

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 30 (2006)

**Heft:** [1]

**Artikel:** Die Zauberflöte im kulturellen Kontext : Chancen und Grenzen eines kulturwissenschaftlichen Zugangs

**Autor:** Assmann, Jan

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868967>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

DIE ZAUBERFLÖTE IM KULTURELLEN KONTEXT:  
CHANCEN UND GRENZEN EINES  
KULTURWISSENSCHAFTLICHEN ZUGANGS

VON JAN ASSMANN

Für einen Ägyptologen liegt es nahe, sich mit Opern wie *Aida* und *Die Zauberflöte* zu beschäftigen, spielen doch beide Opern nach landläufiger Vorstellung im alten Ägypten.<sup>1</sup> Da liegt für uns die Frage nahe, was man sich zu Mozarts Zeit unter dem alten Ägypten vorstellte, im Gegensatz etwa zu Verdis Zeit. Zwischen 1791 und 1871 liegt ja die Entzifferung der Hieroglyphen und damit die eigentliche Wiederentdeckung dieser Kultur. Das zeitgenössische Wissen über die Welt, in der eine Oper spielt, gehört zu dem, was ich ihren „kulturellen Kontext“ nenne, und die Erforschung kultureller Kontexte wiederum kennzeichnet in meinen Augen einen „kulturwissenschaftlichen Zugang“. Wenn es um die Frage nach dem zeitgenössischen Wissen über die Vergangenheit geht, empfiehlt sich die Methode der Gedächtnisgeschichte. Es interessiert dann nicht, wie das alte Ägypten wirklich war, sondern in welcher Form und aus welchen Gründen es im späten 18. Jahrhundert im Allgemeinen, und für Mozart und Schikaneder im Besonderen, eine Rolle spielte. Das war meine Ausgangsfrage, mit der ich im Frühjahr 2004 an das Projekt einer kulturwissenschaftlichen Studie über die *Zauberflöte* heranging. Im Laufe dieser Arbeit stellte sich dann ziemlich bald heraus, dass die landläufige Vorstellung von Zeit und Ort der Zauberflötenhandlung nicht zutrifft. Die *Zauberflöte* spielt gar nicht im alten Ägypten! Mehrfach habe ich mein Buch im Entstehungsprozess umschreiben müssen, weil mich meine Sondagen im kulturellen Umfeld des Werkes immer wieder mit Überraschungen konfrontierten.

Warum spielt die *Zauberflöte* nicht im Alten Ägypten? Weil die entscheidenden Stichworte fehlen, wie etwa Nil, Pharao, Memphis, Theben, Heliopolis. Das ging mir auf, als ich *Thamos, König von Ägypten* von Tobias Philipp von Gebler las – ein Stück, zu dem Mozart die Bühnenmusik geschrieben hatte –, das nun wirklich in Ägypten spielt und in dem alle diese Stichworte vorkommen. Wo, wenn nicht in Ägypten, spielt die Oper aber dann? Es wird ja immerhin gelegentlich „Das Gewölbe von Pyramiden“ erwähnt, es ist von einem „egyptischen Zimmer“ die Rede, und zweimal werden die Götter Isis und Osiris angerufen.

<sup>1</sup> Mit Verdis *Aida* habe ich mich beschäftigt in: „Ägypten in Verdis *Aida*“, in: *Musik und Ästhetik* 6, 21 (2002) 5–23; s. jetzt ausführlicher auch mein Buch *Erinnertes Ägypten. Pharaonische Motive in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte*, Berlin 2007, Kap. 5. Zu Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* s. mein Buch *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005. Für alle Einzelheiten des vorliegenden Beitrags verweise ich auf dieses Buch und führe die einzelnen Belege hier nicht nochmals an.



Eine Antwort auf diese Frage geben uns die Bühnenbilder. Diese zeigen uns in der Tat eine altägyptische Szenerie, aber erst ab 1815. Von diesem Zeitpunkt an spielt die *Zauberflöte* im alten Ägypten, so massiv, dass man geradezu dieselben Bühnenbilder für *Aida* verwenden kann.<sup>2</sup>

Vorher dagegen spielt sie in einem Landschaftsgarten mit antikisierender, gelegentlich auch ägyptisierender Staffagenarchitektur. Das „Gewölbe von Pyramiden“ muss nicht im alten Ägypten liegen: Pyramiden finden sich auch in den Gärten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die frühen Bühnenbilder sind von den Gartenanlagen der Zeit inspiriert, und zwar so unmittelbar, dass die Bühnenbildentwürfe und die zeitgenössischen Gartenprospekte sich zuweilen zum Verwechseln ähnlich sehen. Die Bühnenkunst und die Gartenkunst haben sich gegenseitig befruchtet. So wie die *Zauberflöte* von der Gartenkunst inspiriert ist, so hat sie ihrerseits auf die Gartenkunst zurückgewirkt.

Der Rundtempel im Hintergrund, den wir auf vielen der frühen Bühnenbildentwürfe sehen, findet sich genau so in den Parks etwa von Wörlitz, Erlaa und Waldegg.



Abb. 1: Diana-Tempel von Erlaa, kolorierte Radierung von Johann Ziegler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Zu den Bühnenbildern s. jetzt Annette Frese, „Das Theater verwandelt sich...“, Bühnenbilder, Figurinen und Illustrationen zur *Zauberflöte*, in: Bärbel Pelker (Hg.), *Theater um Mozart*, Heidelberg 2006, 143–205.

<sup>3</sup> Nach Herbert Lachmayer [Hg.], *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung Wien 2006*, Nr. 854, 185, 367.



In Wörlitz wurde 1794 ein künstlicher Berg mit Feuer und Wasser angelegt, nachdem die *Zauberflöte* im Stadttheater Dessau in der Wintersaison 1793/94 gespielt worden war, und der Wiener Generalintendant Peter von Braun, ein begeisterter Liebhaber, baute sich in seinem Park von Schönau einen Grottenberg mit einem Tempel der Nacht. Offensichtlich wollten diese Parks mit ihren Grotten und Tempeln, Obelisk und Sphingen denselben Eindruck einer geheimnisvollen ortlosen Ferne und zeitlosen Vergangenheit hervorrufen wie die Oper mit ihren Bühnenbildern und Handlungsszenen: Hier, auf der Bühne, ergänzt sich die eigentümliche Gartenwelt um Handlung und Musik und wird zum ästhetischen Erlebnis.



