

## Erfahrungsraum Oper

### **eBook** inside

Die Zugangsinformationen zum eBook  
finden Sie am Ende des Buchs.



Uwe Schweikert

# Erfahrungsraum Oper

Porträts und Perspektiven

METZLER  
BÄRENREITER

### *Der Autor*

Uwe Schweikert ist nach vielfältiger Tätigkeit als Autor, Herausgeber (zuletzt des Verdi-Handbuchs und des Schubert-Liedlexikons) und Verlagslektor heute vor allem als Musikpublizist in Rundfunk, Theater und Pressemedien präsent.

### *Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04651-2 (Metzler)

ISBN 978-3-476-04652-9 (Metzler eBook)

ISBN 978-3-7618-2087-2 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: © Hans Jörg Michel [Cornelia Ptassek als Alceste in Christoph Willibald Glucks »Alceste«, Inszenierung: Dietrich Hilsdorf, Nationaltheater Mannheim, Premiere: 21. Februar 2015])  
Typografie und Satz: Tobias Wantzen, Bremen

J. B. Metzler, Stuttgart  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler, Stuttgart,  
und Bärenreiter, Kassel  
© Springer-Verlag GmbH Deutschland,  
ein Teil von Springer Nature, 2018

*Für  
Ulrike Schumann  
als  
Freundesgabe*



# Inhalt

## Porträts

Der Freigeist 3

*Jean-Philippe Rameau als Opernkomponist*

»Eklektik mit Esprit« 15

*Gaetano Donizetti in Paris und Wien – ein europäischer Komponist*

»Mein Morgen- und abendliches Künstlergebet heißt:

Deutsche Oper.« 33

*Robert Schumanns Liebeswerben um die Oper*

»Engel des schrägen Humors« 45

*Emmanuel Chabrier – ein Komponist zwischen Café-concert  
und Bayreuth*

»Musikalischer Geschichtsschreiber der weiblichen  
Seele« 53

*Jules Massenet und seine Oper »Manon«*

Die Verwandlung der Welt durch Liebe 64

*Nikolai Rimski-Korsakow als Opernkomponist*

»Großer Schmerz in kleinen Seelen« 83

*Ein Puccini-Mosaik*

»Ohne Liebe geht es bei mir nicht« 102

*Frauen im Leben und Werk Leoš Janáček*

Vom »Wozzeck« zur »Lulu« 113

*Alban Berg und die Oper*

Mönch und Strolch 129

*Die musikalischen Gesichter von Francis Poulenc*

## Perspektiven

»Das Ganze wie ein Konzert von Geschichten« 141

*Ariosts »Orlando furioso« und die Barockoper*

»Kleine Musik eines großen Musikers« 154

*Auber, Scribe und das Pariser Unterhaltungstheater*

Flaschenpost an die Zukunft 163

*Was Verdis »Falstaff« mit Wagner zu tun hat*

Geheimnisse der Seele 176

*Maurice Maeterlincks Dichtung und ihre Musikalisierung*

»Die unsterblichen Geliebten« 185

*Musik als Projektion der Biographie bei Beethoven, Wagner, Janáček und Berg*

Sprechen und Singen in der Oper 196

*Über die Ästhetik der Dialogoper und die Schwierigkeiten im Umgang mit ihr*

# Lektüren

»Halb Furie, halb Grazie« **209**

*Glucks »Armide«: Drama der Leidenschaften zwischen Hass und Liebe*

»Verteufelt human« **220**

*Glucks »Iphigénie en Tauride« zwischen Klassizismus und Revolution*

»Man muss glauben, es sey wirklich so.« **225**

*Menschenopfer und Orakelspruch in Mozarts »Idomeneo«*

Mozarts »Zauberflöte« **232**

*Theater aus dem Geist der Musik*

»Von einer ganz andern Art als jenes von Gluck« **242**

*Haydns Opernversion des Orpheus-Stoffes*

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung **250**

*Donizetti und seine Oper »L'elisir d'amore«*

»Ich will Gefühle auf der Bühne haben, keine Schlachten.« **261**

*Donizettis »Lucia di Lammermoor«*

»Un' armonia celeste« **270**

*Wie klingt Wahnsinn in Donizettis »Lucia di Lammermoor«?*

»Salut à la France« **274**

*Donizetti und seine Opéra comique »La Fille du régiment«*

»Diese sehr ernsten Scherze« **288**

*Masken und Menschen, Komik und Ernst in Donizettis*

*»Don Pasquale«*

Instrumentales Theater **294**

*Berlioz' »La Damnation de Faust« zwischen Oper und Konzert*

»Scherz oder Wahnsinn«? **303**

*Verdis musikalisches Porträt eines verblendeten Monomanen  
in »Un ballo in maschera«*

»Die tiefe Kunst des tönenden Schweigens« **309**

*Wagners »Tristan und Isolde« – ein Calderón'sches Mysterienspiel?*

Titanenscherzo **316**

*Komik, Idylle, Märchen und Natur in Wagners »Siegfried«*

Verlorene Illusionen **328**

*Tschaikowskys Puschkin-Oper »Jewgeni Onegin«*

»Dieses ganze Jammertal ist für mich ein Nachtlokal.« **333**

*Gesang und Tanz in Emmerich Kálmáns Operette  
»Die Csárdásfürstin«*

»Liebt Ariadne den Bacchus?« **338**

*Richard Strauss' Oper »Ariadne auf Naxos«*

»Wahrheit bis zum Äußersten« **345**

*Janáček und seine Oper »Aus einem Totenhaus«*

»Unbewusst – höchste Lust« **353**

*Bergs »Lulu« im Spiegel von Wagners »Tristan und Isolde«*

*Nachbemerkung* **360**

*Drucknachweise* **362**

## »Engel des schrägen Humors«

### Emmanuel Chabrier – ein Komponist zwischen Café-concert und Bayreuth

**E**mmanuel Chabrier (1841–1894) war Zeitgenosse der französischen Impressionisten, die ihn mehrmals auf ihren Bildern verewigten. Manet, mit dem er eng befreundet war und der in seinen Armen starb, hat ihn zweimal porträtiert. In Degas' Gemälde »L'Orchestre«, das heute im Pariser Musée d'Orsay hängt, sieht man ganz im Hintergrund Chabriers Kopf über die Logenbrüstung hervorstechen. In Fantin-Latours berühmtem Gruppenbild »Autour du piano«, auch als »Les Wagnéristes« bekannt, thront er am Klavier, umgeben von seinen Freunden, unter denen sich Vincent d'Indy befindet, der ihn »l'ange du cocasse« getauft hat. Als einen solchen »Engel des schrägen Humors« hat ihn Édouard Detaille 1873 von hinten am Klavier gezeichnet und besser als jedes Porträt getroffen – vollbekleidet, mit senfgelbem Mantel, lässig herabhängendem Schal und schwarzem Zylinder greift er in sichtlich ausgelassener und, wie die leeren Flaschen vermuten lassen, alkoholierter Stimmung in die Tasten.

