

ERICH NEUMANN

ZU MOZARTS ZAUBERFLÖTE



Herausgegeben von Lutz Müller und Gerhard M. Walch

opus magnum 2005

Alle Rechte bei Prof. M. Neumann und R. Loewenthal-Neumann

DATEN ZUM VERFASSER

Dr. Dr. Erich Neumann, geb. 1905 Berlin, gest. 1960 in Tel Aviv
Studium der Philosophie und Psychologie in Erlangen
Studium der Medizin in Berlin
Verheiratet mit Julie Neumann, 2 Kinder
1934 Auswanderung nach Tel Aviv

Erich Neumann gilt als bedeutendster Schüler C. G. Jungs und hat zentrale Ansätze der Analytischen Psychologie systematisiert, wesentlich differenziert und erweitert. Seine Arbeitsschwerpunkte waren insbesondere die Tiefenpsychologie des Weiblichen, die Entwicklungsgeschichte des Bewusstseins und das Wesen des Schöpferischen und des Transpersonalen.

Weitere Daten unter www.opus-magnum.de

Opus magnum 2005
www.opus-magnum.de

Nach einem Vortrag, gehalten im Psychologischen Club Zürich, Basel und in Tel-Aviv. Erstmals erschienen als: Über den Mond und das matriarchalische Bewußtsein. Eranos-Jahrbuch Sonderband (Band XVIII). Zürich: Rhein-Verlag 1950, dann im Sammelband zu Ehren von C.G. Jungs 75. Geburtstag und erweiterte Fassung in: Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich: Rascher 1953, Tb.-Ausg.: München: Kindler 1975

Die Veröffentlichung der Werke Erich Neumanns im Internet wurde gefördert durch die Deutsche Gesellschaft für Analytische Psychologie DGAP

ZU MOZARTS ZAUBERFLÖTE

Meiner Frau

{1} Neben vielen entgegengesetzten Auffassungen über den Text zur Zauberflöte ist auch heute noch diejenige weit verbreitet, die bedauert, dass Mozart ein so ungeeignetes und verworrenes Textbuch vorgelegen hat. Man pflegt dann festzustellen, dass trotz der vielen Ungereimtheiten und Banalitäten des Textes die Genialität seiner Musik sich gewissermaßen gegen den Text durchgesetzt habe.

{2} Auch die Entstehungsgeschichte des Textes scheint zunächst für diese Auffassung zu sprechen. Der von Schikaneder aus vielen Quellen und Vorbildern zusammengestellte und entlehnte Text, der von Mozart bereits bis zur Hälfte komponiert worden war, musste sich plötzlich eine völlig umwälzende Neugestaltung gefallen lassen. Mozart ließ die Komposition teilweise stehen, teils komponierte er neu, und es wird behauptet, dass die übereinander gelagerten und sich widersprechenden Textgestaltungen bis heute nachweisbar seien (Anm. 1). Das Wesentliche aber und das, was uns beschäftigt, ist, wie gerade an diesen «Fehl»stellen des Textes, die in diesem Sinne den Fehlleistungen des Bewusstseins an die Seite zu setzen sind, tiefere Schichten sich durchsetzen und das Ganze des Werkes nicht etwa schädigen, sondern ihm erst zu seiner tieferen Bewusstsein und Unbewusstes umfassenden Sinnhaftigkeit verhelfen.

{3} Die Konstruktion des Textes beruhte anfangs auf dem Märchengegensatz von guter Fee und bösem Zauberer, zwischen denen sich die Leiden und Entwicklungen des liebenden Paares, dem die Hauptrollen zugeordnet waren, abspielten. Die Wandlung dieser Grundkonzeption, eine Wandlung, die wahrscheinlich von Mozart selber ausgegangen ist, beruht auf der Umkehrung der Gegensatzposition der mann-weiblichen Hintergrundfiguren. Die Königin der Nacht wurde aus der guten Fee zur Vertreterin des bösen Prinzips, der böse Zauberer zum Priester des Lichtes. Entsprechend dieser Umwertung wurde die Mysterien-Symbolik des Freimaurertums nicht nur in den Text der Oper mit einbezogen, sondern zu ihrem Grundinhalt, an dem sich die innere Entwicklung des Geschehens zu orientieren hatte. Erst mit dieser Wandlung und Umwertung wurde aus der ursprünglichen Zauber- und Märchenoper das vielschichtige Mysterienstück, als das dieses Spätwerk Mozarts anzusehen ist.

{4} Es ist längst festgestellt worden, dass das in seinen Briefen deutlich ausgesprochene Bewusstsein von der Nähe seines Todes Mozart nicht nur bei der Komposition des Requiems, sondern auch bei der Verfassung der Zauberflöte begleitet hat. Die Umwandlung des ursprünglichen Märchentextes in die von den Mysterien des Freimaurertums geprägte Einweihungsoper ist das Zeugnis der bewusst freimaurerischen religiösen und ethischen Gesinnung Mozarts. Bei der seltsamen, aus verschiedensten seelischen Tendenzen stammenden Mischung des von Mozart komponierten Textes handelt es sich, so scheint uns, um etwas ganz anderes als um das nicht einheitlich geratene Zufallsgebilde verschiedener Textgestaltungen. Erst wenn wir die Vielschichtigkeit dieses Textes analog der eines Traumes verstehen, in dem mannigfaltige Ebenen des Bewusstseins und des Unbewussten zum Ausdruck kommen, und erst wenn wir auch diejenigen Inhalte als wesentlich erkennen, die sich jenseits von der Absicht des einen einheitlichen Operntext intendierenden Bewusstseins in den Text gewissermaßen eingeschlichen und in ihm durchgesetzt haben, können wir die Tiefgründigkeit der Zauberflöte und des ihr zugrunde liegenden Textes erfassen.

{5} Das Märchen - und mit ihm die Märchenoper - enthält stets eine Fülle unbewusster Symbolik, deren lebendige Bedeutung auf allgemein menschlichen Inhalten beruht, die in ihrer Vieldeutigkeit immer auch verschiedene Interpretationen ermöglichen und herausfordern. Die Märchenmotive sind Motive des kollektiven Unbewussten, die überall in der Menschheit verbreitet sind und sich in auffälliger Einheitlichkeit bei den verschiedensten Völkern und Kulturkreisen finden (Anm. 2). Im Gegensatz dazu ist die von Mozart in der Zauberflöte benutzte «Symbolik» des Freimaurertums im Wesentlichen eine bewussteinnähere Allegorik. Die freimaurerischen «Symbole» werden von den Eingeweihten als Zeichen für bestimmte begrifflich fassbare Inhalte verstanden, die zwar nicht ohne Gefühlsbeteiligung erfahren werden, denen aber die ursprüngliche Eigenschaft des Symbols fehlt, prinzipiell unbewusste und irrationale Elemente zu enthalten (Anm. 3). Das heißt, diese «Symbole» entsprechen einer differenzierten Weisheits- und Tugendlehre, in welche der Freimaurer eingeweiht wird.

