

**Autor:** Schulze, Stefan.

**Titel:** Mozarts *Zauberflöte* im Spiegel ihrer Deutungen.

**Quelle:** Unveröffentlichtes Manuskript. Rottenburg a.N. 2000.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Stefan Schulze*

# Mozarts Zauberflöte im Spiegel ihrer Deutungen

## Einleitung

Die Diskussion um Mozarts *Zauberflöte* hält an. Von restloser Bewunderung bis zur Geringschätzung und Einschätzung als frauenfeindlicher Oper reichen die Urteile. Deshalb will mir ein weiterer Aufsatz über *Die Zauberflöte* gerechtfertigt erscheinen.

*Die Zauberflöte* wurde auf mannigfache Weise interpretiert. Die Vieldeutigkeit gehört zur *Zauberflöte* als einer Märchenoper wie zu jedem Märchen. Diese Vieldeutigkeit im Unterricht bewusst zu machen, sehe ich als eine der Aufgaben des Lehrers und der Lehrerin.

Aus der Fülle von Interpretationen habe ich fünf ausgewählt, die meines Erachtens deutlich zeigen, dass nicht nur *Die Zauberflöte* selbst von vielen Einflüssen der Zeit abhängig war, sondern dass auch die Deutungen geistige und politische Strömungen widerspiegeln.

## Der Erfolg der *Zauberflöte*

*Die Zauberflöte* ist bis heute Mozarts erfolgreichste Oper, ja eine der erfolgreichsten Opern überhaupt. Ihr Erfolg zeichnete sich schon in den ersten Wochen nach der Uraufführung am 30. September 1791 ab und wuchs im 19. und 20. Jahrhundert. Mozart hatte in Bezug auf seine Popularität nicht das Glück wie etwa Haydn und Beethoven. Er ist „in dem Augenblick gestorben, als er anfang, populär zu werden. *Die Zauberflöte* hat das Tor aufgestoßen.“<sup>1</sup> Schon ein Jahr nach der Uraufführung, im November 1792, ging

---

<sup>1</sup> Friedrich Blume, „Mozart, W. A.“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Bd. 9, Sp. 802.

die hundertste Aufführung über die Bühne des Wiener Vorstadttheaters, des von Schikaneder geleiteten Freihaustheaters auf der Wieden, und drei Jahre später notierte Schikaneder die zweihundertste Aufführung.<sup>2</sup>

In Wien waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mozarts Opern „der absolute Grundpfeiler des Repertoires, nicht einmal der zeitweilig alles überflutende Rossini erreichte eine ähnliche Konkurrenz.“<sup>3</sup> An der Spitze in der Gunst des Publikums stand *Die Zauberflöte*. Besonders bei festlichen Anlässen, etwa am Namenstag des Kaisers, wurde sie bei beleuchtetem Haus aufgeführt. „Der Glanz der Wiener Mozart-Aufführungen verbreitet sich in der gesamten musikalischen Welt“, auch außerhalb des deutschen Sprachraums.<sup>4</sup> 1793 war sie schon auf 15 Bühnen erschienen, 1794 auf 27 weiteren. Sogar italienische Operngesellschaften bemächtigten sich ihrer: *Il Flauto magico* kam 1794 in Prag, Dresden und Leipzig auf die Bühne.<sup>5</sup> Bis 1800 wurde sie in 85 Städten aufgeführt, 1833 zum ersten Mal in New York.<sup>6</sup> Auch auf dem Gebiet der Publikation schaffte Mozarts letzte Oper den Durchbruch. Nicht weniger als 9 Klavierauszüge erschienen bis 1800 im Druck, zwischen 1800 und 1830 folgten weitere 9 sowie zahlreiche Übersetzungen.<sup>7</sup>

## Die Zauberflöte in Mannheim

Im Jahre 1794 wurde *Die Zauberflöte* in Mannheim „mit ungeheurer Pracht in neuen Kostümen – kolorierte Stiche zeugen davon –, neuen Bühnenbildern, mit Maschinen und vermehrter Beleuchtung“ aufgeführt.<sup>8</sup> Da aus dem Mannheimer Raum die erste Deutung

---

2 Blume, a.a.O. Sp. 730.

3 Clemens Höslinger, Mozarts Opern im Wiener Biedermeier, in: Mozart-Jahrbuch 1980-83 (Kassel 1983), S. 98.

4 Höslinger, a.a.O. S. 99.

5 Willi Schuh, Die „Zauberflöte“ im Mannheimer Nationaltheater 1794, in: Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag, hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue und Wolfgang Rehm (Kassel u.a. 1963) S. 168.

6 Blume, a.a.O. Sp. 802.

7 Blume, ebenda.

8 Roland Würtz, Die Erstaufführungen von Mozarts Bühnenwerken in Mannheim, in: Mozart-Jahrbuch 1978/79 (Kassel 1979), S. 169.

der *Zauberflöte* stammt, müssen wir uns mit den Mannheimer Verhältnissen etwas eingehender beschäftigen.<sup>9</sup>

Der Mannheimer Hof (unter dem pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor, einem Wittelsbacher) war 1778 nach München übergesiedelt, als die Wittelsbacher Linie in Bayern-München im Jahr zuvor ausgestorben war. Wie glücklich müssen die Damen und Herren des ehemaligen Mannheimer Hofes einige Jahre nach ihrem Umzug gewesen sein, als nämlich 1792/93 französische Revolutionsheere weite Gebiete links des Rheines eroberten und Angst und Schrecken unter den Feudalherren verbreiteten.

Am 15. Dezember 1792 wandte sich der französische Nationalkonvent in einer Proklamation an die Völker Europas. Darin heißt es:

„Brüder und Freunde! Wir haben uns die Freiheit erkämpft, und wir werden sie behaupten: unsere Einigkeit und unsere Stärke sind die Garantie dafür. Wir bieten euch an, euch an diesem unschätzbaren Gut teilhaben zu lassen, das euch immer gehört hat und das eure Unterdrücker euch nur durch ein Verbrechen rauben konnten. Wir sind gekommen, um eure Tyrannen zu verjagen. [...] Zeigt euch als freie Menschen, und wir werden euch gegen ihre Rache, ihre Anschläge und ihre Rückkehr schützen.

Von diesem Augenblick an proklamiert die Französische Republik die Absetzung aller eurer Zivil- und Militärbehörden und aller Gewalten, die euch regiert haben. [...] Desgleichen schafft die Französische Republik in eurem Land jeden Adels-, Priester- und sonstigen Stand ab sowie alle Vorrechte und alle der Gleichheit zuwiderlaufenden Privilegien. Ihr seid von diesem Augenblick an Brüder und Freunde, seid alle Bürger, genießt alle die gleichen Rechte und seid alle aufgerufen, euer Vaterland zu verteidigen, zu regieren und ihm zu dienen.“

Die Ankündigung, die „Tyrannen zu verjagen“ und die Obrigkeit abzusetzen, wurde in den französisch besetzten Gebieten zwar nicht verwirklicht, die Fürsten wurden nicht abgesetzt, die Revolution griff nicht auf Deutschland über – dafür war Deutschland politisch und ideologisch zu rückständig, es gab zu viele deutsche Staaten (über 300!),

---

<sup>9</sup> Ich danke meinen Geschichts-Kollegen und -Kolleginnen am Otto-Hahn-Gymnasium in Böblingen, Frau Fröhner, Frau Imhoff-Bartak und Herrn Tränkle für viele nützliche Hinweise, die sie mir in zahlreichen Pausengesprächen gegeben haben; Herrn Dr. Wilfried Radewahn danke ich für seine ausführlichen Gespräche mit mir über die Französische Revolution und ihre Auswirkungen in Deutschland, ferner für seine Literaturhilfen.

und die Maßnahmen des aufgeklärten Absolutismus in Preußen und Österreich und anderen Staaten begannen zu wirken und dämpften die Revolutionslust –, doch hatten die Umwälzungen in Frankreich eine enorme propagandistische Wirkung. Die ideologische Auseinandersetzung um die Französische Revolution wurde noch angeheizt durch die Schreckensherrschaft der Jakobiner in Frankreich 1793/94. (Goethe, Schiller, Fichte und andere begrüßten zwar die Revolution, lehnten aber den jakobinischen Terror ab.) Scharenweise flohen Adelige aus Frankreich und berichteten von den Greueln. Die Emigranten (so nannte man die geflohenen Adligen) ließen es jedoch mit Berichten nicht bewenden, sondern sie taten sich mit deutschen Fürsten zusammen und bedrohten Frankreich mit Invasion (Februar 1792). Nach der französischen Kriegserklärung (April 1792) marschierten Österreich und Preußen zusammen mit den Emigrantenregimentern zum Schutze und zur Befreiung des französischen Königs in Frankreich ein. (Der französische König Ludwig XVI wäre beinahe der prominenteste Emigrant geworden; seine Flucht wurde jedoch kurz vor der niederländischen Grenze entdeckt – im Juni 1791 –, und in Paris wurde er im Januar 1793 hingerichtet. Übrigens entstand im Zusammenhang mit dem erwähnten Krieg die Marseillaise als Kampflied der französischen Soldaten.)

