

Das Autograph der „Zauberflöte“, seine Geschichte und die Folgen

Jeder wird sich fragen, was über 200 Jahre nach der Uraufführung einer der meistgespielten Opern, deren Erfolg dem Stück seit der Uraufführung treu blieb, das Autograph noch für neue Erkenntnisse bieten kann. Eine Unzahl von Aufführungen haben Dirigenten geleitet, Generationen von Musikwissenschaftlern haben sich mit dem Werk beschäftigt und ganze Bibliotheken sind zur „Zauberflöte“ geschrieben worden, selbst Goethe war so beeindruckt, dass er einen zweiten Teil dazu schrieb.

Was also kann man heute noch finden?

Um dies zu erklären, ist es nötig, etwas über das Schicksal der originalen und anderer Partituren herauszufinden. Wie in Mozarts Zeit üblich, wurden beliebte Stücke durch Abschriften verbreitet, die immer für einen bestimmten Anlass hergestellt und somit auch für diese Aufführung mit entsprechenden Veränderungen versehen wurden. Der Erstdruck erschien erst 1814 und war natürlich nicht mehr von Mozart korrigiert. Dadurch basierte die ganze Geschichte der Aufführungspraxis auf einer fehlerhaften Ausgabe, die möglicherweise nicht einmal auf das Autograph sondern nur auf eine Abschrift zurückgeht.

Das Autograph wurde von Constanze Mozart an den Verleger Anton André verkauft, der seine Pläne zum Druck auf Grund des Autographs nicht verwirklichen konnte. 1842 wurden die Manuskripte unter die 5 Söhne des Verlegers verteilt. Das Manuskript der „Zauberflöte“ war im Besitz des ältesten Sohnes und er verkaufte es an den Bankier Eduard Spath. Dieser wollte es dem preußischen Königshaus schenken und hoffte dafür einen Orden zu bekommen. Da er jedoch Bankrott machte, wurde die Partitur Teil der Konkursmasse. Schließlich fand sich jemand, der die 2500 Thaler aufbrachte und nunmehr die Partitur an das preußische Königshaus schenkte. Dafür bekam er nun den „rothen Adlerorden“ 4. Klasse. Dadurch gelangte die Partitur in die königliche Bibliothek. Zu einer Neuauflage kam es in dieser Zeit auch nicht. Durch den zweiten Weltkrieg wurde die Partitur erneut bedroht und wurde in Polen ausgelagert. Nach dem Kriegsende wurde sie an einem (zunächst über viele Jahre für die Wissenschaft) unbekanntem Ort (in Krakau) aufbewahrt. Erst am 1. Juni 1977 wurde sie an die damalige Regierung der DDR zurückgegeben und seitdem befindet sie sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Die Neue Mozart - Ausgabe, die sich bemüht, endlich der Musikpraxis die Urtexte in wissenschaftlichen Ausgaben bereitzustellen, befand sich in der Schwierigkeit, die Neuauflage ohne das Autograph zu erstellen, da in den 60er Jahren, als daran gearbeitet wurde, der Verbleib des Autographs unbekannt war. Einzig ein

Mikrofilm, der in den Kriegsjahren hergestellt wurde, dient als Quelle, der aber viele Fragen nicht beantworten konnte.

So erschien - nach der neuen Ausgabe von M.v. Zallinger, 1956 - eines der wichtigsten Werke Mozarts ohne die entscheidende Quelle und dient bis heute mit dem entsprechenden Orchestermaterial als Grundlage der Aufführungen und Aufnahmen. Erschwerend kam bei der Ausgabe hinzu, dass ursprünglich Alfred Orel die Edition betreuen sollte, der während der Edition schwer erkrankte und die Ausgabe von seinem Assistenten Gernot Gruber weitergeführt wurde, der aber offensichtlich in wichtige Erkenntnisse Orels nicht eingeweiht war.

Wenn auch Teilaspekte des Autographs von anderen Interpreten inzwischen für die Aufführungen herangezogen wurden, so hat es doch nie für eine Aufführung eine konsequente Sichtung der Partitur und des Orchestermaterials gegeben, welches nun von mir für unsere Aufführung vollständig korrigiert und eingerichtet wurde.

Die Konsequenzen aus dem wieder aufgefundenen Autograph Struktur der Stimmen, Schreibweise, Tintenfarbe

Aus der Farbe der Tinte wird deutlich, wie Mozart gearbeitet hat. Mit frischer, unverdünnter Tinte schrieb er die Hauptstimmen in vertikaler Richtung auf. Diese Arbeit ging so schnell - da er alles im Kopf fertig hatte - dass er selbst nicht auf die parallelen Stimmen schaute. Unterschiedliche Phrasierungen machen das deutlich und stellen uns heute vor schwierige Entscheidungen, welcher der originalen Ideen wir den Vorzug geben. Keine der Ausgaben gibt uns aber die Möglichkeit der Wahl, da bei allen Drucken die Herausgeber diese Entscheidung treffen. Nur das Studium des Autographs gibt uns die Möglichkeit, andere Entscheidungen zu erwägen.

Nachdem die Hauptstimmen fertig waren (sie mussten auch eher zum Kopisten), hat Mozart mit verdünnter Tinte (das war billiger, und Mozart litt in dieser Zeit besonders an Geldmangel) die restlichen Stimmen ergänzt. Teilweise sind aber die ergänzten Stimmen so verblasst, dass sie kaum noch zu entziffern sind. Da helfen nur noch besondere technische Verfahren.

In zahlreichen Fällen ist aber durch die Tintenfarbe festzustellen, welche Korrekturen Mozart später angebracht hat, und wir erkennen, welche Idee Mozarts letzter Wille war.

Hier ergeben sich zahlreiche Differenzen mit allen bekannten Ausgaben, die nur über Fotos vom Autograph verfügten, die diese Farbunterschiede nicht zweifelsfrei wiedergeben. Das dadurch sich selbst falsche Noten in den Ausgaben halten konnten, wird im Nachspiel der Monostatos-Arie deutlich, da hier die früheren Noten mit der dunklen Tinte aber nicht die Korrektur um eine Terz höher mit der hellen Tinte, in der zweiten Klarinette in die Ausgaben aufgenommen wurden.

Die Zauberinstrumente und die Bühnenmusik

Der Darsteller des Tamino der Uraufführung, Benedikt Schack, welcher von Constanze Mozart als Freund geschildert wird, der Mozart wie niemand anderes gekannt habe, war nicht nur Sänger, sondern auch Flötist. Diese Tatsache legte für mich die Vermutung nahe, dass er möglicherweise die „Zauberflöte“ auch selbst gespielt habe. Beim Betrachten der Partitur wird diese Vermutung zur Gewissheit, denn ebenso wie bei Papagenos Instrument, hat Mozart genau bei allen Stellen der „Zauberflöte“ berechnet, dass der Sänger zwischen singen und spielen mit dem dazugehörigen Absetzen und Atemholen wechseln kann. Aus diesem Grund versuchen wir in unserer Aufführung, diesen Eindruck wiederzugeben, auch wenn unser Tamino nicht gleichzeitig Flötist ist. Wir versuchen trotzdem, die „Zauberflöte“ aus dem normalen Orchester herauszuholen und ihr als Bühneninstrument ihre besondere Bedeutung zurückzugeben.

