

„Die Zauberzither“ vs. „Die Zauberflöte“

von Wolfgang Zoubek

富山大学人文学部紀要第 62 号抜刷

2015年2月

„Die Zauberzither“ vs. „Die Zauberflöte“

von Wolfgang Zoubek

1. Mozart und die europäische Komödientradition

Die großartige theatralische Wirkung von Mozarts meistgespielten Opern „Le Nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ ist nicht nur auf die geniale Vertonung zurückzuführen, sondern liegt auch zum Gutteil daran, dass Mozart mit sicherem Instinkt nach Stoffen griff, die aus der europäischen Komödientradition stammen. In dieser Arbeit soll gezeigt werden, wie tief vor allem „Die Zauberflöte“ in der Tradition des Wiener Volkstheaters verwurzelt ist.

„Le Nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“, gehen beide auf Libretti von dem Italiener Da Ponte zurück, und die Stoffe beider Opern stammen - wenn auch über Umwege – aus dem Bereich der ‚Commedia dell’arte‘. „Le Nozze di Figaro“ war die Adaption eines Werks des französischen Autors Beaumarchais, das in der Tradition der ‚Comédie Italienne‘ stand. In vielen Aufführungen der ‚Comédie Italienne‘ war Arlequin so wie Arlecchino oder andere Masken der ‚Commedia dell’arte‘ der komische Held, und Figaro kann als entfernter Verwandter Arlequins gesehen werden.

In die Intrigen rund um die Pariser Uraufführung von Beaumarchais‘ „La Folle Journée ou le Mariage de Figaro“ war wegen der in dem Stück zum Ausdruck kommenden Gesellschaftskritik sogar König Ludwig XVI. involviert. Und später zur geplanten Uraufführung von Mozarts Oper musste Kaiser Josef II. ausdrücklich die Erlaubnis geben, da Beaumarchais‘ Stück in Wien gar nicht aufgeführt werden durfte.

Heute empfindet das Publikum das Sujet nur noch als Komödie um ein junges Paar, das gegen äußere Widerstände um sein Liebesglück kämpft, wie es häufig auch das Thema in Stücken mit Arlequin und Colombine in der ‚Comédie Italienne‘ oder mit Arlecchino und Colombina in der ‚Commedia dell‘arte‘ war.

Noch deutlicher zeigt sich die Verbindung zur ‚Commedia dell‘arte‘ bei „Don Giovanni“, auch hier nach einem Umweg über Frankreich, denn Molière hatte den Stoff ebenfalls behandelt. Die Handlung kannte Molière aus Aufführungen italienischer ‚Commedia dell‘arte‘ Truppen, die ihr Repertoire auf Gastspielen in allen größeren Städten Europas präsentierten, sodass das Publikum mit den meistgespielten Sujets vertraut war. Don Giovannis Diener Leporello ist mehr noch als Figaro ein direkter Nachfahre der komischen Dienergestalten aus der ‚Commedia dell‘arte‘.

In einem frühen Canevas, d.h. nur als Inhaltsangabe überliefertem Szenarium des Don Juan-Stoffes, war die Dienerrolle Arlecchino zugeordnet, und viele Theaterscherze, die sich noch in Mozarts Oper finden – z.B. der Mundraub des Dieners von der für den steinernen Gast gedeckten Tafel – waren dort schon in szenischen Anmerkungen enthalten (Zoubek 1996, S. 201). Auch die Personenkonstellation, d.h. die Verbindung zweier Figuren höheren und niederen Standes, die über eine reine Herr-Diener-Beziehung hinausgeht, war typisch für die damalige Komödiengestaltung. Dadurch wird die Ähnlichkeit des Verhältnisses zwischen Graf Almaviva und Figaro einerseits, sowie Don Giovanni und Leporello andererseits sehr augenfällig.

Eine ähnliche Verbindung zwischen hoch und niedrig zeigt sich im Verhältnis zwischen Prinz Tamino und Papageno in Mozarts „Zauberflöte“. Doch in dieser Oper geht dies nicht auf den Einfluss der ‚Commedia dell‘arte‘ zurück, sondern auf den Einfluss des Wiener Volkstheaters. Der Text des Librettos stammt von Emanuel Schikaneder, dem damaligen Direktor des Freyhaus-Theaters auf

der Wieden und späteren Gründers des Theaters an der Wien. Er war nicht nur im Bereich des Wiener Volkstheaters tätig, kann aber als Autor durchaus als Repräsentant des Volksstücks bezeichnet werden.

Da die Aufführung für eine Volkstheaterbühne und nicht für ein Hoftheater gedacht war, war der Text auf Deutsch. Auch dies ein Hinweis auf die Verbundenheit mit dem volkstümlichen Theater, dass Mozart „Die Zauberflöte“ auf Deutsch komponierte statt auf Italienisch wie „Le Nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“.

1.1. Singspiel und Wiener Volkstheater

„Die Zauberflöte“ steht heute auf den Spielplänen der Opernhäuser in aller Welt, doch dem internationalen Publikum ist die Verbindung zum Wiener Volkstheater kaum bekannt. In Werkeinführungen wird zwar gelegentlich auf das ‚deutsche Singspiel‘ als Vorläufer für „Die Zauberflöte“ hingewiesen, aber die Herkunft des Gattungsbegriffs wird nicht näher erklärt. Das Genre vermischte sich mit der Oper, ursprünglich war es jedoch nur eine verfeinerte Form des Volkstheaters, wie es sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Theater entwickelt hatte. Es waren Lustspiele, in die Gesangseinlagen eingefügt wurden, nachdem die derben Hanswurst-Stücke aus der Frühzeit des Volkstheaters bei den Aufklärern in Misskredit geraten waren. Schon „Bastien und Bastienne“, ein Frühwerk Mozarts, das er bereits als 12-Jähriger vertont hatte, war so ein Singspiel.

Die erste Heimstatt des Wiener Volkstheaters war das Anfang des 18. Jahrhunderts errichtete Theater am Kärntnertor gewesen. Dort hatte Josef Anton Stranitzky, der erste Hanswurst-Darsteller, aus der alten ‚Haupt- und Staatsaktion‘ ein neues Genre, die ‚Hanswurstiade‘, mit Hanswurst als Hauptfigur entwickelt. Doch unter dem Einfluss der Aufklärung wurden die Hanswurstiaden angefeindet,

daher kamen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Theater am Kärntnertor vermehrt Singspiele statt der alten Volksstücke auf den Spielplan. Dementsprechend entwickelte sich das Theater zum Musiktheater. Im 19. Jahrhundert wurde es schließlich zur Hofoper und heute befindet sich an seiner Stelle die Wiener Staatsoper.

Eine Ironie der Geschichte besteht darin, dass mit Aufführungen der „Zauberflöte“ in der Wiener Staatsoper ein später Ausläufer des alten Wiener Volkstheaters dorthin zurückkehrt, wo die Gattung einst ihren Ausgang nahm. Allerdings, hätte nicht Mozart die Musik komponiert, wäre dies Schikaneder mit seinem Text wohl nicht gelungen. Mozarts Musik verschmolz Hoch- und Populärkultur zu einer nahtlosen Einheit. Mit der „Zauberflöte“ wurde eine Symbiose zwischen hoher Oper und Volkstheater erreicht, die ausschließlich Mozarts Komposition zu verdanken ist. Aber diese Symbiose konnte nur in Wien entstehen, nur hier war es möglich, dass sich zwischen Singspiel und Volkstheater der Kreis am Endpunkt mit seinem Ausgangspunkt schloss.

Um die Verbindung der „Zauberflöte“ mit dem Wiener Volkstheater aufzuzeigen, muss der Fokus hauptsächlich auf Schikaneders Text gerichtet werden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren märchenhafte Stücke beim Wiener Publikum sehr beliebt. In den als Singspiele konzipierten Volksstücken wechselten Textpassagen mit Duetten, Arien usw. ab. Aufwändige Vertonungen rückten diese Singspiele in opernhafte Nähe, doch dass Schikaneders Zusammenarbeit mit Mozart zu dem überwältigenden Erfolg führte, war nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken, dass es beiden gelang, das volkstümliche Zauberspiel in eine neue Richtung zu entwickeln. Die Verwurzelung im Volkstheater blieb erhalten, doch die märchenhafte Fabel erhielt eine symbolische Dimension. Das zeitgenössische Publikum empfand daher „Die Zauberflöte“ als Mischung aus herzlicher, harmloser Daseinsfreude und tiefer mystischer Sehnsucht (Abert o.J., S. XI).

In der Rezeption späterer Generationen führte aber gerade die Märchenhaftigkeit der Handlung dazu, den humanistischen Gehalt überzubetonen. Um „Die Zauberflöte“ als ‚seriöse Oper‘ zu rechtfertigen, wurde sie als freimaurerisches Weltanschauungsdrama interpretiert, denn die Alternative dazu, sie im Kontext des Volkstheaters zu belassen, degradierte sie zur naiven ‚Märchenoper‘. Und doch müssten beide Aspekte gewürdigt werden, denn in diesem Werk schließt die Einweihung Taminos in höhere Mysterien den naiven Glauben an Zauberkräfte nicht aus.

Märchenhafte Sujets mit komischen Elementen waren zur Entstehungszeit der „Zauberflöte“ im Wiener Volkstheater gang und gäbe. Der Autor Karl Friedrich Hensler schrieb sowohl Kasperlstücke, deren Handlung oftmals Wiener Sagen entnommen war, als auch „Das Sonnenfest der Brahminen“, ein ‚heroisch-komisches Original-Singspiel‘, das von Wenzel Müller vertont worden war. Hensler war wie Mozart Freimaurer, und sein Stück nahm die Thematik der „Zauberflöte“ zum Teil schon vorweg. Schikaneder reagierte darauf im September 1790 mit „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“, eine Produktion, an der mehrere Komponisten beteiligt waren, u.a. auch Mozart.