Das Klavierspiel des gedrungenen, beleibten, spöttischen Auvergnaten war berühmt und berüchtigt. »Obwohl seine Arme zu kurz, seine Finger zu dick und sein ganzes Spiel irgendwie ungeschickt war«, so erinnerte sich später d'Indy, »erreichte er doch einen Grad von Kunstfertigkeit und Ausdruck, den – mit Ausnahme von Liszt und Anton Rubinstein – nur wenige große Pianisten übertroffen haben. Wer nicht mit eigenen Augen sah, wie er die extrem tief liegenden Noten der »España«-Rhapsodie mit dem kleinen Finger seiner linken Hand aufpickte, hat keine Vorstellung von der technischen Gewandtheit, über die dieser scheinbar unbeholfene Mann verfügte.« Andere Augen- und Ohrenzeugen berichten von »gesprungenen Saiten und zerschmetterten Tasten«, wenn Chabrier die Töne wie Schüsse aus einer Kanone heraus knallen ließ. Alfred Cortot spielte später auf seinem Instrument: »Nicht nur, dass die Kanten verschiedener Tasten abgebrochen waren, sondern die innere Fläche des Kla-

vierdeckels war buchstäblich mit Kratzern und Schrammen durchfurcht, die das Zeugnis herrlicher Kämpfe ablegten.«

Die Berichte über Chabriers Schalkhaftigkeit, seine Lust am Klamauk und Schabernack ließen sich endlos vermehren. Auch seine eigenen, in einem voluminösen Band gesammelten Briefe liefern reichlich Stoff. Kein Zweifel – um nochmals Cortot anzuführen –, »dass er zur Musik durch die Pforte des Humors gekommen war«. Dass Chabriers Ruhm in keinem Verhältnis zu seinem Genie steht, dürfte nicht zuletzt daher rühren. Thematische »Arbeit« im Sinne der deutschen Tradition war seine Sache nicht. Großen Formen wie der Sonate oder der Sinfonie ging er aus dem Weg und kaprizierte sich stattdessen auf Klavierstücke, Lieder und Operetten. Selbst sein einzig populäres, wirklich bekanntes Werk, die Orchester-Rhapsodie »España«, dauert gerade einmal sechs Minuten und firmiert als gehobene Unterhaltungsmusik.

Diesem Nischendasein im Bewusstsein des breiteren Publikums steht die immense, ja geradezu überwältigende Wertschätzung durch seine Komponistenkollegen gegenüber. Die Großen standen für ihn Spalier. Debussy liebte die Opéra bouffe »L'Étoile« so sehr, dass er das Stück gelegentlich am Klavier ganz durchspielte und dazu sang. Ravel, der ihm viele Anregungen verdankte und ihm mit einem kleinen Klavierstück (»A la manière de Chabrier«) huldigte, hielt ihn für »den französischsten unter unseren Komponisten«. Poulenc, der eine Monographie über ihn schrieb, ist ohne die kontrollierte Lässigkeit Chabriers undenkbar. Selbst der sarkastische Strawinsky hat immer wieder seine Bewunderung für Chabrier eingestanden, der ihm neben Debussy unter allen Franzosen am liebsten war: »Es ist schon so, Ohren die verzaubert und verdorben sind durch pathetischen und sentimental Schwulst, Ohren, die durch akademische Dressurmethode abgerichtet sind ..., solche Ohren müssen taub bleiben einer wahren Perle gegenüber, wie es Chabriers »Roi malgré lui« ist; denn dieses Werk ist zu seinem Unglück nichts weiter als Musik.« Den kühnen Posaunen der »España«-Rhapsodie begegnen wir in »Petruschka« wieder.

Chabrier – das mag vieles erklären – hat das Komponieren lange nur nebenbei betrieben. Er war, im besten Sinn des Wortes, Dilettant, ein Außenseiter, der nie ein Konservatorium besucht, sich aber von früher Jugend an stets mit Musik beschäftigt hat. »Kurz, ich habe mich weitgehend selbst ausgebildet«, fasste er 1890 in einem Brief an den Dirigenten Felix Mottl seinen Werdegang zusammen: »Ich gehöre keiner Schule an, besitze vielleicht nichts als die nötige Veranlagung; vieles von dem, was man sich jung erwerben muss, fehlt mir noch immer, aber ich liebe die Musik, ich betreibe sie, wie ich sie fühle, vielleicht mit mehr Herzblut als mit Technik – aber das ist mir egal!«

Nach dem Abschluss seines Jurastudiums trat er 1861 einen Posten im Innenministerium an. Daneben schloss er Freundschaft mit den Dichtern der Parnassiens und den Malern des Impressionismus, versuchte sich zusammen mit dem Lyriker Paul Verlaine an zwei unvollendeten Operetten und brachte, indem er die Partitur des »Tannhäuser« abschrieb, sich die Geheimnisse der Instrumentation selbst bei. Seinen ersten durchschlagenden Erfolg als Komponist hatte Chabrier mit der Oper »L'Étoile«, die 1877 am Théâtre des Bouffes-Parisiens herauskam, wo auch die Operetten Offenbachs oder Lecocqs aufgeführt wurden. Was er bis dahin geschrieben hatte – Lieder und Klavierstücke – waren die Kompositionen eines Amateurs. Die farbenreiche Palette, die uns in »L'Étoile« überrascht und selbst Offenbachs nicht eben geringe Instrumentationskunst in den Schatten stellt, ist allerdings hier bereits zu ahnen.