Ähnlich ist es mit dem andere Zauberinstrument, dem „stählernen Gelächter“.¹ In seinem Brief über die Aufführung am 8.10.1791 schreibt er: „nur gieng ich auf das theater bey der Arie des Papageno mit dem Glockenspiel, weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu Spielen. - da machte ich nun den Spass, wie Schikaneder einmal eine haltung hat, so machte ich eine Arpeggio - der erschrack - schauete in die Scene und sah mich - als es das zweite Mal nicht kamm - machte ich es nicht - nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter - ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord - dann schlug er auf das Glöckchenspiel und sagte *halts Maul* - alles lachte dann - ich glaube, daß viele durch diesen Spass das erstemal erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt.“

Wir können daraus schließen, dass das „Zauberinstrument“ also auch nicht im Orchestergraben gespielt wurde, und so werden wir auch diese Klangvorstellung Mozarts in unserer Aufführung erfüllen.

Die Ankündigungsmusik von Sarastro mit Pauken und Trompeten steht im Autograph gemeinsam mit dem Chor als „von innen“, als hinter der Bühne vermerkt. Es sollte also offensichtlich nicht im Orchester gespielt werden, und es ist anzunehmen, dass diese Musiker dann gemeinsam mit dem Chor auftraten. In keiner der Ausgaben ist bisher darauf hingewiesen worden.

Die Kadenz der 3 Damen

Im ersten Terzett der Damen stand ursprünglich eine Kadenz für die drei Damen. Mozart hat sie aus uns unbekanntem Gründen (möglicherweise wegen des hohen Schwierigkeitsgrades und der Intonationsprobleme) gestrichen. Mit deutlich anderer Tinte hat er dafür später zwei andere Takte eingefügt, um diese Kadenz unauffällig zu überbrücken. Die ersten zwei und die letzten sechs Takte sind uns unter der Durchstreichung von Mozart erhalten. Eine Doppelseite hat Mozart aber eindeutig herausgerissen. Aus der Schreibweise von Mozart wird deutlich, dass

¹ Das Wort „Gelächter“ bezieht sich nicht auf „Lachen“ sondern auf „Glächel“= Klöppel.

1. *be_wahl.*

2. *be_wahl. le - - - be_wahl.*

3. *le - be. le - - - be_wahl.*

1. *le - - - be_wahl.*

2. *le - - - be_wahl. le - - - be_wahl. le - be -*

3. *le - - - be_wahl. la le - be_wahl. leb'*

1. *le - be_wahl le - be_wahl le - - - - -*

2. *wahl le - be. le - be_wahl le - - - - -*

3. *wahl le - be_wahl le - be. le - - - - -*

10 be. le - - - - be wohl, bis ich dich we - der seh'. bis

20 be. le - - - - be wohl, bis ich dich we - der seh'. bis

30 be. le - - - - be wohl, bis ich dich we - der seh'. bis

10 ich dich we - der seh'. bis ich dich we - der seh'.

20 ich dich we - der seh'. bis ich dich we - der seh'.

30 ich dich we - der seh'. bis ich dich we - der seh'.

Sprecher und Priester

Die Festlegung der Rollen ist etwas verwirrend, da Textbuch auf der einen und autographe Partitur und der Theaterzettel der Uraufführung auf der anderen Seite nicht übereinstimmende Ergebnisse zulassen.

Wir haben uns entschieden, der originalen Partitur und dem Theaterzettel als entscheidender Idee Mozarts zu folgen und dem Sprecher auch wirklich nur eine Sprechrolle zu geben und die gesungenen Teile dem Priester zu übertragen.

Akkorde für Streichinstrumente

Alle bisherigen Ausgaben berücksichtigen Mozarts Notation der Akkorde für Streichinstrumente nicht. Da natürlich bekannt ist, dass Mozart ein ausgezeichneter Geiger war und sich sehr genau mit der Spieltechnik und den klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes auskannte, kann von Zufälligkeiten also nicht die Rede sein.

In seiner Handschrift wird durch unterschiedliche Behalsung deutlich, dass manche Akkorde auf verschiedene Spieler verteilt (also divisi) und andere gebrochen über die Saiten gespielt werden müssen. Noch interessanter sind die Stellen, wo er gleichzeitig die leere Saite mit demselben Ton auf einer gegriffenen Saite verlangt. Für das aufmerksame Ohr ein wesentlicher Unterschied im Streichorchesterklang.

Dynamik

Schon in der Ouvertüre wird aus der Handschrift deutlich, dass die eingebürgerte Praxis der sforzato-piano Stellen falsch ist. Mozart schreibt eindeutig das Piano erst jeweils an den Beginn der neuen Phrase der Streicher, was bedeutet, dass die Streicher viel länger im Forte verweilen, als allgemein üblich.

Interessant sind Mozarts originale dynamische Korrekturen. Die Mehrzahl der Aufführungen und Aufnahmen scheuen sich vor plötzlichen dynamischen Veränderungen innerhalb eines Satzteiles oder Wortes, weil es für unlogisch gehalten wird. Dass es Mozart aber mehr um den Ausdruck als um das einzelne Wort ging, wird aus seinen Korrekturen deutlich: Im Duett Pamina-Papageno stand erst im Original: Forte: „reichen an“ piano „die Gottheit“. Er hat es noch im Entstehungsprozess (also mit dunkler Tinte) korrigiert in: Forte „reichen“ piano „ an die Gottheit an.“ Eine vergleichbare Korrektur gibt es am Ende des ersten Aktes im Chor bei dem „sotto voce“: „Es lebe Sarastro, der göttliche Weise“ stand das Forte ursprünglich auf dem „der“. Mozart hat es zum wichtigen Wort „göttliche“ hin korrigiert. Wie auch in zahlreichen anderen Werken Mozarts und seiner Zeit gibt es zahlreiche Überlappungen von Phrasen, die im Forte enden, während die nächste im Piano beginnt oder auch umgekehrt.