Abb. 2: *Die Zauberflöte*, Bühnenbildentwurf zu Akt II, 18. Auftritt. Kolorierter Stich von Johann Schaffer, vor 1785.<sup>4</sup>

Vielleicht das auffallendste Element dieser Gärten sind die künstlichen Grotten, meist in Verbindung mit Wasserfällen, die es offensichtlich darauf anlegen, den Besucher durch das Dunkel und das Rauschen des Wassers zu beeindrucken. Die Grotte mit Wasserfall im Park von Aigen bei Salzburg muss Mozart seit Jugendtagen gekannt haben, denn sie gehörte der befreundeten Familie Gilowski; von seinem Besuch der Grotte des Grafen Cobenzl auf dem Reisenberg bei Wien berichtete Mozart in einem Brief an den Vater. In der *Zauberflöte* finden wir diese Grottenstimmung bei der Feuer- und Wasserprobe wieder; der Bühnenbildentwurf von Josef Quaglio für die Münchner Aufführung von

<sup>4</sup> Nach Herbert Lachmayer, op. cit., Nr. 855.



1793 ähnelt stark dem schon erwähnten künstlichen Vesuv von Wörlitz.



Abb. 3: Wörlitz, künstlicher Vulkan (1794; Foto: Autor).

Offenbar verbanden sich mit den Zielvorstellungen der Gartenkunst dieser Zeit nicht nur die Ideale von lieblicher Natur und schönen Ausblicken, sondern auch das Unheimliche, Unterweltliche, Schaudervolle oder, um es mit einem Zentralbegriff der zeitgenössischen Ästhetik auszudrücken: das Erhabene. Auf das Erhabene werde ich noch zurückkommen. Hier gilt es, zunächst der Frage nach dem Ägyptischen noch etwas nachzugehen.

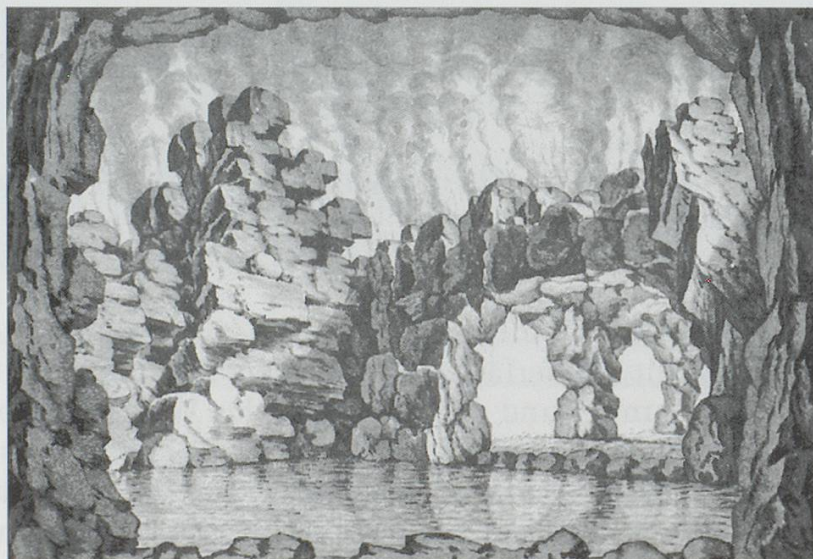


Abb. 4: *Die Zauberflöte*, Bühnenbildentwurf zu Akt II, 28. Auftritt. Aquarell von Josef Quaglio (München 1793).

Die *Zauberflöte* spielt also nicht im alten Ägypten, sondern in einer fiktionalen Gartenwelt, wie sie in den Landschaftsgärten der Mozartzeit vielerorts



in Europa, und ganz besonders intensiv in der Wiener Gegend realisiert wurde.<sup>5</sup> Was haben aber dann Isis und Osiris in dieser Gartenwelt verloren? Die Antwort gibt die *Zauberflöte* selbst: es geht um die *Mysterien* der Isis. Diese Mysterien sind nicht an das alte Ägypten gebunden: das ist der entscheidende Punkt. Nichts spricht dagegen, sie auch anderswo zu begehen. Schon in der Antike finden sich Isisheiligtümer über die ganze damalige Welt verstreut, sogar bis in die Steiermark,<sup>6</sup> womit wir schon recht nah an die Wiener Gärten herangerückt sind. Davon hat man allerdings zu Mozarts Zeit nichts gewusst, aber Mozart hatte als 14jähriger Knabe mit seinem Vater den Isistempel von Herculaneum besucht und war dort den Mysterien der Isis außerhalb Altägyptens begegnet. Es geht also um die Mysterien der Isis. Entsprechend musste ich meine gedächtnisgeschichtliche Frage umformulieren: Was stellte man sich zu Mozarts Zeit unter den Mysterien der Isis vor, und warum waren sie für diese Zeit im Allgemeinen, und für Mozart und Schikaneder im Besonderen, so wichtig?

Wenn man die Frage so stellt, dann erlebt man eine große Überraschung. Man stößt nämlich auf eine Fülle von Veröffentlichungen jener Zeit zu den antiken Mysterien, besonders denen der Isis, ein Material, das, soweit ich sehe, mit zwei Ausnahmen noch nie zum Verständnis der *Zauberflöte* herangezogen wurde. Die Ausnahmen sind erstens der Roman *Sethos* des Abbé Terrasson von 1731, den Matthias Claudius 1777/78 ins Deutsche übersetzt hatte, und zweitens die Abhandlung Ignaz von Borns „Die Mysterien der Aegyptier“, von der man annehmen darf, dass Mozart sie kannte, weil der Autor der Loge zur Wahren Eintracht vorstand, mit der Mozarts Loge eng zusammenarbeitete.<sup>7</sup> Aus dem Roman zitiert das Libretto einige entscheidende Passagen, während der angebliche Einfluss der Bornschen Abhandlung im Libretto nicht deutlich wird.