Ein anderer Autor von Zauberspielen war der Schauspieler Joachim Perinet, der wie Hensler auch Kasperliaden verfasste. Die Beliebtheit von Zauberstücken mit einer komischen Figur im Mittelpunkt machte es naheliegend, dass Schikaneder ebenfalls nach solchen Stoffen suchte. Doch in der Art und Weise, wie er den Stoff beim Libretto zur „Zauberflöte“ behandelte, ist ein Einfluss der Frühromantik nicht zu verkennen. Die stoffliche Quelle ging zwar auf Märchen aus der Sammlung „Dschinnistan“ von Christoph Martin Wieland zurück, doch was sich in aufklärerischen Märchen in simple Gut-und-Böse-Schemata pressen ließ, gewann in frühromantischen Märchen tiefere Bedeutung. Hinter scheinbarer volkstümlicher Naivität wurde in diesen Märchen eine mystische Symbolik

sichtbar, die sich eindimensionalen Deutungen entzog.

1.2. Wie aufklärerisch ist „Die Zauberflöte“?

Ein aufklärerischer Impetus ist in der „Zauberflöte“ in manchen Passagen zu erkennen, wo es im Sinne der Aufklärer um den ‚edlen‘ Menschen geht, der sich nicht nur darauf berufen darf, ‚edel‘ geboren zu sein, sondern sich auch durch edle Tugend bewähren, d.h. sich Prüfungen unterziehen muss.

Sprecher: ..., wird Tamino auch die harten Prüfungen, so seiner erwarten, bekämpfen? – Er ist Prinz.

Sarastro: Noch mehr – er ist Mensch! (II/1)

Doch solch eine Dialogstelle darf nicht überbewertet werden. In Werken Lessings und Schillers war stets die bürgerliche Tugend gegen die Anmaßungen der Aristokratie verteidigt worden. Schikaneder war in der Hinsicht nur ein Epigone. Zwei Jahre nach Beginn der französischen Revolution war so ein Gedanke Gemeingut, fast könnte man sagen Gemeinplatz. In einer von Schikaneder bereits 1789 herausgebrachten Oper mit dem Titel „Oberon, König der Elfen“ sagte ein Naturbursch zu einem Ritter: „Seht mich nur an, ich bin ein Mensch wie ihr“ (Baur 2012, S. 181). Wobei sich in der Anrede Ihr noch Respekt gegenüber dem Höherstehenden zeigte. In den Anfangsszenen der „Zauberflöte“ steht dagegen ein Dialog, der Standesunterschiede überhaupt negiert.

Tamino: Sag‘ mir du lustiger Freund, wer bist du?

Papageno: Wer ich bin? (Für sich:) Dumme Frage! (Laut:) Ein Mensch, wie du. – Wenn ich dich nun fragte, wer du bist?

Tamino: So würde ich antworten, daß ich aus fürstlichem Geblüte bin.

Papageno: Das ist mir zu hoch. - (1/2)

Dies zeigt eine Verwandtschaft mit der Denkweise Hanswursts. Hanswurst trat in den Stücken aus dem frühen 18. Jahrhundert oft als Diener oder in ähnlicher Funktion auf und bewegte sich als solcher in gesellschaftlichen Sphären, wo er seiner bäuerlichen Herkunft nach gar nicht hingehörte. Er konnte sich mit seiner triebhaften Vitalität den Gepflogenheiten der hohen Welt, wo oft stoisches Leugnen menschlicher Gefühle und Bedürfnisse als Beweis von Vornehmheit galt, nie anpassen. Trotzdem bestand seine Daseinsberechtigung gerade darin, als einfacher Mensch - im Gegensatz zu den hohen Standespersonen - seine menschlichen Schwächen ausleben zu dürfen. Und dieses Recht, im einfachen und ursprünglichen Sinne Mensch zu sein, wird in Schikaneders Libretto auch Papageno zugesprochen, während von Tamino verlangt wird, sich durch besondere Charakterstärke von gewöhnlichen Sterblichen abzuheben.

Allerdings war die Anrede *Du* zwischen Papageno und Tamino damals auch auf der Bühne ungewöhnlich. Die beiden scheinen auf einer Stufe zu stehen, obwohl es üblich war, Standesunterschiede durch die Anrede deutlich zu machen. Dass Papageno jedoch mit *Du* antwortet, als ob er entweder gar keine Standesunterschiede kennt - oder sie nicht anerkennen will - macht aus ihm noch keinen Jakobiner, sondern weist ihn nur als einen Nachfahren Hanswursts aus. Der kannte genausowenig Standesunterschiede, benahm sich unter Königen, Fürsten oder Prinzessinnen so, als wäre er unter seinesgleichen, und keine Zurechtweisung konnte ihn daran hindern.

2. Vielfältige Einflüsse auf die Entstehung der „Zauberflöte“

2.1. Papageno als lustige Person des Wiener Volkstheaters

Schon in den Jahren, bevor er das Libretto zur „Zauberflöte“ schrieb, hatte Schikaneder vor, einen lustigen Typ in der Nachfolge Hanswursts zu schaffen. Hanswurst war von Aufklärern wie Johann Christoph Gottsched und Joseph von Sonnenfels wegen seines derben Auftretens und seines zum Teil deftigen Vokabulars - dessen sich manche Darsteller vor allem im Stegreifspiel bedienten - so diskreditiert worden, dass er gegen Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend von der Bühne verschwunden war. Doch in Wien lebte er in seinen Nachfolgern weiter, vor allem Kasperl erfreute sich im Theater in der Leopoldstadt - das zu dieser Zeit die Führungsrolle im Wiener Volkstheater übernommen hatte - größter Beliebtheit, und diverse Theatermacher versuchten, ähnliche lustige Typen zu kreieren. Schikaneder hatte es nicht ohne Erfolg in einer Reihe von Stücken mit der Figur des dummen Anton und dem Tyroler Wastl versucht, doch nur sein Papageno wurde unsterblich.

Eine Besonderheit Papagenos war sein Vogelkostüm, das ihn schon vom Äußeren her als ‚komischen Vogel‘ kennzeichnete. Eine ähnliche Idee verwirklichte Schikaneder bereits als Theaterdirektor in Preßburg, wo er in der 1784 aufgeführten „Vogelkomödie zu Preßburg“ lauter Hühner und Gänse auftreten ließ und selbst als Gans auf der Bühne erschien. Sein Adlatus Karl Ludwig Giesecke – ein charakterlich zweifelhafter Mensch, der sich später die Autorschaft an der „Zauberflöte“ anmaßte – ahmte dies in dem Stück „Die Pfaueninsel“ nach (Rommel 1952, S. 518). Papagenos Federkostüm kann als Reminiszenz dieser Versuche angesehen werden. Der ‚Vogelmensch‘ Papageno weckt diverse Assoziationen, andererseits reiht er sich auch in die beliebten Figuren des Vogelfängers oder Vogelhändlers anderer Volksstücke ein.

Allerdings gab es noch eine weitere Vorstufe in der Entwicklung des neuen komischen Typs und zwar in dem erwähnten Stück „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“, das Schikaneder ein Jahr vor der „Zauberflöte“ auf die Bühne des Freyhaus-Theaters brachte. Die Quelle stammte ebenfalls aus Wielands „Dschinnistan“. Darin trat ein lustiges Naturmenschenpaar, Lubano und Lubanara, auf, und es war Mozart, der dazu die Musik komponiert hatte (Baur 2012, S. 190).

2.2. Die Märchensammlung „Dschinnistan“ und die Freimaurerthematik

Der Hunger nach Stoffen für Zauberspiel-Novitäten führte dazu, dass alle erreichbaren literarischen Quellen als Vorlagen erhalten mussten. Eine dieser Quellen war die zwischen 1786 und 1789 erschienene Märchensammlung „Dschinnistan“ von Wieland. Für „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“ hatte Schikaneder Anleihen bei dem Märchen „Nadir und Nadine“ genommen. Für „Die Zauberflöte“ holte er sich Anregung aus den ebenfalls darin enthaltenen Märchen „Die klugen Knaben“ und „Lulu oder Die Zauberflöte“, verfasst von August Jacob Liebeskind. Aber auch Wielands bereits 1780 erschienenes Heldengedicht „Oberon“ dürfte die Entstehung beeinflusst haben. Vor allem das magische Horn, das der Elfenkönig Oberon dem Helden, dem Ritter Hüon, überreicht, und das seine Feinde zum Tanzen bringt, könnte Vorbild für Papagenos Glockenspiel gewesen sein (Sichrovsky 2013, S. 90).

Schikaneder und Mozart kannten die Theaterwirksamkeit dieses Stoffes, denn „Oberon, König der Elfen“ war in Gieseckes Bearbeitung mit der Musik von Paul Wranitzky schon 1789 ein Bühnenerfolg im Freyhaus-Theater. Ritter Hüon musste darin Amande, die Tochter des Sultans von Ägypten, entführen, und neben dem edlen Paar gab es das komische Paar Scherasmin und Fatime (Baur 2012, S. 181). Außer den märchenhaften Quellen stand aber auch ein Werk mit freimaurerischer

Symbolik bei der „Zauberflöte“ Pate und zwar „Die Geschichte des ägyptischen Königs Sethos“, ein Roman aus dem Jahr 1731 von Abbé Jean Terrasson, später übersetzt von Matthias Claudius. Darin wurde die Initiation des ägyptischen Prinzen Sethos geschildert, und auch ein Kampf mit einer Schlange fand Erwähnung (Sichrovsky 2013, S. 86).