{6} Die Freimaurerei besitzt als Fortsetzung des Rosenkreuzertums und der späten Alchemie nur eine sehr indirekte und weite Verbindung mit antiken Mysterien. Die religiöse Erfahrung eines Mysteriums durch einen antiken Menschen unterscheidet sich aber nicht nur in ihrer Symbolik von der aufklärerisch-rationalistisch betonten Allegorik des Maurertums, sondern auch von dessen mystischer und schwärmerischer Haltung. Die ethisch-freimaurerische Orientierung der Zauberflöte ist konform zum Geist der Zeit, in der Mozart lebte, humanistisch-fortschrittlich und in diesem Sinne modern. Trotzdem aber sind in der maurerischen Allegorik

noch Reste echter archetypischer Symbolik lebendig, und durch die emotionale Ergriffenheit des Mozartschen Genies werden gerade in der Zauberflöte Symbol-schichten wieder belebt, welche ursprünglich der erst später abstrakt gewordenen Allegorie zu Grunde gelegen hatten, die aber im Laufe des Rationalisierungsprozesses bereits mehr oder weniger verloren gegangen waren. Gerade durch die seltsame Vermischung von Märchenhaftem und Freimaurertum konnten sich, so meinen wir, archetypisch symbolische Elemente verstärkt durchsetzen, ohne dass dabei das Bewusstsein des Text-Verfassers oder des Komponisten von diesem Prozess hätte Kenntnis nehmen müssen oder können.

{7} Unsere psychologischen Bemerkungen zum freimaurerischen Aspekt der Zauberflöte beziehen sich daher nicht auf ihre aufklärerisch rationale Allegorik, sondern auf ihren archetypisch-symbolischen Hintergrund.

{8} Von den zwei inneren Linien des Freimaurertums führt die eine zum bewusst rationalen Tugendgerede der Aufklärung, die andere aber zur Belebung einer echten Ergriffenheit durch die archetypischen Symbole, die für Mozarts Zauberflöte ebenso charakteristisch ist, wie z.B. für die unvollendete Text-Fassung eines zweiten Teiles der Zauberflöte durch Goethe und eine Anzahl anderer Goethescher und romantischer Dichtungen.

{9} Das Ritual des Freimaurertums besteht in einer Einweihung, deren Entwicklung wie die jeder patriarchalen Einweihung unter der Devise steht: Durch Nacht zum Licht. Das heißt die Richtung des Geschehens ist durch eine Symbolik bestimmt, die wir von der »Nachtmeerfahrt des Helden« her als die der Sonne kennen. Abendlich-nächtlich im Westen sterbend, muss sie die Fahrt durch das Nacht-Meer des Dunkels der Unterwelt und des Todes bestehen, um, gewandelt und wieder geboren, als neue Sonne im Osten aufzuerstehen.

{10} Diese Sonnensymbolik ist das archetypische Vorbild jedes Helden und auch jedes Einweihungsweges, in welchem der Held das zu erreichende Bewusstseinsprinzip vertritt, das sich im Kampf gegen die Dunkelmächte des Unbewussten zu bewähren hat. Darüber hinaus aber hat der Held den Schatz neuer Inhalte und neuer Lebendigkeit aus der Nachtwelt des Unbewussten im Kampf mit den bewusstseinsfeindlichen Mächten zu befreien, wobei er gewandelt und «neugeboren» aus dieser lebensgefährlichen Auseinandersetzung hervorgeht (Anm. 4). Das bekannteste Vorbild einer derartigen Mysterien-Einweihung ist die in dem Roman des Apuleius dargestellte Einweihung in die Isismysterien, in welchen der Eingeweihte als neue Sonne «solifiziert», d.h. «erleuchtet» und erleuchtend auftaucht, nachdem er die Unterwelt durchschritten und den Prüfungsweg durch die vier Elemente bestanden

hat. In dieser Einweihung wird der Eingeweihte zum Osiris wie der ägyptische König, der in seiner «Osirifizierung» ebenfalls der Repräsentant einer solchen Einweihung ist (Anm. 5).

{11} Die ägyptische Symbolik der Zauberflöte ebenso wie des Freimaurertums ist in diesem Sinne durchaus «echt», auch wenn sie alchemistisch-rosenkreuzerisch verdünnt ist. Die schon aus der Antike stammende Konzeption, die in Ägypten das Heimatland der Mysterienweisheit erkennt, ist insoweit wenigstens nicht ohne Grundlage, als die Isis- und Osiris-Mysterien zu den wenigen alten Mysterien gehören, von denen wir zum mindesten einige Kenntnis besitzen.

{12} Der «Gewinn» der Einweihung, ihr Sinn und Ziel, liegt in der Erweiterung der Persönlichkeit, die als Erleuchtung immer auch die Erweiterung des Bewusstseins miteinschließt. Dabei ist das Symbol des erworbenen Schatzes ebenfalls stets im Sinne der Persönlichkeitswandlung zu verstehen, ob dieser Schatz nun als höheres Leben, als Unsterblichkeit, oder auch als Weisheit und später als «Tugend» interpretiert werden muss.

{13} Wir haben diesen Typus der Einweihung und der Entwicklung als «patriarchal» (Anm. 6) bezeichnet, da er, wie dies für die abendländische Bewusstseinsentwicklung typisch ist, das Bewusstsein mit der Symbolik des Männlichen und das Bewusstseinsfeindliche, dessen Exponent besonders die Triebwelt des Unbewussten ist, mit der Symbolik des Weiblichen verbindet. Diese Zuordnung führt notwendigerweise zu einer Entwertung des Weiblichen, das für das Männliche und das mit ihm identifizierte Bewusstsein die Gefahr und das Negative, die Nachtseite des Unbewussten, bedeutet. Dabei handelt es sich aber nicht um eine «willkürliche», sondern um eine archetypisch bedingte Zuordnung. Das heißt, obgleich diese Beurteilung des Weiblichen durch das Männliche «objektiv» falsch ist, ist sie so lange unausweichlich, als das psychologische Selbstverständnis des Männlichen nicht dazu gelangt ist, den Projektionscharakter der archetypischen Symbolik zu durchschauen. Das Weibliche wird nicht nur deswegen mit dem Unbewussten verbunden, weil es als die Geburtsstätte des Bewusstseins die «Große Mutter» ist, sondern das Männliche erfährt darüber hinaus am Weiblichen auch notwendigerweise die gefährliche Triebhaftigkeit seiner eigenen Natur, wodurch ihm das Weibliche als unbewusst machende Gefahr katexochen erscheint.