Die Situation stellt sich aber vollkommen anders dar, wenn man die übrigen Werke mit ins Auge fasst. Von Borns Abhandlung ist nur einer von insgesamt 14 Beiträgen über die antiken Mysterien, die von Mitgliedern der Loge verfasst, bei den Sitzungen vorgetragen und im *Journal für Freimaurer* zwischen 1784 und 1787 veröffentlicht wurden:

1. Ignaz von Born, „Die Mysterien der Aegyptier“, *JF* 1 (1784) 15–132.
2. Karl Josef Michaeler, „Ueber Analogie zwischen dem Christenthume der erstern Zeiten und der Freymaurerey“, *JF* 2 (1784) 5–63.
3. Joseph Anton von Bianchi, „Ueber die Magie der alten Perser und die Mithrischen Geheimnisse“, *JF* 3 (1784) 5–96.

<sup>5</sup> Géza Hajós, *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien etc. 1989.

<sup>6</sup> Tempel der Isis-Noreia auf dem Frauenberg bei Leibnitz.

<sup>7</sup> Zur Freimaurersymbolik in der *Zauberflöte* s. jetzt Florian Ebeling, „Mozarts *Zauberflöte*. Der Schrecken des Todes und die Macht der Musik“, in Pelker (Hg.), op. cit., 128–142 und ders., „Die *Zauberflöte* als Mysterienoper und die ägyptische Freimaurerei“, in: *Quatuor Coronati Jahrbuch* 43 (2006).



4. Ignaz von Born, „Ueber die Mysterien der Indier“. *JF* 4 (1784) 5–54.
5. Anton Kreil, „Geschichte des pythagoräischen Bundes“, *JF* 5 (1785) 3–28.
6. Karl Haidinger, „Ueber die Magie“, *JF* 5 (1785) 29–56.
7. Anton Kreil, „Geschichte der Neuplatoniker“, *JF* 6 (1785) 5–51.
8. Carl Leonhard Reinhold, „Ueber die kabirischen Mysterien“, *JF* 7 (1785) 5–48.
9. [Anonymus], „Ueber die wissenschaftliche Maurerey“, *JF* 7 (1785) 49–78.
10. Carl Leonhard Reinhold, „Ueber die Mysterien der alten Hebräer“, *JF* 9 (1786) 5–79.
11. Augustin Veit von Schittlersberg, „Ueber den Einfluß der Mysterien der Alten auf den Flor der Nationen“, *JF* 9 (1786) 80–116.
12. Anton Kreil, „Ueber die eleusinischen Mysterien“, *JF* 10 (1786) 5–42.
13. Carl Leonhard Reinhold, „Ueber die größern Mysterien der Hebräer“, *JF* 11 (1786) 5–98.
14. Michael Durdon, „Ueber die Mysterien der Etrusker, insonderheit über die Geheimnisse des Bachus“, *JF* 12 (1787) 5–164.

Die Wiener Loge war aber nur das Zentrum einer über ganz Europa verbreiteten geradezu fieberhaften Mysterienforschung. Wenn man diesen allgemeineren Mysterien-Diskurs ins Auge fasst, dann ergeben sich die Umrissse einer sehr ausgearbeiteten Mysterienkonzeption, die zwar wenig mit der historischen Wirklichkeit der antiken Mysterien zu tun hat, wie sie sich der heutigen Forschung darstellt, aber umso stärkeren Einfluss auf die Zeitgenossen, insbesondere die Geheimgesellschaften und ihre Suche nach eindrucksvollen und traditionsgeheiligten Ritualen ausübte. Genau das ist ja die Fragestellung der Gedächtnisgeschichte: nicht, wie die antiken Mysterienkulte wirklich aussahen, sondern, was man sich im 18. Jh. darunter vorstellte und warum man sich so intensiv für sie interessierte. Die Antwort war klar: Die Geheimgesellschaften – Freimaurer, Gold- und Rosenkreuzer, Illuminaten, die asiatischen Brüder, afrikanischen Bauherren und wie sie alle hießen – blickten in die alten Mysterien wie in einen Spiegel und bezogen aus diesem Studium Vorbilder, Orientierung und Legitimation.

Das Stichwort heißt *religio duplex*, die doppelte Religion. Die Mysterienkulte, so die Theorie, entstanden im Kontext von Kulturen, die eine exoterische Volksreligion und eine elitäre Geheimreligion ausgebildet hatten. Ägypten galt als der Ursprung dieses Modells, das sich von hier aus über die ganze alte Welt verbreitet hatte. Da diesen Religionen die Offenbarung versagt war, waren sie auf natürliche Theologie – die Erkenntnis Gottes aus der Natur – angewiesen. Diese Theologie führt zur Gottesidee eines allumfassenden Höchsten Wesens im Sinne einer *natura naturans*. Mit dieser Gottheit lässt sich aber kein Staat machen. Der Staat braucht Götter, die für ihn eintreten, die lohnend und strafend über die Einhaltung seiner Gesetze wachen und persönliche Züge tragen, so dass das Volk sie lieben und fürchten kann. Diese Götter muss man erfinden, ohne sie ist ein ziviles Zusammenleben nicht denkbar. Ohne die Wahrheit lässt sich jedoch andererseits eine gute Regierung nicht führen. Man muss also auch die Wahrheit irgendwie pflegen und tradieren, aber im



Untergrund, damit sie den Glauben an die fiktiven Götter nicht gefährdet. Dieses Konzept übte auf die Freimaurer und Illuminaten deshalb eine solche Faszination aus, weil sie ihre eigene Situation darin wiedererkannten. Auch sie sahen sich gezwungen, unter den Bedingungen von Absolutismus und Katholizismus, staatlicher und kirchlicher Zensur, die Aufklärung im Untergrund zu betreiben.<sup>8</sup>

