passen will. Dazu gehört auch, dass

153

Fl.

Clar. in Sib.

Fag.

Cor. in Mib.

V. I.

V. II.

Va.

Pam.

1. K.

2. K.

3. K.

Vc. e B.

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren ist der Feinde Müh die

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren ist der Feinde

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren ist der Feinde

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren

Bsp. 5: Fortsetzung

Mozart es nicht bei acht Takten für die beiden Verse belässt. Er versieht den jeweiligen Vers noch mit einem instrumentalen Anhang, dessen kurze melodische Phrase den Versschluss quasi beantwortend aufgreift. Diese ‚Antwort‘ ist völlig überflüssig und zudem banal; demgegenüber hat Mozart sie jedoch durchchromatisiert. Die dadurch hervorgerufene komisch wirkende Diskrepanz wird noch verstärkt, weil die ‚Antwort‘ von den Klarinetten und Hörnern übernommen wird: Von ihrem Gedudel lässt sich nicht abstrahieren – das bedeutsam Ausgestaltete wird durch seinen Klang travestiert und damit karikiert (Bsp. 5). In der empfindsamen Arie „Wenn der Freude Tränen fließen“ des Belmonte in der *Entführung* (II/15) wiederholen die Holzbläser jeweils nur den Schlusstakt des zweiten engen Satzes, und dieselbe Rolle übernehmen sie, im Verein mit dem Horn, im zweiten Ritornell von Fiordiligis Rondo „Per pietà“ in *Così fan tutte* (II/26).

Auch wenn Pamina und die Knaben im Anschluss daran einander imitieren, wechselte Mozart zwar das Stilniveau, nicht aber den Bereich des Komischen: Auf die kundigen

Zeitgenossen muss dies ebenfalls unernst oder, in der Klassifikation von Rochlitz, „niedlich“ (dessen sprachliche Nähe zu „nieder“ nicht unbeabsichtigt ist: Es hat durchaus eine soziale Komponente wie die stilistischen Differenzierungen im ausgehenden 18. Jahrhundert überhaupt). Denn die kontrapunktischen Künste werden ja, wie übrigens auch schon in der Ouvertüre, auf ein „leichtes [...] Thema“ angewendet – und auf einen Text („Verloren ist der Feinde Müh', / die Götter selbst schützen sie.“), den man sich durchaus anders, nämlich gleich so wie bei den späteren Wiederholungen vertont vorstellen kann – und sind „mehr angedeutet[e] als ausgeführt[e]“⁴⁹.

Kein Ländler, dafür aber Blasmusik wird evoziert, wenn Tamino mit den beiden Geharnischten, die gerade ihren eindrucksvollen Choralgesang absolviert haben, übereinkommt, dass Pamina nunmehr seiner Anwesenheit wert und, da sie ihm zur Seite stehen und ihn in seinen Prüfungen unterstützen wolle, auch würdig sei, eingeweiht zu werden. Diese Moral („Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, / ist würdig und wird eingeweiht.“) wird eingeleitet durch die Verse: „Welch Glück, wenn wir uns (euch) wiedersehn, / froh Hand in Hand im Tempel gehn!“⁵⁰, die das Männertrio singt. Marius Flothuis hat eine „freimaurerische Verbindung“ von diesem Trio zum Schlusschor der Jahre zuvor komponierten Bühnenmusik für *Thamos, König in Ägypten* (KV 345 bzw. 336a) gesehen;⁵¹ weit auffallender ist aber die Differenz zwischen beiden, hat Mozart doch die *Zauberflöten*-Verse mit ganz singulären Mitteln komponiert: Zum einen fällt die Unmenge von durch nichts – wenn nicht durch scherzhafte Absicht – motivierten, starken dynamischen Akzente auf. Sodann zupfen die tiefen Streicher in eintaktigem Wechsel die Quartan der Tonika As-Dur und die Quinten ihrer Dominante; und die noch tieferen Grundtöne am Taktanfang spielte sicher die Tuba, hätte es sie damals schon gegeben. Auf dem zweiten, dritten und vierten Viertel treten dann noch in Mittellage die Klarinetten und Fagotte mit ausfüllenden Terzen hinzu. Darüber Taminos Melodie mit ihrer überschnappenden Quarte (einer althergebrachten Singmanier, von Mattheson „Accent“ oder „Vorschlag“ genannt,⁵² die aber auch – und gerade am Anfang einer Melodie – besonders bei Volksliedern und -tänzen häufig vorkommt⁵³) und dem diatonischen Abwärtslauf – deutlicher konnte Mozart gar nicht machen, was er vor Augen führen wollte: einen von Tamino angeführten Männerbund. In einer Inszenierung, die die unterschiedlichen Stilebenen nicht nivellierte, könnte man ihn sich gut umgesetzt denken in eine Kumpanei, die im Wirtshaus die Gläser stemmt und einträchtig hin und her schunkelt (Bsp. 6). Solch einen Bass gibt es in der ganzen Oper kein zweites Mal, selbst nicht im musikalischen Idiom von Papageno, dem er als soziales Charakteristikum zugeteilt sein könnte. Als der Vogelhändler im Palast zum ersten Mal die gerade in Ohnmacht gesunkene Pamina erblickt (I/Nr. 7: „Schön Mädchen, jung und rein, / viel weißer noch als Kreide“), kommt zwar eine ganz ähnliche