{14} Wenn wir den Text der Zauberflöte daraufhin betrachten, dann wird der Hintergrundcharakter der Gegensatz-Gestalten durchsichtig, welche durch die Königin der Nacht auf der einen, das Priestertum des Sarastro auf der anderen Seite bezeichnet werden. Die Königin der Nacht vertritt die Dunkelseite dessen, was von

der moralisierenden männlichen Tugendauffassung als «böse» erfahren wird. Sie wird in der Handlung zur Vertreterin aller gefährlichen Affekte, insbesondere von «Rache» (Anm. 7) und «Stolz» (Anm. 8), darüber hinaus aber vertritt sie das Machtprinzip des Bösen, das mörderisch den Tod (Anm. 9) verkörpert und sich frevlerisch der Licht- und Sonnenseite, des Guten, bemächtigen will (Anm. 10). So wird das Weibliche zum Verführenden, das mit Blendwerk, Aberglauben und Betrug (Anm. 11) gänzlich die Rolle des Teufels spielt und den Menschen berückt, der, vom Bösen verhöhnt, in Verzweiflung stirbt (Anm. 12).

{15} Dass «Tod und Verzweiflung» dem Gefährdeten drohen, besagt nicht nur die Warnung des Priesterchores, sondern die Königin der Nacht verkündet selber von sich: «Tod und Verzweiflung flammet um mich her», und wenn sie spricht: «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen (Anm. 13)», offenbart sie anscheinend das tiefste Geheimnis ihres Wesens. Sie ist als Königin der Nacht dem Lichtprinzip des Sarastro gegenüber das Symbol der Unterwelt und der Hölle, die Urgefahr, die dem Männlichen auf seinem Wege zu seiner Selbstwerdung entgegentritt. Das heißt, die Königin der Nacht ist die Repräsentantin des furchtbaren Aspektes der «Großen Mutter» der «Göttin der Nacht» (Anm. 14), welche der mythologische Held im Drachenkampf seines Prüfungsweges zu überwinden hat (Anm. 15). In diesem Sinne heißt es zusammenfassend: «Bewahret euch vor Weibertücke, das ist des Bundes erste Pflicht» (Anm. 16).

{16} Dieser vom Männlichen erfahrene extreme Negativcharakter des Weiblichen ist im zweiten Teil der Zauberflöte viel deutlicher als im ersten, in welchem der für die erste Fassung charakteristische «positive» Charakter der Königin der Nacht noch teilweise erhalten zu sein scheint. Natürlich kann man das darauf zurückführen, dass es sich dabei um «stehen gebliebene Reste» handle, aber eine derartige oberflächliche Erklärung wird nicht jeden befriedigen, besonders wenn man sich vergegenwärtigt, wie leicht übersehbar der kurze Text, und wie offensichtlich darum auch die vorhandene Unstimmigkeit der Charakterisierung für Mozart gewesen sein muss.

{17} Der Widerspruch zwischen dem Charakter der Königin der Nacht, wie er am Anfang (Anm. 17) und am Ende (Anm. 18) offenbar wird, ist anscheinend dadurch völlig erklärbar, dass man die erste Selbstoffenbarung der Nachtgöttin als «Blendwerk» und bewusste Verführung ansieht, der Tamino, der Held, in seinem Vertrauen auf die Königin der Nacht zunächst notwendigerweise erliegt.

{18} Dass aber diese Auffassung nicht durchführbar ist, geht schon daraus hervor, dass das seltsame Zaubergerät, das dem Stück seinen Namen gegeben hat, die Zauberflöte, ebenso wie das Glockenspiel Papagenos ein Geschenk der Königin ist, sodass die «böse» Natur der Königin der Nacht nicht eindeutig sein kann. Besonders problematisch aber wird die Echtheit der für Sarastros Darstellung charakteristischen Schwarz-Weiß-Zeichnung, wenn man sich dessen erinnert, dass der Ausgangspunkt des Geschehens eine seltsame Gewalttat des Sarastro ist, nämlich der Raub der Pamina.

{19} Die Gewalttätigkeit dieses Raubes steht unzweifelhaft in schroffem und unversöhnlichem Widerspruch zu den sonstigen frommen und tugenderfüllten Reden des Sarastro, die von Milde, Weisheit, Sanftmut und Nächstenliebe erfüllt sind. Seine Erklärung (Anm. 19), er habe die Tochter der stolzen Mutter entreißen müssen, weil sie dem Tamino von den Göttern bestimmt sei, ist besonders dann nicht sehr überzeugend, wenn man weiß, dass auch die Königin der Nacht dem Tamino Pamina für ihre Befreiung versprochen hat. Auch hier sieht sich die Tiefenpsychologie dem Text gegenüber in der Lage, Widersprüche aufzuhellen, die, wie bei jedem Traumtext, nicht nur durch eine Unklarheit des ordnenden Bewusstseins bedingt, sondern der Ausdruck wesentlicher und tiefgründiger Konflikte sind, die aus dem unbewussten Hintergrund und Untergrund stammen, welcher die Situation konstellierte.

{20} Die Ausgangssituation: Königin der Nacht - Pamina entspricht der archetypischen Konstellation, die in dem Mythologem von Demeter und Kore und dem Raub der Kore sich als ein Zentralproblem der weiblichen Psychologie und damit der «Matriarchatspsychologie» überhaupt darstellt (Anm. 20).

{21} 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, in der sich die Zugehörigkeit zur matriarchalen Welt der Mutter, der patriarchalen Welt des Vaters, oder zur Welt der Begegnung mit dem Geliebten entscheidet.

{22} So ist die Trauer der Königin der Nacht um den Raub der Tochter durchaus archetypisch echt:

{23} «Zum Leide bin ich auserkoren,
Denn meine Tochter fehlet mir;
Durch sie ging all mein Glück verloren,
Ein Bösewicht entfloh mit ihr (Anm. 21).»

{24} Und so klagt sie weiter:
«Noch seh' ich ihr Zittern
Mit bangem Erschüttern,
Ihr ängstliches Beben,
Ihr schüchternes Streben.
Ich musste sie mir rauben sehen,
Ach helft, war alles, was sie sprach (Anm. 22).»

{25} Diese Schilderung wird durch Paminas Verhalten voll bestätigt, die, keineswegs über den guten Willen Sarastros aufgeklärt, der Macht und den Gelüsten des bösen Mohren Monostatos in Sarastros Hallen ausgeliefert ist.

{26} Eine Erklärung, die annimmt, Mozart habe die Züge der ursprünglichen Fassung, in der die Königin der Nacht eine gute Fee, Sarastro ein böser Zauberer war, stehen lassen, ohne sie in Ausgleich mit den Tendenzen der späteren Fassung zu bringen, müsste sich auf eine Oberflächlichkeit, ja geradezu Leichtfertigkeit Mozarts stützen. Wenn wir im Gegensatz dazu auch keineswegs glauben, Mozart habe mit voller Überlegung den Text in seiner Zweideutigkeit übernommen, so ist doch folgendes zu sagen: Die Fülle und der gleichgewichtige Reichtum dieses letzten Mozartschen Werkes umfasst die Vielfalt des Lebens mit seinen Gegensätzen so bewusst, dass wir durchaus annehmen dürfen, die «Zweideutigkeit» aller Positionen in dem vielschichtigen Text sei dem Mozartschen Genius geradezu entgegengekommen, auch ohne dass er sich dieser Konstellation dabei klar geworden sei.