Die bei weitem eindrucksvollste Darstellung erfuhren die ägyptischen Mysterien in einem anonymen Beitrag des *Journal für Freimaurer* über die „wissenschaftliche Freimaurerei“ (Nr. 9 der obigen Liste), der bisher von Born zugeschrieben wurde, der aber ganz offensichtlich identisch ist mit dem Text „Überscientifische Maurerei“, den nach Aussage des Protokolls Anton Kreil in zwei Vorträgen am 16. und 22. April in der Loge zur wahren Eintracht vorgetragen hatte.<sup>9</sup> Was Kreils Vorträge auszeichnet, ist die Einbeziehung der Archäologie. Bisher hatten sich die Darstellungen der ägyptischen Mysterien als Teil einer *religio duplex* immer auf der Basis antiker Textzitate bewegt. Kreil hat erstmals das Zeugnis der Reiseberichte und Antiquare einbezogen. Da ergab sich ihm nun der verblüffendste Beweis für die architektonische Umsetzung des *religio-duplex*-Konzepts. Ganz Ägypten, so konnte man es bei den Berichten aus Ägypten lesen und auf den Bildtafeln bewundern, war unterminiert von Hallen und Gängen, die über und über von Hieroglyphen und Bildern bedeckt waren. Das konnte nur dem einen Zweck dienen, der Geheimreligion als Kultbühne, Wissensspeicher und Forschungsstätte zu dienen. Hier wurden die Mysterien der Isis begangen, die Rituale der Einweihung in die verschiedenen Grade, die Unterweisung der Eleven in den heiligen Überlieferungen und die Vermehrung des Wissens durch fromme Forschung bzw. „scientifische Freimaurerei.“ Die Denkmäler der Volksreligion waren oberirdisch, die Stätten der Geheimreligion unterirdisch angelegt.

Die ägyptischen Priester hatten nach Kreil ihre Geheimlehren so wirkungsvoll institutionalisiert, dass sie den Untergang des ägyptischen Reiches überdauert haben und noch heute lebendig sind, auch wenn die Bedeutung der Hieroglyphen verloren ging. Die heutigen Freimaurer sind die Erben der ägyptischen Priester und ihrer teilweise unverständlich gewordenen Tradition.

Das Interessanteste an diesen beiden Vorträgen Anton Kreils ist die Tatsache, dass Wolfgang Amadeus Mozart unter den Zuhörern war, denn an diesen beiden Sitzungen wurde laut Protokollbuch sein Vater Leopold zum Gesellen und Meister erhoben. Da liegt der Gedanke doch nahe, ob ihn die Vorstellung der ägyptischen *religio duplex* nicht zu einer *opera duplex* inspiriert haben könnte, einer Oper, die zugleich nach außen Volkstheater und Zauberoper, nach innen aber Weisheitslehre und Einweihungsmysterium ist. Das ist natürlich reine Spekulation. Aber die Übereinstimmungen zwischen der Mysterienkonzeption

<sup>8</sup> Vgl. auch Martin Mulsow, *Moderne aus dem Untergrund. Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720*, Hamburg 2002.

<sup>9</sup> Heinz-Josef Irmen, *Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge „Zur Wahren Eintracht“ (1781–1785)*, Frankfurt etc. 1994, Protokolle Nr. 374 und 376.



der Freimaurer und der Struktur der *Zauberflöte* gehen noch viel weiter. Sie beziehen sich vor allem auf das Ritual der Einweihung.

Wie hat man sich im Rahmen der *religio duplex* den Weg von der Volksreligion in die Geheimreligion vorzustellen? Dieser Weg verläuft in drei Stufen:

| Ausgangssituation                | Erste Stufe  | Zweite Stufe                              | Dritte Stufe   |
|----------------------------------|--|---|--|
| Die Illusionen der Volksreligion | Reinigung<br>(Desillusionierung:<br>die Befreiung von<br>den Illusionen) | Kleine Mysterien:<br>Prüfungen,<br>Lehren | Grosse Mysterien:<br>Erfahrung von<br>Todesnähe<br>Epoptie |

Zunächst muss man sich von den Illusionen und Fiktionen der Volksreligion freimachen, in denen man bisher gelebt hat. Das ist ein schmerzlicher Prozess, denn er führt aus dem Licht ins Dunkel, aus der Oberwelt in die Unterwelt. Das Licht der Volksreligion erweist sich als ein falsches Licht, aber es weicht nicht dem wahren Licht, sondern dem Dunkel. Der sich bislang so sicher wählende Jüngling verliert die Orientierung und wird zum Suchenden. Als Suchender betritt er den Weg aus dem Dunkel zum wahren Licht, einen Weg, der sich in zwei Phasen gliedert: in die kleinen und die großen Mysterien. Zu den kleinen Mysterien sind alle zugelassen. Hier geht es um Prüfungen und Belehrungen. Der Zugang zu den großen Mysterien dagegen ist nur den stärksten und edelsten Naturen gestattet, die zum Herrschen berufen sind, und auch dies nur nach langer Vorbereitung. Hier geht es um nichts Geringeres als eine Konfrontation mit dem Tod. Die entscheidende, immer wieder zitierte Stelle steht in einem Plutarch zugeschriebenen Fragment. Erst wer durch diese Todesschrecken hindurchgegangen ist, ist imstande, die Wahrheit zu schauen.

Hier ist die Seele ohne Erkenntnis außer wenn sie dem Tode nah ist. Dann aber macht sie eine Erfahrung, wie sie jene durchmachen, die sich der Einweihung in die *Großen Mysterien* unterziehen. Daher sind auch das Wort „sterben“ ebenso wie der Vorgang, den es ausdrückt (τελευταν), und das Wort „eingeweiht werden“ ebenso wie damit bezeichnete Handlung (τελεισθαι) einander gleich. Die erste Stufe ist nur mühevolleres Umherirren, Verwirrung, angstvolles Laufen durch die Finsternis ohne Ziel. Dann, vor dem Ende, ist man von jeder Art von Schrecken erfasst, und alles ist Schaudern, Zittern, Schweiß und Angst. Zuletzt aber grüßt ein wunderbares göttliches Licht und man wird in reine Gefilde und blühende Wiesen aufgenommen, wo Stimmen erklingen und man Tänze erblickt, wo man feierlich-heilige Gesänge hört und göttliche Erscheinungen erblickt. Unter solchen Klängen und Erscheinungen wird man dann, endlich vollkommen und vollständig eingeweiht, frei und wandelt ohne Fesseln mit Blumen bekränzt, um die heiligen Riten zu feiern im Kreise heiliger und reiner Menschen.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Plutarch's *Moralia*, vol. 15: *Fragments*, hg. von Francis H. Sandbach, Cambridge 1969, Fr. 178; siehe dazu u. a. Paolo Scarpi (Hg.), *Le religioni dei Misteri* (2 Bde.), Milano 2002, I S. 176f. mit italienischer Übersetzung, außerdem Walter Burkert, *Antike Mysterien*, München 1990, 77f., 82ff.