Epoche in seinem Leben machte im März 1880 die gemeinsam mit den Komponistenfreunden Duparc und d'Indy unternommene Reise nach München, wo er mit »Tristan und Isolde« erstmals ein Werk des bewunderten Wagner im Theater sah. »Wagner hat mich getötet«, schrieb er an den Verleger Costalat: »Nachdem ich die Nase in die Werke dieses Giganten gesteckt habe, wäre es verrückt oder naiv, noch an das zu glauben, was man selbst geschrieben hat.« Ende des Jahres quittierte Chabrier den Dienst im Ministerium und widmete sich fortan ausschließlich der Musik. Seinen Lebensunterhalt verdiente er als Sekretär, Chordirigent und Korrepetitor der Konzertgesellschaft, die der Dirigent und Wagnerianer Charles Lamoureux 1881 gründete. Wagners Opern, die in Paris noch immer nicht im Theater gespielt wurden, sondern nur ausschnittsweise im Konzert zu hören waren, reiste Chabrier weiterhin nach: 1882 nach London, 1883 und 1887 nach Brüssel, schließlich 1889 nach Bayreuth, wo er den »Parsifal« mit dem ihm befreundeten Tenor Ernest van Dyck in der Titelrolle sah: »Ich habe niemals in meinem Leben eine vergleichbare künstlerische Erregung erlebt.« Was er hörte, überwältigte ihn bis zu Tränen, konnte allerdings seinen ironischen Widerspruchsgeist nicht ganz unterdrücken. Von der Hausherrin in Wahnfried eingeladen, soll er – so geht die Fama – die zum Tee gereichten klebrigen Brötchen heimlich in einer Kommode entsorgt haben, in dem die andächtig aufbewahrten Hemden des toten Meisters lagerten. Kein Gerücht ist die vierhändige Quadrille »Souvenirs de Munich« über Themen aus »Tristan und Isolde«, die er 1882 schrieb – für Cortot eine »respektlose Unverfrorenheit«, für uns der Beweis, dass Chabrier sich mit Selbstironie am eigenen Schopf aus dem Sumpf der bloßen Nachahmer herauszog.

Im selben Jahr 1882 unternahm er, zusammen mit seiner Frau, eine mehrmonatige Spanien-Reise, deren Resultat die »España«-Rhapsodie war, die ihm nun überall, selbst nach Bayreuth, vorauselte. Tänzerischer Schwung

und rhythmische Verve gehören zu den größten Vorzügen seiner Musik – sei es mit melancholischer Noblesse wie in den »Trois Valses romantiques« für zwei Klaviere, die noch in Ravels »La Valse« nachklingen, oder in der furiosen »Bourrée fantasque«, der letzten, 1891 entstandenen Klavierkomposition, in deren Vorliebe für das hämmernde, perkussive Staccato-Spiel sich bereits die Emanzipation des Rhythmus ankündigt, den Strawinsky und Bartók zwei Jahrzehnte später entfesseln sollten: »So hatte man bisher noch nicht für das Klavier geschrieben, dass man die ungeahnten orchestralen Eigenschaften aus ihm herausgeholt, die Klangfarben zur Charakterisierung der Rhythmen benutzt oder die vom Pedal ausgehende impressionistische Kraft freigelegt hätte« (Alfred Cortot).

Wieder andere Wege gehen die späten Vokalwerke – das zarte, von Ravel geschätzte »Chanson pour Jeanne«, das Duparcs oder Debussys besten Eingebungen ebenbürtige schwärmerisch-visionäre Lied »L'Île heureuse«, die lyrische Szene »La Sulamite« (für Ravel ein »wahres Wunderwerk«), schließlich die durchsichtig-gläserne Ode »A la musique«, seine letzte vollendete Komposition. Hier greift Chabrier Formen und Ausdrucksweisen der französischen Tradition auf – die lyrische Kantate war eine der Prüfungsaufgaben, die jeder Bewerber um den jährlich vom Staat verliehenen Rom-Preis zu absolvieren hatte –, um sie, ganz im Sinne der impressionistischen Klangfarbenkunst, geradezu neu zu erfinden. Wie »Gwendoline« und das Opernfragment »Briséis« besitzt auch die Musik der beiden kleinen Kantaten etwas Immaterielles, Spirituelles – eine Zartheit, ja Zärtlichkeit, deren Ausdruck niemals die Grenzen zur Sentimentalität überschreitet. Emotion – so Duparc – »war für ihn nun einmal die raison d'être von Musik; als rein geistige Kunst, die nur Staunen aber keine Emotion erregt, schien sie ihm vollkommen sinnlos.«

Aber der »Engel des schrägen Humors« ließ auch hin und wieder sein Gelächter vernehmen. In zahlreichen Briefen räsoniert Chabrier Ende der 1880er-Jahre über neuartige Lieder abseits der üblichen Salon-Romanzen. »Was ich zum Beispiel nicht will«, schreibt er seinem Verleger Enoch, »sind diese ewigen Blumenbeete in drei Strophen, wo man stumpfsinnig Hagebutten und Chrysanthenen pflückt; was ich nicht will, ist dieses klebrige Zeug, wo man sich liebt zur Blütezeit oder im April und Mai; lassen wir doch diese beiden Monate des Jahres, die mir so erschöpft scheinen, einmal ruhen, und gleich dazu die Blümchen in den Gärten ... Ich möchte etwas *Lustiges* machen, aber etwas Lustiges für beide *Geschlechter*, etwas Robustes, etwas Urwüchsiges; kleine Fabeln oder Erzählungen. Jedenfalls etwas anderes als Fauré, Holmès und Konsorten ... Was die Chrysanthenen und das übrige Süßholz betrifft, zum Teufel damit, zum Teufel und noch einmal zum Teufel!«