{27} Die das Ganze der Welt umfassende Gefühlsskala der Mozartschen Musik kommt vielleicht nirgends so wie in der Zauberflöte zum Ausdruck. Volksliedhaftes und Komisches steht neben höchstem lyrischem Ausdruck. Heiterkeit und Grauen, sinnlich Triebhaftes und sakral von Tod und Jenseits ergriffene Feierlichkeit folgen einander und wechseln miteinander ab. Ja, man kann beinahe mit Sicherheit annehmen, dass, wenn ein seelischer und musikalischer Höhepunkt erreicht ist, sofort eine Gegenbewegung einsetzen wird, welche verhindert, dass das Seelisch-Lyrische romantisch oder das Feierlich-Ernste tragisch wird. Das fünf- und dreißigste Jahr, in dem Mozart dieses Werk verfasst hat, ist das typische Jahr der «Lebensmitte» und «Lebenswende» (Anm. 23). Um diese Zeit ist es oft so, als ob etwas in der Psyche die Lebensfülle der ersten Lebenshälfte zusammenfasse und den Anfang eines neuen Weges suche, der sich schließlich als Beginn einer «Vita Nuova» und als Weg der Wandlung offenbart.

{28} In diesem Sinne ist die einen Einweihungsweg darstellende «Zauberflöte» ein typisches Werk der Lebensmitte; gleichzeitig aber ist dieses letzte Werk des 35-jährigen Mozart von der Tiefe und Transzendenz eines Alterswerkes. Und so besteht die Einzigartigkeit der «Zauberflöte» u. a. gerade in der Einheit von Fülle und Jugendlichkeit auf der einen, Reife und Todesnähe auf der anderen Seite. Diese das Gegensätzliche verbindende Harmonie drückt sich nicht nur im Ganzen aus, sondern auch in der Zuordnung alles Einzelnen ebenso wie in der Zusammengehörigkeit der Gegensatzfiguren, die nach unserer Interpretation erst die wirkliche «Einheit der Figur» ausmachen.

{29} Immer wird die Einseitigkeit einer Position durch eine Entgegensetzung anderer Farbe ausgeglichen. Am bedeutsamsten ist dieses Spiel der Gegensatzfiguren, wenn wir von der später zu besprechenden Beziehung Tamino-Papageno absehen, bei Sarastro und dem Mohren Monostatos, der so augenfällig die «schwarze Seite» im Palast des Sarastro darstellt. Denn zu der positiv männlichen Priesterfigur des Sarastro gehört der Mohr, als sein Schatten, welcher Pamina keineswegs der Götter wegen und für einen anderen, sondern durchaus für sich selber und als Opfer für seine eigene Triebhaftigkeit geraubt hat. Die merkwürdige und anscheinend sinnlose Stelle, an der Sarastro zu Pamina sagt:

{30} «Denn ohne erst in dich zu dringen,
weiß ich von deinem Herzen mehr:
Du liebest einen andern sehr.
Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,
Doch geb' ich dir die Freiheit nicht (Anm. 24).»

{31} scheint aus der «alten Fassung» stehen geblieben zu sein, in welcher der böse Zauberer das Mädchen für sich geraubt hatte. Sie wird aber durchaus verständlich, wenn man Monostatos ebenso als Schattenfigur Sarastros auffasst, wie Papageno als Schatten Taminos und Papagena als Schatten Paminas.

{32} 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. Wenn man diese Doppeldeutigkeit der Sarastro-Monostatos-Figur anerkennt, versteht man auch, dass die Klage und der Zorn der mütterlichen Königin-Demeter-Figur nicht mehr so ganz unberechtigt sind. Denn es handelt sich um einen echten Kore-Raub, bei welchem der Mohr Monostatos ebenso deutlich der «dunkle Bruder» Sarastros ist, wie Hades, der Kore-Räuber, der dunkle Bruder, des Zeus.

{33} Während bei diesen Gestalten die «Gegenfigur» als dramatische Wirklichkeit einer echten Person auftritt, ist bei der furchtbaren Königin der Nacht die Gegenfigur der guten Demeter zwar ebenfalls vorhanden, aber sie nimmt nicht als «Person» außen am Drama teil. Bei ihr drückt sich die «Verdoppelung» in der Verschiedenheit ihres Charakters und des archetypischen Hintergrundes aus, der für ihr Auftreten im ersten und im zweiten Akt typisch ist.

{34} Die Beziehung der Königin der Nacht zu ihrer Tochter Pamina entspricht der festhaltenden Tendenz, welche archetypisch zwischen Mutter und Tochter in der ersten Phase des Matriarchats herrscht. Dass die «Liebe» gleichzeitig der Ausdruck eines Machtwillens ist, der das Leben der Tochter nicht zu seiner Selbstständigkeit kommen lässt, sondern sie für die eigenen Zwecke missbraucht, wird in der wichtigen Szene zwischen den beiden deutlich, die den Furchtbarkeitscharakter der Großen Mutter enthüllt, welche als «fressende Mutter» eigentlich niemals bereit ist, die Tochter freizugeben. «Verdank es der Gewalt, mit der man dich mir entriss, dass ich noch deine Mutter mich nenne (Anm. 25)!»

{35} Das heißt, wenn die Tochter freiwillig die Mutter verlassen hätte, wäre damit - und die Königin der Nacht spricht, als ob dies ganz selbstverständlich wäre - die Mutter-Tochter-Beziehung sofort aufgelöst und ungültig geworden. Für die furchtbare Göttin gilt das Alles- oder Nichts-Prinzip, sie ist in keiner Weise auf das Persönlich-Individuelle der Tochter bezogen, sondern mit ihrer Forderung nach absolutem Gehorsam, d.h. aber nach völligem Enthaltensein der Tochter in der Mutter, steht und fällt ihre Beziehung zu dieser. Das wird durch die entscheidende zweite Selbstoffenbarung der Königin der Nacht in dieser Szene deutlich. Hier heißt es, als die Königin der Nacht Pamina zum Morde an Sarastro auffordert:

{36} «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr. .
Verstoßen sei auf ewig und verlassen,
Zertrümmert alle Bande der Natur,
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört! Rachegötter! Hört der Mutter Schwur!»

{37} 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, der Herrschaft der Großen Mutter, der Herrin des Mondes und

der Nacht, und dem Patriarchat, der Herrschaft der Väterwelt, des Tages und der Sonne. 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 mannfeindlichen Repräsentantinnen des Matriarchats in der Mythologie.