Betrachten wir nun im Licht dieser Informationen die Oper. Bekanntlich gliedert sie sich in zwei Aufzüge. Jeder Aufzug zerfällt aber noch einmal in zwei Teile: eine Nummernfolge mit gesprochenen Dialogen und ein durchkomponiertes Finale ungefähr gleicher Länge. Wir haben also vier Teile, und Mozart hat diese Gliederung dadurch hervorgehoben, dass er jeden Teil in der Tonart enden lässt, in der er beginnt. Projizieren wir versuchsweise die Phasen der Mysterienweihe auf diese vier Teile, dann ergibt sich folgender Aufbau:

| Erster Aufzug  |   | Zweiter Aufzug   |   |
|--|---|--|---|
| Erster Teil  | Zweiter Teil  | Dritter Teil   | Vierter Teil  |
| Ouvertüre und<br>Nr. 1–7 Duett   | Finale  | Nr. 9 Marcia bis<br>Nr. 20 Aria  | Finale  |
| „Illusionierung“:<br>Tamino gerät ins<br>Reich der Königin<br>der Nacht und<br>übernimmt ihre<br>Sicht der Dinge<br>(„geraubte<br>Prinzessin<br>retten“) | Desillusionierung:<br>Tamino ahnt den<br>wahren Sachver-<br>halt und wandelt<br>sich zum<br>„Suchenden“ | Kleine Mysterien:<br>(mit Papageno)<br>Erste Prüfung<br>(den 3 Damen<br>widerstehen)<br>Zweite Prüfung:<br>Schweigen gegen-<br>über der<br>Geliebten | Große Mysterien:<br>(ohne Papageno)<br>Todesnähe<br>(Paminas Selbst-<br>mordversuch,<br>Gang durch<br>Feuer und Wasser,<br>„Nacht und Tod“,<br>Erleuchtung) |
| Es-Dur   | C-Dur   | F-Dur  | Es-Dur  |

Die ersten Szenen im Reich der Königin der Nacht inklusive der Szene im „ägyptischen Zimmer“ mit Monostatos und Pamina entsprechen der Volksreligion, sie dienen also der „Illusionierung“ Taminos und der Zuschauer. Wir wädhnen uns mit Tamino in einem Zaubermärchen von der geraubten Prinzessin und sind gespannt, wie es ihm gelingen wird, mithilfe der Zauberflöte Pamina zu retten und zurückzuholen. Es kommt dann ganz anders. Der zweite Teil bringt in der Sprecherszene Taminos Desillusionierung. Er geht voller Selbstsicherheit in diese Szene hinein: „Paminen retten ist mir Pflicht!“ Und er verlässt sie in voller umnachteter Desorientierung: „O ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden?“ Er ist seine Illusionen los, aber in Dunkelheit. Er ist zum Suchenden geworden.

Der erste Teil des zweiten Aufzugs ist den kleinen Mysterien gewidmet. Zu diesen ist auch Papageno zugelassen. Sie bestehen in dreierlei: die Prüflinge empfangen Lehren, sie werden durch Finsternis, Blitz und Donner in Angst und Schrecken versetzt, und sie müssen lernen, sich zu beherrschen, das heißt: zu schweigen gegenüber Frauen, die sie zum Reden verführen. Das fällt Tamino bei den drei Damen leicht, die die Initianden von ihrem Prüfungsweg wieder abbringen wollen, wird ihm aber ungleich schwerer, als er auch der geliebten Pamina gegenüber schweigen und anhören muss, wie sie darüber verzweifelt und sterben will. Papageno macht in beiden Prüfungen eine komisch-klägliche Figur.



Der zweite Teil, das zweite Finale, bringt die großen Mysterien. Hier geht es um Tod und Erleuchtung. Zu diesem letzten Schritt, wir erinnern uns, sind nur die zum Herrschen Berufenen zugelassen; daher ist Papageno hier nicht dabei. Vom Tod ist in diesem Teil ständig die Rede; es beginnt mit Paminas Selbstmordversuch, dann finden wir Tamino vor den Schreckenspforten, die „Not und Tod mir dräun“; „wenn er des Todes Schrecken überwinden kann“, so heißt es in der Inschrift, „schwingt er sich aus der Erde himmelan“. Auch Pamina, „ein Weib das Nacht und Tod nicht scheut“, taucht überraschenderweise hier auf, und beide wandeln „durch des Tones Macht froh durch des Todes düstre Nacht.“ Auch Papageno gerät durch seine Liebesqualen an die Schwelle des Todes, auch er will sich das Leben nehmen; durch diese Erfahrung wird er zwar nicht der Erleuchtung, aber der Erlösung würdig und bekommt seine Papagena. Für Tamino und Pamina aber steht am Ende die Erleuchtung. „Das Theater verwandelt sich in eine Sonne“, heißt es in der Bühnenanweisung.

Die zunächst so widersprüchlich erscheinende Bühnenhandlung erscheint nun im Licht der Mysterienkonzeption durchaus sinnvoll. Der scheinbare Bruch zwischen dem Zaubermärchen des Anfangs und dem Prüfungsritual der Fortsetzung erklärt sich durch den Perspektivenwechsel von den Illusionen der Außenwelt zur Wahrheit der Unter- oder Innenwelt, den Tamino und die Zuschauer mit ihm durchmachen müssen. Unsere Ausgangsfrage: „Was stellte man sich zu Mozarts Zeit unter den Mysterien der Isis vor?“ erwies sich als überraschend ergiebig und lieferte einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Werks, wenn man auch sagen muss, dass dieser Schlüssel offenbar schon bald nach Entstehung der Oper verloren ging, wobei dieser Verlust aber ihren einmaligen Erfolg in keiner Weise beeinträchtigt hat. Der Text funktioniert auch ohne den Kontext, so erhellend auch immer der Kontext für das Verständnis des Textes ist.