Der Roman übte auf die Freimaurer großen Einfluss aus, sodass zu der Zeit fast jeder, der sich mit Freimaurerei befasste, damit in Berührung kam. Auch die Idealisierung Ägyptens und des Kults von Isis und Osiris - worin Osiris das männliche Prinzip der Sonne und Isis das weibliche des Mondes verkörpert - dürfte dort ihren Ursprung haben. Schon in „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“ hatte der Kontrast von Licht und Dunkel eine Rolle gespielt, und in der „Zauberflöte“ wurde nun Sarastro zum Herrscher über das Sonnenreich und seine Gegenspielerin zur Königin der Nacht (Sichrovsky 2013, S. 85). Aber auch die Idee zur Wasser- und Feuerprobe stammte wohl aus dem Roman von Abbé Terrasson (Sichrovsky 2013, S. 87).

2.3. Schikaneder als Freimaurer

Dazu muss allerdings gesagt werden, dass bei Schikaneder zwar ein Interesse für die Freimaurerei bestand, dass er aber mit dem Freimaurerbund keine guten Erfahrungen gemacht hatte. Er war im Oktober 1788 in die Regensburger Loge „Die Wachsende zu den 3 Schlüsseln“ aufgenommen, im Mai 1789 kurz vor seiner Übersiedlung nach Wien wegen Intrigen im Zusammenhang mit Frauengeschichten aber wieder ausgeschlossen worden (Baur 2012, S. 158).

Schikaneder war von Anfang an kein fleißiger Logenbruder. Nicht unwahrscheinlich, dass er mit seinem Beitritt entweder nur Kontakt zu einflussreichen Persönlichkeiten gesucht hatte oder einfach einer Mode gefolgt

war. Zur Zeit der Spätaufklärung zog die Freimaurerei neben liberalen Adligen auch freisinnige Bürger und Intellektuelle an. Doch Schikaneder war nie so ein eifriger Parteigänger wie Mozart. Und erst recht nach seinem Ausschluss wird er kaum noch ein großes Interesse daran gehabt haben, die Ideale der Freimaurer zu propagieren.

Es waren auch nicht die wahren Inhalte des Freimaurertums, die das Publikum der Vorstadttheater interessierte, sondern das Magische und Mystische (Baur 2012, S. 189). Dazu passte die damalige Beliebtheit der ‚Geheimbundromane‘ über mysteriöse Geheimgesellschaften, in deren Fänge Menschen unwissend geraten konnten. Diese Thematik prägte die Trivilliteratur gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Safranski 2009, S. 54). Doch sogar Schiller griff das Thema mit der Geheimgesellschaft ‚Bucentauro‘ in seinem Romanfragment ‚Der Geisterscher‘ auf, Goethe ließ sich davon zur geheimen Turmgesellschaft in ‚Wilhelm Meister‘ anregen, und es beeinflusste auch spätere Werke romantischer Schriftsteller. Das Thema war zum Zeitgeist geworden, und Schikaneder war kein Mann, der sich dem Zeitgeist entzog, er hatte ein Gespür für publikumswirksame Stoffe. Er holte sich wohl deshalb Inspirationen aus dem ‚Sethos‘-Roman, weil er mit Anspielungen auf besondere Riten auf die Aura des Geheimnisvollen zielen und sich so den besonderen Mythos zunutze machen wollte, den die Freimaurerei umgab.

2.4. „Die Zauberflöte“ und andere Zauberspiele

Ein weiterer Grund, warum Schikaneder statt eines einfachen Gut-und-Böse-Schemas eine Vertiefung der Handlung anstrebte, könnte darin liegen, dass, während Mozart und er noch an der ‚Zauberflöte‘ arbeiteten, ein Singspiel mit dem Titel ‚Der Fagottist oder Die Zauberzither‘ von Joachim Perinet mit der

Musik von Wenzel Müller, am 8. Juni 1791 im Theater in der Leopoldstadt Premiere hatte. Es ging auf eine Quelle zurück, die auch Schikaneder benutzt hatte, „Lulu oder Die Zauberflöte“, und fand beim Publikum großen Anklang. Der erste Akt der „Zauberflöte“ war zu dem Zeitpunkt schon beendet, Schikaneder hatte ihn Mozart zur Komposition überlassen. Möglicherweise reagierte er aber auf die Aufführung der „Zauberzither“ durch Veränderungen an der Konzeption, indem er an die Geheimbundthematik anknüpfend Sarastro zum edlen Weisen erhöhte und so vom Verdacht, Pamina aus selbstsüchtigen Motiven entführt zu haben, befreite, während er Paminas Mutter als Königin der Nacht damit zur negativen Gegenspielerin machte.

Da Perinet es in der „Zauberzither“ mit guter Fee und bösem Zauberer beim üblichen Zauberspielschema beließ, hätte Schikaneder es auf diese Weise vermeiden können, in der „Zauberflöte“ die gleiche Geschichte nochmals auf die Bühne zu bringen. Trotzdem lassen sich in beiden Werken diverse Übereinstimmungen finden, die nicht nur den Inhalt, sondern auch den Text und die Inszenierung betreffen. Dies lag zum einen Teil an Konventionen, die sich für die Aufführung von Zauberspielen im Rahmen des Wiener Volkstheaters herausgebildet hatten, zum anderen Teil jedoch daran, dass die Arbeit am Libretto der „Zauberflöte“ schon zu weit fortgeschritten war. Laut einer Notiz von Schikaneder aus dem September 1790 lag das Duett Papagenos mit Papagena „Pa pa pa ...“ vom Ende des zweiten Akts zu dieser Zeit schon von Mozart fertig komponiert vor (Assmann 2005, S. 357). Falls das Datum stimmt, ergibt sich daraus, dass die Handlung sehr früh festgelegt, der Spielraum für Änderungen daher begrenzt war. Details hätten vielleicht noch verändert werden können, nicht aber die Handlung selbst.

Dies lässt sich auch anhand einer Untersuchung der autographen Partitur bestätigen (Assmann 2005, S. 18). Von Schikaneder sind allerdings keine

Äußerungen dazu überliefert, im Gegensatz zu Mozart, der „Der Fagottist oder Die Zauberzither“ gesehen hat. In einem Brief vom 12. Juni 1791 an seine Frau Constanze in Baden, findet sich eine kurze Bemerkung: „ ... ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der Fagottist, die so viel Lärm macht – aber gar nichts daran ist. –“ (Mozart 1975, S. 158). Daraus geht hervor, dass die neue Oper in Wien Stadtgespräch war, Mozart sie jedoch nicht als Konkurrenz empfand. Er bezog sich mit seinem Urteil wohl in erster Linie auf die Komposition. Ob Schikaneder eine Aufführung besucht hat, und wie er darüber dachte, ist nicht bekannt. Da er aber immer genau beobachtete, was auf den Konkurrenz Bühnen vorging, muss er darüber informiert gewesen sein. Und unter Umständen spielte ihm der Erfolg von Perinet/Müllers „Zauberzither“ sogar in die Hände, so konnte er mit seiner Produktion an eine beliebte Bühnenthematik anknüpfen, indem er ihr eine neue Wendung gab.

Ein Textvergleich soll zeigen, dass von Seiten des Publikums bestimmte Erwartungen an Zauberspiele bestanden, und sowohl Perinet als auch Schikaneder bestrebt waren, die Publikumserwartungen zu erfüllen. Zauberspiele waren im Wiener Volkstheater ein Genre mit ausgeprägter Tradition. Dies führte zwangsläufig zu Ähnlichkeiten, selbst wenn nicht auf gleiche Quellen zurückgegriffen worden wäre. Durch einen Vergleich kann anhand zahlreicher Parallelen sowohl die enge Verwandtschaft als auch die Verwurzelung beider Werke im Repertoire des Wiener Volkstheaters veranschaulicht werden.

3. „Die Zauberzither“ und „Die Zauberflöte“

3.1. Inhaltliche Übereinstimmungen

Übereinstimmungen finden sich auf den ersten Blick. Hinsichtlich der Handlung natürlich der Tatsache geschuldet, dass beide Libretti auf derselben Quelle

basieren. Am Beginn der „Zauberzither“ befindet sich ein Prinz namens Armidoro in Begleitung Kaspars auf der Jagd. Sie verfolgen ein Reh, das beide an einen Ort lockt, wo ihnen wundersam eine Fee erscheint. In der Szenenangabe heißt es: *Armidoro wirft den Pfeil ab; das Reh fällt, das Felsenthor öffnet sich unter einem fürchterlichen Geräusche; und Perifirime steht plötzlich vor ihnen. Sie ist ganz mit Strahlen umgeben (I/2)*. Darauf verändert sich jedoch die Szene in eine *Zauberhöhle, die äusserst dunkel erleuchtet ist (I/4)*. Die Fee fordert Armidoro und Kaspar auf, dem Zauberer Bosphoro ein magisches Requisite zu entwenden, gibt ihnen dafür magische Hilfsmittel in die Hand und bittet den Prinzen, die von Bosphoro entführte Tochter Perifirimes, Sidi, zu befreien.

Auch „Die Zauberflöte“ beginnt mit einer Jagdszene, deren Verlauf sich jedoch anders gestaltet. Denn Tamino wird von einer Schlange gejagt, und statt der Königin der Nacht erscheinen die drei Damen, die zuerst die Schlange erlegen, um dann Tamino von der geraubten Pamina zu berichten und ihm ihr Porträt zu zeigen. Doch daraus ergeben sich fast identische Arientexte.

Tamino: Ich fühl' es, wie dies Götterbild

mein Herz mit neuer Regung füllt.