Den begeistert kämpfenden Franzosen waren aber die Söldner der Emigranten- und Fürstenheere, die nach altem Muster in starren Reihen aufgestellt waren (um ein Desertieren zu verhindern) nicht gewachsen und wurden besiegt. Später traten Großbritannien und andere europäische Mächte in den Krieg gegen die Franzosen ein. Zwar wurde ein weiteres Vordringen der französischen Soldaten verhindert, andererseits konnten die europäischen Mächte die Revolution in Frankreich nicht unterdrücken. Frankreich behielt das linke Rheinufer (Sonderfriede von Basel 1795), und Südwestdeutschland geriet unter seinen Einfluss.

Inmitten dieser kriegerischen und ideologischen Auseinandersetzungen wurde 1794 *Die Zauberflöte* in Mannheim, das in dem Jahr gerade französisch besetzt war, aufgeführt (12 Jahre nach Schillers *Räubern*). Aus einem Zeitungsbericht (*Rheinische Musen*, 1794) erfahren wir: „Der Zulauf ist unbeschreiblich, von nah und fern macht Reiz der Neuheit die Zuschauer herbeikommen.“<sup>10</sup> Was der Zeitungsbericht verschwieg, war von mindestens

---

10 Willi Schuh, a.a.O. S. 178.

ebenso großer Bedeutung: *Die Zauberflöte* zog die offenen Anhänger und stillen Sympathisanten der Revolution in ihren Bann! Es kam zu spontanen Demonstrationen, die wiederum zu gegenseitigen Provokationen zwischen Anhängern und Gegnern der Revolution führten, so dass die Intendanz des Theaters den Kommandanten der Militärwache ersuchen musste, an den *Zauberflöten*-Tagen die Wachen zu verdoppeln.<sup>11</sup> Die Streitereien gingen im Theater weiter, sogar die Schauspieler machten mit, bis die Intendanz schon im Jahr der ersten Aufführung der *Zauberflöte* anordnete, dass hinter der Bühne während der Proben und Aufführungen „keine Gespräche über den Krieg, noch die denselben führenden Mächte geführt“ werden dürften. Wie sehr die Anhänger der Revolution *Die Zauberflöte* als „ihre“ Oper empfanden, zeigt auch ein uns heute kurios anmutende Vorfall: General Colland befahl einmal, statt der Ouvertüre die Marseillaise zu spielen (am 9.5.1799).<sup>12</sup>

## Die revolutionäre Interpretation

Aus dem Jahre 1794 und aus dem Mannheimer Raum stammt die erste schriftlich überlieferte Deutung der *Zauberflöte*. Sie wurde zunächst als Handschrift herumgereicht. Noch im Jahr der ersten Mannheimer Aufführung erschien sie im Druck in einer Mannheimer Monatsschrift, im Jahr darauf in London und noch einmal 53 Jahre später in Wien.<sup>13</sup> Diese Interpretation sieht in der *Zauberflöte* eine revolutionäre Oper, in der die neuen Ideale der Revolution verherrlicht werden. (Zu den Idealen der Revolution gehörten: Freiheit der Person, d.h. soziale Freiheit, z. B. Freiheit von der Leibeigenschaft, Meinungsfreiheit, Pressefreiheit, Glaubensfreiheit; Gleichheit vor dem Gesetz; Brüderlichkeit, die in der Realität allerdings hauptsächlich aus der gleichen Gesinnung der Revolutionäre bestand und die Anfeindung Andersdenkender einschloss.) Kurz zusammengefasst, wird „die Idee“ der Oper folgendermaßen beschrieben: Das französische Volk (vertreten durch Tamino) wird aus den Händen des Feudalismus (Königin der Nacht) durch die „Weisheit einer bessern Gesetzgebung“ (Sarastro) befreit.

<sup>11</sup> Roland Würtz, a.a.O. S. 169.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Emil Karl Blümml, *Ausdeutungen der Zauberflöte*, Mozart-Jahrbuch 1 (1923), S. 112: Geheime Geschichte des Verschwörungs-Systems der Jacobiner in den österreichischen Staaten. Für Wahrheitsfreunde. London 1795. Franz Gräffer, *Josephinische Curiosa*, Bd. 3, Wien 1848, S. 174-87: Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Signatur Austr. 1740. Darin: „Die ersten Spuren des Jacobinismus unter Joseph; *Die Zauberflöte* als Allegorie der Revolution.“ Ich zitiere aus der Londoner Schrift von 1795 (Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Austr. 1740).

„Tamino wird von einer ungeheuren Schlange (dem bevorstehenden Staatsbanqueroute), ... verfolgt. Die Königin der Nacht will ihn gern retten, da auf der Existenz des Tamino auch die ihrige beruht.“ Sie rettet ihn durch „ihre drey Nymphen“, die „das Unthier vernichten.“ Von ihnen erhält Tamino „ein vorzügliches Geschenk, eine *Zauberflöte*. (Die Freyheit, für sein Bestes sprechen und sich beklagen zu dürfen.)“ Für seinen Weg zu Sarastro erhält er als Begleitung Papageno, der die „Reichen“ repräsentiert, wie an seinen Attributen deutlich wird: schöne Federn („Eitelkeit“), Hirtenpfeife („Rohheit“) und Glockenspiel („wornach alles tanzen muss, als eine Wirkung des Reichthums“). In Sarastro lernt Tamino nun nicht einen „grausamen, wollüstigen und tyrannischen“ König kennen, sondern „gerade das Gegentheil! ... Sarastro ist zwar ein mächtiger und glänzender König, aber diese Macht und dieser Glanz sind nicht auf den Ruin der Unterthanen, nicht auf den Schweiß und das Blut seines Volkes, sondern auf die beste Regierungsform gegründet, daher ihn auch seine Unterthanen innig lieben, und unter seinem weisen Scepter höchst glücklich sind.“ Der Triumphwagen, auf dem er erscheint, deutet an, dass sich der gesetzgebenden Weisheit „die ganze Welt mit Freuden“ unterwirft. ...

„Während Tamino geduldig alle auferlegten Proben aushält“, hasst Papageno „jede Anstrengung und Schwierigkeit“, denkt „nur auf seine plumpen Vergnügungen, Fressen und Saufen“, was ihn aber doch nicht glücklich macht. Von den „guten Genien“ vom Selbstmord abgehalten, gibt er, wenn auch „höchst ungerne, dem alten Weibchen (der Gleichheit, als der ältesten Eigenschaft des menschlichen Geschlechtes) seine Hand, das sich nun wieder in ein holdes Mädchen verjüngt, und den Papageno glücklich macht.“

Monostatos repräsentiert die Emigranten, seine Sklaven sind die Söldner der Emigranten. Der Mohr „sucht auf alle Weise, dem Glücke des Tamino Hindernisse in den Weg zu legen, durch List und Trug, auch durch Gewalt“ gegenüber Pamina. Zuletzt will er mit der „Königin der Nacht einen Sturm auf den Tempel des Glückes“ wagen; „aber er wird mit ihr auf ewig in den Abgrund gestürzt ...“

„Die wilden Thiere, die auf die süßen Töne der Flöte ihre Wildheit auf einige Zeit ablegen“, stehen für die Wappen verschiedener Länder: Niederlande (Löwen), England (Leoparden), Österreich, Russland und Preußen (Adler) und kleinere Staaten (die übrigen Tiere).

Hier alle Personen (auch die in der von mir stark gekürzten Zusammenfassung nicht genannten) auf einen Blick – so, wie sie auch in der Londoner Schrift zu Beginn der Interpretation aufgeführt sind:

Die Königin der Nacht.	Die vorige Regierung.
Pamina, ihre Tochter.	Die Freyheit, welche immer eine Tochter des Despotismus ist.
Tamino.	Das Volk.
Die drey Nymphen der Königin der Nacht.	Die Deputierten der drey Stände.
Sarastro.	Die Weisheit einer bessern Gesetzgebung.
Die Priester des Sarastro.	Die Nationalversammlung.
Papageno.	Die Reichen.
Eine Alte.	Die Gleichheit.
Monostatos, der Mohr.	Die Emigranten.
Sklaven.	Die Diener und Söldner der Emigranten.
Drey gute Genien.	Klugheit, Gerechtigkeit und Vaterlandsliebe, welche Tamino leiten.

Die Idee, die diesem Stücke zum Grunde liegt, ist: Die Befreyung des französischen Volks aus den Händen des alten Despotismus durch die Weisheit einer bessern Gesetzgebung.“<sup>14</sup>

In wieweit nun diese Interpretation damals zum Allgemeingut wurde oder, ohne selbst bekannt zu sein, der Meinung mancher Bevölkerungskreise entsprach, weiß ich nicht. Auffällig ist jedoch, dass *Die Zauberflöte* gerade innerhalb der immer stärker anwachsenden patriotischen Bewegungen mit Begeisterung aufgenommen wurde.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Geheime Geschichte (London 1795), S. 48f.