Fermaten

Im Autograph wird deutlich, dass die Setzung von Fermaten durchaus nicht so eindeutig ist, wie sie in allen Aufführungen gehandhabt werden. Um einige Beispiele herauszugreifen: Im ersten Terzett der drei Damen ist zum Beispiel die erste Fermate über die Noten der Sängerinnen und der Bläser gesetzt, aber nicht über die Streicher. Ebenso ist später eine Fermate über drei Noten der Sänger und Holzbläser gesetzt aber nur über die erste Note des Streichorchesters und über die Pause bei den Streichern. Das bedeutet, dass Mozart die abschließende Fermate nur den Sängern mit den Bläsern vorbehalten wollte. An anderer Stelle - im Duett zwischen Pamina und Papageno - befindet sich eine Fermate auf den Bläserakkorden, die als Schaltstelle zwischen den Strophen fungieren. Offensichtlich konnte kein Herausgeber diese Fermaten erklären und so sind sie in allen Ausgaben weggelassen. Diese Fermaten bedeuten - ähnlich wie in der „Martern-Arie“ aus der „Entführung“ - eine freie Temponahme. Im Finale des zweiten Aktes schließlich hat der Herausgeber der NMA zwei Fermaten - eine über der Note und eine über der Pause - als eine Fermate zusammengefasst, was nicht deutlich macht, dass nach der gesungenen Fermate noch ein deutlicher Moment der Ruhe vor „die Schönheit und Weisheit“ einkehren soll.

Generalpausen

Leopold Mozart beschreibt in seiner Violinschule² eindeutig die Bedeutung von Fermaten und Generalpausen. Demnach ist - wenn die Fermate kein Zeichen für eine Kadenz oder einen Eingang ist, das gleiche Zeichen ein Symbol für die Freiheit in der Länge der Note oder der Pause. Das bedeutet nach Leopolds Interpretation, dass eine Pause also auch verkürzt werden darf. So interpretieren wir zum Beispiel die Generalpause in der Tamino-Arie nach seiner Frage „was würde ich“ als verkürzte Spannungspause.

Instrumentation

Mozart nannte das Verfahren, erst die Hauptstimmen zu schreiben und später die weniger wichtigen Füllstimmen einzutragen „Instrumentation“. Interessant ist, dass Mozart erst zu einem späteren Zeitpunkt (mit heller Tinte) das Fagott dem Papageno, der versucht, mit verschlossenem Munde zu singen, beigefügt hat. Es könnte sein, dass dies erst während der Proben geschehen ist, da eben mit geschlossenem Munde zu singen nicht gerade tragfähig ist.

Keil und Punkt

Nicht immer sind die Artikulationszeichen Keil und Punkt in Mozarts Handschrift deutlich zu unterscheiden. Sicher ist aber, dass Mozart im Laufe seines Oeuvres immer genauer und bewusster damit umgeht. Aus Vergleichen lassen sich dann

² L. Mozart: Violinschule S. 45

auch deutliche Konsequenzen für die Interpretation ziehen. Als Beispiel sei auch hier die Ouvertüre genannt: Im Allegro-Thema sind deutlich erst 4 Stakkato-Punkte gefolgt von 2 Keilen zu finden, die leider in keiner gedruckten Ausgabe stehen. Die Folge ist, dass das Thema bisher auch immer anders gespielt wird. Nach Mozarts Notation ergibt sich ein Beginn mit leichtem Stakkato, welches von zwei mehr markierten und schwerer gespielten Achteln mit Keilen gefolgt wird. Daraus ergibt sich, dass das folgende Forte eine Art Vorbereitung erfahren muss.

Überpunktierungen

Im Allgemeinen geht man davon aus, dass im Spätwerk von Mozart die doppelten Punktierungen von Mozart angegeben werden, da in dieser Zeit die Notation von zwei Punkten nach einer Note mit der entsprechend verkürzten nachfolgenden Note bekannt ist. Beim Studium der Partitur und vor allem des Autographs wird deutlich, dass wir uns noch in einer Übergangsphase befinden und Mozart nur einige Doppelpunktierungen angeben hat und weitere von den Interpreten zu ergänzen ist.

Es beginnt mit den drei Akkorden. Formal sind sie ein Rudiment der französischen Ouvertüre und müssen wie diese, scharf punktiert ausgeführt werden. Musikalisch-inhaltlich ist dies auch unbedingt notwendig, da die charakterisierte Situation der Freimaurerei bzw. von Sarastros Welt (im Gegensatz zum „Parsifal“) noch wirklich tätig und aktiv ist, denen inhaltslose Rituelle noch nicht eigen sind.

Einen Beweis für die noch gebräuchliche, nicht notierte, Überpunktierung finden wir aber in der Zauberflöten-Partitur im Finale des 1. Aktes. Der Chor „Es lebe Sarastro“ hat als Auftakt nur Achtel notiert, doch stehen diese in jedem Fall so präzise unter dem späten (überpunktierenden) Auftakt des Orchesters, dass deutlich wird, was Mozart rhythmisch vorschwebte. Alle Ausgaben geben leider die mathematisch genaue Relation wieder, die aber eindeutig nicht die Intentionen Mozarts wiedergibt. Einen gleichen Beweis finden wir im Quintett im zweiten Akt „Von festem Geiste ist ein Mann“; auch hier schreibt Mozart die genaue rhythmische Absicht, ohne die mathematisch richtigen Werte anzugeben.³

Vorschläge

Obwohl Vater Leopold Mozart in seiner Violinschule dafür plädiert, dass die Vorschläge so notiert werden müssten, wie sie ausgeführt klingen sollen, wird in der Handschrift W.A. Mozarts deutlich, dass er sich an diese Forderung nicht hält und vielmehr auf die bekannte Aufführungspraxis vertraut, zumal er ja die Uraufführungen seiner Opern ohnehin selbst leitete.

³ In der Klavierschule von D.G. Türk (1789) wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass auch noch doppelt punktiert wird, wenn es nicht steht, obwohl die Notation bekannt ist: „daß man in vielen Fällen bey den Punkten etwas länger verweilen muß, als ihre eigentlich bestimmte Dauer.“ (S. 82/83)

In der Notation finden wir - auf Grund seiner vertikalen Arbeitsweise - unterschiedliche Notationen für den gleichen Vorschlag übereinander. Ein Grund mehr, konsequent die Regeln seiner Zeit zu studieren. Wenn wir die Quellen zurückverfolgen wird deutlich, dass bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die richtige, meist lange Ausführung der Vorschläge als Regel üblich war. Erst mit dem ansonsten sehr verdienstvollen Wirken von G. Mahler in Wien setzte die vermeintlich richtige, nämlich nach den Drucken (nicht nach den Autographen) notengetreue kurze Ausführung ein und hat sich bis heute leider selbst bei der sogenannten „authentischen Aufführungspraxis“ gehalten. Einen ausführlichen Bericht über die Ausführung der einzelnen Vorschläge habe ich an anderer Stelle veröffentlicht.⁴

Die drei Akkorde

Der berühmte Beginn der Overtüre besteht nicht, wie fast in der ganzen Literatur immer wieder (ab)geschrieben, aus drei Akkorden, sondern aus 5 Akkorden. Das Zahlensymbol 5 verweist aber auf die weibliche Initiation. Mozart stellt also die Frage nach der Aufnahme der Frau in den Orden - oder ohne Verschlüsselung ausgedrückt - in die Gesellschaft - an den Anfang seines Werkes.