Dies etwas kann ich zwar nicht nennen,

doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen ... (I/4)

Dass sich der Held in ein Bildnis verliebt und sich danach auf die Suche nach der Schönen begibt, könnte auf das Märchen „Neangir und seine Brüder“ aus Wielands „Dschinnistan“ zurückgehen. Dieses Motiv war allerdings nicht so ungewöhnlich, dass Schikaneder die Anregung nicht auch anderswo hätte finden können. Ohne jedoch ein Porträt Sidis, zu deren Befreiung er ein Abenteuer wagen soll, gesehen zu haben, singt Armidoro in „Der Fagottist oder die Zauberzither“

aus reiner Liebesabenteuerlust:

Armidoro: Und in meinem Herzen blühet

Keim der unbekanntten Lust.

Eine Flamme föhl ich brennen ... (I/4)

So sprach man im Wiener Volkstheater Ende des 18. Jahrhunderts über Liebesgeföhle. Selbst Papageno verfällt nach dem Verlust Papagenas in Liebesverzweiflung.

Papageno: Seit ich das schöne Weibchen sah,

so brennt's im Herzenskämmerlein,

wo zwicket's hier, so zwicket's da! (II/29)

Und die Metapher ‚Feuer und Flamme‘ als Synonym für Leidenschaft benutzt sogar Monostatos als Ausdruck seines Begehrens für Pamina.

Monostatos: Das Feuer, das in mir glimmt, wird mich noch verzehren! (II/7)

3.2. Zauberinstrumente und Zauberrequisiten

Eine erstaunliche Parallelität findet sich auch in der Funktion der Zauberinstrumente. Das Fagott und die Zauberzither entsprechen durch die einerseits geföhls-erregende, andererseits besänftigende Wirkung ihres Klanges – und zwar bei Mensch und Tier – ziemlich genau den Funktionen des Glockenspiels und der Zauberflöte.

Bei Mozart/Schikaneder schlägt Papageno das Glockenspiel und *Monostatos und*

die Sklaven entfernen sich singend und tanzend (I/17). Tamino spielt auf der Flöte, sogleich kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf; und sie fliehen. Die Vögel pfeifen dazu (I/15).

Bei Perinet/Müller spielt Armidoro die Zauberzither, singt dazu und *man sieht während dieser Aria mehrere Vögel auf die Aeste der Bäume hinfliegen und sich wiegen, die in den Gesang mitzwitschern (I/7).*

In der „Zauberzither“ spielt neben den Zauberinstrumenten auch der von Bosphoro der Fee entwendete ‚vergoldete Feuerstahl‘ eine große Rolle. Im Originalmärchen „Lulu oder Die Zauberflöte“ ist es ein ‚Feenstrahl‘, Kaspar spricht allerdings respektlos nur von einem ‚Feuerzeug‘ (III/18). Mit diesem Feuerstahl kann man ‚Schützen‘, d.h. eine Art Geisterarmee, erscheinen lassen. Eine Entsprechung könnte in der „Zauberflöte“ im ‚siebenfachen Sonnenkreis der Eingeweihten‘ gesehen werden, der vom verstorbenen Gemahl der Königin der Nacht in Sarastros Hände übergegangen ist. Doch die dramaturgische Funktion ist eine andere, es handelt sich mehr um ein Machtsymbol als um ein Zauberrequisit.

3.3. Die Figurenkonstellation

Die ähnliche Figurenkonstellation in beiden Werken ist ebenfalls auffällig, sie geht aber weniger auf die Vorbilder in Wielands „Dschinnistan“ zurück, sondern entspricht eher dem Genre des Zauberspiels im Wiener Volkstheater, wo es zur Konvention gehörte, dass der edle Held die Herausforderungen meisterte, während sein komischer Begleiter daran scheiterte. In dieser Funktion entsprechen Prinz Armidoro und Kaspar in der „Zauberzither“ genau Prinz Tamino und Papageno in der „Zauberflöte“.

Mit einigen Abstrichen finden sich auch Ähnlichkeiten zwischen der Fee Perifirime und der Königin der Nacht, sowie zwischen Bosphoro und Sarastro,

zumindest so lange Sarastro noch als negativer Gegenspieler der Königin der Nacht erscheint, denn ganz auszuschließen, dass er Pamina für sich selbst entführen ließ, ist es nicht.

Monostatos Vorbild könnte der schwarze Sklave Thorgut in Wielands Märchen „Nadir und Nadine“ gewesen sein (Sichrovsky 2013, S. 88), seine dramaturgische Funktion entspricht jedoch Zumio, dem dicken subalternen Gefolgsmann Bosphoros, der wie Monostatos eine Schar von Sklaven befehligt und sich zu allerhand Schlechtigkeiten gebrauchen lässt. Und die Entsprechung zu den hilfreichen drei Knaben bei Mozart/Schikaneder gibt es in Gestalt des kleinen Genius Pizichi bei Perinet/Müller. Er wird von der Fee ausgesandt, um Armidoro und Kaspar in Nöten beizustehen. Solche Rollen waren typisch für das Zauberspielinventar, in „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“ gab es einen guten und einen bösen Genius (Baur 2012, S. 190).

3.4. Bühnenmaschinerie und Pyrotechnik

Neben dem Inhalt und der Figurenkonstellation gibt es sogar Übereinstimmungen in szenischen Details, dies geht vor allem auf Gepflogenheiten im Wiener Volkstheater zurück. Reisen werden bei Perinet/Müller nämlich mit einem Luftballon gemacht, wohl inspiriert durch den berühmten Ballonfahrer Jean-Pierre Blanchard, der im Sommer 1791 im Wiener Prater einen Ballonaufstieg wagte (Baur 2012, S. 203). Kaspar fühlt sich als Ballonfahrer allerdings nicht wohl in seiner Haut: ... **aber das sag‘ ich gleich, mit dem Rucken gegen die Pferd kann ich nicht sitzen** (I/4).

Die drei Knaben in der „Zauberflöte“ schweben auch mittels eines Flugwerks über die Bühne. Dieses *Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben* (II/12). Doch Perinet geht noch unbekümmerter mit der Bühnenmaschinerie um als Schikaneder,

denn in der „Zauberzither“ ist es nicht nur die Fee, die aus den Wolken erscheint (II/17), sondern als Bühnengag auch Kaspar (I/2).

Flugwerke und Erscheinungen aus den Wolken kamen in vielen Zauberspielen vor. In „Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel“, gab es auch Geister, die auftauchen und verschwinden konnten (Baur 2012, S. 190). Eine Episode bei Perinet erinnert daher ebenso an Geister wie an das Erscheinen der drei Damen im Sonnentempel, denn Trugbilder Armidoros und Kaspars führen da das prinzliche Gefolge in die Irre bis *zween Löwenköpfe, die Feuer speyen*, auftauchen (I/13).

Pyrotechnische Effekte spielen sowohl bei Perinet als auch bei Schikaneder eine große Rolle. In der „Zauberzither“ steigen *Flammen vom Boden auf* (I/4), später fährt ein *Blitzstrahl aus den Händen der Fee* (II/17), und als Armidoro und Sidi ihre Namen in einen Baum einschneiden, erscheinen die *Buchstaben in Flammenschrift* (III/5).

Diese Flammenschrift erinnert an die *transparente Schrift* im Sonnentempel in der „Zauberflöte“, wo es heißt:

**Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden,
wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; ... (II/28)**

Flammen spielen natürlich bei der Feuerprobe eine wesentliche Rolle. Solche Effekte waren wohl auch darum unverzichtbar, weil sie zu einer Zeit, als es noch keine elektrische Bühnenbeleuchtung gab, äußerst bühnenwirksam waren. Sie wirkten einerseits stimmungsvoll und symbolträchtig, wie z.B. beim Auftritt Sarastros und der Priester im Gewölbe der Pyramiden: *Zwei Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Laterne, in der Hand* (II/20), oder bei den Damen, die bei ihrem letzten Auftritt *schwarze Fackeln* tragen (II/30). Andererseits konnte

mit Pyrotechnik das Publikum auch überrascht und in Atem gehalten werden. So begleiteten Blitz und Donner die Auftritte der Königin der Nacht, es konnte aber auch Papageno im Sonnentempel durch einen *Donnerschlag; das Feuer schlägt zur Türe heraus* (II/22) in Angst und Schrecken versetzt werden.

Zur Feuer- und Wasserprobe führen zwei *schwarz geharnischte Männer Tamino auf die Bühne und auf ihren Helmen brennt Feuer*, während sie ihm die obenerwähnte transparente Schrift vorlesen (II/28). Dieser Szene voran ging eine für Zauberspiele im Wiener Volkstheater typische Bühnenverwandlung. Es verwandelte sich *ein Garten in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andere speit Feuer aus* (II/27). Solche Verwandlungen wurden durch einen Wechsel von kurzer zu langer Bühne erreicht, d.h. die Bühne war in Vorder- und Hinterbühne unterteilt, durch das Öffnen der Mitteldekoration konnte ohne Unterbrechung des Spiels ein auf der Hinterbühne vorbereiteter neuer Schauplatz präsentiert werden. Das Freyhaus-Theater verfügte zu dem Zweck bei einer Gesamtlänge von 30 Metern über eine Bühnentiefe von 12 Metern (Baur 2012, S. 204).

So einer Verwandlung entspricht auch eine Szene in der „Zauberzither“: *Das Theater verändert sich in eine Gegend am Wasser, über welches eine Bogenbrücke geht* (II/17). Im weiteren Verlauf geht es noch spektakulärer zu als in der „Zauberflöte“. *Man sieht Gondeln auf dem Wasser hin und wieder fahren Es erhebt sich nach und nach ein Sturm Ein Blitzstrahl aus den Händen der Fee fährt in das Schiff des Zauberers und zerschlägt es in zween Theile Zumio, der auf der Brücke immer hin und wieder läuft, stürzt mit derselben ein. Kaspar und Armidoro werden von Tritonen aus dem Sturm gerettet* (II/17).