<sup>15</sup> Siehe hierzu z.B. die Rezeption der *Zauberflöte* in Ungarn: László Somfai, Die Mozart-Rezeption im 19. Jahrhundert in Ungarn, in: Mozart-Jahrbuch 1980-83 (Kassel 1983), S. 122-26. (Der Kampf des ungarischen Volkes um die Loslösung von der Monarchie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts fand

(„Patriotismus“ bedeutet Bindung des Volkes an die Nation statt an den Landesherrn; die nationalen Bewegungen wollten die Vielstaaterei abschaffen und erstrebten einen Nationalstaat, in dem das Selbstbestimmungsrecht der Nation verwirklicht wurde.) *Die Zauberflöte* gewinnt, wie Clemens Höslinger schreibt, „im Laufe der Jahre eine ausgesprochen ideelle Bedeutung. In Zeiten politischer Anspannung – etwa während der Befreiungskriege – erhebt sich eine Welle der Begeisterung für dieses Werk. Bezeichnend auch, dass nach den Sturmzeiten der Revolution vom Jahr 1848 die *‘Zauberflöte’* das erste Werk war, welches das wiedereröffnete Kärntnertortheater auf den Spielplan setzte – gleichsam als Symbol der errungenen Geistesfreiheit.“<sup>16</sup>

Auffällig ist weiter, dass auch Gegner der neuen, revolutionären Ideale die Interpretation im revolutionären Sinne ernst nahmen: In der in Mannheim erschienenen Monatsschrift, die die Interpretation abdruckte, wird Mozart und Schikaneder zugleich vorgeworfen, sie stünden im Dienste des Konvents und würden arge demagogische Grundsätze verbreiten.<sup>17</sup> Mozart wird in der 1795 in London und 1848 in Wien erneut im Druck erschienenen Interpretation zwar von dem Vorwurf befreit, die revolutionäre Interpretation wird nun aber hingestellt als das Produkt einer geheimen jakobinischen Verschwörung.<sup>18</sup>

Die Londoner Schrift beschreibt ausführlich eine europaweite Verschwörung, die von einer mächtigen Nation, von Frankreich, unterstützt werde. Die Revolutionäre werden als „schlaue Betrüger“ mit großer Menschenkenntnis bezeichnet, die eine „Stimmung unseres Zeitalters“ ausgenützt haben (S. 8). Der „Schall gewisser Worte ... , deren eigentlicher Gehalt ihnen ganz unbekannt ist“, habe sie geleitet. Ihrem Zwecke haben sie „die herrlichsten Namen“ gegeben: „Veredlung des Menschengeschlechts, Zurückführung desselben zu seiner angestammten Würde. ... Unterabteilungen sind: den Druck, unter dem der größte Theil der Mitmenschen seufzt, zu erleichtern; die herrschende Finsterniß zu verscheuchen, und durch Verbreitung heller Begriffe, die bisherigen zweckwidrigen durch jahrtausend alte Barbarey entstellten Verfassungen zu berichtigen, und nach und nach für das allgemeine Wohl zu untergraben, und eine bessere, für bessere Menschen

---

1848/49 seinen Höhepunkt.)

16 Höslinger, a.a.O., S. 101.

17 Blümml, a.a.O., S. 112.

18 Geheime Geschichte (London 1795), besonders ab S. 8. Gräffer, Curiosa (Wien 1848) S. 174-82.

dermaleinst aufzurichten, wenn eine schönere Morgenröthe den Tag verkündet, wo Glück und Heil dem wiedergeborenen Menschengeschlechte zu Theil wird.“ (S. 8f)

Die Wiener Schrift beruht auf dem Londoner Büchlein, beschränkt sich jedoch weitgehend auf die Beschreibung einer angeblichen Verschwörung in Wien; dort sei nämlich nach 1789 eine geheime Verbindung entstanden. Infolge der ehrgeizigen Leidenschaft der Mitglieder, ihres großen Talents und ihrer Überredungskunst sei die „unselige Verbrüderung“ gewachsen, wobei sie ständig mit Freunden und Mitbrüdern in Paris, ja insgesamt mit „den Häuptionern des Unwesens in Frankreich“ Kontakte gehabt habe. Über Jahre hinweg, fährt der Bericht fort (S. 178f), haben „die heimlichen Ruhestörer“ Gedichte und Zettel ausgestreut, „die theils offenbar aufrührerisch waren, theils nur dazu dienen sollten, die öffentliche Stimmung für ihr Unwesen empfänglich zu machen“ (z.B. *Der Aderlaß* von Schubart, dem älteren: „Du bist so heiß, o Blut!“). Mit ironischem Unterton („solltet ihr es wohl glauben“) heißt es dann, sogar eine ganze Oper, „die berühmte, allgemein bekannte *Zauberflöte*“ sei „eine Allegorie auf die französische Revolution“. Mozart aber treffe keine Schuld; „er war nur der Schöpfer der vortrefflichen Musik, und hatte mit dem übrigen Baue des Stückes nichts zu schaffen. Sehr wahrscheinlich war er ganz mit der Idee unbekannt, die im Hinterhalte liegt.“ (S. 181) An Mozarts Unwissenheit liege es auch, dass „der Gang des Stückes“ manchem Zuhörer „lächerlich, ungereimt und abgeschmackt“ vorkomme, doch hätten die Zuhörer in Wien den „versteckten“ Sinn sehr wohl verstanden. Durch die zahlreichen Aufführungen seien immer mehr Menschen „mit den darin liegenden Anspielungen bekannt“ geworden, „bis endlich folgende schriftliche Andeutungen entdeckt wurden, wodurch auch die profane Welt des Glücks theilhaftig wird, Licht zu erhalten.“ Die Allegorie gehöre freilich nicht „zu den sinnreichsten, aber zur Beförderung der heimlichen Zwecke hielt man sie immer für sinnreich genug.“ (S. 182)

Der Verfasser der Wiener Schrift zeigt, dass die von den Idealen der Französischen Revolution überzeugten Menschen damals in der *Zauberflöte* ihre Vorstellungen, Hoffnungen, Träume und Wünsche dargestellt sahen, wenn auch seine Erklärung anders ausfällt, als wir es erwarten: Ein im Verborgenen sein Unwesen treibender Geheimbund hat *Die Zauberflöte* „zur Beförderung der heimlichen Zwecke“ missbraucht, hat eine seinen aufrührerischen Zielen dienende Auslegung unter das Volk ausgestreut, was zwar lange Zeit unentdeckt blieb, schließlich aber doch noch ans Tageslicht kam.

Der Gedanke, dass ein Geheimbund am Werk war, ist damals gar nicht so abwegig gewesen, wie wir heute vielleicht annehmen mögen. Es gab ja Geheimbünde. Im allgemeinen verstehen wir heute darunter weniger die revolutionären Gruppen, die in den absolutistisch regierten Staaten überhaupt keine andere Wahl hatten, als sich heimlich zu treffen; vielmehr verstehen wir unter Geheimbünden eher Geheimorden wie die „Illuminaten“, „Rosenkreuzer“ und „Freimaurer“, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, die Welt zu verbessern und aus dem Verborgenen heraus Gutes zu tun. Da die Geheimbünde für die Ziele der Aufklärung eintraten – sie trugen wesentlich dazu bei, der Aufklärung zum Durchbruch zu verhelfen – und da sie gegen das Unrechts- und Unterdrückungssystem des Feudalismus waren, wurden sie in vielen Ländern verboten, einzelne Mitglieder wurden bespitzelt und verfolgt; und da sie sich gegen religiöse Intoleranz und die Machtausübung besonders der Katholischen Kirche wandten – ein damals viel und kontrovers diskutiertes Thema (z.B. in Lessings *Nathan der Weise*, 1779) – war ihnen die Feindschaft der Katholischen Kirche gewiss. Von großem Nachteil für das öffentliche Ansehen der Geheimbünde war, dass viele miteinander im Streit lagen; Schaden richtete auch das Auftreten von Scharlatanen und Hochstaplern an.<sup>19</sup> Die vielfältigen Verfolgungen führten denn auch dazu, dass wenig aufgeklärte Teile der Bevölkerung vor allem gegen die Freimaurer misstrauisch eingestellt waren, sie gelegentlich sogar der Zauberei und des Teufelsbündnisses verdächtigten und ihnen Menschenopfer andichteten.

Die Auseinandersetzung um die Geheimbünde wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erbittert und mit großem publizistischem Aufwand geführt, und sie fand ihren Niederschlag auch in den Romanen, die gegen Ende des Jahrhunderts in immer größeren Zahlen auf den Markt kamen.

Der Literaturhistoriker Gerhard Schulz<sup>20</sup> interpretiert den nach 1700 entstehenden Roman als Zeichen des Selbstbewusstseins des Bürgertums, „als Spiegel einer zu politischer und ökonomischer Macht aufsteigenden bürgerlichen Gesellschaft.“ (S. 272) In den 1790er Jahren steigt die Produktion der erzählenden Literatur gewaltig an. (S. 283) Neben

---

19 Der Kampf „gegen Aufklärung und geheime Gesellschaften“ ist ausführlich dargestellt von Fritz Valjavec, *Die Entstehung der politischen Strömungen in Deutschland 1770-1815* (München 1951), S. 271-302.