Chabriers zoologische Romanzen – den fetten Truthähnen, kleinen Enten und rosa Schweinchen gewidmete »Geflügelstücke« – sind Beispiele eines grotesken Humors, wie man ihn später in Ravels »Histoires naturelles« oder im »Bestiaire« Poulencs wiederfindet. Chabrier hat sie Diseusen zugeeignet, was darauf hinweist, dass sie weniger zum Vortrag für den Salon als für das Café-concert bestimmt waren. Gleichzeitig – und das spricht einmal mehr für die Abgründigkeit seines Humors – dedizierte er van Dyck die Romanze »Toutes les fleurs!«, »bei der man mindestens 64 Zähne zeigen muss, und deren dritte Strophe verlangt, dass man sie mit verdrehten Augen vorträgt, die Hand auf dem Hosenschlitz, Schaum vor dem Mund und mit allen Feuern der Hölle« – »Salonschmalz von der unwiderstehlichsten Sorte«, wie er dem Widmungsträger schreibt. Vergessen wir nicht: Pariser Theaterereignisse der Neunzigerjahre waren nicht nur die symbolbefrachteten Stücke Maeterlincks, sondern auch die grotesken Grimassen von Alfred Jarrys »Ubu roi«. Chabriers Muse mit ihrer »üppigen Unterwäsche« – um seine Selbstcharakteristik des »Roi malgré lui« zu paraphrasieren – hatte an beiden Strömungen der künstlerischen Avantgarde Anteil.

Mit einem Wort: Als Musiker saß Chabrier zwischen allen Stühlen. Für das Juste Milieu der Pariser Bourgeoisie war er als Wagnerianer abgestempelt, diese wiederum behandelten ihn als Scharlatan – ein Dilemma, dem er bis zu seinem frühen Tod nicht entkam. Symptomatisch ist die erst ungläubige, dann empörte Reaktion Cosima Wagners, als sie »Gwendoline« und dann »Le Roi malgré lui« des durch Felix Mottl in Deutschland protegierten und bekannt gemachten Chabrier im Theater sah. »Das ist nun einfach von A bis Z Schund«, machte sie ihrer Empörung Luft: »Offenbach, Meyerbeer und Gounod mit Berliozschen Instrumentationswitzen. Wozu Chabrier nach Bayreuth gekommen ist, bleibt wohl ein Rätsel.«

Cosimas Irritation ist verständlich, und ihr Verdacht geht trotz des untergründig mitschwingenden Antisemitismus in die richtige Richtung. Chabrier war, zusammen mit Villiers de l'Isle-Adam und Catulle Mendès, dem zeitweiligen Ehemann von Wagners französischer Geliebter Judith Gautier, Wagnerianer der ersten Stunde. Seiner Musik allerdings ist der Wagnerismus weitgehend äußerlich, ja fremd. Seine Lieder stehen, selbst da wo sie den üblichen Romanzenton verweigern, fest in der französischen Tradition. Ähnliches gilt für die kompositorisch ungleich originelleren Klavierwerke. César Franck soll nach der Uraufführung der »Pièces pittoresques« gesagt haben: »Diese Musik verbindet unsere Zeit mit der derjenigen Couperins und Rameaus.« (Und was er nicht wissen konnte: Sie nimmt den Neoklassizismus der 1920er-Jahre vorweg.) Formal sind die zehn Stücke, deren phantasievolle Titel in der Tat

die Erinnerung an die beiden großen Barockmeister wachrufen, von geradezu schablonenhafter Einfachheit, und auch die musikalischen Gedanken sind oft genug bewusst naiv, ja banal. Das Neuartige, Überraschende, noch heute Faszinierende – so Cortot – liegt anderswo, »im Fund der Harmonien, in der mit dem Klangwesen der Instrumente übereinstimmenden Farbengebung und vor allem im begeisterten Schwung des Rhythmus.« Chabriers Vorliebe für Septen-, Nonen-, ja Undezimenketten, für Modalharmonik, Pentatonik und die scherzhaft von ihm in einem Brief an seine Frau »rythmes abracadabrants« genannte Polyrhythmik hat Debussy, Ravel und Satie beeinflusst.

Womit er sich von all seinen unmittelbaren Zeitgenossen abhebt, ist die hochdifferenzierte instrumentale Koloristik nicht nur der Orchester-, sondern gerade auch der Klavierwerke. Édouard Risler, dem damals erst 18-jährigen Widmungsträger der »Bourrée fantasque«, teilte Chabrier mit, er habe in dem Stück »113 verschiedene Klangfarben« gezählt. Das ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen, zeigt aber, dass seine Musik mit luzider Genauigkeit auf Oberflächenreize reagiert. Einige der zehn »Pièces pittoresques« – etwa die ganze 18 Takte umfassende »Mélancolie« mit ihrer gläsernen Durchsichtigkeit, die wie hingetupfte Klangstudie »Sous-bois« oder die »Idylle« mit ihren unablässig pulsierenden Achteln – gehören zu den Perlen französischer Klaviermusik.

Wenn auf einen Komponisten die Bezeichnung »Impressionist« zutrifft, dann auf Chabrier. Viele seiner Werke sind klingende Impressionen, musikalische Gemälde. In Analogie zu den impressionistischen Malern vermied er Farbmischungen und bevorzugte reine, klare Klangfarben. In der »España«-Rhapsodie gelingt es ihm, dem Zuhörer die spanische Atmosphäre, der das Werk seine Anregung verdankt und die in den Beschreibungen seiner Reise-Briefe nachzulesen ist, geradezu sichtbar vor Augen zu stellen. Selbst in den beiden am stärksten Wagner verpflichteten Opern geht es ihm nicht um eine metaphysische Innenschau, sondern um Tableaus, wie in der langen, breit angelegten Einleitung zum zweiten Akt von »Gwendoline« oder im Vorspiel zum ersten (und einzig vollendeten) Akt von »Briséis«. Beide Male handelt es sich um atmosphärisch dichte Naturbilder der an der See situierten Handlung – an der britischen Küste im einen, am Meer bei Korinth im andern Fall –, die die Erinnerung an Monets Seestücke wachrufen. Rausch und Narkotisierung, Zwielicht und Dunkel waren, aller Wagner-Faszination zum Trotz, nicht Chabriers Ideal. Seine Musik ist licht, wach – selbst die subtilen Zwischentöne der Kantate »La Sulamite« oder der dramatischen Legende »Briséis« (nach Goethes Ballade »Die Braut von Korinth«) folgen nicht dem Mischklang Wagners, sondern setzen die Farben, ganz nach der Technik der impressionistischen Maler, immer ins Hellere. Was er sich von Wagner, diesem »Mann aus

Bronze«, einzuimpfen versuchte – so hat er es in einem Brief an van Dyck formuliert –, war dessen Ästhetik, aber nicht dessen Musik.