3.5. Die Konfrontation mit Todesgefahr

Das Wiener Volkstheaterpublikum hatte eine Vorliebe für dramatische Situationen, in der „Zauberflöte“ wird dem ebenso Rechnung getragen wie in der „Zauberzither“. Die Handlung letzterer ist einfacher und märchenhafter, trotzdem sehen sich auch dort die Helden mehrfach der Gefahr für Leib und Leben ausgesetzt. Und so wie Tamino und Pamina müssen sich auch Armidoro und Sidi in drohender Todesgefahr zum Sterben rüsten.

Armidoro: ... Muth und Herz also zur guten Sache. – Gelingt es mir, dann Sidi bist du mein, mißlingt es mir, und ich muß sterben – (sie zärtlich umschlingend) liebe Sidi, stirbst du mit mir? –

Sidi: Wer für mich sein Leben wagt, dem opfere ich gern das meinige. (III/6)

In der „Zauberflöte“ finden sich vor kritischen Situationen ähnliche Äußerungen.

**Tamino: Mich schreckt kein Tod, als Mann zu handeln,
den Weg der Tugend fortzuwandeln. (II/28)**

Auch als Tamino erfährt, dass ihm erlaubt wird, gemeinsam mit Pamina den letzten Teil des Weges zu beschreiten, hat er noch den Tod vor Augen:

**Tamino: Wohl mir, nun kann sie mit mir geh'n,
nun trennet uns kein Schicksal mehr,
wenn auch der Tod beschieden wär'! (II/28)**

Bei Tamino steht hinter solchen Äußerungen die Todesverachtung, zu der

er sich durchgerungen hat. Der Tod und seine Überwindung gehörte zu den Initiationsritualen im Freimaurerbund. Allerdings gab es dabei drei Stufen, deren letzte man erst nach mehrjähriger Zugehörigkeit erreichte, von der Aufnahme als Lehrling über den Aufstieg zum Gesellen bis zur Ernennung zum Meister.

Der Meistergrad spielt auf Hiram an, den Baumeister des salomonischen Tempels, der der Sage nach von drei Gesellen ermordet wurde, weil er ein geheimes Wort, dessen Kenntnis auch sie zu Meistern gemacht hätte, nicht preisgeben wollte. Als Vorbild lebt Hiram daher in jedem Freimaurer weiter, denn er verkörpert die Grundtugenden der Standhaftigkeit und Verschwiegenheit (Sichrovsky 2013, S. 64). Aus dem Grund muss der Freimaurer auf der letzten Stufe symbolisch den eigenen Tod überwinden, um danach als neuer Mensch weiterzuleben. Diese Symbolik floss in „Die Zauberflöte“ ein, das Motiv wird schon in der ersten Szene angedeutet, wenn Tamino von einer Schlange verfolgt aus Todesangst in Ohnmacht fällt.

Doch auch Pamina spricht vom Tod, wenn auch in einer ganz anderen Situation, sie fühlt sich von Tamino im Stich gelassen:

**Pamina: Sterben will ich, weil der Mann,
den ich nimmermehr kann hassen,
seine Traute kann verlassen. (II/27)**

Und selbst Papageno, dem man so etwas gar nicht zutrauen würde, trägt sich mit Selbstmordgedanken:

**Papageno: Müde bin ich meines Lebens!
Sterben macht der Lieb‘ ein End‘,
wenn’s im Herzen noch so brennt.**

**... weil das Leben mir missfällt,
gute Nacht, du schwarze Welt. (II/29)**

Im Falle Paminas hat ihr Wunsch zu sterben nichts mit einem höheren Streben zu tun. Im Gegenteil, sie äußert sich aus einem Gefühl der Enttäuschung und der Verlassenheit heraus. Ihr Todeswunsch passt zum Charakter als tragische Heldin, dahinter verbirgt sich ein Rest des Stoizismus barocker Theaterhelden und – heldinnen. Diese kannten nur Siegen oder Sterben, keine Kompromisse.

Im Gegensatz dazu war die komische Person als Überlebenskünstler in jeder Situation bereit, Kompromisse einzugehen, denn das Leben war ihr das höchste Gut. Selbstmord begehen zu wollen, erscheint daher für Papageno als Hanswursts Nachfahre kaum passend. Und doch folgt er darin einer Tradition, denn auch Hanswurst unternahm Selbstmordversuche. Die endeten aber alle komisch, wie zum Beispiel in „Der durch sein Unglück glücklich gewordene Hannswurst“ (Lehr 1965, S. 289). Auch in anderen Stücken überlebte Hanswurst seine Selbstmordversuche und wusste sich danach damit zu trösten, dass dies eine Bedeutung haben müsse, und es daher das Beste wäre, wenn er das Sterben bleiben ließe (Rommel 1952, S. 320).

Papagenos geäußerter Todeswunsch ist als komischer Kontrast zur Haltung Taminos zu verstehen. Die Komik ergibt sich daraus, dass sein Selbstmordversuch von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Von ihm wird gar nicht erwartet, dass er die Worte in die Tat umsetzt. Dazu passt auch sein resignativer Verzicht auf eine junge Frau:

Papageno: Wasser trinken? Der Welt entsagen? Nein, da will ich doch lieber eine Alte nehmen als gar keine. (II/24)

Mit dieser Kompromissbereitschaft befand er sich in guter Gesellschaft. Hanswurst musste in manchen Stücken ebenfalls auf die erhoffte Verbindung mit einer jungen, hübschen Frau verzichten und stattdessen mit einer alten, hässlichen vorlieb nehmen (Rommel 1952, S. 314). Auch hier stand der Lebenstrieb der komischen Person im Vordergrund. Ein Spatz in der Hand ist besser als eine Taube auf dem Dach. Das Leben für eine Schimäre wegzuwerfen, das wäre weder Hanswurst noch Papageno eingefallen.

Auch in der „Zauberzither“ spricht Kaspar vom Sterben, aber stets so, dass klar wird, dass er im Ernstfall keinesfalls dazu bereit ist. So zum Beispiel in einer Szene, in der er von der Fee mit Feuer gefoppt wird.

**Kaspar: ... (*Eine Flamme steigt vor Kaspar vom Boden auf, der niederstürzt*)
Auweh, auweh! ich fühle schon die höllischen Flammen. Erbarmet euch über mich, wenigstens ihr Herr Prinz und löschet oder blaset mich.**

Armidoro: Wenn du dich nicht bald zur Ruhe gibst, so soll dich die Erde lebendig verschlingen.

Kaspar: (*aufspringend*) Lieber sterben! (I/4)

Diese Szene hat eine auffällige Entsprechung in der „Zauberflöte“, sie ähnelt Papagenos Reaktion als nach nicht bestandener Prüfung Papagena von ihm getrennt werden soll:

Sprecher: Fort mit dir junges Weib, er ist deiner noch nicht würdig. (*Er schleppt sie hinein, Papageno will nach.*) Zurück sag‘ ich! oder zittre!

Papageno: Eh‘ ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen. (*Er sinkt hinab*) O ihr Götter! (*Er springt wieder heraus und läuft weg.*) (II/25)

Kaspars und Papagenos Verhalten gehört in der Hinsicht zur komischen Konvention. Das Hemd ist ihnen näher als der Rock, sie wollen um keinen Preis ihr Leben aufs Spiel setzen. Mit dieser Lebenseinstellung konnte sich der Durchschnittszuschauer in ihnen wiedererkennen, und nicht zuletzt deshalb erreichten einige der lustigen Figuren aus dem Wiener Volkstheater eine Beliebtheit, die sie unsterblich werden ließ.

3.6. Lautmalerei in Arientexten

Eine andere komische Konvention betrifft Übereinstimmungen in Liedtexten, etwa wenn Zumio zu Kaspars Begleitung singt:

**Juchhe, juchhe! Tra hopsasa sa
Tanzt und seyd lustig, Tra la la la lara! (III/8)**

Das erinnert frappant an Papagenos Arie:

**Der Vogelfänger bin ich ja,
stets lustig heissa hopsa sa! (I/2)**

Es erinnert aber auch an die Szene, in der Monostatos und die Sklaven zur Begleitung von Papagenos Glockenspiel tanzen und singen:

**Das klingen so herrlich,
das klingen so schön!
Lara la, la, la, larala, la, la, lara, la! (I/17)**

Selbst der Beginn von Papagenos und Papagenas Duett: „Pa pa pa ...“ klingt hier von fern noch an. Diese Ähnlichkeiten sind nicht zufällig, in vielen Liedtexten des Wiener Volkstheaters zeigte sich eine Vorliebe für derartige Lautmalereien. Die Tradition hat sich sogar bis in die Gegenwart erhalten, der Kasperl des Puppenspiels tritt noch heute vor sein Publikum mit einem Sprechgesang wie:

Tri tra tralala, der Kasperl ist schon wieder da!

Hierin wird eine typische Gemeinsamkeit zwischen komischen Figuren wie Kaspar und Papageno deutlich. Sie waren von der Publikumserwartung auf ein ähnliches Verhalten und eine ähnliche Ausdrucksweise festgelegt, andernfalls hätten sie dem Schema der lustigen Person im Wiener Volkstheater nicht entsprochen.

3.7. Der Bauch als Gott der komischen Person

Eine wesensmäßige Übereinstimmung zeigt sich bei Kaspar und Papageno auch darin, dass sie nicht nur grundsätzlich jeder Gefahr aus dem Wege gehen, sondern in jeder Situation ausschließlich nach dem bequemsten Ausweg suchen. Kaspars Erwiderung auf Perifirimes Bitte ist in der Hinsicht sehr bezeichnend.

Perifirime: Der Dienst, den ich von dir begehre, erfordert nicht soviel Stärke als Klugheit.

Kaspar: Tausend Dank gnädige Frau! auf diese Art hab ich gar nichts bey der Sache zu thun. (I/4)

Als Vergleich dazu Papagenos Antwort auf eine ähnliche Aufforderung:

Zweiter Priester: Willst auch du die Weisheitsliebe erkämpfen?