20 Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, in: De Boor-Newald (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. VII/1, München 1983.

großartiger Literatur entsteht unter dem Druck kommerzieller Interessen eine triviale Unterhaltungsliteratur, die nur den Augenblickserfolg sucht und Lösungen von Konflikten „dem Geschmack des erwarteten Publikums zuliebe ein wenig zubiegt oder ausschmückt [...]“ (S. 270) Um es schärfer zu formulieren: Vor dem Hintergrund der heraufziehenden kapitalistischen Gesellschaft zeigt der Buchmarkt „schon früh neben der Tendenz zur Demokratisierung der literarischen Kommunikation diejenige zur ideologischen Konservierung des Status quo durch spontane Reproduktion des gegebenen Bewußtseinsstandes der Massen.“<sup>21</sup>

Die deutlich zu beobachtende Tendenz zur Anpassung an einen weit verbreiteten Publikumsgeschmack<sup>22</sup> zeigte sich in der Literaturgeschichte daran, dass der empfindsame Roman vom sozialkritischen Roman zurückgedrängt wurde. Der sozialkritische Roman deckte das Elend auf, war aber nicht imstande, Möglichkeiten zur Besserung der Lage zu zeigen. Auf der Suche nach Antworten, die einem breiten Publikum ohne genügende Einsichten in gesellschaftliche Strukturen akzeptabel erschienen, entwickelten sich Roman-Typen, die die „Schuld an dem Elend der Witwen und Waisen, an dem Jammer mißbrauchter Mädchen und der Ausplünderung der Bauern“ bei den intriganten, selbstüchtigen Höflingen sah, während der gute Fürst von all dem gar nichts wusste; oder aber es stellte sich heraus, dass gute und böse Geister die Ursache für Glück und Unglück in der Welt sind, dass Raubritter und Räuber ihr Unwesen treiben in der Welt, die, nach dem Sieg des Helden, wieder in der alten guten Ordnung erscheint.<sup>23</sup> – Eine weitere Gruppe von Romanen setzte sich mit dem Geheimbundwesen der Zeit auseinander. Dabei ging es nicht nur um die „Lust am Sensationell-Schauerlichen“, sondern es ging auch um „Stellungnahmen gegen Aberglauben und religiöse Intoleranz“. Gesellschaftliche Auseinandersetzungen wie etwa die Französische Revolution und die damit verbundenen Unruhen erklärten diese Romane als Kampf

---

21 Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. von H. G. Thalheim u.a. Bd. 7: 1789 bis 1830, von Autorenkollektiven, Leitung und Gesamtbearbeitung Hans-Dietrich Hahnke und Thomas Höhle. Berlin [DDR] 1978. Von besonderem Interesse für uns ist das Kapitel „Die Anfänge einer Massensliteratur“, S. 73.

22 Schulz, a.a.O., S. 270f; Hahnke/Höhle, a.a.O., S. 77ff.

23 Hahnke/Höhle, a.a.O., S. 79f.

zwischen verschiedenen Geheimbünden: hier der tugendhafte Bund, dort der Bund finsterer Mächte.<sup>24</sup>

Einer der beliebtesten Romane in den 1790er Jahren war *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C. von G.* von Karl Grosse (4 Bände, 1791-94). Im Verlaufe der Erzählung zieht der Graf gegen eine Geheimgesellschaft aus, als deren Ziele er den Umsturz der Monarchie, die Revolution und Weltherrschaft erkannt hat. Nachdem er viele beängstigende Erlebnisse durchgemacht hat, klärt sich jedoch alles auf; die verschlungenen Wege, die der Graf gehen musste, dienten dem einen Zweck: „ihn in eine neue Welt höherer Ordnung und Harmonie einzuführen.“ Geläutert vertraut sich der Graf der Geheimgesellschaft an.<sup>25</sup>

Die Ähnlichkeit mit der Handlung der *Zauberflöte* ist auffallend. Auch in Mozarts Oper erscheint ein Geheimbund zunächst als „böse“, ein Held zieht ihm entgegen, und schließlich stellt sich heraus, dass der Geheimbund aus lauter guten Männern besteht. Doch über diese wahrscheinlich zufällige Übereinstimmung hinaus scheint es wichtig, *Die Zauberflöte* außer in der Tradition des Wiener Singspiels, der Zauber-, Märchen- und Maschinenoper im deutlichen Zusammenhang mit der meist auf den kommerziellen Erfolg bedachten Geheimbundliteratur zu sehen, schließlich aber auch mit den teils behutsamen, teils revolutionären Versuchen, eine menschliche, nach den Grundsätzen der Aufklärung gestaltete Gesellschaft aufzubauen.

## Die konservative Interpretation

Es kann nicht verwundern, dass – bei all den Auseinandersetzungen um die neuen, revolutionären Ideen – eine Gegeninterpretation der *Zauberflöte* nicht lange auf sich warten ließ – und dass sie aus Österreich kam. Denn Österreich erlebte nach dem Tod Kaiser Josephs II (1790), eines „aufgeklärten absolutistischen Herrschers“, einen reaktionären Rückfall. Wichtigstes Ziel war die Aufrechterhaltung der politischen und sozialen Ordnung. Der neu entstandene Konservatismus, die politische Gegenbewegung zur Französischen Revolution, wollte die überkommenen Lebensformen bewahren und forderte Ehrfurcht vor dem Gewordenen, vor der gottgewollten Ordnung, die sich auf Erden widerspiegelte in der Monarchie und der Kirche. Getragen wurde diese

<sup>24</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 85.

Bewegung natürlich vom Adel, von der Geistlichkeit und von den Beamten. Die Angst vor den Jakobinern zeigte sich nicht nur in dem berüchtigten Jakobinerprozess in Wien, „der sich heute als schweres Justizverbrechen darstellt“, sondern auch in scharfen Schriften gegen die Jakobiner.<sup>26</sup>

Der Regierungsrat Johann Valentin Eybel (1741-1805) „segelte vollständig im rückschrittlichen Fahrwasser und hatte es besonders scharf auf die Jakobiner abgesehen.“<sup>27</sup> In der Wochenschrift Göttergespräche gegen die Jakobiner (Linz 1794, 80, 577 Seiten) stellte er in 52 Gesprächen, die die Götter miteinander führen, die Verderblichkeit des Jakobinismus dar. Das siebente Gespräch (S. 64-75) handelt von der *Zauberflöte*. In Eybels Interpretation sind, im Vergleich zur revolutionären Deutung, die Rollen vertauscht. Sarastro vertritt zwar weiterhin die Weisheit, aber gleichzeitig die Macht der Fürsten („die wider die Jakobiner vereinigte Macht“, S. 119), während die Königin der Nacht die „Jakobinerphilosophie“ repräsentiert. Tamino ist ein echter Prinz; er ist dazu ausersehen, Frankreich die Republik wegzunehmen – die Republik, das ist Pamina, die durch eine Heirat mit dem Königssohn den Fängen des Jakobinismus entrissen und ihrer wahren Bestimmung übergeben werden soll.

„Nun der Hauptstoff ist dieser: die Nacht, das ist, die Jakobinerphilosophie gebar eine Tochter, nämlich die Republik, welche sie auch forthin im Reiche der Nacht erziehen wollte und sodann eine jakobinische Verheiratung und Verbindung mit ihr im Antrag hatte. [...] Allein unter dem Schutze Gottes, des Urhebers der Natur und der Vernunft, und durch die göttliche Weisheit wurde die Sache so eingeleitet, daß die Tochter Republik ihrer Mutter, der Nacht, auf einmal entzogen, in ein Ort, wo noch Tempel und Priester sind (denn in Frankreich sind keine Priester mehr, sondern von Kanzeln herabschreiende Komödianten und Zahnärzte), in Sicherheit gebracht und eben dort von einer großen Macht so lange bewacht wird, bis sie nach ganz vertriebener Nacht aufhören kann, eine ledige Republik zu sein und ihren Stand durch Vermählung mit einem königlichen Prinzen ändert, der alle Proben aushält und dadurch beweiset, ein Kind des wahren Lichtes und ein rechtmäßiger Brautwerber zu sein.“

---

26 Blümml, a.a.O., S. 114.

27 Eybels Interpretation ist vollständig abgedruckt bei Blümml, a.a.O., S. 115-21.

Die Republik soll sich dem königlichen Prinzen vermählen, das heißt, nach damaligem Verständnis von Ehe: Die neuen revolutionären Ideen haben sich dem Gotteskönigtum vollständig unterzuordnen, die Republik muss wieder in eine Monarchie umgewandelt werden.

Ein Überblick über die konservative Interpretation (1794):

Königin der Nacht	Die Jakobinerphilosophie
Sarastro	Die Weisheit, Vernunft, die Macht der Fürsten
Tamino	Königsohn
Pamina	Die Republik
Papageno	Der jakobinische Vogelfänger

## Die aufgeklärte Interpretation

Waren die beiden ersten Interpretationen eng verbunden mit den politischen Bewegungen der Jahre nach der Französischen Revolution, so gibt sich die dritte Interpretation distanziert gegenüber dem politischen Geschehen. Der in Königsberg lebende Historiker und Schriftsteller Ludwig von Baczko (1756-1823) hatte 1794 die Gelegenheit, eine Aufführung der *Zauberflöte* in Königsberg zu erleben, und schrieb dann auf Wunsch seiner Freunde eine Erklärung der Oper nieder. (Sein bekanntestes Werk ist die *Geschichte Preußens*, 6 Bände, Königsberg 1792-1800, unvollendet; neben Romanen, Novellen und Dramen, die heute vergessen sind, veröffentlichte er auch 3 Bände *Legenden, Volkssagen, Gespenster- und Zauber-Geschichten*, 1815-18.) Hier Baczkos Interpretation, stark verkürzt:<sup>28</sup>

„In den frühesten Zeiten, da Nacht noch den menschlichen Geist umgab, da herrschten der Aberglauben (die Königin der Nacht) und patriarchalische Religion (ihr Gemahl), welcher wahre Erkenntnisse (den siebenfachen Sonnenkreis) besaß. Im Schoße des Aberglaubens erzeugte patriarchalische Religion die Aufklärung (die Pamina), die

---

<sup>28</sup> Wiedergegeben bei Blümml, a.a.O., S. 123-25.

patriarchalische Religion selbst verschwand von der Erde; allein ihre wahren Erkenntnisse blieben der Vernunft (Sarastro erbte den siebenfachen Sonnenkreis) [...]; die Vernunft bemächtigte sich der Aufklärung gegen den Willen des Aberglaubens (Sarastro entführt Pamina der Königin der Nacht). [...] Immer hoffte der Aberglaube mit Hilfe der Großen und Mächtigen (des Prinzen Tamino) die Aufklärung der Vernunft zu entreißen.“ ...