Wie Wagner sah Chabrier in der Bühne seine eigentliche Bestimmung. Viele seiner Anläufe blieben freilich unvollendet, darunter die beiden frühen Operetten auf Texte Verlaines und »Le Sabbat« nach einer Erzählung von Sacher-Masoch. Am höchsten gegriffen hat er mit der 1886 in Brüssel uraufgeführten und im Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende auch in Deutschland mehrfach gegebenen »Gwendoline«. In diesem Musikdrama hat ihm seine Wagner-Begeisterung einen Streich gespielt. Das Libretto von Catulle Mendès lehnt sich an exemplarische Szenen aus Wagners Opern an, beginnt wie der »Fliegende Holländer« – Gwendoline träumt von den wilden Dänen wie Senta in einer Ballade; als diese mordend und plündernd erscheinen, zähmt sie deren König mit einem Spinnlied – und endet in einer Art Weltenbrand wie am Schluss der »Götterdämmerung« mit der Walhall-Vision des sterbenden Liebespaars. Das geht schon deswegen nicht zusammen, weil Chabrier – ähnlich wie Ernest Reyer in seiner Oper »Sigurd« (1884) – die germanische Welt als Exotismus rezipiert und weil König Harald ein tumber, geheimnisloser Haudogen ist, den kein Holländer-Schicksal verfolgt. Auch musikalisch ist Wagner denkbar fern, die Vertonung bleibt dem Stoff äußerlich. Obwohl durchkomponiert, ist das Stück noch immer wie eine Nummernoper gegliedert. Und die stärksten Momente – das Liebesduett unmittelbar vor der Schlusskatastrophe und die Untergangsvision selbst – sind, dramaturgisch gesehen, reinsten Meyerbeer. Chabrier scheint sich der Schwächen bewusst gewesen zu sein, wenn er seine Vertonung in einem Brief mit ironischer Selbstkritik als »musikalischen Liebig-Fleischextrakt« bezeichnete, den man eigentlich in Wasser auflösen sollte. Trotz vieler musikalischer Schönheiten dürfte »Gwendoline« für die heutige Bühne nicht zu retten sein.

Anders steht es im Falle von »L'Étoile« (1877) und »Le Roi malgré lui« (1887). Beides sind musikalische Meisterwerke, und wenn man vor die Wahl gestellt ist, welchem von beiden die Palme gebührt, dann vielleicht doch »L'Étoile«, weil diese Opéra bouffe aus dem Geist Offenbachs das unvergleichlich bessere Textbuch besitzt. Der freche Tonfall, den Chabrier hier durchwegs einschlägt – selbst die gefühlvollen Romanzen Lazulis und Laoulas sind ironisch unterfüttert –, demonstriert, wie genau er die Musik Offenbachs und Lecocqs studiert hat. Das parodistische Duett, bei dem sich König Ouf I. und sein Hofastrologe Siroco ihre Todesangst mit Kräuterlikör betäuben, gehört zu den Perlen der leichten Muse, und wenn am Ende des zweiten Aktes der geheuchelte Kondolenzchor in einen frenetischen Cancan übergeht, erreicht der schwarze Humor seinen Höhepunkt.

Funkelnde Doppelbödigkeit, ja tiefgründige Leichtigkeit beherrscht auch die Musik des »Roi malgré lui«. Leider hat Chabrier sich für seinen »König wider Willen« ein unsäglich albernes Libretto aufschwätzen lassen – ein Intrigenspiel mit politischen Untertönen, bei dem man sich oft nicht sicher ist, ob man es mit absichtlichem oder unfreiwilligem Humor zu tun hat. Ähnlich ging es schon d’Indy, der nach der Generalprobe an Chabrier schrieb: »Ich verstehe das Stück nicht ... Es gibt zu viele Türen und Betkapellen, wo man hinein- und hinausgeht. Leute, die ankommen, wenn sie weggehen sollten, oder die weggehen, wenn sie bleiben sollten.« Vielleicht findet sich ein Regisseur, der aus diesem chaotischen Quidproquo von Täuschungen, Verkleidungen und Verwechslungen ein absurdes Theater herauszukitzeln versteht.

Die Musik jedenfalls hätte ein solches Engagement verdient. Chabrier zeigt sich hier auf der Höhe seiner Kunst. Formal ist das Werk eine Opéra comique mit gesprochenen Dialogen. Es verfügt über brillante Melodien, besticht durch harmonische Feinheiten, gewagte Dissonanzen und rhythmische Finessen und ist überdies meisterhaft instrumentiert. Fast über jede der insgesamt zwanzig Musiknummern könnte man ins Schwärmen geraten – seien es nun der prächtige, mit Borodins »Polowetzer Tänzen« konkurrierende Chorwalzer, Minkas in einen furiosen Csárdás mündendes Zigeunerlied, die elegische Pavane, mit der Henri seiner Heimat Frankreich huldigt, die komischen Couplets des Aufschneiders Fritelli oder die lyrischen Ruhepunkte für das Liebespaar Minka/Nangis. Vor allem aber ist das Ganze, wie Verdis »Falstaff«, eine Parodie auf das Theater selbst. Chabrier spielt mit den Elementen der Oper, denen der Grand opéra wie des Drame lyrique. Wenn Henri, König wider Willen in Polen, sich inkognito als Verschwörer gegen sich selbst dem allgemeinen Aufruhr anschließt, parodiert Chabrier mit der Schwerterweihe aus dem vierten Akt von Meyerbeers »Hugenotten« eines der spektakulärsten Tableaus des damals noch immer auf dem Spielplan der Pariser Opéra stehenden Werkes. Die komische, im Übrigen schulgerecht durchgeführte Fuge der Verschwörer im zweiten Finale erledigt in ganzen 30 Takten, wozu Wagner in der Prügelfuge der »Meistersinger« ein Mehrfaches an Zeit benötigt. Und die berückende Barkarole zitiert nicht nur die Erfolgsnummer aus Offenbachs »Les Contes d’Hoffmann«, sondern übertrifft den großen Konkurrenten auf seinem ureigensten Feld bei Weitem. Von betörendster Sinnlichkeit erfüllt ist auch das Notturmo à deux, der lyrische Höhepunkt des »Roi malgré lui«. Wer dieses Meisterwerk kennt, das man Verdis »Falstaff« zur Seite stellen möchte, liebt es, und wer es liebt, wird dem belgischen Musikologen Harry Halbreich zustimmen, der meint, bei der Vernachlässigung des sträflich unterschätzten Chabrier handle es sich um die größte Ungerechtigkeit der Musikgeschichte.