⁴⁹ [Friedrich Rochlitz,] „Über den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst“, in: *AmZ* 8 (1805/1806) 16 (15.1.1806), Sp. 247.

⁵⁰ In Mozarts Autograph steht in allen Stimmen „im Tempel“, die *NMA* schreibt „in Tempel“. Vgl. dazu auch *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, S. 352 (Anm. ** zu S. 334).

⁵¹ Marius Flothuis, „Die ‚Zauberflöte‘. Vorstufen und Werkbetrachtung“, in: *Mozart-Jb.* 1996, S. 130 f.

⁵² Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Repr. Kassel u. a. 1954, S. 113.

⁵³ Vgl. die zahlreichen Volkslieder- und Ländler-Incipits in den Bänden 1, 5 und 8–10 des *Corpus Musicae popularis Austriacae*, Wien 1993–1999.

262

FL.

Clar. in Sib

Fag.

V. I

V. II

Va.

Tam.

1. Geh.

2. Geh.

Vc. e B.

Basso

Imo

266

FL.

Clar. in Sib

Fag.

V. I

V. II

Va.

Tam.

1. Geh.

2. Geh.

Vc. e B.

Tutti Bassi

Welch Glück, wenn wir uns wie - der sehn, froh Hand in Hand in Tem-pel spre - chen!

Welch Glück, wenn wir euch wie - der sehn, froh Hand in spre - chen!

Welch Glück, wenn wir euch wie - der sehn, froh Hand in

geh. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein - ge - Hand in Tem - pel geh. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein - ge - Hand in Tem - pel geh. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein - ge -

Bsp. 6: Zauberflöte, II/Nr. 22 (28. Auftritt) (NMA II/5/19, Nr. 21, ab T. 262)

Fundamentstimme vor, aber gerade nicht in Bass-, sondern in Mittellage. Ebenso verhält es sich beim „Klinget, Glöckchen, klinget“ im 29. Auftritt des zweiten Aktes. Beide Male verzichtet Mozart auch auf die Holzbläser als harmonische Auffüllung. Und im Duett von Papageno und Pamina im ersten Finale (Nr. 9) mit seiner Spruchweisheit: „Könnte jeder brave Mann / solche Glöckchen finden!“ kommt diese Art der Begleitung nur in jedem zweiten Takt vor, findet sich wieder in der Mittellage in den Streichern und wird zudem durch den regelmäßig auf jedem Viertel angeschlagenen Grundton abgedeckt. In der *Entführung* findet sich eine ähnliche Struktur in den Streichern nur in Belmontes Arie „Wenn der Freude Tränen fließen“ (s. o.), doch fehlen dort erstens die Bläserakkorde auf dem zweiten bis vierten Viertel, und zweitens ist Belmontes Melodie ausgesprochen empfindsam komponiert, während dem Männertrio in der *Zauberflöte* nach dem Quart-„Accent“ nur ein höchst simpler Achtel-Abwärtslauf einfällt.

Was hat Mozart mit diesen Scherzen, die er auf Kosten von Pamina und Tamino trieb, beabsichtigt? Die Frage nach dem Warum dieses ungewöhnlichen Wechsels von zwei Stilhöhen in einer Nummer führt zu der nach dem Sinn der ‚niederer‘ Abschnitte überhaupt. Zwei von deren Charakteristika helfen dabei weiter: ihre Kürze und die Art der dort vertonten Verse.

Es fällt auf, dass Mozart diese und ähnlich unernste Abschnitte sehr kurz gehalten hat: Sie umfassen nur vier, acht oder zwölf Takte; unmittelbar danach tritt entweder eine Unterbrechung ein (so im komisch durch Pausen zerhackten Schluss des Duetts Pamina/Papageno in I/Nr. 7), oder Mozart verändert den simplen Satz, z. B. durch eine imitatorische Fortsetzung (I/Nr. 22, Pamina und die Knaben). Ihre Kürze im Verhältnis zur ‚normalen‘ Umgebung zeigt ein diskretes Verhalten des Komponisten; und das bringt es mit sich, dass die stilistisch ‚niederer‘ Stellen – im Gegensatz zu einer ganzen Nummer wie dem Priesterduett (und selbst dieses ist lange genug nicht als komisch-parodistisch verstanden worden) – leicht überhört werden. Auch damals wurden sie vermutlich nur vom gebildeteren, vom urbanen Publikum verstanden.