Noch einmal zusammengefasst und weiter:

Königin der Nacht:	Aberglaube.
Ihr Gemahl:	Patriarchalische Religion.
Der siebenfache Sonnenkreis:	Wahre Erkenntnisse, die Sarastro vom Gemahl der Königin der Nacht geerbt hat.
Sarastro:	Die Vernunft.
Monastros:	Die Leidenschaften, die der Vernunft (Sarastro) dienen, die aber der Aufklärung (Pamina) manches Leid zufügen; in den gefährlichsten Augenblicken schützt die Vernunft die Aufklärung. Die Leidenschaften klagen die Großen an „(der Mohr verklagt den Prinzen), aber die Vernunft rechtfertigt ihre Wahl, sobald die Großen den erforderlichen Prüfungen gewachsen sind. [. . .] Aus Rache gegen die Vernunft verbindet sich Leidenschaft mit dem Aberglaube, aber zuletzt siegt doch die Vernunft.“
Die drei Damen:	Diener des Aberglaubens, die oft die „Uneingeweihten“ beschützen (Tamino vor der Schlange).

Tamino:

Die Großen und Mächtigen; zu Beginn der Oper sind seine Geisteskräfte noch nicht ausgebildet. Da er die Macht des Aberglaubens (Königin) rühmen hört, ist er – obgleich das Bild der Aufklärung (Pamina) ihm reizend erscheint – bereit, für den Aberglauben zu handeln: „Der tugendhafte Große kann durch ungekünstelte einfache Sprache der Natur (*Die Zauberflöte*), deren Wert selbst der Aberglauben anerkennt, unendlich viel wirken.“ Beim Anblick der Aufklärung fühlt er, „daß er und sie füreinander sind (Pamina und Tamino fühlen beim ersten Anblick Liebe).“ Hand in Hand trotzen sie jeder Gefahr (Feuer-Wasser-Probe). „Wo die Großen der Erde mit der Aufklärung im unzertrennlichen Bunde stehen, da ist der Sieg der Vernunft entschieden.“

Papageno:

Die Torheit. Torheit und Leidenschaft fürchten sich voreinander (Papageno-Monostatos), doch „die Schmeicheleien der Torheit bezaubern die Leidenschaften und gemeinen Seelen (das Glockenspiel bezaubert den Mohr und die Sklaven).“ Bei den Prüfungen wird die Torheit nur lächerlich. Die Wünsche der Torheit sind: „die Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse (Wein und Weib) und mit Hilfe der Schmeichelei erlangt der Tor ein Weib, das ihm gleicht (Papagenos Glockenspiel lockt die Papagena herbei)“; der „sinnlich schwache Mensch“ freut sich an den Gefühlen des Gatten und Vaters, denn er sieht und wünscht „keine höhere Bestimmung.“

Die drei Knaben:

Die Geisteskräfte; sie „gewähren dem klugen Manne Entschlossenheit und Geduld, indes sie dem törichten nur die Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse (Speise) verschaffen, deren mäßigen Gebrauch die Vernunft billigt (Sarastro sendet die Speise).“ Die Geisteskräfte „schützen die Aufklärung, als sie schon verzweifeln wollte.“

Baczko hat wichtige Themen seiner Zeit aufgegriffen: Aberglaube, Sprache der Natur, die Großen und Mächtigen, die sich der Aufklärung und der Vernunft widersetzen. Auch scheinen spätere Interpretationen schon vorgebildet: der Kampf zwischen Licht und Finsternis, zwischen Gut und Böse. Zurückgeführt auf diese Konstellation, erscheinen die beiden zuerst besprochenen, politisch gegensätzlichen Interpretationen gar nicht mehr so unversöhnlich: Sowohl die Anhänger der Revolution als auch ihre Gegner sahen in Sarastro den Vertreter ihrer guten Sache, in der Königin der Nacht ihren verhassten politischen Feind.

### **Ein flüchtiger Blick auf andere Interpretationen**

Die erste durch das Freimaurertum angeregte Interpretation erschien im Druck 1859 bei Otto Jahn in seiner großen Mozart-Biographie.<sup>29</sup> Jahn kannte wahrscheinlich Leopold von Sonnleithners Aufsatz von 1857, der aber erst 1918 gedruckt wurde; Sonnleithner stellte *Die Zauberflöte* in den Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen zwischen den Reaktionären und „den Freunden des Fortschritts“ nach dem Tode Kaiser Josephs II. und vermutete in der Oper eine Demonstration für den Freimaurer-Orden.

An Otto Jahn schlossen sich eine ganze Reihe ausgesprochen freimaurerischer Interpretationen an, die, ausgehend von der Darstellung von Symbolen und Riten des Freimaurerordens in der Oper, Personen und Handlung allgemein deuteten – z.B. Sarastro als „Weltmonarch und Weltpriester“ (Georg Friedrich Daumer 1861)<sup>30</sup>, die Königin der Nacht als Vertreterin der Religion und des Aberglaubens, die beiden Liebespaare, um die Sarastro und die Königin ringen, als Teile des ganzen Volkes (sie gehören verschiedenen sozialen Schichten an), Monostatos als den zölibatär lebenden katholischen Klerus usw. – oder andere, die die handelnden Personen bestimmten Persönlichkeiten zuordneten: Z.B. steht Sarastro für Ignaz von Born, einen der führenden Männer unter den Freimaurern in Wien zur Zeit Mozarts, die Königin der Nacht verkörpert die Kaiserin Maria Theresia (die einmal sogar selbst in eine Loge eindrang) oder den Kaiser Leopold II (der die Freimaurer verfolgte), das Glockenspiel symbolisiert den „Klingklang des katholischen Gottesdienstes“ usw. – Nach 1900 sah man in der

---

29 Otto Jahn, *W. A. Mozart* (Leipzig 1859), S. 602f (= Leipzig 21907, S. 600f). Vgl. Blümml, a.a.O., S. 127. Sonnleithners Abschnitt: Blümml, a.a.O., S. 126f.

30 Ausführlich siehe Blümml, a.a.O., S. 128-44.

*Zauberflöte* ein Bekenntnis Mozarts. Sinn der *Zauberflöte* ist – so z.B. der Philosoph Hermann Cohen 1915 – „die Verbrüderung der Menschen, der Friede auf Erden in der Wirklichkeit der Politik, im Leben der Menschen und der Völker“; oder – so Egon von Komorzynski 1922: Im Mittelpunkt der Handlung steht die Liebe, die die Menschen zu Wahrheit und Güte erzieht, denn „Mann und Weib erreichen erst gemeinsam, in Liebe verbunden, das Ziel der Humanität.“

## Die tiefenpsychologische Interpretation

Im 20. Jahrhundert hat sich schließlich auch die Tiefenpsychologie der *Zauberflöte* angenommen. Der Psychologe Erich Neumann (1905-60), ein Schüler von Carl Gustav Jung, verfasste im Zusammenhang mit mehreren Studien zur „Psychologie des Weiblichen“ eine Abhandlung über *Die Zauberflöte: Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und Patriarchalischen in der „Zauberflöte“*.<sup>31</sup> Neumann geht zunächst von der weit verbreiteten Auffassung aus, „daß Mozart ein so ungeeignetes und verworrenes Textbuch vorgelegen hat“ und „daß trotz der vielen Ungereimtheiten und Banalitäten des Textes die Genialität seiner Musik sich gewissermaßen gegen den Text durchgesetzt habe.“

Demgegenüber behauptet Neumann, an den Widersprüchen des Textes, an den „Fehl“stellen kommen Fehlleistungen des Bewusstseins zum Vorschein, hier setzen sich tiefere Schichten durch, die das Ganze des Werkes nicht etwa schädigen, sondern dazu verhelfen, das tiefere Bewusstsein und Unbewusstes sinnhaft werden zu lassen. Der Text sei eine seltsame Mischung aus verschiedensten seelischen Tendenzen, und diese Vielschichtigkeit sei vergleichbar der eines Traumes, „in dem mannigfaltige Ebenen des Bewußtseins und des Unbewußten zum Ausdruck kommen.“ Die Widersprüchlichkeit des Textes beruhe zu einem erheblichen Teil darauf, dass *Die Zauberflöte* einerseits – wie das Märchen allgemein – eine Fülle unbewusster Symbolik enthalte; die Motive des Märchens seien „Motive des kollektiven Unbewußten, die überall in der Menschheit verbreitet sind und sich in auffälliger Einheitlichkeit bei den verschiedensten Völkern und Kulturkreisen finden.“ Andererseits werden Symbole der Freimaurer benützt. Diese Symbole stehen dem Bewusstsein viel näher: Sie werden „von den Eingeweihten als

---

<sup>31</sup> Abgedruckt bei Attila Csampai (Hrsg.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* (rororo Opernbuch 7476, Reinle bei Hamburg 1982), S. 225-39. Ich referiere im folgenden Neumanns Abhandlung. Die Seitenzahlen beziehen sich auf Csampais Ausgabe. An wenigen Stellen habe ich einige Belegstellen aus dem Libretto ergänzt.