{38} Alle diese Züge sind nur angedeutet, aber es ist überraschend, mit welcher Deutlichkeit sie vorhanden sind, wenn man bedenkt, dass der Autor ebenso wenig wie der Komponist ein Wissen um die archetypische Wirklichkeit haben besitzen können, von der das ganze Geschehen bestimmt ist. In keinem Falle lässt sich diese Königin der Nacht so abtun, wie das von Sarastro versucht wird. Während er ein Priester ist, ist sie eigentlich eine Göttin, und das gesamte Geschehen der Zauberflöte, zumindest des ersten Aktes, wird durch ihre überlegene Aktivität bestimmt. Sie wählt Tamino zum Befreier, sie teilt ihm Papageno als Hilfe zu, von ihr stammen die Zaubergeräte, und sowohl die drei Damen wie auch die später zu Sarastros Reich gehörenden drei Knaben stehen unter ihrem Gesetz. Und wen all dies noch nicht überzeugt, dass es sich bei der Königin der Nacht um eine uralte überlegene weibliche Gottheit handelt, den mag die grandiose Musik Mozarts überzeugen, die ihr archetypisches Erscheinen beide Male begleitet.

{39} Im Sinne dieses Gegensatzes einer matriarchal sich selbst bestimmenden und einer patriarchal das Weibliche beherrschenden und sich ihm überlegen fühlenden Welt sind auch die Aussagen Sarastros über die Königin der Nacht und ihren «Stolz» zu deuten. Das patriarchale Selbstbewusstsein, der ganze Hochmut des Patriarchats und des Männlichen dem Weiblichen gegenüber spricht aus seinen Worten: «Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten (Anm. 26).»

{40} Die Äußerungen des Priesters: «Ein Weib tut wenig, plaudert viel (Anm. 27)» oder die des Tamino: «Geschwätz, von Weibern nachgesagt» und: «Sie ist ein Weib, hat Weibersinn (Anm. 28)» 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 (Anm. 29).

{41} Aber diese personalistisch voreingenommene Haltung ist archetypisch bedingt und für die Entwicklung des Männlichen notwendig und deswegen auch gültig. Wir müssen hier auf das zurückgreifen, was wir schon anfangs ausgeführt hatten, nämlich auf die patriarchale für die Bewusstseinsentwicklung maßgebende

Symbolik des Heldenweges, in der auf das Weibliche - und zwar sinnvoller- und verständlicher Weise - die Symbolik des zu überwindenden Unbewussten projiziert wird. Der freimaurerische Mysterien- und Einweihungsweg, welcher die Entwicklung Taminos bestimmt, ist im Sinne dieser patriarchalen Mysteriensymbolik gebaut. Erst vor diesem Hintergrund ist die Symbolik der «Männlichkeit» zu verstehen, die in der Zauberflöte eine so bedeutende Rolle spielt.

{42} Das Motto des Einweihungsweges liegt in den Worten der Knaben, die zu Tamino sprechen:

{43} «Zum Ziele führt dich diese Bahn,
Doch musst du, Jüngling, männlich siegen.
Drum höre unsre Lehre an:
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen.»

{44} und noch einmal:
«... Sei standhaft, duldsam und verschwiegen.
Bedenke dies; kurz, sei ein Mann,
Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen (Anm. 30).»

{45} An dieser Stelle wird es deutlich, dass der Einweihungsweg, um den es sich hier handelt, eine Analogie zu den Einweihungsriten der Jünglingsweihen ist, die wir z.B. auch von den Primitivkulturen kennen (Anm. 31).

{46} Wir hatten gesehen, dass in der Königin der Nacht, dem Inbegriff der furchtbaren Mutter, die Affekt- und Triebseite des Unbewussten zu überwinden war, und dass der männliche Held diesen Kampf wie im Ebenbild der Sonne zu bestehen hatte. So heißt es, als die Prüfung des Tamino halb bestanden und die Szene deshalb auch «halbdunkel» ist: «Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne. Bald fühlt der Jüngling neues Leben (Anm. 32).»

{47} Analog zur Nachtmeerfahrt des Helden verläuft der symbolische Wandlungsweg der Alchemie, von dem ebenfalls Spuren in den freimaurerisch gefärbten Teilen des Werkes nachzuweisen sind. Die alchemischen Wandlungsstufen führen - vereinfacht - vom Schwarz des Chaos und der Nacht über das Silber des Mondes zum "Gold der Sonne. Nicht zufällig tragen deswegen die «Drei Knaben», die Boten des Lichtes, mit deren Ankündigung die «Schlange versinkt (Anm. 33)», bei ihrem ersten Auftreten (Anm. 34) «silberne Palmzweige» in den Händen. Ebenso heißt es von dem Palmenwald, der am Beginn des zweiten Aktes, dem Akt der Einweihung, erscheint: «Die Bäume sind silberartig und haben goldene Blätter.»

{48} Das Ende des Stückes aber, nachdem das «Werk» der Wandlung «vollbracht» und das Böse in ewige Nacht gestürzt ist, steht im Zeichen des Goldes. Es spielt deswegen im Sonnentempel. Seinen Abschluss bildet das sieghafte Motto des Sarastro: «Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht» und der Chor der Priester: «Heil sei euch Geweihten! Ihr dränget durch Nacht» (Anm. 35).

{49} So wie die Einweihungsriten der Primitiven die Ichfestigkeit des Novizen, die alten Mysterien die Festigkeit einer durch keine Dunkelmacht mehr zu zerstückelnden psychischen Ganzheit intendiert haben, so ist auch hier das Kriterium der männlichen Entwicklung in einer Festigkeit des Männlichen zu sehen, das seine Nichtanfälligkeit gegenüber den verführenden Mächten des Weiblichen zu erweisen hat. «Männlich und gelassen (Anm. 36)» hat der Mann zu sein, «Von festem Geiste ist ein Mann, er denket, was er sprechen kann (Anm. 37).»

{50} Schweigsamkeit und Selbstbeherrschung sind hier wie in unzähligen Märchen und Riten der Ausdruck für die Bewusstseinsstärke und Ichfestigkeit, auf die es ankommt. Die Verführung durch das Weibliche - hier durch die «drei Damen» verkörpert - kann ebenso in «Geschwätz» von Weibern wie in dem des «gemeinen Pöbels» bestehen im Gegensatz zu dem schweigenden und der Verführung gegenüber standhaften Denken des Mannes. Diese Ichfestigkeit des Denkens ist ebenso Ausdruck der Männlichkeit wie die Überwindung von Angst und die Ablehnung der Verführung durch die Triebe, denen gegenüber sich Papageno so unterlegen erweist, dass er damit der «Einweihung» unwürdig wird. Diese ganze Verführungswelt aber steht im Zeichen der «Maja», deren Inbegriff die Große Mutter als Königin der Nacht ist.