# Mozarts »Zauberflöte«

## Theater aus dem Geist der Musik

Die »Zauberflöte« wurde am 30. September 1791 im Wiener Freihaustheater auf der Wieden uraufgeführt. Es sollte Mozarts letztes Bühnenwerk sein; neun Wochen später starb er. Mozarts früher Tod unmittelbar nach dem ungeheuren Erfolg der »Zauberflöte« hat gewiss dazu beigetragen, das Bild dieses Werkes zu verklären, in dem sich zum letzten Mal in der Musikgeschichte die Sphären des Hohen und des Niederen, von feierlichem Ernst und possenhafter Komik, zu einer Synthese zusammenschließen.

Die Inkommensurabilität von Handlung und Musik hat zu einer bis heute nicht abreißenden Kette von Deutungen geführt, die – ähnlich wie im Falle von Goethes »Faust« – das Werk geradezu überwuchern. Darum scheint es angebracht, hinter die Vielfalt der Stimmen an den Anfang zurückzugehen. Zu einem Zeitpunkt, als die Urteile Goethes, Hegels und Kierkegaards noch nicht bekannt waren, kommt Nissen, der zweite Mann von Mozarts Witwe, in seiner 1828 erschienenen Biographie des Komponisten auf die ihm wohl von Constanze vermittelte Entstehung der »Zauberflöte« zu sprechen. »Schreiben Sie eine Oper für mich«, soll Schikaneder demnach zu Mozart gesagt haben, »ganz im Geschmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabey den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Decorationen schaffen u. s. w., Alles, wie man's jetzt haben will.«

Wie immer es gewesen sein mag, wer immer an dem »Machwerk« – um Hegels durchaus nicht nur abfällig gemeinte Einschätzung des Librettos zu übernehmen – mitgemischt haben mag: Schikaneder jedenfalls war der Zöllner, der Mozart die Oper abverlangt hat und sich zu Recht mit ihm den Nachruhm teilt. Das Publikum des Vorstadttheaters auf der Wieden war ein anderes als jenes der kaiserlichen Hofoper oder des Prager Ständetheaters, für die Mozart zuvor geschrieben hatte. Aber Mozart wäre nicht Mozart gewesen, wenn er nicht – wie die italienische Buffa in den drei Da-Ponte-Opern – das deut-

sche Singspiel auf eine nie zuvor und auch danach nicht wieder erreichte Höhe gehoben hätte. Und wie die Trias von »Le nozze di Figaro«, »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte« blieb auch die »Zauberflöte« ein Werk sui generis, Zauberposse in den geistigen Dimensionen eines Initiations- und Läuterungsstückes, das man zu Recht neben Goethes »Faust« stellen darf.

Kein Libretto in der Geschichte des Musiktheaters wurde kontroverser beurteilt als das der »Zauberflöte« – und dies nicht nur dem absoluten Wert oder Unwert nach. Schon die Zeitgenossen suchten nach einem allegorischen, verborgenen Sinn der Handlung. Die bis heute nicht abreißen lassen Entschlüsselungen reichen von jakobinischer Revolutionspropaganda bis zur archetypischen Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen, vom antiaufklärerisch-konservativen Tendenzstück bis zum freimaurerischen Manifest im Sinne der josephinischen Reformen, kurz gesagt: vom politischen Lehrstück bis zum mythendurchwirkten Märchen. Dass Mozart und Schikaneder selbst im politisch krisenhaften Jahr 1791 – der Erste Koalitionskrieg gegen das revolutionäre Frankreich lag in der Luft – kein Tendenzstück auf die Bühne brachten, ist offensichtlich, dass man dennoch versteckte Anspielungen suchte, ebenso verständlich.

Die widersprüchliche Anlage, ja Offenheit der aus den unterschiedlichsten Stoffen und Quellen kompilierten Handlung hat entscheidend zu diesem Deutungschaos beigetragen. Wie im Falle konkurrierender Wiener Zauberopern – so des »Steins der Weisen« (1790), an dem auch Mozart mitkomponierte – hat Schikaneder für sein Textbuch die von Christoph Martin Wieland herausgegebene Sammlung »Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Märchen« geplündert. Das dort im dritten Band abgedruckte, von dem Oßmannstedter Pfarrer August Jacob Liebeskind (1758–1793) stammende Märchen »Lulu oder Die Zauberflöte« lieferte die Vorlage. Liebeskind erzählt hier, wie es dem Prinzen Lulu mithilfe der ihm von der Fee Periferime geschenkten Flöte und ihrer Wunderkraft gelingt, Sidi, die Tochter der Fee, aus den Fängen des bösen Zauberers Dilsenghuin zu befreien.

Schikaneder und mit ihm Mozart, dessen aktive Mitwirkung man voraussetzen darf, haben dem Geschmack des Wiener Publikums Rechnung zu tragen gesucht, indem sie den im vorliegenden Libretto noch deutlich erkennbaren Erlösungszauber des orientalisierenden Feenmärchens anreicherten durch Rückgriffe auf die Tradition der Wiener Stegreifkomödien und Hanswurstiaden in der Nachfolge der italienischen Commedia dell'arte. Auch die damals gerade in Mode gekommenen Maschinenkunststücke – man denke an die Flugapparate der drei Knaben – durften nicht fehlen. Kolorit und Szenerie des Stückes wiederum sind beeinflusst von der durch den »Sethos«-Roman des

französischen Abbé Jean Terrasson ausgelösten Ägyptomanie. Bereits in seiner Salzburger Zeit hatte Mozart für Tobias von Geblers in der Nachfolge Terrassons stehendes historisches Drama »Thamos, König in Egypten« Zwischenaktmusiken und Chöre komponiert.