Zeichen für begrifflich faßbare Inhalte verstanden“ und orientieren sich am humanistisch- fortschrittlichen Geist der Zeit Mozarts. Dennoch seien Reste antiker archetypischer Symbolik lebendig. Die psychologischen Bemerkungen Neumanns beziehen sich auf eben diesen archetypisch-symbolischen Hintergrund.

Das Vorbild für den Helden, der sich der Einweihung unterzieht, ist die Sonnensymbolik. Wie die Sonne im Westen untergeht, durch Dunkelheit und Nacht wandern muss, und im Osten wieder aufgeht mit strahlendem Licht (Sarastro: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“, II,30), so muss der Held gegen die Dunkelmächte des Unbewussten, gegen die bewusstseins-feindlichen Mächte kämpfen. Aus diesem Kampf geht er gewandelt und neugeboren hervor. Er gewinnt dabei die Erweiterung der Persönlichkeit und des Bewusstseins. Das Symbol seines Gewinns ist z.B. ein „höheres Leben“, „Unsterblichkeit“, „Weisheit“ oder später „Tugend“.

Dieser Typ der Einweihung ist ein patriarchalischer: Er verbindet das Bewusstsein mit der Symbolik des Männlichen, das Bewusstseinsfeindliche mit der Symbolik des Weiblichen. Kennzeichen dieser Zuordnung ist ihr Projektionscharakter. Das heißt: Das Männliche projiziert die gefährliche Triebhaftigkeit seiner eigenen Natur auf das Weibliche. Dadurch wird die männliche Triebhaftigkeit erfahrbar, gleichzeitig erscheint das Weibliche jedoch als die unbewusst machende Gefahr.

„Die Königin der Nacht vertritt die Dunkelseite dessen, was von der moralisierenden männlichen Tugendauffassung als ‘böse’ erfahren wird.“ Sie vertritt alle gefährlichen Affekte: Rache, Stolz, die Macht des Bösen. Ihre Mittel sind: Verführung, Blendwerk, Aberglauben, Betrug. Das Männliche tritt der Urgefahr auf seinem Wege zu seiner Selbstwertung entgegen:

„Bewahret euch vor Weibertücken,  
das ist des Bundes erste Pflicht.“ (II,3)

Nun erscheint aber die Königin der Nacht in der Oper als widersprüchlich. Der Widerspruch wird gern, so Neumann, auf zweierlei Weise erklärt:

1. Der positive Charakter der Königin der Nacht am Anfang der Oper stammt aus der Zeit, als Mozart und Schikaneder noch von der guten Fee und dem bösen Zauberer ausgingen, später aber – unter dem Eindruck der erfolgreichen Oper *Kaspar, der Fagottist oder: Die Zauberzither* (Text von Joachim Perinet, Musik von Wenzel Müller,

8.6.1791) – die Handlung derart änderten, dass die Königin „böse“, Sarastro „gut“ wurde.

2. Die gute Selbstdarstellung der Königin der Nacht im 1. Akt ist ein „Blendwerk“ und eine bewusste Verführung, auf die Tamino hereinfällt.

Im Widerspruch zum „bösen“ Charakter der Königin stehen ferner ihre beiden Geschenke: die Zauberflöte und das Glockenspiel.

Die Tiefenpsychologie sieht sich „dem Text gegenüber in der Lage, Widersprüche aufzuhellen, die, wie bei jedem Traumtext, nicht nur durch eine Unklarheit des ordnenden Bewusstseins bedingt, sondern Ausdruck wesentlicher und tiefgründiger Konflikte sind ...“

Die Beziehung zwischen der Königin der Nacht und ihrer Tochter Pamina „entspricht der archetypischen Konstellation, die in den Mythologien von Demeter und Kore und dem Raub der Kore sich als das Zentralproblem der weiblichen Psychologie und damit der ‘Matriarchatspsychologie’ überhaupt darstellt. Die enge Verbindung der Tochter mit der Mutter, ihr Raub durch das Männliche und der Widerstand der beraubten Mutter bildet bis heute einen wesentlichen Konflikt in der Entwicklung des Weiblichen ...“ Neumann bezeichnet die Trauer der Königin der Nacht um den Raub ihrer Tochter als archetypisch echt:

Zum Leide bin ich auserkoren,  
Denn meine Tochter fehlet mir;  
Durch sie ging all mein Glück verloren,  
Ein Bösewicht entfloh mit ihr. (I,6)

„Diese Schilderung wird durch Paminas Verhalten voll bestätigt“, fährt Neumann fort. Ich möchte hier an folgende Stellen erinnern:

Pamina (zu Papageno): Du kennst also meine gute, zärtliche Mutter? (I,14)

Pamina (zu Sarastro): Mir klingt der Muttername süße. (I,19)

Pamina (zu ihrer Mutter): O fliehen wir, liebe Mutter! Unter deinem Schutz trotz ich jeder Gefahr. (II,8)

Die Königin der Nacht möchte ihre Tochter festhalten. Diese festhaltende Tendenz, so Neumann, herrscht archetypisch „zwischen Mutter und Tochter in der ersten Phase des Matriarchats“. Die Mutter möchte die Tochter nicht zur Selbständigkeit kommen lassen.

Ihre „Liebe“ ist gleichzeitig der Ausdruck des Machtwillens. Die Tochter soll zum ausführenden Organ des mütterlichen Willens werden:

Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,  
So bist du meine Tochter nimmermehr.  
Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig,  
Zertrümmert sein'n auf ewig alle Bande der Natur,  
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!  
Hört! Rachegötter! Hört der Mutter Schwur! (II,8)

„Die alten mythologischen Figuren tauchen auf: Die Erinnyen, die antiken Göttinnen der Rache, die Repräsentantinnen der furchtbaren Mutter, die Hüterinnen des Matriarchats. Auch hier handelt es sich um die Auseinandersetzung zwischen dem Matriarchat [...] und dem Patriarchat. [...] Die Feindschaft gegen das Prinzip des männlichen und die Angst um den Verrat der Mutterwelt an das Männliche bricht in dem Schwur der Königin der Nacht nach Jahrtausenden mit der gleichen Wildheit durch, wie wir sie von den Amazonen kennen, den mannefeindlichen Repräsentantinnen des Matriarchats in der Mythologie.“

Aber auch Sarastro ist, genau betrachtet, keineswegs nur der gute Weise. Am Anfang des Geschehens hat er Pamina der Mutter geraubt. „Die Gewalttätigkeit dieses Raubes steht unzweifelhaft in schroffem und unversöhnlichem Widerspruch zu den sonstigen frommen und tugenderfüllten Reden des Sarastro.“ Auch diesen Widerspruch kann die Tiefenpsychologie aufhellen. Im Palast Sarastros gibt es eine Figur, die ganz augenfällig die „schwarze Seite“ darstellt: Monostatos. Der Mohr ist eine Gegenfigur zu Sarastro, er ist sein „Schatten“, stellt symbolisch Sarastros Unbewusstes, seine Triebhaftigkeit dar. Eine anscheinend sinnlose Äußerung Sarastros, so Neumann, erhält nur dann einen Sinn, wenn man Monostatos als den Schatten Sarastros akzeptiert:

Sarastro (zu Pamina):

Denn ohne erst in dich zu dringen,  
Weiß ich von deinem Herzen mehr:  
Du liebest einen andren sehr.  
Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,  
Doch geb ich dir die Freiheit nicht. (I,18)

Der „andre“, den Pamina liebt, ist Tamino. Ihn zu lieben, dazu bedarf es keines Zwanges von Seiten Sarastros. Der Satz „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“ kann sich wohl nur auf Sarastro selbst beziehen. Danach hat also doch der ursprünglich böse Zauberer das

Mädchen zur Befriedigung seiner eigenen Triebhaftigkeit geraubt? Fasst man nun Monostatos als Schattenfigur Sarastros auf, so lässt sich der Raub Paminas psychologisch folgendermaßen deuten: „Während ‘bewußt’ der Raub Paminas nur den Göttern zuliebe geschehen ist, ist Sarastros ursprünglich eigennützige Absicht unbewußt geworden und auf Monostatos abgeschoben, dessen Vorhandensein im Bezirk Sarastros so – und nur so – sinnhaft wird.“ Vor diesem Hintergrund erscheint die Klage und der Zorn der Mutter berechtigt. (Neumann weist auch noch auf andere Schatten-Paare: Tamino-Papageno, Pamina-Papagena.)