{51} Wir fassen die handelnden Personen in unserer Deutung «subjektstufig», d.h. auch als «Innenteile» des Subjekts auf. So ist z.B. «das dem Manne feindliche Weibliche» auch das Unbewusste im Manne, und die «matriachale Zornseite» stellt die unbewusste und bewusstseinsfeindliche Schicht der Psyche des Männlichen selber dar, gegen die sich das männliche Bewusstsein auf seinem Heldenweg in gleicher Weise durchzusetzen hat, wie die Jünglinge bei ihrer Initiation, die beweisen müssen, dass sie dem Weiblichen - auch dem Weiblichen in sich - gewachsen sind. Auf diese Weise bekommen auch die von uns schon zitierten Verse eine neue Bedeutung, in denen es - im Gegensatz zum «stolzen Weiblichen» - heißt:

{52} «Ein Mann muss eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten.»

{53} Auch dies bezieht sich letzten Endes auf die Beherrschung der emotionalen und unbewussten weiblichen Seite des Mannes durch sein eigenes Bewusstsein. In diesem Sinne bedeutet allerdings das «Herausschreiten des Weiblichen aus seinem Wirkungskreise» eine gefährliche Autonomie der weiblichen Kräfte im Manne.

{54} Dass diese innere Situation in der Projektion auf das Außen erlebt wird, ist selbstverständlich, und die Grundlage jeder «objektstufigen» dramatischen Darstellung. Die inner-psychischen Konstellationen werden im Drama, soweit es die unbewusste Außendramatisierung eines inner-psychischen Geschehens darstellt, zu äußeren. Diese Dramatisierung findet aber nicht nur zwischen der oberen Sphäre der Einweihung und der ihr feindlichen Sphäre der furchtbaren Mutter statt, sondern auch zwischen den oberen und unteren Kräften des Menschen selber.

{55} Dadurch, dass immer wieder die Oberbewegung des «Höheren» durch eine Gegenbewegung des «Unteren» - und umgekehrt - kompensiert wird, kommt es zu einer dramatischen Darstellung der Fülle des Lebens in seiner Einheit von Oben und Unten. In der überlegenen Ironie Mozarts behält so neben dem Feierlichen und Ideal-Menschlichen immer auch die niedere und primitive Natur des Menschen ihr Recht. So ergänzt besonders die Figur Papagenos mit ihrem naturhaften Zynismus in einer geradezu mephistophelischen Kontrapunktik die Initiationsfeierlichkeit und idealistische Weltabgewandtheit Taminos. Papageno ist der primitiv-sinnliche und naturhafte Schatten, die untere Gegenstimme zu der idealistisch-gefühlvollen Oberstimme Taminos. So wie die «Bäsle Briefe» Mozarts Dokumente seiner animalisch-primitiven Naturseite sind, so ist Papageno der sanhopansahafte Mephisto zur Faust-Don Quichote-Gestalt Taminos, und beide gehören zum Wesen Mozarts.

{56} Was ist in der Zauberflöte aus dem Hanswurstpaar geworden, das in den früheren Opern sein albernes Unwesen getrieben hatte! Die Einheit von Tamino-Papageno ist eine der gültigsten Darstellungen der Doppelrolle des Menschen, die Goethe dann im Faust mit den Worten charakterisiert hat:

{57} «Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen (Anm. 38).»

{58} Aber Papageno repräsentiert nicht nur die Triebseite in ihrer Natürlichkeit, es ist Herz in ihm und eine primitive Form von Menschlichkeit, die erst das Fundament bildet, von dem der höhere Teil, Tamino, seinen Aufflug beginnen kann. Von diesem Aspekt aus bekommen auch sonst seltsam unverständliche Szenen ihren Sinn, wie die, dass Pamina gerade mit Papageno zusammen das große Lied auf die Liebe singt, welches den Kern des Mysteriums der Einweihung und der conjunctio vorwegnimmt:

{59} «Nichts Edleres sei als Weib und Mann,
Mann und Weib, Weib und Mann
Reichen an die Gottheit an (Anm. 39).»

{60} Was hat der primitive Naturmensch Papageno, dessen Liebesauffassung von keiner höheren Sphäre der Einweihung geadelt wird, mit diesem Lied zu tun? Die Antwort darauf gibt Pamina selber:

{61} «Bei Männern, welche Liebe fühlen,
Fehlt auch ein gutes Herze nicht.»

{62} Wenn Papageno die Liebe feiert, die «im Kreise der Natur» wirkt, dann ist diese in jedem Sinne herzhafteste Liebe das Wunder der Natur und die Grundlage alles höheren Daseins. Deswegen ist die Unterstimme zu der gegliederten Einweihung Taminos und Paminas: «Triumph! Triumph! Du edles Paar (Anm. 40)!» der Gegengesang von Papageno und Papagena über die «lieben Kinderlein»:

{63} «Es ist das höchste der Gefühle,
Wenn viele, viele, viele, viele Papagenos, Papagenas
Der Segen froher Eltern sein (Anm. 41).»

{64} Fraglos ist der Einweihungsweg der Mysterien der Weg des Helden, aber sein asketisch-idealistischer Aufschwung im Zeichen der Tugend und Weisheit steht im natürlichen Gegensatz zu der antiromantischen Vernunft Papagenos, von der das Bestehen der Welt abhängt. Er vertritt die natürliche Angst und Bequemlichkeit des Menschen, die alle Askese und alle Anstrengung scheut. Wer könnte sich seinem Einwand verschließen, wenn er sagt: «Aber sagt mir nur, meine lieben Herren, warum muss ich denn alle Qualen und Schrecken empfinden? Wenn mir ja die Götter eine Papagena bestimmten, warum dann mit so vielen Gefahren sie eringen (Anm. 42)?»

{65} Er hat nicht die Absicht, wie der Held um «höherer Ziele» willen durch Nacht und Todesgefahr zu gehen, er widerspricht entsetzt der Vermutung, er habe «Geist» (Anm. 43), aber er steht zu seinem «gefühlvollen Herzen». Er erklärt: «Ich verlange auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis' und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dass ich nur einmal ein schönes Weibchen fange (Anm. 44).»

{66} Und wenn er auf das verächtliche Urteil: «Dafür aber wirst du das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen (Anm. 45)», antwortet: «Es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen», dann hat er gewiss die Majorität aller Menschen mit gesundem Menschenverstand auf seiner Seite. Trotz seiner Naturhaftigkeit und Primitivität erlebt aber Papageno, wenn auch auf niederer Stufe, die Einweihung, die Tamino auf höherer Ebene in vollem Bewusstsein und in Bereitschaft, den Heldenweg zu gehen, durchzumachen hat.