Papageno: Kämpfen ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt. (II/3)

Diese Selbstcharakteristik trifft auf viele komische Typen des Wiener Volkstheaters zu beginnend mit Hanswurst über Kaspar bis hin zu Papageno. Andererseits gaben sie sich nicht immer so bescheiden, sie konnten auch sehr großspurig auftreten, solange es mit keiner Gefahr verbunden war. Aber wenn es ums Essen ging, vergaßen sie mitunter jegliche Zurückhaltung. In der „Zauberzither“ tut sich Kaspar an Speisen des Zauberers Bosphoro gütlich, obwohl die Rede davon ist, dass sie vergiftet sein könnten. Er lobt auch noch das Kunststück, als er zusieht, wie Bosphoro nur winkt und *ein gedeckter Tisch auf 2 Personen steigt von der Erde auf mit 2 Sitzpolstern*.

Kaspar: Uhu, der hat geschwinde Tafeldecker. (III/18)

Papageno äußert sich zum ‚Tischlein deck dich‘ in der „Zauberflöte“ ähnlich:

Papageno: Herr Sarastro führt eine gute Küche. (II/19)

Und später lässt er sich zu der Huldigung hinreißen:

Papageno: Der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben! (II/19)

Und selbst im Kerker bestellt sich Papageno noch ein gutes Glas Wein.

Sogleich kommt ein großer Becher, mit rotem Wein angefüllt, aus der Erde.

Papageno: Juchhe, da ist er schon! (*Trinkt*) Herrlich! – Himmlisch! – Göttlich! (II/23)

Kaspar ist ebenso unersättlich. Als er aus der Küche des Zauberers weggerufen wird, kommt er nicht nur mit *einem Biegel im Munde*, er hat auch sein Fagott ‚vollgetankt‘. *Er drückt an, und ein rother Wein spritzt heraus, den er mit einem bey sich habenden Glas auffängt* (II/3).

Und so wie Papageno reagiert auch Kaspar, als er aufgefordert wird zu schweigen, denn er kann seinen Mund ebensowenig halten (I/4, III/18). Selbst wenn er behauptet, ein Geheimnis bewahren zu wollen, plaudert er es im nächsten Atemzug aus (III/13).

3.8. Schwäche für das weibliche Geschlecht

Beide sind auch wie ihr Vorfahr Hanswurst große Frauenliebhaber. Kaspar gibt sich in der ‚Zauberzither‘ dabei sogar als Draufgänger.

Kaspar: Juchhe! Wir kommen zu Frauenzimmern! Nun schwindet alle Finsterniß vor meinen Augen. (I/4)

Während Armidoro im Kreis der Frauen Sidi nur verstohlen anblickt, und seine Hand zittert, als er die Zither zu schlagen beginnen will, macht Kaspar derweil *Grimassen über die Mädchen* (II/2). *Kaspar wirft Palmire mit gespitztem Mund Küsse zu, sobald ihn Zumio oder der Zauberer erblickt, stoßt er in den Fagott, als ob er den Ansatz probiren wollte* (II/2).

Papagenos Liebesmüh’ wirkt naiver, aber auch sympathischer, z.B. wenn er singt:

Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich! (II/23)

Doch auch er schäkert mit der verkleideten Papagena recht ungeniert. Und als er ihr verspricht, sie zur Frau zu nehmen, dann nur mit dem Zusatz:

**Nun, da hast du meine Hand mit der Versicherung, daß ich dir
immer getreu bleibe (*für sich*) solange ich keine Schönere sehe. (II/24)**

Es scheint sich bei Papageno in dieser Szene nur eine harmlose Schwäche zu zeigen, doch wie er im Grunde seines Herzens denkt, hat schon sein Auftrittslied verraten:

**Papageno: Ein Netz für Mädchen möchte ich,
ich fing‘ sie dutzendweis für mich!
Dann sperrte ich sie bei mir ein,
und alle Mädchen wären mein. (I/2)**

Dahinter offenbart sich ein paschahafter Wesenszug, wenn nicht gar Schlimmeres. Man verzeiht ihm diese despotische Neigung wohl nur, weil man ihm als lustigem Patron keine allzu große Schlechtigkeit zutraut. Doch wenn er könnte, wie er wollte, hätte er wohl durchaus die Anlage zu einem Mädchenentführer wie Bosphoro, der sich in „Der Fagottist oder Die Zauberzither“ mit Sidi, Palmire, Azili, Idilis und Bisi schon einen ganzen Harem zusammengeraubt hat.

3.9. Unbestimmtheit des Handlungsortes

Eine weitere Gemeinsamkeit, die „Die Zauberflöte“ mit „Der Fagottist oder Die

Zauberzither“ und ähnlichen Zauberstücken des Wiener Volkstheaters verbindet, ist ein Schauplatz, der überall und nirgends angesiedelt ist. In der „Zauberzither“ wird als Ort angegeben: *Die Handlung ist in Quitschiwitsch*, und in der „Zauberflöte“ findet sich überhaupt keine konkrete Ortsangabe. Zum szenischen Schauplatz im ersten Aufzug heißt es: *Das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel (I/1)*. Zum ersten Auftritt steht in der Szenenanweisung: *Tamino kommt in einem prächtigen japonischen Jagdkleide von einem Felsen herunter (I/1)*.

Im Erstdruck des Librettos stand gar *javonisch*, erst ab der zweiten Auflage *japonisch* (Assmann 2005, S. 319). Schikaneder wollte die Handlung aber weder in Japan noch auf Jawa lokalisieren, sondern nur in einer exotischen Fremde. Ähnlich vage Angaben zu Szenenschauplätzen, Dekorationen und Kostümen finden sich auch bei späteren Autoren von Zauberspielen, z.B. bei Bäuerle und Raimund. Im Wiener Volkstheater spielten Unterschiede zwischen türkisch, indisch, afrikanisch etc. nie eine wesentliche Rolle, Hauptsache der Schauplatz wirkte exotisch (Zoubek 2012, S. 351).

Wenn auch in der „Zauberflöte“ von ‚Isis und Osiris‘ die Rede ist und Assoziationen mit Ägypten geweckt werden sollen, so gehören Wasserfälle und feuerspeiende Berge (II/27) kaum zum klassischen Ägyptenbild. Es bräuchte keine Analyse eines Ägyptologen, um festzustellen, dass „Die Zauberflöte“ nicht in Ägypten spielt. Schikaneder hatte als Autor allenfalls ein idealisiertes Ägypten vor Augen, war hinsichtlich der Ausstattung aber nicht konsequent. In Sarastros Reich war ein *ägyptisches Zimmer* zu sehen, aus dem zwei Sklaven *einen prächtigen türkischen Tisch* trugen (I/9). Auch die Kostüme der Begleiter bei Sarastros erstem Auftritt wirkten auf zeitgenössischen Darstellungen der Uraufführung türkisch, die Tempel der Vernunft, Weisheit und Natur im Hintergrund dagegen

griechisch (Pahlen 1978, S. 218f). Wert auf ein originalgetreueres ägyptisches Ambiente wurde erst in späteren Inszenierungen gelegt. Schikaneder selbst ließ es unbestimmt, zu welcher Zeit und an welchem Ort die Oper spielt. Wer den Schauplatz in Ägypten sehen will, findet allenfalls ägyptische Dekorationen.

4. Der schöpferische Anteil Schikaneders

4.1. Die Handlungsführung

Den erwähnten Ähnlichkeiten stehen auch Unterschiede gegenüber. Die auffälligste Differenz ist, dass in Perinet/Müllers „Zauberzither“ der dramaturgische Bogen nur bis zum Raub des Feuerstahls und der Befreiung der entführten Sidi reicht. Damit ist der Konflikt der Handlung gelöst, es bleibt nur noch die Bestrafung der Bösen durch die gute Fee übrig. Im Schlusschor ist zwar von einem ‚Sieg der Tugend‘ die Rede, doch das gehörte wohl zur spätaufklärerischen Konvention. Weder Armidoros noch Kaspars Tugend wurde auf die Probe gestellt. Alle Gefahren, die ihnen drohten, wurden schon zunichte, bevor die Helden konkret davon betroffen waren. Zweimal planten Bosphoro und Zumio Mordanschläge auf die beiden, um ihnen die Zauberinstrumente zu rauben – einmal sollten sie ertrinken, das zweite Mal vergiftet werden – doch beide Male wurden sie rechtzeitig gewarnt. Der Genius Pizichi gab ihnen sogar Gegenmittel in die Hand, aber die brauchten Armidoro und Kaspar nicht einmal, weil im Augenblick der Gefahr die rettende Fee erschien. Das Stück verlor so einen Gutteil seiner Spannungswirkung, das Publikum hatte kaum Gelegenheit, mit den Helden mitzuzittern.

Im Vergleich dazu war „Die Zauberflöte“ von Anfang an anders konzipiert. Die Liebe Taminos zu Pamina gibt nur den Anstoß, doch der Versuch zu ihrer Befreiung ist nicht der zentrale Konflikt. Noch im 1. Akt wird die

Ausgangssituation umgekehrt und damit eine Wende herbeigeführt, die Tamino ebenso wie die Zuschauer überrascht. So kann das Publikum nicht ahnen, was dem Helden weiter bevorsteht. In dem Punkt gestaltete Schikaneder die Handlung gegen die Erwartung des Publikums und erhöhte damit die Spannung. In der „Zauberflöte“ steht nicht wie in der „Zauberzither“ schon nach kürzester Zeit fest, dass alles gut ausgehen wird.