Unüberseh-, ja unüberhörbar schließlich ist der bis tief in die musikalische Symbolik hinein wirksame Einfluss des ja gleichfalls ägyptisch angehauchten Freimaurer-Wesens, mit dem Mozart sich zweifelsohne identifiziert hat. Der maurerischen Dreizahl begegnen wir nicht nur im Personengefüge, nicht nur in den drei heiligen Akkorden, die gleich die Ouvertüre eröffnen, sondern geradezu programmatisch in der Grundtonart Es-Dur, in deren drei b-Vorzeichen schon Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« (1784) »die heilige Trias« ausgedrückt sah.

Was immer man aus Gründen der Logik oder des Geschmacks gegen das Konglomerat von Schikaneders Libretto einwenden mag, als Theaterspielwerk funktioniert es und bezaubert seit mehr als zwei Jahrhunderten die Zuschauer. Diese Uneinheitlichkeit, ja Sprunghaftigkeit der Handlung, mit der sich »Die Zauberflöte« von allen Opern Mozarts seit dem »Idomeneo« abhebt, ist auch für jenen scheinbaren Bruch in der Handlung verantwortlich, nämlich den Wechsel der ideologischen Perspektive mitten im Finale des ersten Aktes. Dort wird nämlich die Kontraposition von Gut und Böse entgegen der Vorlage umgepolt: Aus der guten Fee wird die böse Königin der Nacht – Schikaneder und Mozart verweigern ihr als einziger Hauptfigur den Eigennamen! –, aus dem bösen Zauberer Dilsenghuin von Liebeskinds Märchen der Herrscher über das Sonnenreich, dessen Name Sarastro die italianisierte Form des persischen Zoroaster (Zarathustra) ist.

Schikaneder und Mozart – so kann man es in der älteren Literatur lesen – hätten den Plan ihres Stückes abrupt geändert, nachdem am 8. Juni 1791 im Leopoldstädter Theater mit Wenzel Müllers »Kaspar, der Fagottist oder: Die Zauberzither« ein Stück zur Aufführung kam, dem derselbe Märchenstoff zugrunde lag. Diese Annahme scheint, aus äußeren wie inneren Gründen, wenig wahrscheinlich. Schikaneders Libretto kann niemals nur, wie Joachim Perinets Textbuch für Müller, als Singspielkasperliade geplant gewesen sein. Erst Schikaneder und Mozart haben aus der illustrativen Märchenhandlung ein genuines Drama gemacht, in dem »Bildniszauber und Brautverheißung« (Friedrich Dieckmann) im Dienst eines idealen Erziehungsplanes stehen. Die Überwölbung der Handlung durch die freimaurerische Bundesmystik und damit die Priesterherrschaft Sarastros im Weisheitstempel muss darum von Anfang an intendiert gewesen sein.

Überdies befand sich Mozart zu diesem Zeitpunkt bereits mitten in der

Komposition des zweiten Aktes. Am 11. Juni zitiert er in einem Brief an seine in Baden bei Wien weilende Frau Constanze die Schlusszeile des Priesterduetts »Tod und Verzweiflung war sein Lohn!« – und dies, was die Kritiker des Librettos wie der Sarastro-Sphäre fast stets ausblenden, keineswegs in ironisierender, gar parodistischer Absicht. Auch die Tatsache, dass der Kompositionsentwurf der Oper – mit Ausnahme der beiden Ende September nachkomponierten Orchesterstücke – Mitte Juli weitgehend abgeschlossen vorlag, macht einen solchen grundstürzenden Wechsel der Handlung zu diesem späten Zeitpunkt nicht eben wahrscheinlich. Und er wird noch unwahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass in der »Zauberflöte« die Musik die Handlung nicht bloß begleitet, sondern eigentlich erst hervorbringt, sodass die mechanische Unterlegung eines neuen Textes unter die bereits fertiggestellten Noten kaum möglich scheint. Vollends unglaublich wird die Spekulation, wenn man in Mozarts Brief an Constanze vom 12. Juni liest: »Ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der *Fagottist*, die so viel Lärm macht – aber gar nichts daran ist.« So spricht kein verängstigter Konkurrent!

Die Widersprüche, ja Unstimmigkeiten der Handlung sind damit allerdings nicht aus dem Wege geräumt, auch wenn sie kaum die Folge eines schlecht gekitteten Bruchs, sondern eher die Folgen einer unklaren Exposition, mehr noch einer besonderen Personenkonstellation sind. Und hier kommt bereits Mozart, kommt die besondere Struktur seiner »Zauberflöten«-Musik ins Spiel. Franz Grillparzer hat in einer Tagebuch-Notiz bemerkt, dass beim Mozart der »Entführung« die Empfindung über die Form, beim Mozart der »Zauberflöte« aber die Form über die Empfindung herrsche.

Im Einklang mit Schikaneder bedient Mozart sich der unterschiedlichsten theatralen Formen: Papageno, Papagena und Monostatos entstammen dem Wiener Volkstheater, die nächtlich sternflammende Königin dem Figurenarsenal der höfischen Opera seria, Sarastro, Tamino und Pamina dem Singspiel. Mit den Figuren aber übernimmt Mozart auch deren musikalische Sprache: das einfache Strophenlied des Volkstheaters (wie wir es später noch bei Raimund und Nestroy antreffen), die hochvirtuose Arie der Seria mit ihrem Koloraturenflitter, schließlich die variierte Strophenform, wie wir sie in unterschiedlicher Ausprägung bei Sarastro, Tamino und Pamina finden. Hinzu kommt die musikalische Ausgestaltung der freimaurerischen Rituale der Handlung – Luther-Choral, Fuge, Bassethörner –, wie sie uns in keiner anderen Wiener Zauberoper begegnet.

Dem Konglomerat des Librettos und seines kunterbunt zusammengewürfelten Personals entspricht die diskontinuierliche Struktur von Mozarts Musik, ihr ständiges Bewegtsein, mit dem sie dem Handlungsverlauf folgt. Schikane-

der exponiert die theatralen, Mozart supponiert die musikalischen Bausteine des zu einer künstlichen und doch überaus kunstvollen Einheit zusammengefügtens Sinns. Das wird nirgendwo deutlicher als in dem aus lauter in sich geschlossenen Einzelszenen zusammengestückelten Finale des zweiten Aktes, das einzig die Musik – allein schon durch ihre planvolle Tonartendisposition – vor dem Auseinanderbrechen bewahrt.