{67} Zur echten Einweihung gehört die Erfahrung des Todes, und auch in dem Mysterium der Zauberflöte wird auf die Gefahr der Einweihung mehrfach hingewiesen (Anm. 46). Obgleich in der Oper selbst die Prüfungen ebenso wie alle Gefahren nur in Andeutungen sichtbar werden, ist doch der feierliche und drohende Ausdruck der Musik an diesen Stellen (Anm. 47) Bürge für die Echtheit des Gemeinten und Gefühlten. Und wie Pamina in der Selbstmordszene den Tod als echtes Erleben der Liebe erfahren muss (Anm. 48), geschieht Papageno das Gleiche. Wenn auch die Selbstmordszene Papagenos von Anfang bis zum Ende von köstlichem Humor erfüllt ist, bleibt es doch wahr, dass das: «Müde bin ich meines Lebens! / Sterben macht der Lieb' ein End', / Wenn's im Herzen noch so brennt (Anm. 49)» der komische Gegengesang zu Paminas Leiden ist. In beiden Szenen wird das gleiche Erlebnis, wenn auch auf verschiedenen Ebenen, ausgesprochen. Deswegen kommen zu Papageno ebenso wie zu Pamina die erlösenden «drei Knaben» (Anm. 50).

{68} So wie wir bisher die Entdeckungen Bachofens (Anm. 51) für die Deutung des Textes zu Nutze gemacht haben, wollen wir in diesem Zusammenhang auch den Vogel-Charakter Papagenos in die Deutung mit einbeziehen. Papageno ist ein Vogelmensch, und als solcher gehört er nach dem Text eindeutig zum Herrschaftsbereich der Königin der Nacht. Nun herrscht im symbolischen Reich der Vögel - wie uns auch seit Bachofen bekannt ist - eine prinzipielle Zweiteilung. Es gibt obere «Geist-Vögel», bei denen die Zugehörigkeit zum Luftreich im Vordergrund steht - wir erinnern nur an den Adler und seine männliche Geist-Sonnenbedeutung. Neben dieser Gruppe aber gibt es eine andere ebenfalls männlich betonte Gruppe von Vögeln, die mehr dem Wasser- und Sumpfreich angehören. Diese Vögel, von de-

nen der bekannteste bei uns der Storch ist - aber auch Gänserich, Schwan, Ente usw. gehören hierher -, haben männlich-phallischen Charakter, ihre befruchtende Funktion bleibt der Herrschaft des Weiblichen ein- und untergeordnet.

{69} Der Vogelmensch Papageno gehört zu dieser «unteren» Sorte männlicher Vögel, er ist außer Stande, den hohen Geistesflug Taminos mitzumachen, er bescheidet sich im unteren natürlichen Bereich. Auch in seiner Wandlung - und er wird wie alle handelnden Personen der Zauberflöte gewandelt - überschreitet er nicht die ihm bestimmte untere Sphäre, aber er kommt auf der ihm gemäßen Ebene zu seiner Vollständigkeit durch die Verbindung mit seiner Partnerin Papagena ebenso wie Tamino, nur dass bei diesem alles Geschehen auf einer höheren Ebene sich abspielt.

{70} Mozarts Größe erkennt das obere Mysterium der Einweihung als von der gleichen Kraft der Liebe erfüllt wie die untere Welt Papagenos. Wie der maurerische Weisheitstempel seiner Oper zwischen Natur und Vernunft steht, so umfasst seine Liebe und Weisheit beide zugleich. Er nimmt die Weisheit der oberen Liebes-sphäre, aber auch die untere Liebe und Weisheit des nur Natürlichen an, ohne sie verächtlich zu finden.

{71} So wie die Königin der Nacht das «Unbewusste» besonders als furchtbare Mutter, und wie Papageno der «Schatten» Taminos ist, ist auch Pamina nicht nur die - außen - zu erwerbende Geliebte Taminos, sondern zugleich das Symbol der durch die Prüfung zu erwerbenden «Seele», d.h. seine Animagestalt (Anm. 52).

{72} Sie ist - freimaurerisch - das Symbol eines «Gegenstandes, den wir alle mit Mühe und Fleiß erringen müssen» (Anm. 53). Paminas Charakter als einer typischen Anima-Figur, d.h. als eines inneren Bildes des Weiblichen, das im Manne lebt, geht deutlich aus der Art der ersten Begegnung zwischen Pamina und Tamino hervor. Die berühmte «Bildnis-Arie» (Anm. 54) ist die typische Form der Anima-Begegnung, in welcher der Mann auf sein inneres Anima-Bild stößt.

{73} In der Prüfungssituation hat der Held sich aber nicht nur gegenüber der Verführung durch die Mutter, sondern auch gegenüber der durch die eigene Anima als standhaft zu erweisen. Tamino hält das ihm auferlegte Schweigegebot sogar auf die Gefahr hin, Pamina dadurch zu verlieren. Ebenso wie im Matriarchat die Mutterwelt von der Tochter eine Entscheidung fordert, in der diese gegen das Männliche, auch gegen das geliebte Männliche, und zu ihr zu stehen hat, fordert im Patriarchat die Vaterwelt, welche Sarastro und die Priester vertreten, eine Entscheidung für sich und gegen das Weibliche, sogar gegen das geliebte Weibliche. (Die Gefahren,

welche diese beiden Extremforderungen in sich bergen, können uns hier nicht beschäftigen.) Auch hier, wo das standhafte Schweigen Taminos Pamina in Verzweiflung stürzt, erweist sich der Text in unerwarteter Weise als tiefgründig.

{74} Im Mittelpunkt der ursprünglichen Konzeption der Zauberoper steht das Liebespaar, und es ist auch hier die archetypische Aufgabe des Helden, die vom Bösen gefangene Geliebte zu befreien. Auch diese Konstellation ist in der Zauberflöte, wenigstens in ihrem ersten Akt, zunächst erhalten. Das Erlösungsgeschehen an Pamina ist aber durch die Überlagerung des freimaurerischen Entwicklungsweges, den Tamino zu gehen hat, und der von der Schlange des Bösen am Anfang bis zum Sonnenaufgang am Ende führt, in den Hintergrund getreten. Ja, es scheint sogar, als ob die Linie der Erlösung Paminas in Konflikt zu der Entwicklung Taminos geraten sei.

{75} Für dieses Problem gibt es eine nahe liegende Lösung, nämlich die Verbindung Taminos mit Pamina. In höchst naiver Weise wird sie einfach in den Läuterungsgang miteinbezogen, und statt eines Helden haben nun eben zwei die Prüfung durchzumachen.

{76} Es ist sogar anzunehmen, dass sich dieser Prozess gewiss im Kopfe Schikaneders, wahrscheinlich aber auch in dem Mozarts in dieser Weise abgespielt hat. Aber was hat die Genialität des Unbewussten - wenn auch nur andeutungsweise - aus dieser «praktischen Lösung» gemacht!