4.2. Konflikt zwischen dem patriarchalischen und matriarchalischen Prinzip

Darin, dass Schikaneder eine simple Dramaturgie wie in der „Zauberzither“ vermied, besteht der zweite wesentliche Unterschied. Die Macht der guten Fee Perifirime ist so gut wie unbeschränkt, selbst ihr Genius Pizichi ist quasi allwissend. Der böse Zauberer Bosphoro kann sich nur auf die magische Macht des Feuerstahls stützen, ohne ihn ist er völlig machtlos. Seine zauberischen Fähigkeiten werden nach dem Scheitern des ersten Mordanschlags auf Armidoro und Kaspar sogar von seinem Diener angezweifelt.

Zumio: Ihr seyd mir aber auch ein sauberer Zauberer, wenn euch die Fee verhexen kann? (III/2)

Nachdem er des Feuerstahls beraubt ist, hat Bosphoro der Fee überhaupt nichts mehr entgegenzusetzen und wird von ihr zu Tantalusqualen in die Unterwelt verbannt.

Perifirime: Ich verbanne euch zur Strafe eurer lüsternen Wünsche auf 300 Jahre in das unterste der Erde - bleibt immer in dieser Stellung ohne genießen zu können. (Der Tisch mit Bosphoro und Zumio versinket und ein

dichter Rauch steigt unter Geprassel auf) (III/18).

Setzt man voraus, dass sich hinter dieser Symbolik - böser Zauberer vs. gute Fee – ein Kampf zwischen dem patriarchalischen und dem matriarchalischen Prinzip verbirgt, ist der Sieg des letzteren unstrittig. Die Fee regiert in ihrem Reich fortan unangefochten, und nachdem sie Armidoro mit ihrer Tochter Sidi und Kaspar mit Palmire verbunden hat, bleibt sie mit ihrem Genius Pizichi – offenbar eine Kinderrolle – in einer idealen Mutter-Sohn-Beziehung zurück. Sie vertraut ihm fortan sogar den Feuerstahl an.

In der „Zauberflöte“ trägt dagegen das patriarchalische Prinzip nur scheinbar den Sieg davon. Zwar geht der Kampf zu Ungunsten der Königin der Nacht aus, doch eigentlich ist die Welt der Königin nicht rein matriarchalisch, genausowenig wie Sarastros Welt rein patriarchalisch ist. Im Sonnentempel herrscht kein Männerbund – die Versuche, den Sonnentempel zur Freimaurerloge zu deklarieren, haben dafür den Blick getrübt – deshalb kann auch Pamina aufgenommen werden, und sind gemischte Chöre dort kein Widerspruch. Auch die Mutter Paminas gehörte ursprünglich dazu, zumindest an der Seite ihres verstorbenen Gemahls, der Sarastros Vorgänger war. Die Königin der Nacht bekennt ihrer Tochter, ihr Mann, Paminas Vater, **übergab freiwillig den siebenfachen Sonnenkreis den Eingeweihten** (II/8). Sarastro kam daher nicht unrechtmäßig in dessen Besitz.

4.3. Veredelung des Menschen durch die Liebe

Trotz ‚frauenfeindlicher‘ Äußerungen in Schikaneders Text stellt die Veredelung des Menschen durch die Liebe ein Grundthema der „Zauberflöte“ dar. Bereits im ersten Akt singen Pamina und Papageno im Duett:

**Mann und Weib, und Weib und Mann,
reichen an die Gottheit an. (I/14)**

Allein die Tatsache, dass Papageno und Pamina dieses Duett singen, ist ein Hinweis darauf, dass jede Spielart der Liebe gemeint ist. Beide singen von ihrer Vorstellung von Liebe, das schließt die edle Liebe, in der die Liebenden ein geistiges Band eint, ebenso ein wie die Liebe zur Zeugung von Nachkommen. Dieses Thema wird unterschiedlich abgehandelt, aber konsequent bis zum Ende verfolgt. In der Hinsicht bedeutete die simple Dramaturgie in Perinet/Müllers „Der Fagottist oder Die Zauberzither“ keine Konkurrenz, schon allein deshalb hätte Schikaneder keinen Grund gehabt, „Die Zauberflöte“ umzuschreiben. Die Königin der Nacht scheitert nicht, weil sie ‚böse‘ ist, sondern weil bei ihr die Liebe zu ihrem Kind nur ein Vorwand für egoistisches Besitzdenken und Machtstreben ist. Eine eindeutige Entscheidung mit darauf folgender Bestrafung fällt in dem Konflikt zwischen der Königin und Sarastro jedoch gar nicht. Das hängt damit zusammen, dass das Gut-und-Böse-Schema in der „Zauberflöte“ nicht eindeutig ist. Nicht nur, dass im ersten Akt Sarastros Handeln - und mehr noch das seines Dieners Monostatos, der erst später quasi im Austausch für Papageno die Seite wechselt - sehr zweifelhaft erscheint, die Königin der Nacht wird am Ende des zweiten Akts nicht völlig entmachtet. Die Königin, ihre Damen und Monostatos singen zwar am Schluss:

**Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht,
wir alle gestürzt in ewige Nacht. (*Sie versinken*) (II/30)**

Sarastro kommentiert ihren Abgang mit den Worten:

**Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
zernichten der Heuchler erschlichene Macht. (II/30)**

Und so scheint ihr Ende auf den ersten Blick dem Ende Bosphoros und Zumios zu entsprechen, die auf gleiche Weise in der Versenkung verschwinden. Im Vergleich zur „Zauberzither“ erscheinen jedoch in der „Zauberflöte“ die Sphären des Sonnentempels und des Reichs der Königin der Nacht nicht streng getrennt, sie durchdringen einander. Tag und Nacht gehören im Grunde zusammen, darum können die drei Damen wie die Königin der Nacht ohne weiteres im Sonnentempel erscheinen, und Sarastro rühmt sich sogar ausdrücklich seiner Nachgiebigkeit:

**Sarastro: In diesen heil'gen Hallen
kennt man die Rache nicht,
und ist ein Mensch gefallen,
führt Liebe ihn zur Pflicht. (II/12)**

Wenn er auch gleich darauf hinzufügt:

**Wen solche Lehren nicht erfreu'n, ...
verdient nicht, ein Mensch zu sein. (II/12)**

Die Königin und ihre Damen haben jederzeit Zutritt zu Sarastros Reich. Bei Taminos Prüfung erscheinen die Damen aus der Versenkung, um, nach erfolglosem Versuch ihn umzustimmen, unter den Worten der Priester: **Entweicht ist die heilige Schwelle hinab mit den Weibern zur Hölle!** in die Versenkung zu stürzen (II/5). In der nächsten Szene mit Pamina (II/7), die trotz Sarastros

Obhut weiterhin von Monostatos' Nachstellungen bedroht wird, erscheint die Königin der Nacht ebenfalls aus der Versenkung (II/8). Und auch beim letzten Auftritt im Sonnentempel werden die Königin und ihre Damen von keinem Geharnischten aufgehalten. In der Szenenanweisung heißt es, *sie kommen von beyden Versenkungen, sie tragen schwarze Fackeln in der Hand* (II/30).

Dunkelheit und Unterwelt sind ihre Symbole, doch sie kehren am Ende nur dorthin zurück, von wo sie aufgetaucht sind, ihre Wiederkehr ist letztlich nicht ausgeschlossen. Schikaneder hat keine eindeutigen Grenzen zwischen den Machtbereichen Sarastros und der Königin gezogen, sondern sich einer Yin und Yang Symbolik bedient, in der sich Gegensätze bedingen. Dafür stehen nicht nur die Anspielungen auf den Isis und Osiris Kult und damit auch auf den Gegensatz von männlichem und weiblichem Prinzip, sondern ebenso die Rosen und Dornen Symbolik, von der Pamina singt.

**Sie (die Liebe) mag den Weg mit Rosen streu'n,
weil Rosen stets bei Dornen sein. (II/28)**

Abgesehen von der Verwandtschaft mit religiöser Symbolik gehört der Gegensatz von Licht und Schatten, Hell und Dunkel ebenfalls in diesen Zusammenhang. Die Mächte des Lichts und der Finsternis bedingen einander, ohne Licht gibt es keinen Schatten, eine Trennung würde nur zwei unvollständige Bereiche schaffen. Darum kann auch Monostatos ohne weiteres Sarastros Diener sein, obwohl der ausdrücklich zu ihm sagt:

Sarastro: Ich weiß, daß deine Seele ebenso schwarz als dein Gesicht ist. (II/11)

Mit seinem schwarzen Äußeren und seinem bösen Tun steht er zwar in Affinität

zur Königin der Nacht, gehört aber dennoch dem Reich Sarastros an. Und dies obwohl es in der angeblichen Idealgemeinschaft des Sonnentempels doch gar keine Sklaven und keine Diskriminierung der Hautfarbe wegen geben dürfte.

Hätte Schikaneder eine glatte Scheidung zwischen Tag und Nacht, Tugend und Laster, Gut und Böse vorgenommen, hätte er „Die Zauberflöte“ nicht nur um ihre dramatische Wirkung, sondern auch um ihre humanistische Aussage gebracht. Jede Figur erhält die Chance, sich zu bewähren, und die Verbindung von Tamino und Pamina dient am Ende dazu, die Gegensätze zu versöhnen.

Beim Sieg des Guten in der „Zauberzither“ heiligt überall der Zweck die Mittel, die Guten dürfen ohne weiteres falsch sein und lügen, nicht unbedingt ein Beweis für ihre Tugend. Auch dass in der „Zauberflöte“ jedes Individuum als Mensch gesehen wird, und daher unter gleicher Prämisse beurteilt wird, unterscheidet Schikaneders Werk von dem Perinets. Denn in der „Zauberzither“ wird der status quo der Feudalgesellschaft nicht in Frage gestellt. Ein Adliger ist da per se edel, Prinz Armidoro ist im Gegensatz zu Tamino von Natur aus mutig und standhaft, dagegen braucht nur ein Donnerschlag zu ertönen, und *Kaspar sinkt sinnlos zu Boden* (I/2).