Noch deutlicher wird es dadurch, dass er die ersten 5 Akkorde mit vollem Orchester in der Tutti-Registrierung komponiert. Ein weiterer deutlicher Beweis wird dadurch gegeben, dass der Sieg der Weiblichkeit (Tod der Schlange) in Es-Dur geschieht, in der Tonart, in der die ersten 5 Akkorde stehen.

Die scheinbare Wiederholung der Akkorde in der Mitte der Overtüre ist eben keine Wiederholung, sondern die Darstellung des Spannungsfeldes des Stückes: Hier sind es drei mal drei Akkorde. Und die Drei steht als Zahlensymbol für die männliche Weihe. Hier finden wir auch die typische Instrumentierung, wie sie für die Freimaurer üblich war: Nur Harmonie-Musik, und wir finden die entsprechende Tonart: B- Dur, welches auch von Sarastro als Tonart vor den Prüfungen benutzt wird.

Im Autograph steht bei der Versammlung der Eingeweihten mit Sarastro am Anfang des zweiten Aktes keine Musik, wo das Textbuch dreimal die Bemerkung „Sie blasen dreimal in die Hörner“ verzeichnet. Alle Ausgaben drucken hier einfach die $3 \times 3 = 9$ Akkorde aus der Overtüre ab.

Offensichtlich ist bisher niemandem aufgefallen, dass eben jeweils nur drei Akkorde gespielt werden dürfen, was bei dreimaligem Spielen eben diese 9 ergibt. Grundsätzlich bleibt die Frage, ob Mozart überhaupt die in seinem Orden übliche Zustimmung oder Ablehnung, die mit schwarzen bzw. weißen Kugeln vorgenommen wurde, durch Musik ersetzt haben wollte. Eindeutige Zeugnisse gibt es dafür nicht. Jedoch ist sicher, dass die in den Ausgaben gedruckten 21 Akkorde in keinem Fall Mozarts Intention entsprechen.

⁴ H. Haenchen: Die Ausführung der Vorschläge in Mozarts Opern Amsterdam, 1989, Selbstverlag

Tempo

Das Studium von zahlreichen überlieferten Quellen von Ohrenzeugen, die Mozart selbst noch spielen und dirigieren gehört haben, macht deutlich, dass nach Mozarts Tod eine Tendenz einsetzte, die einfach zu umschreiben ist: Alle schnellen Tempi wurden noch schneller dargeboten und alle langsameren Tempi noch langsamer. In der Zauberflöte gibt es mehrere deutliche Fälle, wo diese Tendenz bis heute noch als „Tradition“ gilt.

Dieser Beginn steht (nicht wie in alten Ausgaben im 4/4 Takt) im Alla breve, was zu Mozarts Zeit eine eindeutige Tempobezeichnung war, die sich aus dem „integer valor“ entwickelt hat und auf dem Herzschlag basiert. Demzufolge müssen wir den Herzschlag (im Durchschnitt 72 Schläge pro Minute) als Grundlage für das Tempo nehmen. Das Adagio bedeutet das Halbe-Tempo des Herzschlags bezogen auf die vorgegebene Taktart, und die ist Alla breve. Also ergibt sich für die Viertel genau das Herzschlagtempo.

Wenn man dieses nimmt, wird auch die musikalische Verbindung zum Marcia am Anfang des 2. Aktes, zum Priesterchor und zur Szene der Geharnischten deutlich, der die Antworten auf die hier gestellten Fragen gibt.

Vor dem auf das Adagio folgendem Allegro steht (im Autograph im Gegensatz zur NMA) kein Doppelstrich. Es steht also ebenfalls im Alla breve und ist demzufolge ein schnelles Allegro. Den Beweis dafür finden wir in M. Clementis 1. Satz der Sonate Op. 6 Nr. 2. Dort ist das gleiche Thema als Allegro con brio aber im 4/4 Takt notiert. Dieses Thema wurde von Mozart im Wettstreit zwischen Clementi und Mozart 1781 oder 1782 verwendet.

Im Gegensatz zu der heute immer häufiger werdenden Tendenz, alles zu langsam oder zu schnell zu machen, um bestimmte Effekte zu erzielen, beziehe ich mich in der Tempowahl durch das ganze Stück auf die eindeutigen Quellen, die klare Temporelationen zwischen den verschiedenen Anweisungen verlangen. Der Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen „Nummern“ und der musikalische Großkonzeption kann nur dadurch deutlich werden.

Ein entscheidendes Schlüssel-Tempo in diesem Sinne ist in der berühmten g-moll-Arie der Pamina zu finden.

In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1815 stellte G. Weber die Frage nach dem Tempo der Pamina-Arie: „[...] nie wollte diese Arie recht wirken; fast immer machte sie [...] den Zuhörern einige Langeweile. - Da fragte ich mich: Worin liegt wohl der Grund hiervon? in der Composition? oder im Publikum? oder etwa darin, daß die Arie überall anders gegriffen wird, als sie sollte?- Ich nahm die Arie zu Hause mit Aufmerksamkeit durch, bald in langsamer, bald in gemäßigtem, bald in ziemlich lebhafter Bewegung, und - siehe da, bey letztem versuch gewann mir das Tonstück erst eigentlichen Charakter; und darum glaube ich nun, man verfehlt fast durchgängig das rechte Tempo [...]“. Weber beklagt, dass die Arie „fast Adagio“ genommen würde und damit der Hauptcharakter verfehlt würde, der ja nicht der Klagegesang eines liebeskranken Mädchens sei, sondern die Arie eines feurig liebenden Mädchens, welches empört ist, vom Geliebten zurückgestoßen zu werden und sich in den Selbstmord getrieben fühlt.

Weber gibt schließlich Pendelschläge an, die übersetzt in Metronom-Ziffer für die Achtel etwa 132 Schläge pro Minute entspricht. Wenig später erscheint in der gleichen Zeitung die Antwort von vier Musikern, die diese Arie noch unter Mozarts Leitung mitgespielt haben, die dieses Tempo bestätigen, welches zuvor bereits Nissen in seiner Mozartbiographie ebenfalls feststellte.

Dabei muss man einrechnen, dass auch heute noch Metronomisierungen, die ohne direktes Klangerlebnis vorgenommen werden, immer zu schnell bezeichnet werden. Das wirkliche Tempo ist also bei Berücksichtigung dieser Tatsache unter den $MM = 132$ bei ca. $MM = 108$ auszuführen und würde demzufolge genau einem auf den Herzschlag bezogenen Verhältnis von 3:2 entsprechen, aber nicht wie heute noch oft üblich dem halben Tempo, womit auch die von mir aufgestellte These der Tempobezüge bestätigt wäre.