Neumann ist überrascht, mit welcher Deutlichkeit die archetypische Symbolik in der *Zauberflöte* vorhanden ist, „wenn man bedenkt, daß der Autor ebensowenig wie der Komponist ein Wissen um die archetypische Wirklichkeit haben besitzen können, von der das ganze Geschehen bestimmt ist.“ Sarastros patriarchalische Welt möchte das Weibliche beherrschen und fühlt sich ihm überlegen:

Ein Mann muß eure Herzen leiten,  
denn ohne ihn pflegt jedes Weib  
aus seinem Wirkungskreis zu schreiten. (I.18)

Die frauenfeindlichen Äußerungen der Männergesellschaft Sarastros („Ein Weib tut wenig, plaudert viel“ usw.) sind „Ausdruck einer Überheblichkeit des Männlichen, die auf allen Ebenen des Patriarchats nachweisbar ist, am Stammtisch und im Männerbund ebenso wie in der nur männlichen Art des Philosophierens und in der psychologischen Bewertung des Weiblichen durch den Mann.“

Ich möchte an dieser Stelle die Wiedergabe von Neumanns psychologischer Deutung beenden. Den letzten Gedanken möchte ich durch einen aktuellen Bezug ergänzen, nämlich durch einen Vergleich mit einer institutionalisierten modernen Männergesellschaft, wie wir sie in der Hierarchie der Katholischen Kirche finden. Der ehemalige Priester, Professor für Religionswissenschaft, aus der Kirche ausgetretene und zum scharfen Kirchenkritiker gewordene Hubertus Mynarek schreibt,<sup>32</sup> die Frau verkörpere „in allen Religionen mit männlicher Dominanz [...] das Dunkle, Unausgegorene, daher Gefährliche; das Ungeordnete, dumpf, aber explosiv Aufbrechende. [...] Daher ist der katholische Priester-Zölibatär die Institution gewordene Petrifikation der primitiv-religiösen

---

32 Hubertus Mynarek, *Eros und Klerus*, München/Zürich 1980.

Urangst des Mannes nicht bloß vor dem Sexualtrieb und seiner Herrschaft, sondern auch vor der Frau und ihrer Dominanz“ (S. 171). Sinnfällig zum Ausdruck komme die patriarchalische Herrschaft des Mannes in Kult und Liturgie der Kirche (S. 170).

„Feind Nummer eins in der kirchlichen Priesterausbildung ist und bleibt das ‘Weib’.“ (S. 151) Ständig werden die angehenden Priester vor der „Befleckung mit einem Weib“ gewarnt.“ (S. 151) Auch Mönche werden „in der Klostererziehung gegen die Frau ‘gewappnet’“, schreibt Mynarek, „indem man sie ihnen systematisch als das intellektuell und ethisch inferiore Wesen hinstellt.“ (S. 90)

Könnte Mynarek mit diesen Worten nicht auch Sarastro und seine Priester angreifen?

### **Eine moderne Interpretation (1982)**

In dem einleitenden Essay des ro-ro-ro-Opernbuches zur *Zauberflöte*<sup>33</sup> geht Attila Csampai von folgenden Beobachtungen aus: Für Mozart ist das Theater nicht Stätte der Erziehung, Bildung und Läuterung. Die Oper ist für Mozart ein Spiegel der Wirklichkeit; d.h. Mozart zeigt die Menschen, wie sie sind – mit ihren Widersprüchen, ihren guten und schlechten Eigenschaften. (Ich ergänze ein Beispiel: Der Graf in Figaros Hochzeit hat öffentlich auf das „Recht der ersten Nacht“ verzichtet, möchte aber trotzdem im Falle von Susanna auf dieses Recht nicht verzichten.) Mozart beeinflusst den Zuhörer nicht in einer bestimmten Richtung (wie z.B. Beethoven, der in Fidelio Sympathien und Antipathien klar verteilt); Mozart lässt vielmehr den Zuschauer zu seiner eigenen Beurteilung kommen.

Ein Musterbeispiel für Mozarts Technik der Charakterisierung ist Sarastro. Was Sarastro redet, steht oft im Widerspruch zu dem, was er tut.

In diesen heil’gen Mauern,  
Wo Mensch den Menschen liebt,  
Kann kein Verräter lauern,  
Weil man dem Feind vergibt. (II,12)

Sarastros erstes Auftreten entspricht aber eher dem Bild, das die Königin der Nacht von ihm vorher beschrieben hat: Sechs Löwen, ein Triumphwagen, eine Jubelschar – das sind Attribute eines absolutistischen Herrschers, nicht aber eines erleuchteten, aufgeklärten Priesters. Seine erste Handlung ist auch gleich eine Machtdemonstration: Er bestraft den

---

<sup>33</sup> Siehe Anmerkung 31.

Aufpasser Monostatos mit 77 Sohlenstreichen, worauf die Jubelschar spontan das hohe Lied von Sarastros Weisheit anstimmt. Selbst Pamina gegenüber stellt er seine Allgewalt zur Schau, indem er sie barsch unterbricht, als sie liebevoll von ihrer Mutter spricht.

Sarastro: Doch geb ich dir die Freiheit nicht.

Pamina: Mich rufet die Kindespflicht,  
denn meine Mutter...

Sarastro: ... steht in meiner Macht.  
Du würdest um dein Glück gebracht,  
wenn ich dich ihren Händen ließe. (I.18)

Und bei diesen Worten – hier ergänze ich Csampai – verliert Sarastro für einen Augenblick die Beherrschung, als er in wilden punktierten Rhythmen, den höchsten Ton es' über eine verminderte Quart erreichend, unterstützt von den Streichern, die zunächst Sechzehntel und punktiertes Achtel binden, dann aber in immer lauter werdendem Staccato hämmern, seine Aggressionen offen zeigt. (Erinnert sei an die alte Tradition des als Ausdruck der Aggression eingesetzten punktierten Rhythmus – etwa im *Don Giovanni* in den Arien Donna Elviras, z.B. I,5, Nr. 3 bei den Worten: „Vo' farne orrendo scempio, Gli vo' cavare il cor“, d.h. „ich will ihm ein entsetzliches Blutbad bereiten, will ihm das Herz herausreißen“; oder in Bachs *Matthäuspassion* im Alt-Rezitativ Nr. 60, wo die Streicher – in einer langen Folge dissonanter Akkorde – die „Schläge“ der „Geißelung“ in heftigen punktierten Rhythmen wiedergeben. – Leider singen die Sarastros auf der Bühne diese Stelle meist viel zu zahm und beherrscht.)

„Wie 'aufgeklärt', wie 'human' ein hierarchisches System wirklich ist,“ schreibt Csampai (S.14), „können am besten die sagen, die ganz unten stehen.“ In Sarastros Reich gibt es Sklaven. Zu dieser Sklavenhaltergesellschaft gehört Monostatos: Er ist Prüfstein für die Glaubwürdigkeit, „für die Menschlichkeit der Priester-moral“ – und damit ist es nicht weit her, denn Monostatos hat keine Chance, „zu den Eingeweihten aufzusteigen“; er hat keine Chance, jemals „ein Mädchen oder Weibchen“ zu bekommen. „Ist es da ein Wunder, wenn er sich in Pamina verliebt?“ Csampai fragt weiter: Ist Monostatos gefährlich? Drückt seine Musik irgend etwas Gefährliches aus? Diese gehetzte, zarte, buffoneske, von der Piccoloflöte dominierte und im Pianissimo begleitete Musik? Verängstigt ist Monostatos! Er ist ein Ausgestoßener, ein Unterdrückter! Demgegenüber erscheinen seine

Gewaltandrohungen und sein Erpressungsversuch wenig glaubhaft, meint Csampai, sie sind „harmlose Drohgebärden einer schwachen Kreatur“ (S. 15). Dass Monostatos schließlich ins Lager der Königin der Nacht getrieben wird, ist nur allzu verständlich.

Wie sieht es demgegenüber im Reich der Königin der Nacht aus? Dort lebt der lebenslustige Papageno, dem offenbar nichts zu seinem Glück fehlt außer einem Weibchen. Dort leben die drei Damen, die nach getaner Arbeit (der Tötung der Schlange) ihren Gefühlen freien Lauf lassen. Im Gegensatz zu Monostatos müssen sie nicht mit einer Strafe rechnen, wenn sie ihre Liebe zeigen (S. 17).