Ich möchte nun, nach der Gartenkunst und der Mysterienforschung, einen dritten Kontext ins Auge fassen, und das ist der Orpheusmythos, der in der Oper in drei Motiven sehr auffallend hervortritt.<sup>11</sup> Das ist erstens die Rolle der Musik als Zauber- bzw. Bezauberungsmittel, zweitens die Unterweltsreise zur Rettung der Geliebten und drittens die Prüfung, die darin besteht, gegenüber der verzweifelnden Geliebten sich der Kommunikation, bei Orpheus durch Blick, bei Tamino durch Sprache, enthalten zu müssen. Der Orpheusmythos wird sehr deutlich zitiert, vor allem in der Szene I, 15, in der Taminos Flötenspiel die wilden Tiere anlockt und bezaubert, aber er wird zugleich auch invertiert. Das Instrument des Orpheus ist die Lyra, ein Instrument, zu dem man singt, und es ist der Gesang, also das musikalisierte Wort, von dem die Bezauberung ausgeht. Taminos Instrument ist eine Flöte, zu der man nicht singen kann. Hier ist es also die Musik allein, die Instrumentalmusik, von der der Zauber ausgeht. Der Gegensatz zwischen Flöte und Leier oder Kythara ist das Thema eines anderen Mythos, des Wettstreits zwischen dem Kitharoden

<sup>11</sup> Zur Rezeption des Orpheusmythos' in der abendländischen Tradition s. Wolfgang Storch (Hg.), *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Stuttgart etc. 2001.



Apollo und dem Flötisten Marsyas; die Ersetzung des einen durch das andere Instrument in der *Zauberflöte* hat also etwas zu bedeuten.<sup>12</sup>

Orpheus spielt die Leier und bezwingt mit seinem Gesang die Mächte der Unterwelt. Auch Taminos und Paminas Gang durch Feuer und Wasser ist eine Art Unterweltsreise. Dieser Gang durch die Elemente ist ja schon von Terrasson, den Mozart und Schikaneder benutzt haben, der berühmten Stelle im *Goldenen Esel* des Apuleius nachgebildet, wo Lucius seine Einweihung in die Mysterien der Isis als eine Unterweltsreise und einen Gang durch alle Elemente beschreibt. Was hat es nun zu bedeuten, dass bei dieser Unterweltsreise die Flöte gespielt wird? Welche Vorstellungen verband man im späten 18. Jahrhundert mit der Flöte, über den einfachen Umstand hinaus, dass man zu ihr nicht singen kann? Schließlich ist die Flöte ja die Titelheldin der Oper.

Zunächst scheint die Flöte dem Element der Luft verwandt, das in Mozarts und Schikaneders Adaption der Terrassonschen Elementenprobe zu fehlen scheint. Bei Terrasson hat der Initiand, nachdem er Feuer und Wasser erfolgreich durchschritten hat, noch die Luftprobe zu absolvieren, bei der er sich an Ringen über einen Abgrund hinweg zu den sich unter furchtbarem Lärm öffnenden Pforten des Isistempels schwingen muss. Es heißt ja: „[...] wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.“ Feuer und Wasser sind klar, die Erde ist durch die unterirdische Szenerie vertreten, aber wo bleibt die Luft? Da sich Terrassons komplizierte Akrobatik auf der Bühne unmöglich umsetzen ließ, erscheint der Einsatz eines Blasinstruments („wind“ im Englischen) als geniale Lösung des Problems. Mit der Flöte hat es aber wohl noch eine tiefere Bewandnis. Dafür ist besonders aufschlussreich ein Roman von Karl Philipp Moritz von 1786, der von dem flötespielenden Philosophen Andreas Hartknopf handelt. Darin heißt es z.B.:

Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Rezitativ seiner Lehren mit angemessenen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: denn dazu diente ihm die Musik. Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so blies er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er atmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein.<sup>13</sup>

Die Flöte ist das seelenhafteste der Musikinstrumente, weil es der Atem ist, der die Töne hervorbringt, so wie die Worte, in denen die Seele sich ausdrückt.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Natürlich darf man nicht vergessen, dass die Flöte von der Vorlage, dem Märchen „Lulu und die Zauberflöte“ von J. A. Liebeskind vorgegeben war. Aber Mozart und Schikaneder hätten sie ebenso gut gegen ein anderes Instrument austauschen können, wie es Joachim Perinet und Wenzel Müller in dem auf dem gleichen Märchen beruhenden Singspiel *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither* machten, wo die Flöte durch einen Abkömmling der apollinisch-orphischen Kithara ersetzt wurde (die Kithara ist eine große, gewissermaßen eine Konzertversion der Lyra).

<sup>13</sup> Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf* (1786 [1785]), Reprint Stuttgart 1968, 131.

<sup>14</sup> Manfred Hermann Schmid machte mich darauf aufmerksam, dass sich die Flöte auch deshalb anbot, weil sie im 18. Jh. das typische Dilettanteninstrument war. Nicht nur Friedrich der Große, sondern, Mozart sehr viel näher stehend, auch Kurfürst Carl Theodor spielte Flöte.



Zum Verständnis von Taminos Flötenspiel nun müssen wir auf die Theorie des Erhabenen, die Lieblingskategorie der damaligen Ästhetik zurückgreifen. Im Gegensatz zum Schönen, das die Sinne bezaubert, stößt das Erhabene die Sinne zurück und bedroht den Menschen mit Überwältigung, entweder durch physische Lebensbedrohung – das ist nach Kant das dynamisch-Erhabene –, oder durch Überforderung seiner Vorstellungskraft – das ist das mathematisch-Erhabene.<sup>15</sup> Hier, beim Gang durch Feuer und Wasser, haben wir es mit dem dynamisch-Erhabenen zu tun. Die Elemente bedrohen die Liebenden mit dem Tod. Das Erhabene ereignet sich in der Konfrontation zwischen dem Überwältigenden und der standhaltenden Seele. Die Musik gibt der Seele die Kraft standzuhalten, und gibt zugleich ihrem Standhalten Ausdruck. Der Musizierende schreitet unangefochten durch Nacht und Tod. Die verzaubernde Wirkung der Musik wirkt auch nach innen, auf den Spieler, und macht ihn gefeit gegen die drohende Vernichtung. Gernot Gruber hat den Flötenmarsch als eine freie Improvisation über das Thema der Bildnisarie, also der Liebe gedeutet. Liebe und Musik sind die Kräfte, die vor Nacht und Tod retten.