In der sogenannten „Sprecherszene“ sind in der NMA Mozarts originale mehrfache „Andante“-Vorschriften weggelassen, weil der Herausgeber davon ausging, dass zwischendurch keine neue Tempobezeichnung steht. Mozarts Absicht ist aber, die auch aus anderen Opern bekannt ist, deutlich zu machen, dass nach einem eingefügten rezitativen Teil wieder ein „a tempo“-Teil folgt.

Im Duett der zwei Priester vermeldet die NMA eine falsche Tempoangabe. An Stelle von „Allegretto“ hat Mozart ein „Andante“ vorgeschrieben. Da es sich aber auch um ein Alla breve handelt, ist ein flüssiges Tempo beabsichtigt.

Interessant für die Tempopahme ist die originale Änderung von Mozart bei Monostatos Arie. Das ursprüngliche Allegretto ist durchgestrichen und in ein Allegro verändert. Ebenso hat Mozart aus dem Andantino sostenuto der Sarastro-Arie „In diesen heil'gen Hallen“ ein Larghetto gemacht.

Regieanweisungen

Wie genau Mozart den Zusammenhang zwischen Musik und Regieanweisung betrachtete und beabsichtigte, wird beim Vergleich der Druckausgaben mit dem Autograph deutlich.

Um einige Beispiele anzuführen: Pamina singt: „O laßt mich lieber sterben, weil nichts Barbar, dich rühren kann“. Mozart schreibt die Regieanweisung „sinkt in Ohnmacht“ direkt auf die in sich zusammensinkende Gesangslinie Paminas, die zudem unbegleitet ist und einige Freiheit erlaubt. In der NMA steht es erst nach der Gesangslinie von Pamina, was dramaturgisch falsch ist, da Monostatos erst auf das hilflos liegende Mädchen mit seiner Anweisung an die Sklaven „Nun fort!“ reagiert.

Wenn Monostatos seinen Sklaven die Anweisung gibt „Laßt mich mit ihr allein“, steht in der NMA unlogisch zeitgleich - also bevor der Satz gesungen ist - die Regieanweisung: „Die Sklaven gehen ab“. Im Autograph steht es logisch richtig nach Monostatos Satz. Gleichzeitig erscheint Papageno nach Mozarts Angabe „am Fenster von außen“, was in der Partitur erst wiederum viel später steht.

Eine ähnliche Stelle finden wir nach dem Sklavenchor mit Monostatos, wo Pamina und Papageno sofort mit „Lachen“ darauf reagieren, was in den Druckausgaben zu spät notiert ist.

Auch der Moment, wenn Pamina vor Sarastro kniet, ist in den Ausgaben falsch (erst während ihres Gesanges) angegeben. Nach Mozart kniet sie mit Beginn der entsprechenden Musik und singt dann. Jede Sängerin wird ihm dafür dankbar sein. Ein Gleiches geschieht später bei Monostatos. Mozart schreibt das „Knien“ auch in die Pause, so dass Monostatos nicht während des Singens - wie es in der NMA steht - sich hinknien muss. So finden sich noch zahlreiche Stellen, wo Mozarts Anweisungen viel logischer sind, als die üblichen Ausgaben es erscheinen lassen. Bemerkenswert scheint mir noch eine Anweisung, die die bildhafte Vorstellung von Mozart deutlich macht:

Die Regieanweisung nach dem „oh weh“ der drei Damen ist das „Stürzen in die Versenkung“ schräg nach unten über mehrere Systeme geschrieben, den Absturz der Damen auch graphisch zu illustrieren.

Textänderungen

Obwohl neben Herder und Hegel auch Goethe das Textbuch hoch schätzte (er schrieb einen zweiten Teil zur „Zauberflöte“) und offensichtlich seine Vielschichtigkeit, seine versteckte politische Bedeutung ebenso erkannten, wie sein ethische und moralische mit Realitätssinn vermischte Volkstümlichkeit, wird noch immer bei der Zauberflöte auch heute zu wenig der Hintersinn erkannt.

Neben den zahlreichen Änderungen des Textes, die während der Kompositionsarbeit (es gibt mehr als 50 Abweichungen von Schikaneders Textbuch), aber vor der Niederschrift der Komposition die viel besprochenen „Brüche“ in der Dramaturgie des Stückes erzeugten (die Königin sowohl als gute, wie als böse Fee; Sarastro mit seinem Sklavenregime ähnlich wie später George Washington, der die Menschenrechte proklamierte und gleichzeitig noch 216 Sklaven auf seinen Plantagen besaß, die zweimalige Vernichtung der drei Damen usw.), gibt es eine wichtige Stelle, die erst unmittelbar nach der Niederschrift durch Mozart geändert wurde:

In Taminos Auftrittsarie änderte Mozart „Dem jähzornigen Löwen“ in der „Der listigen Schlange“. Gardiner schließt daraus, dass es eine Art Selbstzensur war, um Kaiser Leopold nicht zu verletzen. Mehrere Argumente sprechen dagegen: Zum Ersten ist die Änderung in der gleichen (dunklen) Tintenfarbe ausgeführt. Das bedeutet, dass Mozart diesen Text sofort nach oder während der Niederschrift änderte.

Zum Zweiten wäre das ohnehin ein inhaltlicher Fehler, da ja die Löwen später als Symbol des Sarastro eingeführt werden (siehe sein Auftritt), so dass eine Verwirrung entstünde: wer möchte denn, dass Tamino in Ohnmacht fällt? Nur die Königin der Nacht kann daran interessiert sein, durch Tamino ihre Tochter zurückzuerhalten. Insofern kann die Zuordnung eines Tieres nur die „listige Schlange“ sein, die zudem zum Ritus der weiblichen Adoptions-Logen gehörte und

damit auch als Symbol für sowohl für die Königin als auch für die drei Damen gilt. Die Schlange ist überdies in dem Roman „Sethos“, der eine der wichtigsten Quellen Schickaneders für die „Zauberflöte“ war, bereits in gleicher Funktion eingesetzt. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, dass Tamino in der originalen Regieanweisung wohl einen Bogen trägt „aber ohne Pfeil“. Der letzte ist wohl schon längst glücklos verschossen. Wenn man die Partitur genau ließt, wird man auch feststellen, dass die drei Damen die Schlange nicht tötlich umbringen, sondern nur durch ihr Erscheinen „töten“, also ihrer Aufgabe nachkommen, Tamino zu befreien. Sie singen „Stirb, Ungeheuer, durch unsre Macht!“ und treten nach Taminos Ohnmacht „jede mit einem silbernen Wurfspieß“ auf, doch nirgends ist - weder durch den Text noch durch Regieanweisungen - die Rede davon, dass sie die Schlange tatsächlich töten. Nur das Wort „Macht“ hat eine bedeutungsvolle Fermate.