Urbanität ist eine Bestimmung, die im Artikel „Comisch“ in Sulzers *Theorie* der mittleren Ebene des Komischen (zwischen dem ans Tragische grenzenden und dem farcenhafte-lächerlichen Komischen) zugesprochen wurde.⁵⁴ Damit wurde ein Begriff aus einer anderen distanzierenden Haltung übernommen, die im späten 18. Jahrhundert begrifflich nicht genau vom Scherz oder vom Komischen unterschieden wurde⁵⁵, wenn überhaupt, dann nur in einer Bedeutung bekannt war: als ‚klassische‘ (d. h. klassisch-griechische), als rhetorische Ironie. In ihr besagt sprachliche Verstellung das Gegenteil von dem, was eigentlich gemeint ist. Sie ist eine noble Form des Scherzes – wenn sie denn scherzt –, und Aristoteles sah sie begründet u. a. in der Abneigung des Ironikers gegen Bombast.

Bombastisch fand Mozart, der sich über die Formulierung „Tod und Verzweiflung war sein Lohn“ erheiterte, vermutlich die trivialen Verse „Zwei Herzen, die vor Liebe

⁵⁴ Sulzer, S. 485.

⁵⁵ Vgl. zur differierenden Bestimmung der Ironie bei Friedrich Schlegel, Novalis und Jean Paul die Studie von Friedrich Ernst Behler *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, Darmstadt 1972, besonders S. 98–108, sowie Hans Robert Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, besonders S. 283–292.

brennen, / kann Menschenohnmacht niemals trennen.“ – ausgerechnet von Prinzessin Pamina gesungen. (Wir denken dabei an das Niveau von Groschenromanen.) Als ebenso schwülstig scheint er die bildhafte Zukunftsvision des Prinzen Tamino und der zwei Geharnischten „Welch Glück, wenn wir uns wiedersehn, / froh Hand in Hand im Tempel gehn!“ empfunden zu haben. Mozart travestierte also Schikaneders vermutlich (jedenfalls für sein Vorstadtpublikum) ernstgemeinte, hochtrabende und zugleich simple Sprüche in Rücksicht auf die hohen Protagonisten nur kurz, gleichsam mit aufblitzender Ironie, und verbündete sich dabei mit dem Teil seines Publikums, der seine ironische Haltung zu verstehen in der Lage war.

Mozarts Zeitgenossen interessierten sich bei der Betrachtung des Komischen in der Musik vor allem für die dazu dienlichen kompositorischen Mittel; das Verhältnis zwischen dem Komponisten und seinen gebildeten Hörern wurde allenfalls gestreift, indem die enttäuschten Erwartungen ans Hergebrachte beschrieben wurden. Schon Mitte der 1790er-Jahre jedoch hatte Friedrich Schiller in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* betont, dass der Komödie (im Gegensatz zur Tragödie) aufgegeben sei, „Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren“ und sie niemals aufzuheben.⁵⁶ Worauf er beim Komischen pochte, war demnach die gefühlsmäßige Distanz der Zuschauer und Leser zum komischen ästhetischen Gegenstand. Zofia Lissa hat dies auf die Musik angewandt und als Unterbrechung der gefühlsmäßigen Unterwerfung der Zuhörer unter die Komposition pointiert;⁵⁷ die Literaturwissenschaft sieht die Zerstörung der literarischen Fiktion durch die Präsenz des Autors zustandekommen.⁵⁸

In unserem Falle zeigen sich diese Konkretionen der Schiller'schen Gefühlsfreiheit darin, wie sich der Komponist Mozart mit seinem urbanen Publikum darüber verständigte, dass die Sprüche des Librettisten Schikaneder in ihrer Absicht misszuverstehen waren. Von dieser Art Weisheiten hielt Mozart offenbar nicht viel – eine andere Art der Aufklärung.

⁵⁶ Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, Darmstadt 1993, S. 725.

⁵⁷ Zofia Lissa, „Über das Komische in der Musik“, in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 135.

⁵⁸ Behler, S.44; ähnlich Jauß über die Funktion der „ironischen Identifikation“, sie reiße den Rezipienten aus seiner unreflektierten Zuwendung zum ästhetischen Gegenstand (*Ästhetische Erfahrung*, S. 283).