Die zahlreichen Widersprüche in der Handlung der *Zauberflöte*, in einem köstlichen Aufsatz von Wolf Rosenberg angeprangert (in dem genannten rororo-Band S. 252 bis 260 abgedruckt), interpretiert Csampai positiv: Die Widersprüche zwischen Sarastros Reden und seinem Handeln orientieren sich an der damaligen Wirklichkeit, sie sind zu Mozarts Zeit und heute noch aktuell. Denn derartige Widersprüche sind ebenso bei bekannten Persönlichkeiten der Zeit Mozarts zu beobachten. So hielt sich etwa George Washington, General im Kampf um die Unabhängigkeit der Amerikaner von den Engländern und erster Präsident der Vereinigten Staaten, weit über 200 Sklaven, die er erst, als er sie nicht mehr brauchte – nämlich nach seinem Tode – freiließ. Thomas Jefferson, der federführend an der Unabhängigkeitserklärung mitgearbeitet hat, der „Vater der amerikanischen Demokratie“, hatte bis zu seinem Lebensende hunderte von Sklaven. Im Gegensatz zu anderen politischen Führern (wie zum Beispiel Benjamin Franklin) – hier ergänze ich wieder Csampai – stellte er sein enormes Ansehen nicht in den Dienst der Kampagne gegen die Sklaverei, ja er brachte es fertig, die Interessen der Plantagenbesitzer in den Südstaaten zu vertreten und gleichzeitig als aufgeklärter Reformier aufzutreten. Den Kampf gegen die Sklaverei vertraute er lieber der Vorsehung an. Seine Untätigkeit hinsichtlich der Befreiung der Sklaven wurde von zahlreichen späteren Politikern als vorbildlich betrachtet.<sup>34</sup> Dass alle Menschen gleich geschaffen seien („all men are created equal“), galt nur für einen Teil der amerikanischen Gesellschaft. Indianer und schwarze Sklaven waren ausgeschlossen. Ob „men“ in diesem Kontext überhaupt „Menschen“ bedeutet, wie ich in der Schule gelernt habe, ist zweifelhaft; es dürfte wohl eher „Männer“ heißen – denn Frauen wurden nicht für wert erachtet, in die Erklärung mitaufgenommen

---

<sup>34</sup> Zu Washingtons und Jeffersons Haltung gegenüber der Sklaverei: David Brion Davis, *The Problem of Slavery in the Age of Revolution 1770-1823* (Ithaca and London 1975), S. 169-84.

zu werden. Was ihre politischen Rechte betrifft, wurden sie glatt übersehen.<sup>35</sup> – In der europäischen Geschichte lassen sich leicht ähnlich widersprüchliche Persönlichkeiten finden – etwa Friedrich der Große (der sogar selbst Freimaurer war).

Wie aber kommt es, dass die Königin der Nacht zuerst gut erscheint, dann böse – und Sarastro zuerst böse, dann gut? Dieser Umschwung, der vielfach als „Bruch“ kritisiert wird, ist – laut Csampai – „der geniale Trick in dieser Oper“ (S. 21). Die ideologische Perspektive wird im 2. Akt verändert, ohne dass der Wechsel für den Zuschauer kenntlich gemacht wird. Während man im 1. Akt aus dem Munde der Königin nur Böses über Sarastro hörte, setzt im 2. Akt Sarastro die Normen für Recht und Moral; erst jetzt gerät die Königin der Nacht in die Position des Unrechts. „Und da alle anderen Beteiligten – außer Papageno – die neue frauenfeindliche Moral der ‘weisen Männer’ nicht nur annehmen, sondern sofort verinnerlichen, wird die Königin ... in die Illegalität gestoßen“ (S. 21). Was Tamino widerfährt, ist bis zum heutigen Tage aktuell: Denn jedes gesellschaftliche System stellt sich selbst positiv dar. Tamino aber, an dessen Stärke man nach dem Erlebnis mit der Schlange durchaus zweifeln darf, vertraut zuerst blindlings der Königin, dann ebenso blindlings Sarastro und seinen Priestern; er wird, modern ausgedrückt, „ideologisch umgepolt“ (S. 22). So betrachtet, ist Tamino keineswegs ein Held.

Csampai spürt in der *Zauberflöte* weitere für Mozarts Zeit aktuelle Bezüge auf. Nicht nur die Widersprüchlichkeit großer Persönlichkeiten ist ein Thema der *Zauberflöte*, sondern auch die Charakterisierung der neu aufsteigenden bürgerlichen Gesellschaft. So hat sich zum Beispiel das Verhältnis zwischen Herr und Knecht in der *Zauberflöte* entscheidend gewandelt. Während in der Entführung Belmonte und Pedrillo ein harmonisch einander zugeordnetes Paar bilden, sind Graf und Figaro Gegner; im *Don Giovanni* bleibt der Diener Leporello nur ungern – bedroht und mit Geld geködert – bei seinem Herrn. In der *Zauberflöte* sind Tamino und Papageno nur gezwungen zusammen.

Papageno:                   Darf ich – so empfehl ich mich.

---

35 Howard Zinn, *A People's History of the United States* (London 1980), S. 73.

Die drei Damen:        Dich empfehlen kannst du immer,  
                              Doch bestimmt die Fürstin dich,  
                              Mit dem Prinzen ohn' Verweilen  
                              Nach Sarastros Burg zu eilen. (I.8)

Tamino und Papageno verstehen sich auch nicht gerade gut („Daß doch der Prinz beim Teufel wäre!“ I.8) Immer wieder äußert Tamino seine Unzufriedenheit mit Papageno, während Papageno versteckt oder offen Taminos Wünschen und Anordnungen Widerstand leistet.

Tamino:                (verweisend) St!

Papageno:            Mit mir selbst werd ich wohl sprechen dürfen ... (II.14)

Tamino:                (winkt Papageno, daß er gehen soll.)

Papageno:            Gehe du nur voraus, ich komme schon nach.  
Tamino:                (will ihn mit Gewalt fortführen.)

Papageno:            Der Stärkere bleibt da!

Tamino:                (droht ihm ...)

Papageno:            Jetzt will ich mir's erst recht wohl sein lassen. ... Ich ging' jetzt nicht fort, und wenn Herr Sarastro seine sechs Löwen an mich spannte. (II.19)

Charakteristisch für das Verhältnis der beiden zueinander ist schon ihre erste Begegnung.

Tamino:                Sag mir, lustiger Freund, wer du seist.

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

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

Papageno:            Das ist mir zu hoch. Mußt dich deutlicher erklären, wenn ich dich verstehen soll.

Papageno stellt sich als „Mensch“ dar, Tamino als „Prinz“!

Die alte Beziehung Herr-Knecht funktioniert nicht mehr wie in der feudalistischen Gesellschaft, schreibt Csampai weiter. In der neuen bürgerlichen Gesellschaft wird die Beziehung Herr-Knecht abgelöst von der Beziehung Lehrer-Schüler (Sarastro-Tamino). In

der neuen Gesellschaft soll ein Mensch nicht allein schon deshalb zu den Herrschenden aufsteigen, weil er ein „Prinz aus fürstlichem Geblüte“ ist: Tamino muss zuerst „Prüfungen“ bestehen, bevor er selbst zum Eingeweihten wird (S. 25).

Der kritische Zuschauer und Zuhörer hat nun Gelegenheit zu beobachten, wie innerhalb der neuen Ordnung für Tamino die Hinwendung zu einer bestimmten Ideenwelt wichtiger ist als seine Liebe zu Pamina.

Pamina (zu Tamino):  
Wie? Ich soll dich meiden? Liebst du mich nicht mehr?

(als weder Tamino noch Papageno antworten):  
O das ist mehr als Kränkung, mehr als Tod!  
(Pause)  
Liebster, einziger Tamino! (II.18)

Und Tamino reagiert auch nicht, als Pamina ihre von Verzweiflung und Todessehnsucht geprägte Arie singt:

Ach ich fühl's, es ist verschwunden,  
Ewig hin der Liebe Glück! (Nr. 17)

Was ist das überhaupt für ein Liebespaar, meint Csampai, das kein einziges Liebesduett zusammen singt? Pamina und Papageno scheinen viel besser zueinander zu passen. Aber die Verhältnisse lassen es nicht zu, dass Pamina und Papageno zueinander finden. Unter Sarastros strenger und harter Aufsicht wird Pamina Tamino zugeführt.

Hier, am Ende der Oper, wird ein weiterer charakteristischer Zug der *Zauberflöte* deutlich: Die verschiedenen sozialen Schichten finden am Ende nicht zueinander. Während in der Entführung, im *Figaro* und im *Don Giovanni* alle sozialen Schichten sich im Finale auf der Bühne treffen, werden sie in der *Zauberflöte* getrennt. Wenn Sarastro und sein Gefolge das „glückliche Paar“ Tamino und Pamina bejubeln, fehlen Papageno und Papagena. Das ist die Wirklichkeit, die Schikaneder und Mozart hier darstellen – eine Wirklichkeit, wie sie sich 1791 ankündigt – trotz französischer Revolution. Zwischen dem „schönen Schein“ Sarastros und der Wirklichkeit liegt ein tiefer Graben. Die neuen Hoffnungen, Sehnsüchte und Utopien gehen nicht oder nur zu einem kleinen Teil in Erfüllung. „Die nachfolgende bürgerliche Gesellschaft hat dies, befangen wie sie war, nicht sehen wollen. Sie tat sich

offensichtlich leichter, in dem Spiegel, den Mozart ihr vorhielt, sich eitel zu bewundern, als sich darin wirklich zu erkennen“ (S. 40).

## Schluss

Der Überblick über die Interpretationen der *Zauberflöte* sollte die Vieldeutigkeit der Märchenoper ins Bewusstsein rücken und zeigen, dass jede Interpretation nicht nur besondere Eigenschaften der *Zauberflöte* hervorhebt, sondern auch etwas über die Denkweise des Kritikers verrät. So spiegeln sich in den Deutungen die großen politischen und geistigen Auseinandersetzungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts (so in der „revolutionären“, der „konservativen“ und der „aufgeklärten“ Interpretation). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird *Die Zauberflöte* mit den Mitteln einer neuen Wissenschaft, der Tiefenpsychologie, gedeutet. In der letzten Interpretation zeigt sich das auffallende Interesse der neueren Musikwissenschaft für politische und gesellschaftliche Entwicklungen. – Mir selbst hat die Deutung Attila Csampais am meisten eingeleuchtet. Ob das wohl daran liegt, dass ich in den wilden sechziger Jahren (ich denke besonders an '68) studiert habe?

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

*Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.*