Das Stück spielt auf dem Theater, worauf die Szenenangaben des Librettos vor jedem neuen Bild hinzuweisen nicht müde werden. Schikaneder und Mozart rechnen mit einer barocken Kulissenbühne, nicht mit einer naturalistischen Illusionsbühne, deren Szene den Eindruck von Wirklichkeit erwecken will. Mit demselben Nachdruck sind die Personen der Handlung Theaterfiguren, jedenfalls allesamt keine psychologisch stimmig durchgebildeten, individuellen Charaktere im Sinne des 19. Jahrhunderts, wie wir sie sowohl in den mythisch-geschichtsphilosophischen Menschheitsentwürfen Wagners wie in den realistisch konstruierten Opern Verdis finden. Mozarts Opern sind der Ausnahmefall eines Theaters, das sich allein »durch die Musik als Musik verwirklicht« (Thrasylulos Georgiades). Die Handlung geschieht als Musik. Die formende Kraft der Musik – Grillparzer nahm den analytischen Nachweis des Musikwissenschaftlers Georgiades vorweg – entwirft die Menschen aus ihren Beziehungen, ihrem Mit- und Gegeneinander diskontinuierlich von Augenblick zu Augenblick, dergestalt dass sie die Gedanken und Empfindungen bis hinein in die Schichten des Verborgenen, ja Unbewussten im dialektischen Prozess des durchbrochenen Satzes unmittelbar sichtbar macht.

Das zeigt sich nicht zuletzt an den beiden Schlüsselfiguren des angeblichen Bruchs, der intriganten Königin der Nacht, die zunächst – wie im Märchen von Liebeskind – als die gute Fee erscheint, und Sarastro, der von Tamino zunächst als »Unmensch« und »Tyranne« apostrophiert wird, ehe er als Oberhaupt des freimaurerischen Priesterstaates die Szene betritt. Die Musik zeigt auch hier keinen abrupten Umschlag, sondern Stationen eines diskontinuierlichen, bis zum Schluss widersprüchlichen Prozesses.

Die »subtile Dialektik von inneren Vorgängen (die die Musik ausspricht) und den eigenen Äußerungen der Figuren (die der Text bereithält)« – so Attila Csampai – verunmöglicht es, Mozarts Gestalten objektive, das heißt in der Komposition eindeutig negative Charakterzüge nachzuweisen, umso mehr, als diese eingebettet sind in deren positives Selbstempfinden – eine Versuchung, der viele Mozart-Exegeten, nicht zuletzt Csampai selbst, erliegen. Mozarts Musik parodiert nicht, sonst stünde sie neben sich; sie demonstriert – im Falle der Arien der Königin der Nacht – den Affekt nicht, sie erfüllt ihn. Mit anderen Worten: Sie zeichnet einen emotionalen Prozess, der sich am wirklichen

Menschen und gerade nicht an irgendwelchen, sei's positiven, sei's negativen Bildern orientiert. Sie hebt menschliche und zwischenmenschliche Vorgänge ins Licht unmittelbarer Empfindung, aber be-, gar verurteilt sie nicht. Sie macht – selbst im extremsten Fall der festlichen Erhabenheit beider Schlusschöre – keine Freimaurerpropaganda, sondern lässt durchscheinen, warum der Mensch Ideale postuliert, die dann wieder zu Zwängen führen.

Entsprechend ihrer musikalischen Herkunft aus der spätaufklärerischen *Seria* besitzt die Königin der Nacht von allen Figuren den geringsten Handlungsspielraum. Sie ist weitgehend auf ihre allegorische Funktion erst der leidenden und dann der rächenden Mutter festgelegt. Mozarts Musik, insbesondere der tiefempfundene langsame g-Moll-Satz ihrer Auftrittsarie, lässt aber keinen Zweifel daran, dass ihre Gefühle echt sind. (Sonst wären auch die derselben Tonart anvertrauten schmerzlichen Empfindungen Konstanzes in der »Entführung« wie diejenigen Paminas aufgesetzte Theatertränen.) Und die ekstatischen Koloraturen ihrer Rachearie sind Ausdruck einer Ohnmacht, die im verzweifelten Machtkampf mit Sarastro alle Grenzen überschreitet.

Keinesfalls also verkörpert die sternflammende Königin, wie oft zu lesen ist, das Prinzip des Bösen. Schikaneder und Mozart lösen den Märchenstoff in ihrer Bearbeitung gerade aus diesem dualistischen Denken. Gegen eine solche Identifikation sprechen zudem schon die Figuren, die der Sphäre der Königin der Nacht zugehören: die drei Damen, die drei Knaben, Papageno und – nicht zu vergessen – die »Zauberdinge«, die die Damen im Auftrag ihrer Fürstin Tamino und Papageno übergeben: die magisch die Kraft der Musik verkörpernde Flöte und, wie es in einer Regiebemerkung Schikaneders so plastisch heißt, das »stahlne Gelächter« des Glockenspiels. Alle individuelle Menschlichkeit, die das Stück durchstrahlt – Pamina ist schließlich ihre, nicht Sarastros Tochter –, speist sich aus diesem Umkreis.

Schon vor seinem Auftreten lernen wir Sarastro als den Gegenspieler der nächtlichen Königin kennen. Dass wir uns mit dem autoritären Rationalismus des aufgeklärten Despoten heute so schwertun, hängt nicht nur mit der Wirkungsgeschichte der Oper zusammen, sondern ist unlösbarer Bestandteil ihrer verqueren Ideologie und abstrakten Menschlichkeit, wie sie sich in Schikaneders Libretto breitmacht. Jedenfalls gelingt es selbst Mozarts Musik nicht immer, die »moralische Fassade« (Csampai) Sarastros aufzubrechen, gar zu hintertreiben.

Über die frauenfeindliche Moral, die im Weisheitstempel herrscht, könnte man hinweggehen – zumal Mozarts Musik hier in der Tat ironische Akzente setzt, am offensichtlichsten im Priesterduett »Bewahret euch vor Weibertücken: / Dies ist des Bundes erste Pflicht!« Sie unterfüttert diese Belehrung Ta-