In der „Zauberflöte“ zeigt Tamino zu Beginn Schwäche und fällt vor einer Schlange in Ohnmacht. Papageno dagegen prahlt, das Untier mit eigenen Händen erdrosselt zu haben (I/2). Trotzdem hält die Königin der Nacht Tamino für geeignet, ihre Tochter zu befreien. Wenn er später die Seite wechselt und die Königin enttäuscht, liegt es nicht am Mangel an Tugend, sondern im Gegenteil, er bewährt sich dadurch erst. Nichts ist in der „Zauberflöte“ in ein so starres Schema gepresst, dass es nicht auch in anderem Licht erscheinen kann.

4.4. Bewusste Widersprüche

Zwar bedient sich Tamino mit Hilfe der Zauberflöte scheinbar der Magie – er erhielt

sie aus der Hand einer der Damen der Königin – doch bietet sie ihm im Weisheitstempel Schutz, weil sie von Sarastros Vorgänger stammt. Pamina erklärt ihm:

**Es schnitt in einer Zauberstunde
mein Vater sie aus tiefstem Grunde
der tausendjähr’gen Eiche aus
bei Blitz und Donner, Sturm und Braus. (II/28)**

Andererseits, wenn es hier um Taminos Bewährung geht, wäre zu fragen erlaubt, warum ausgerechnet der Klang einer Zauberflöte ihn und Pamina durch die Feuer- und Wasserprobe geleiten kann? Oder warum im Weisheitstempel Zauber überhaupt nötig bzw. wirksam ist? Die Freimaurer stützten sich ja nicht auf Zauberriten. Man könnte dies einer Inkonsequenz des Autors zuschreiben, doch Mozart gibt darauf die Antwort als Komponist. Es ist der Zauber der Musik, der wirksam wird. Auch eine Anspielung auf den Orpheus-Mythos könnte darin gesehen werden (Assmann 2005, S. 69). Aber so wie Schikaneder aus verschiedensten Quellen schöpfte, so legte sich auch Mozart auf keinen Stil fest. Jede Figur hat ihre eigene musikalische Sprache, und die Kontraste des Librettos finden sich in der Musik wieder, Sakrales steht neben Komischem, Erhabenes neben Volkstümlichem, Märsche neben Kindermelodien, Choräle neben Strophenliedern (Baur 2012, S. 215).

Man sieht an diesen Beispielen, dass Schikaneder zwar an die Volkstheatertradition des Zauberspiels anknüpfend manch Ungereimtheit und mitunter auch Unlogik nicht vermeiden konnte, und doch behandelte er den Stoff anders als Perinet, er verzichtete auf eine platte Schwarz-Weiß-Dramaturgie. Die Widersprüchlichkeiten im Text geben Interpretationsspielraum, und Mozarts Musik tut ein übriges, um Charaktere und Bühnengeschehen zu vertiefen. Der Konflikt wird nicht

vordergründig durch den Sieg einer Seite gelöst, die Konflikte werden in das Innere der Hauptfiguren verlegt, und jede muss ihren eigenen Konflikt lösen. Daraus ergeben sich bei Mann und Frau unterschiedliche Verhaltensweisen, ebenso wie bei Prinzen und Naturmenschen. Das ist es, was bei den Figuren ihre Individualität zum Ausdruck bringt.

So ist erkennbar, dass Schikaneder sich zwar an das Schema der Zauberspiele hielt, indem er einer edlen Gestalt einen derben Begleiter mit auf den Weg in eine Welt gab, in der sich beide bewähren müssen. Doch in der Konfrontation mit Gefahren auf die Probe gestellt, verhalten sich der Held und sein Begleiter ihrem Wesen entsprechend anders. Das Happyend als Stückschluss entspricht zwar der Konvention des Wiener Volkstheaters, doch den Weg dahin hat Schikaneder differenzierter gestaltet. In den Zauberstücken war es Anlass zur Komik, wenn der edle Held die Herausforderungen meisterte, während der komische Held daran scheiterte. Diesem Schema entsprechend besteht auch Papageno die Proben nicht, doch läßt ihn Schikaneder einen ihm gemäßen Weg finden. Taminos Prüfungen sollen seine Eignung zum König unter Sarastros Ägide erweisen, aber nicht jedem ist es bestimmt, in diesen elitären Machtzirkel aufzusteigen. Trotzdem haben einfache Menschen wie Papageno ihre Daseinsberechtigung. Dies ist die eigentliche humanistische Aussage, die Überbetonung der Freimaurersymbolik verstellt darauf nur den Blick. Denn eine Gesellschaft, in der alle gleich wären, ist im Sonnentempel in keiner Weise verwirklicht.

Aus der Abweichung vom üblichen Zauberspielschema lassen sich die ‚Widersprüche‘ in den Charakteren Sarastros und der Königin der Nacht erklären, dies war Teil einer gewollten Konzeption. Nicht nur Tamino, auch das Publikum sollte durch den ersten Auftritt der Königin der Nacht mystifiziert und in falschem Glauben über ihren wahren Charakter gelassen werden (Assmann 2005, S. 134). Man tut Schikaneder Unrecht, wenn man ihm künstlerische Missgriffe oder

dramaturgische Notlösungen unterstellt. Sicherlich muss man sein Werk aus seiner Zeit und seinem damaligen künstlerischen Umfeld beurteilen, doch er ging einen Schritt darüber hinaus. Er gestaltete mehr als eine naive Märchenwelt, die archetypisch in Gut und Böse aufgeteilt ist, und diesem Umstand trug auch Mozarts Musik Rechnung.

Versuche, die gesellschaftlichen Ziele der Freimaurer als künstlerische Aussage der „Zauberflöte“ zu sehen, sollen die intellektuelle Tiefe der Oper beweisen. Doch selbst der einfache Vergleich zwischen „Zauberflöte“ und „Zauberzither“ verdeutlicht, dass Schikaneder der Handlung und den Figuren mehr Substanz gab als in Volksstücken üblich. Wenn die Wahl auch auf den gleichen Stoff fiel, weil Schikaneder die Vorlieben des Wiener Vorstadtpublikums kannte, war bei ihm das Bühnengeschehen von Anfang an anders konzipiert. Darum war es nicht notwendig, nach der Premiere von „Der Fagottist oder Die Zauberzither“ Änderungen am Libretto vorzunehmen. Die einzige Änderung, die sich nachweisen lässt, war, dass aus einem Löwen in der Eingangsszene eine Schlange wurde (Assmann 2005, S. 41).

Dass ihm Perinet und Müller zuvorgekommen waren, war für Schikaneder sicherlich ein zusätzlicher Ansporn, die Konkurrenz zu übertreffen. Hatte er schon durch die Wahl des Stoffes Instinkt als Theatermacher bewiesen, durch die Wahl des Komponisten unterstrich er seine weitergehende Ambition. Es war Teil seiner Strategie, über das Volkstheater hinauszugehen, denn Mozart war kein Komponist der Vorstadttheater, seine Werke gingen über die Bühnen der Hoftheater.

Nicht zuletzt an diesem Umstand wird Schikaneders Ehrgeiz deutlich, er hoffte mit der Produktion der „Zauberflöte“ eine neue Zuschauerschicht für das Freyhaus-Theater zu gewinnen. Zwei Theaterleiter hatten dort vor ihm schon Bankrott gemacht, und zur Zeit von Schikaneders Übernahme der Direktion im Frühjahr 1789 war die Bühne nach den Theatern in der Leopoldstadt und in der

Josefstadt nur die dritte der Wiener Vorstadtbühnen. Erst der überwältigende Erfolg von Mozarts Oper – und dies auch in finanzieller Hinsicht – ermöglichte es Schikaneder später, mit Hilfe eines reichen Mäzens, das Theater an der Wien erbauen zu lassen, das sogar den Wiener Hoftheatern Konkurrenz machen konnte.

Bibliographie:

- Abert, Hermann: „Zur Einführung“, in: Mozart – Die Zauberflöte. Eulenburg London, Mainz, New York, Paris, Tokyo, Zürich o.J. S. VI-XII
- Assmann, Jan: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. Carl Hanser Verlag München, Wien 2005
- Baur, Eva Gesine: Emanuel Schikaneder. Der Mann für Mozart. C.H. Beck München 2012
- Lehr, Walter: Die szenischen Bemerkungen in den Dramen des Altwiener Volkstheaters bis 1752. Diss. Wien 1965
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Mozart-Briefe. Ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Hildesheimer. Mit zeitgenössischen Porträts. Insel-Verlag Frankfurt/Main 1975
- Pahlen, Kurt: „Geschichte und Legende der *Zauberflöte*“, in: Wolfgang Amadeus Mozart – die Zauberflöte. Atlantis Musikbuch-Verlag Mainz 1978 S. 180-257
- Perinet, Joachim: Der Fagottist oder: Die Zauberzither. Ein Singspiel in drey Aufzügen. Mathias Andreas Schmidt Wien 1791
- Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys. Anton Schroll & Co. Wien 1952
- Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt 2009
- Sichrovsky, Heinz: Mozart, Mogli, Sherlock Holmes. Die königliche Kunst in Musik und Dichtung der Freimaurer. Eduard Löcker Wien 2013
- Zoubek, Wolfgang: Die Komik im kulturalanthropologischen Vergleich. Dargestellt anhand des Kyogen, der Commedia dell'arte und des Alt-Wiener Volkstheaters. Diss. Wien 1996
- Zoubek, Wolfgang: „Adolf Bäuerle. Autor und Chronist des Wiener Volkstheaters“ in: 富山大学人文学部紀要第 56 号 2012 S. 339-369