Auch vom Orpheusmythos fällt Licht auf den Handlungsaufbau der Oper. Dieses Thema gibt der Handlung die Struktur des antiken Liebesromans, die auf dem Gedanken beruht, zwei Liebende, die sich gleich zu Anfang finden und als füreinander bestimmt erkennen, durch eine Reihe von Trennungen hindurchzuführen wie durch Prüfungen, die ihre Liebe testen und würdig machen für die letztendliche Vereinigung. In den Dienst dieses Prinzips sich kreuzender und trennender Wege stellt Schikaneder seine vielgerühmte Technik der schnellen Bühnenverwandlung, die im Zuschauer den Eindruck der Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungsabläufe erzeugt, entsprechend der Parallelmontage im Film.

Ich habe gesagt, dass die Oper den Orpheusmythos nicht nur zitiert, sondern auch invertiert, und möchte das kurz ausführen. Die eine Inversion besteht in der Ersetzung der Lyra durch die Flöte, eine andere, entscheidendere, besteht darin, dass Tamino seine Pamina nicht in die Oberwelt zurückholen will wie Orpheus seine Eurydike, sondern umdenkt und es vorzieht, mit ihr zusammen durch die Unterwelt hindurch zum Licht der Erleuchtung voranzuschreiten, und die dritte, vielleicht entscheidendste Inversion geschieht in der Schlüsselszene der Schweigeprobe, die in vielen Einzelheiten der entsprechenden Szene in Glucks und Calzabigis Oper *Orfeo ed Euridice* (1762) nachgebildet ist (III. Akt, 1. Szene). Anders nämlich als in den antiken Quellen und auch bei Monteverdi reden hier die Liebenden, die sich nicht ansehen dürfen, miteinander, und Euridice bestürmt Orfeo, dessen Blickverweigerung sie als Verlust seiner Liebe deutet, mit Vorwürfen. Lieber will sie bei den Toten bleiben als mit einem Manne, der sie nicht liebt, ins Leben zurückkehren. Natürlich gibt Orfeo nach. Die Liebe siegt über alle Verbote. Das entspricht dem Liebescode des empfindsamen Zeitalters. Tamino aber hält Stand, obwohl auch Pamina,

<sup>15</sup> Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Schiller, Mozart und die Suche nach neuen Mysterien“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 16 (2006) 13–37.



ebenso wie Euridice, vor Verzweiflung sterben will; das ist im Rahmen dieses Codes ein Skandal, der seine ganze Bedeutung erst auf dem Hintergrund dieses intertextuellen Bezugs entfaltet und das Ausmaß der Selbstbeherrschung, die hier von Tamino gefordert wird, deutlich macht.<sup>16</sup>

„Beherrsche dich selbst“ ist das zweite der drei Gebote, die vom Freimaurer gefordert werden. Das erste lautet „Erkenne dich selbst.“ Das wird vom Suchenden gefordert, der sich von den Illusionen und Vorurteilen der profanen Welt freimachen muss. Im Zeichen dieses Gebots steht die Sprecherszene, in der Tamino vom rettenden Held zum Suchenden wird. Das zweite Gebot, „Beherrsche dich selbst“, bestimmt den ersten Teil des zweiten Aufzugs, also den dritten Schritt des Prüfungsweges, den Tamino zurückzulegen hat nach Illusionierung und Desillusionierung, also die „kleinen Mysterien“. Das dritte Gebot, „Veredele dich selbst“, bezieht sich auf die Großen Mysterien mit ihrer Todeserfahrung. Der Begriff der Veredelung stammt aus der Alchemie, wo es um die Veredelung unedler Substanzen wie Schwefel, Salz und Quecksilber zu Gold geht. Daraus wird bei den Freimaurern die Alchemie der Seele im Sinne einer echten Verwandlung, wie sie nur durch die schwersten Erschütterungen der Todesgefahr erzielt wird.<sup>17</sup> Orpheus ist in allen drei Phasen präsent: Tamino musiziert und lockt damit die wilden Tiere herbei, als er von seinen Illusionen befreit, aber im Dunkel der neuen Desorientierung ist, er beherrscht sich, wo Orpheus nachgab, und er musiziert wie Orpheus im innersten Schrecken der Unterwelt.

Von Papageno war bisher kaum die Rede. Mit ihm geraten wir in einen ganz anderen Kontext: den Kontext des Wiener Volkstheaters, wie es auf einer Vorstadtbühne in der Art des Theater an der Wieden zuhause ist. Papageno ist die einzige Figur, die den Erwartungen des Publikums entgegenkam, mit ihm wird die ganze Handlung gewissermaßen „geerdet“, d.h. im Gattungsrahmen des Volkstheaters verankert, den die Oper in jeder anderen Hinsicht sprengt. In der Gestalt des Papageno stellt Schikaneder sich selbst, die Tradition, die er verkörpert, auf die Bühne; er hat diese Rolle ja auch selbst gespielt. Solche Fragen nach Gattung und Bühnentradition gehören natürlich ganz zentral zur Erforschung des Kontexts eines Werks. Man versteht z.B. eine Händel-Oper nicht ohne eine gewisse Kenntnis der metastasianischen Opera seria-Tradition. Auch für das Verständnis der *Zauberflöte* sind diese im Grunde barocken, welttheaterhaften Traditionen des Wiener Volkstheaters von eminenter Bedeutung, aber weniger vielleicht, weil sie das Werk entscheidend determinieren, sondern weil sie erlauben lassen, wie weit das Werk über sie hinausging, was für Erwartungen es erfüllte und vor allem enttäuschte, was für ungewohnte ästhetische Erfahrungen es seinem Publikum zumutete. Es heißt ja auch, dass die Aufnahme bei der Uraufführung bis zur Pause eher verhalten war

<sup>16</sup> S. hierzu D. Borchmeyer, *Mozart und die Entdeckung der Liebe*, Frankfurt 2005, 82–86

<sup>17</sup> Zur Alchemie und ihrer Symbolik in der *Zauberflöte* s. Dagmar Hoffmann-Axthelm: „Mozart und die Alchemie. Zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen“, in: *Alte Musik I – Praxis und Reflexion*, hg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983.



und sich erst im zweiten Teil allmählich zu der Begeisterung durchrang, die sich dann von Aufführung zu Aufführung steigerte und in einen vollkommen beispiellosen Siegeszug über so gut wie alle deutschen Bühnen führte.