Die Fragen, die Tamino stellt, sind nicht nur Fragen über den Ort, an dem er sich befindet, sondern sie sind Fragen nach wirklicher Orientierung. Dies wiederum führt direkt auf das dritte Argument: Der fliehende Prinz ist (unter den vielen politischen Anspielungen in diesem Werk, die zu einem Geheimpolizei Bericht Anlass gaben) eine Anspielung auf die misslungene Flucht der königlichen Familie am 20. Juni aus dem aufständischen Paris und deren Gefangennahme am 25. Juni 1791. Unter den Gefangenen befand sich auch der Prinz Louis Charles, der sich plötzlich einer ungekannten Volkswut gegenüber sah und sich neu „orientieren“ musste.

Eine der anderen Verschlüsselungen war der Neger Monostatos. Wenn man weiß, dass man im damaligen Wien unter einem „Schwarzen“ einen Jesuiten-Mönch verstand, wird schnell deutlich, dass es Mozart nicht um rassistische Herabsetzung ging, sondern dass er aus seiner Sicht eine deutliche anti-jesuitische Position bezog, was natürlich aus seiner freimaurerischen Haltung mehr als verständlich war. Die Zensur konnte gegen die Verschlüsselung nicht eingreifen. Anti-Rassismus-Gesetze gab es nicht, jedoch waren Aktionen gegen den Klerus vollständig unmöglich auf die Bühne zu bringen, ohne dass die Zensur eingegriffen hätte. Interessant ist natürlich, dass Monostatos doch im Umkreis von Sarastro verbleibt, lediglich eine Strafe erhält, die im deutlichen Widerspruch zu Sarastros öffentlichen Credo „In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht“ steht. Mozart hatte also viel von seinen Utopien (Bassa Selim) verloren und fing nun an, ein mehr realistisches Bild von der Welt und seiner Entwicklung zu zeichnen.

Auffallend ist, dass hier - im Gegensatz zu Bassa Selim, der nur spricht - Moral gesungen wird.

Beim genauen Hinhören wird deutlich, dass Sarastro hinter seiner moralischen Ansprache seine eigenen Liebesgefühle für Pamina verbirgt.

Das Duett zwischen Pamina und Papagena

Im Gegensatz zu anderen Komponisten kommen bei Mozart generelle Korrekturen in seinen Handschriften selten vor, da er - wie aus seinen Selbstzeugnissen

hervorgeht - die Komposition vor der Niederschrift im Kopf vollständig abgeschlossen hat. In diesem Duett finden wir den interessanten Fall, dass er im Nachhinein den Taktstrich bei diesem 6/8 Takt um einen halben Takt verschoben hat und diese Verschiebung durch die Streichung eines halben Taktes im Nachspiel ausglich. Seine Unsicherheit ist damit zu erklären, dass eigentlich der liedhafte Teil des Duetts mehr als zweimal ein Dreiachtel-Takt aufzufassen ist und die Strophenverbindung und der Schluss mehr ein echter 6/8 Takt ist. So muss es dann auch interpretiert werden.

Noch ein anderer interessanter Moment befindet sich in diesem Duett: Nach den vier einleitenden Achteln der Streicher folgen sieben Achtel Pause im Original. In der Mehrzahl der Aufführungen und Aufnahmen werden in diese scheinbar unmotivierte Pause zwei Bläser Akkorde gespielt.

Es stellt sich die Frage, was Mozart damit beabsichtigt hat. Bei Kenntnis der Aufführungspraxis der Zeit ist die Antwort relativ einfach. Aus dem Bericht seines Uraufführungs - „Don Giovanni“ wissen wir, dass ein Teil der Dialoge in die Vorspiele hineingesprochen wurde. Die Pause ist also gedacht, um Papagenos entscheidenden Satz „Wen er´s nur bald schickte“ in diese Pause zu sprechen. In der Entstehungszeit der „Zauberflöte“ gewann ohnehin das Melodram bei allen Komponisten dieser Zeit an Interesse und alle haben damit experimentiert (siehe auch Mozarts „Thamos“ aus dieser Zeit). Mit der direkten Verbindung von gesprochenem und gesungenem Wort ergibt sich eine vollständig logische Lösung der Frage.

Die Widersprüche zwischen Königin der Nacht und Sarastro

Offensichtlich ist einer der zentralen Punkte des Zerwürfnisses zwischen den beiden Welten auch die Frage nach der Beteiligung von Frauen bei allen wesentlichen Entscheidungen. Sarastro ist ein Verfechter der von Männern regierten Welt, wo ein Einfluss der Frauen keinen Platz hat: „Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.“ Das ist sicher einer der Ausgangspunkte des Krieges mit der Königin der Nacht und den Eingeweihten. Pamina widerlegt aber Sarastros Verdikt durch ihr Tat. Sie setzt die Liebe Ihrer Mutter aufs Spiel, indem sie sich dem Mordwunsch der Mutter an Sarastro verschließt. Hierdurch wird die Lösung der in der Ouvertüre, die Mozart erst nach Fertigstellung der Oper schrieb, gestellten Problematik (siehe oben) erreicht.

Mozart und die Freimaurerei

Unter dem aufklärerisch wirkenden Kaiser Joseph II. bildeten sich nach vielen Verfolgungen und Verboten die Freimaurerei in Österreich neu (ursprünglich waren die Freimaurer eine mittelalterliche Bruderschaft der Bauleute, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England als geistiger Elitebund -„lodge“ - gründeten und wurden Träger nicht nur humanitären Denkens, sondern auch Handelns. Sowohl

Mozart als auch Schikaneder (seit 2.10.1788) gehörten solchen modernen, ethische, pädagogische und humanitäre Ziele erstrebenden Bünden an, wenn auch nicht zu den gleichen. Auch wenn die „Zauberflöte“ nicht etwa nur als Freimaureroper zu begreifen ist, ist dieser Aspekt und der Aspekt der anderen Quellen des Betrachtens wert, weil in dieser Oper wie in einem Kompendium wichtige geistige und theatralische Strömungen dieser Zeit vorgeführt werden und auf ungewöhnliche Weise miteinander verbunden werden.

Die Umdichtung von Sarastros Arie durch einen Zeitgenossen Mozarts zeigt die Absichten der Freimaurer am deutlichsten:

Der Tempel der Freiheit

In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Knechtschaft nicht,
Hier fesselt den Vasallen
Nicht blut'ge Sklavenpflicht.
Man reicht einander froh die Hand,
Ohn' Ansehn auf Geburt und Stand.

In diesen heil'gen Mauern
Ist alles frei und gleich,
Sind Bürger hier und Bauern
Geachtet - arm und reich.
Wen solche Lehren nicht erfreun,
Verdient kein freier Mann zu sein.

In diesem heil'gen Kreise,
Wo man nach Freiheit ringt
Und nach der Väter Weise
Das Band der Eintracht schlingt,
Da reifet unter Gottes Blick
Der Freiheit und der Gleichheit Glück.

Obwohl Schikaneder nach den uns überlieferten Dokumenten in seiner ersten Aufführung optisch ausgiebig mit den freimaurerischen Symbolen arbeitete, ist es doch außerordentlich interessant zu untersuchen, wie weit Mozart selbst dieses Werk (neben der „Maurischen Trauermusik“, KV 477 und der „Kleine Freimaurer-Kantate“, KV 623) und anderer kleinerer Werke das Gedankengut der Freimaurerei in die „Zauberflöte“ übernahm oder es sogar als Grundlage seiner Komposition betrachtete: Dass Mozart es in seinen Werken so deutlich machte, dass er zu den Freimaurern gehörte, zeigt auch, wie wissentlich er sich in das Zentrum politischer Diskussion begab.

Die Freimaurer waren nach früheren Verboten ohnehin lange durch einen päpstlichen Bann belegt, und schließlich galten die Freimaurer als die Urheber der französischen Revolution. So verwundert auch nicht, dass die „Zauberflöte“ in einer Wiener Geheimpolizei-Schrift 1795 als gefährliche „Allegorie auf die französische Revolution“ angesehen wurde und ein Teil ihres Erfolges auch darin bestand, dass das Werk vom Publikum als solche Allegorie verstanden wurde⁵. Eine Situation, die sich unter zahlreichen anderen politischen Verhältnissen wiederholte: Kunstwerke - auch ohne wörtliche Anspielungen - wirkten als politische Botschaft und als solche wurden sie vom Publikum gefeiert, ohne dass die Zensur tatsächlich dagegen einschreiten konnte. Noch deutlicher wird es, wenn wir wissen, dass 1786 bei der Aufhebung des fortschrittlichen freimaurerischen Illuminaten-Ordens in München eine Ordensschrift veröffentlicht wurde, wo jedes moderne europäische Land eine Verschlüsselung durch eine antikische Tarnbezeichnung erhielt: „**Egypten**“ war die Chiffre für - **Österreich**. Und das Publikum hat die Anspielungen im Bühnenbild der Uraufführung wohl verstanden und entsprechend verständnisvoll darauf reagiert.

Symbole

12 Uhr war für die Freimaurer die symbolische Stunde für die Eröffnung der Weihe-Feierlichkeiten. So fragt Tamino: „Welche Zeit zeigt die Sonne an? Nähert sie sich nicht der Mittagsstunde?“ „Sie ist ihr nahe“ sagt Papageno. Mit anderen Worten: Wir werden bald die Weihen erreichen. Der Beweis für dieses Symbol wird durch Mozart selbst geführt:

Als Sarastro im Terzett vor den Prüfungen singt: „Die Stunde schlägt“ sind im Orchester genau diese zwölf Schläge zu hören, wobei Mozart zur Deutlichkeit den zwölften Schlag noch mit einem dynamischen Akzent versieht.

Der Vogelfänger: Im Ritual der Adoptionslogen war ein lebendiger Vogel das Symbol für die weibliche Neugierde, der man als Eingeweihter zu widerstehen hat. So ist leicht zu deuten, warum Papageno seine Vögel an die Damen bzw. die Königin verkauft.

Der Name Tamino stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Orden der Asiatischen Brüder. Man könnte es übersetzen mit „Perfekt in guten Eigenschaften“. Der Name ist natürlich mit Pamina sehr verwandt. Und in dem Namen steckt das Wort Anima = Seele, Herz, Gemüt und in Tamino steckt das Wort Animo = Geist, Wille, Mut, Gedanke.

⁵ bis zum 11.1.1789 gab es allein in Wien 300 (!!) Aufführungen

Weitere unausgeführte Gedanken:

Anfänge von Leitmotivik

Anfang Quintett (S. 89) identisch mit S. 55, S. 150

siehe auch Sprecherszene, S. 168, 3 Akkorde als Leitmotividee

Anfang des I,1-Motiv der Gefahr identisch mit ersten Auftritt der Königin (nur hier in Dur und einen Ton tiefer) Der Dreiklang ist Visitenkarte der Königin: Beginn des schnellen Teiles der ersten Arie und Ende der zweiten Arie.

Mozart gibt uns den Augenblick an, wo Tamino an der Richtigkeit des von ihm akzeptierten „schlechten“ Sarastros zweifelt: Der entscheidende Satz ist der erste Satz des Rezitativs, wenn Tamino beginnt nachzudenken. Die seltsame Dissonanz auf das Wort „Nacht“- entsprechend dem „Nicht“ im Königin-Rezitativ und die ähnliche Instrumentierung unterstreicht das.

Und es ist wohl auch kein Zufall, dass der Dreiklang der Flöte erst nach der Sprecherszene zum ersten Mal ertönt. Als Umkehrung des Königin-Motivs ist es der erste aktive Schritt zur Befreiung aus der Welt der Finsternis.

Die Quellen

Zauberoper mit großartiger Maschinenteknik, wie sie um 1790 sich besonderer Beliebtheit erfreute.

Wiener Volkskomödie und das Volkstheater die nach Wielands „Oberon“ und „Dschinnistan“ in Wien entstandenen Zauberopern.

Gebler's „Thamos“ - Drama und Mozarts Musik dazu,

Terrassons Sethos - Roman und die Ideen der Freimaurerei

Ägyptomanie (Tempel, Priesterbund, Bezüge zum Götterkult der ägyptischen Isis und Ihres Gemahls Osiris, Sinnbilder der Naturkraft und Fruchtbarkeit)

Gleichzeitig mit Mozarts Ankunft in Wien wurde nämlich in der österreichischen Metropole der Versuch unternommen, in Abgrenzung zu den Rosenkreuzern ein freimaurerisches Hochgradsystem zu gründen, dessen ausdrücklicher Zweck es war, sowohl Juden wie Christen aufzunehmen, und dessen Lehre eine eklektische Mischung aus jüdisch-kabbalistischen und christlich-agnostizistischen Elementen bildete: die „Asiatischen Brüder“, eine brüderliche Vereinigung edel denkender, frommer, gelehrter, erfahrener und verschwiegener Männer ohne Rücksicht auf Religion, Geburt und Stand“.

Vier Kremser Dukaten stehen in Rechnung „für eine Feuer Maschine“ und „für den flammenden Sternleuchter“.

Das „Urbild des Sarastro“ trat auf bemerkenswerte Weise ins freimaurerische Leben. In der XXXIII. Arbeit (d.h. Sitzung) der Loge schlug ihn der schwarze Afrikaner Angelo Soliman zur Aufnahme vor. Am 14. November 1781 wurde Born darauf als Geselle der „Wahren Eintracht“ einkorporiert und schon zwei Wochen später zum Meister erhoben.

„Ich, die Natur bin alles, was war, ist und seyn wird; niemand hat mich noch ganz enthüllet.“

Ich kam an die finstere Schwelle des Todes, betrat das Gebiet der Hölle, und ward durch alle Elemente geführt, an meine vorige Stelle zurückgebracht.