Ich möchte nun abschließend die Frage stellen, was sich aus diesen Kontextforschungen für den Text – und zwar den *musikalischen* Text – selbst ergibt. Davon war bisher ja noch kaum die Rede. Wir haben nur das Licht behandelt, das von den verschiedenen Kontexten auf die *Handlung* fällt. Damit komme ich zum Motiv der *religio duplex* zurück und zur Frage, ob Mozart vielleicht eine *opera duplex* schaffen wollte, eine Oper, in der er die von ihm angestrebte Verbindung des „Popularen“ und des „Gelehrten“ einmal in aller Deutlichkeit in Szene setzen konnte. Dass Papageno im Volkston singt und mit der Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“ sogar ein richtiges Volkslied anstimmt, ist ja evident, und ebenso deutlich ist der Gegensatz zur feierlichen und komplexen Es-Dur-Welt der hohen Personen. Bei genauer Betrachtung aber zeigt sich, dass Mozart genau vier verschiedene, deutlich gegeneinander abgesetzte musikalische Sprachen einsetzt: die Volkslieder Papagenos, die Koloraturarien der Königin der Nacht im Stil der Opera seria, die empfindsamen Arien des hohen Paares und die geistlichen Lieder Sarastros und seiner Ordenspriester. Die geistliche Sphäre ist auch farblich abgesetzt durch die tiefen Bläser: Posaunen, Klarinetten, Bassethörner. Dazu kommt dann noch eine Fremdsprache, die Mozart dort einsetzt, wo eine offenbar fremdsprachliche und fremdschriftliche, hieroglyphische Inschrift verlesen wird. Er lässt die beiden Geharnischten diese Inschrift auf die Melodie eines Chorals von Martin Luther verlesen und setzt diesen Cantus Firmus über eine fugierte Begleitung im reinsten Stil Johann Sebastian Bachs. Er spricht also im katholischen Wien des Jahres 1791 die Sprache der protestantischen Kirchenmusik einer 60 und mehr Jahre zurückliegenden Zeit und hätte keine fremdere, unerhörtere Sprache finden können, um das Motiv eines fremdsprachlichen Textes musikalisch auszudrücken.

Mozarts Musik der späten Jahre zeichnet sich allgemein durch ihre Vielsprachigkeit aus, aber für die so bewusst gegeneinander abgesetzte und dramatisch motivierte Form wie in der *Zauberflöte* kenne ich keine Parallele. Was wollte er damit ausdrücken? Ich könnte mir vorstellen, dass es ihm darauf ankam, den Dualismus der *religio duplex* zum Geviert auseinanderzufalten und dadurch zu dynamisieren. Bei ihm stehen sich nicht zwei, sondern vier Pole gegenüber, von denen zwei in scharfem Antagonismus gegeneinander gesetzt, die anderen zwei dagegen in deutlicher Allianz verbunden sind. Einander entgegengesetzt sind die Königin der Nacht und Sarastro, die für die Illusionen der Volksreligion und die Weisheit der Geheimreligion stehen, musikalisch realisiert durch den Gegensatz von Opera seria und schlichter Sakralmusik. In Allianz verbunden sind das hohe und das niedere Paar, die sich zwischen den Polen von Aberglauben und Weisheit bewegen. Weder ist das Volk unabdingbar dem Aberglauben verhaftet, sondern kann sich von der einen auf die andere Seite schlagen, noch ist die Elite von Haus bzw. Geburt aus weise, sondern muss sich die Weisheit in schweren Prüfungen erkämpfen. Indem Mozart diese Gegensätze musikalisch realisiert, schafft er so etwas wie eine musikalische Soziologie.



Damit betreten wir die letzte, am weitesten ausgreifende Kontextebene des Werkes und fragen nach seinen Bezügen in dem politischen und gesellschaftlichen Spannungsfeld im postjosephinischen Wien zwei Jahre nach der französischen Revolution. Stellt diese Utopie einer aufgeklärten Monarchie und einer Allianz von Volk und Adel auf dem Boden der Wahrheit nicht einen Gegenentwurf zur Französischen Revolution dar? Man darf wohl von solchen Fragen nicht ganz absehen, die in den Kreisen der Wiener Freimaurer, die nun einmal das unmittelbarste geistige Umfeld der Oper bildeten, gewiss heiß diskutiert wurden.

Abschließend stellt sich die Frage, ob und wie sich diese kulturwissenschaftlichen Einblicke in das geistige und kulturelle Umfeld der *Zauberflöte* auch für andere Opern fruchtbar machen und zu einer Methode ausbauen ließen. Diese Frage kann ich nur aufwerfen, aber nicht beantworten. Ähnliche Fragestellungen habe ich bisher nur, wie es für einen Ägyptologen und Religionswissenschaftler nahe liegt, an Verdis *Aida* und Schönbergs *Moses und Aron* herangetragen, zwei Opern, die sich ja ebenfalls durch große musikalische Vielsprachigkeit auszeichnen. Bei Verdi geht es um musikalischen Orientalismus, er unternimmt genau das, was Mozart in der *Zauberflöte* vermeidet: ägyptisierende Musik als Sondersprache zu verwenden; dazu werden die Priester mit ihrer palestrinesken Polyphonie und die politischen Aufmärsche mit ihrem national-martialischen Tschingdarassa musikalisch abgehoben. Mit Verdi kommen wir in die Welt des historistischen Exotismus, der Weltausstellungen und der Ägyptomanie. Bei Schönberg geht es um den Gegensatz von reinem, kompromisslosen Monotheismus, wie ihn Moses vertritt, und der von Aron vertretenen bilderreichen, volkstümlichen Bibelreligion, also um das, was ich die Mosaische Unterscheidung zwischen religiöser Wahrheit und Lüge genannt habe und was Schönberg nun mitten ins Herz der biblischen Tradition jüdischer oder christlicher Observanz selbst hinein verlegt und musikalisch streng gegeneinander und gegen eine dritte Sphäre absetzt, nämlich das Heidentum, in das das Volk mit dem Goldenen Kalb zurückfällt und das Schönberg mit einer an Strawinskis *Sacre du printemps* erinnernden Musiksprache charakterisiert. In beiden Opern geht es wie in der *Zauberflöte* um starke Kontraste geistiger, kultureller, sozialer Natur, die musikalisch deutlich gemacht werden. Hier kann kulturwissenschaftliche Kontextforschung das Verständnis auch der musikalischen Struktur, wie ich meine, erheblich fördern und ich könnte mir vorstellen, dass das noch bei einer großen Reihe anderer Opern der Fall ist.