Unschwer ist in Lucius, dem Erleuchteten, ein Vorbild für die Gestalt des Tamino zu erkennen.

Eine zweite historische Quelle für die Zauberflöte ist die „Aithiopika“ des Heliodor (3. Jh. nach Chr.)

Die Sonne ist das Gute. Die Heimat des Guten muss das Land sein, auf das die Sonne am stärksten scheint: das Land im Süden. „Südpol“ für antikes Bewusstsein ist Äthiopien. Ein Königskind, das diesem Sonnenlande entstammt, Charikleia, ist unter seltsamen Umständen in die Mitte der Welt, das heißt, mitten unter die Weltkinder, verschlagen worden. Als „Symbol“ für die Mitte der Welt steht Delphi, wo man den Omphalos, den Nabel der Welt, zeigte.

Mit sechzehn Jahren hatte Sethos Gelegenheit, seine Tüchtigkeit zu erweisen. Die Grenzstädte des Königsreichs von Memphis plagte eine riesige Schlange, die in einer Höhle des Berges Aspis hauste und die fruchtbare Ebene verwüstete. Prinz Sethos, auf dessen Tugend das Königreich seine Hoffnung setzte, sollte zusammen mit acht seiner Gefährten das Land von dem Ungeheuer befreien. Der Hof aber durfte nichts von dem Unternehmen erfahren. Man begab sich zum Berg Aspis, erkundete die Gegend, beobachtete die Schlange, entdeckte die Höhle und ließ einen Käfig zimmern, der darin installiert wurde, als sich das Tier auf der Jagd befand. Dann wurde das Ungeheuer von hunderten Soldaten, die Sethos instruierte, aufgeschreckt und zur Höhle zurückgetrieben.

„Wer diesen Weg allein geht, und ohne hinter sich zu sehen, der wird gereinigt werden durch das Feuer, durch das Wasser und durch die Luft; und wenn er den Schrecken des Todes überwinden kann, wird er aus dem Schoß der Erde wieder herausgehen, und das Licht wieder sehen, und er wird das Recht haben, seine Seele zu der Offenbarung der Geheimnisse der großen Göttin Isis gefaßt zu machen!“

„Sethos sahe wohl ein, daß er über den Rost müsse, um weiter zu kommen, und er that es mit eben so viel Schnelligkeit als Aufmerksamkeit.“

Sethos zog seine Kleider aus und legte sie auf den Kopf, band sie mit seinem Gürtel zusammen, stieg hinab in den Kanal und schwamm, in einer Hand die brennende Lampe, hinüber. Nach dieser Wasserprobe zog er seine Kleider geschwind wieder an und betrat die Stufen zur Halle.

Eine maurerische Rede geht zum Schluss in ein Gebet über, das war allgemeiner Brauch. Borns Gebet aber ist ungewöhnlich. Es ruft ausdrücklich Gottes Rache auf die „Schwärmer“ herab - genaue Gegenposition zu Sarastros verzeihender Gesinnung. Nota bene: In seinen heiligen Hallen kennt Born die Rache schon.

„Mithin wär's deutlich, daß der Weißheit erste Stufe wir erlangten - nicht Narren mehr zu sein.“

Denn die 2 ineinandergeschobenen Dreiecke:



bedeuten die 4 Elemente

Für diese sogenannten „Asiatischen Brüder“ trat Thun also in den Ring. Er stellt sich damit zu Born in direkten Gegensatz.

Mozart kommt mit diesem neuen Gedankengut bald in Berührung. In einem Brief an seinen Vater vom 9. Juni 1784 schreibt er:

„Ich bin vorige Woche mit S:Excellz. grafen Thun nach Baaden, um seinen H[errn] vattern, welcher von Linz hierher gereiset um die Cur zu brauchen, zu besuchen; im rückwege sind wir über Laxenbourg und haben den Leeman, welcher nun alda schlosshauptmann ist, besucht.“
Dies ist der Beweis für einen mehrtägigen, intensiven und vertrauten Kontakt Mozarts mit dem Grafen Thun. Dass die beiden auf den stundenlangen Fahrten in ihrer Reisekutsche über die aktuelle Situation der Freimaurerei in Wien gesprochen haben, ist bei Thuns bekanntem Missionseifer nicht auszuschließen.

Zudem hatte sich Wichtiges ereignet. Am 12. März 1784 wurden in der „wahren Eintracht“ die Dignitäre neu gewählt. Born bot turnusgemäß sein Amt an. Das Protokoll vermerkt, daß er, der Meister vom Stuhl, gebeten wurde, „den Hammer zu behalten“.

„Zum Deputirten Meister [= Stellvertreter des Meisters vom Stuhl] wurde durch die Mehrheit von 55 Stimmen Br[uder] Thun erwählt. Br. Sonnenfels hatte 22, Br- Paar 1, Br. Mayer 1 und Anselm 2 Stimmen. Dem Br. Thun übergab der H[och]w[ürdige] M[eister] v[om] Stuhl das dem übertragenen Amte zukommende Ehrenzeichen.“

Damit hatte Thun in der Loge „Zur wahren Eintracht“ einen eindeutigen Sieg errungen. Die neuen Logenbeamten indessen boten ein ideologisch verwirrendes Bild. Born, der Meister vom Stuhl, war Illuminat, sein Stellvertreter, der deputierte Meister Graf Thun war Asiatischer Bruder. Beide verband zwar das Fundament der Johannisgrade, dennoch konnten die ideologischen Gegensätze der Hochgradsysteme, denen beide angehörten, nicht krasser aufeinanderprallen.

Mitten zwischen diesen Fronten stand Mozart.

Am 14. Februar erhielt die „Wahre Eintracht“ offiziell folgende Mitteilung:

„Hochwürdiger Meister! Hochwürdiger Deputirter Meister! Sehr ehrwürdige Brüder Aufseher und Beamte! Hoch und Verehrungswürdige Brüder!

In der Überzeugung, daß die Aufnahme, und Ausbreitung Unseres königlichen Ordens dem Gefühl jedes wahren Maurers nicht anderst, als angenehm seyn könne, machen wir Ihnen zu wissen, daß Wir unter dem Schutz des allmächtigen Baumeisters aller Welten, von der Sehr Ehrwürdigen - gesetzmäßig verbesserten - und vollkommenen St. Johannes [Loge] zur gekrönten Hofnung ausgehend, eine neue [Loge] unter dem Namen Zur Wohlthätigkeit errichtet haben, solche auch von der Hochwürdigen Provinzial Loge bereits anerkannt und gesetzmäßig constituirt worden sey;

Numerische Mystik

Handvertauschung

Constanze Mozart berichtete an Mary Novello, dass Mozart gern in einem verbotenen Werk von 9 Bänden über die französische Revolution gelesen hat.