{77} Während es für das patriarchale Mysterium typisch ist, dass die Frauen als Symbolträger des Negativen von den Mysterien ausgeschlossen wurden, handelt es sich in dem Geschehen der Zauberflöte nicht nur um eine Durchbrechung dieses Grundprinzips, sondern um die Einführung eines neuen Mysteriums, in dem jenseits von matriarchaler oder patriarchaler Betonung die conjunctio, die Verbindung des Männlichen mit dem Weiblichen, den höchsten Symbolrang einnimmt.

{78} Fraglos spielt dieses conjunctio-Prinzip, das erstmalig im Psyche-Märchen (Anm. 55) des Apuleius in das Abendland eingetreten war, in der alten und mittelalterlichen Alchemie (Anm. 56) eine, wenn nicht die entscheidende Rolle. Aber in der Alchemie war niemals das Liebesprinzip zwischen zwei einzuweihenden Menschen als Wesen des Mysteriums aufgetreten, weil das Geschehen sich immer in der Projektion auf den Stoff abgespielt hatte, in dem die Verbindung männlicher und weiblicher Potenzen erfahren wurde. Das häufige, aber unbetonte Auftreten einer mystischen «Schwester» beim Werk des Alchemisten ist fraglos noch die nächste Vor-Gestaltung eines derartigen doppel-menschlichen Mysteriengesche-

hens, das C.G. Jung dann in einer seiner modernen Formen in der «Psychologie der Übertragung» dargestellt hat.

{79} Dass die Mysterien der Zauberflöte der Doppelgestalt von Isis und Osiris, also einem höchsten Götter- und Liebespaar, zugeordnet werden, hat seine tiefe und wesentliche Bedeutung, obgleich beide zunächst wie die ganze ägyptische Allegorik und Symbolik nur einer typisch freimaurerischen Modefärbung zu entstammen scheinen.

{80} Wenn schon durch die Einführung des conjunctio-Prinzips das Zauberflöten-Mysterium eine unerwartet moderne Bedeutung bekommt, ist es noch viel überraschender zu sehen, in welcher Weise sich Pamina aus einer zu erlösenden Prinzessin in eine wie Tamino der Einweihung würdige Partnergestalt wandelt.

{81} Das «Einweihungsritual», durch das Pamina sich würdig erweist, das hier aber keineswegs als Ritual, sondern als direkte Erfahrung auftritt, ist das Ritual der «Todeshochzeit». Auch für Pamina bedeutet, wie in der freimaurerischen Symbolik, der Tod den «Schlüssel» zur Einweihung in das höhere Dasein. So wie Mozart vier Jahre vor seinem eigenen Tod an seinen sterbenden Vater geschrieben hatte: «Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde der Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen (Anm. 57).»

{82} Durch das Schweigen Taminos, durch das er sich Pamina gegenüber als standhaft hatte erweisen müssen, war Pamina in die Einsamkeit und Verzweiflung ihrer Liebe gestürzt worden, die sich erst in dieser Situation als eine Liebe «bis in den Tod» erwiesen hatte. Wenn Pamina in ihrer Verzweiflung und in halbem Wahnsinn zum Dolch spricht: «Du also bist mein Bräutigam» und «Geduld, mein Trauter, ich bin dein, bald werden wir vermählet sein (Anm. 58)», dann klingt hier unzweideutig - wenn auch nur angedeutet - das Mythologem des Weiblichen von der Todeshochzeit an, das vom Psychemärchen bis zu Schuberts «Tod und das Mädchen» zu den Einweihungsmysterien gehört, in denen das Weibliche zu sich selber kommt, indem es in Abkehr von seiner Urbeziehung zur Mutter sich dem Männlich-Tötenden anheim gibt (Anm. 59).

{83} Der entscheidende Schritt der Loslösung der Tochter von der Mutter besteht darin, dass sie die matriachale Welt zu Gunsten der Liebe zum Manne verlässt und sich ihm in der Todeshochzeit freiwillig hingibt. Diese für das Weibliche erlösende Hingabe an das Männliche wird aber vom matriarchalen Prinzip aus als «Verrat» angesehen. Der Konflikt zwischen diesen beiden archetypischen Gewalten, dem Mütterlichen und dem Männlichen, bildet stets den tragischen Hintergrund der «Todeshochzeit». Der Dolch Paminas ist bei ihrem geplanten Selbstmord das Symbol des Männlichen, an dessen anscheinender Lieblosigkeit sie stirbt. Aber darüber hinaus ist der Selbstmord auch eine Regression. Da im Selbstmord die Todeshochzeit nicht das progressive Symbol der echten Vereinigung mit dem Geliebten im Liebestod ist, setzt sich im Symbol des Dolches zugleich die negative Seite der «furchtbaren Mutter» durch, die den Verrat der Liebenden rächt. Sogar dieser archetypische Zug wird in der Zauberflöte ausgesprochen. Denn Pamina deutet ihren Selbstmord selber in diesem Sinne: «Mutter, durch dich leide ich, und dein Fluch verfolgt mich (Anm. 60).»

{84} Nur durch das Eingreifen der «Drei Knaben», die immer das Gnadenprinzip der Lichtseite repräsentieren, wird der Selbstmord Paminas verhindert. Aber er wird als der echte Liebesbeweis des Weiblichen, als echte Todeshochzeit, anerkannt und in unbewusster, dem Bewusstsein Mozarts gewiss völlig fremder, aber gültiger Art als Einweihungsritual akzeptiert. Deswegen heißt es: «Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht (Anm. 61).»

{85} Indem Pamina in der ihr zustehenden weiblichen Weise den Tod ebenso als Schlüssel erfahren hat wie Tamino in seiner männlichen, sind beide gleichberechtigt und als vollgültige Partner in ihrer Liebe wie in ihrer Menschlichkeit geprüft und eingeweiht.

{86} Nicht zufällig stehen die beiden Götterfiguren Isis und Osiris als höchste Symbole der conjunctio über dem Einweihungsgeschehen, das die Liebenden gemeinsam in den drei Szenen des zweiten Aktes (Anm. 62) durchzumachen haben. Das alte «Vergottungsmotiv» der Mysterien, das an drei Stellen der Oper verkündet wird, erfüllt sich an ihnen selber.

{87} Äußerlich ist die Zauberflöte zwar in zwei Akte eingeteilt, in Wirklichkeit aber ist sie nach der Dreizahl geordnet, der heiligen Zahl des Freimaurertums, die ebenso in der Dreizahl der Tempel (Anm. 63), der Figur der Pyramide, ihrer Neunzahl (Anm. 64), dem dreimaligen Erscheinen der «Drei Knaben» (Anm. 65) und auch musikalisch in den feierlich dreimal wiederholten Klängen der Einweihung der Ouvertüre und am Anfang des zweiten Aktes wiederkehrt. Tatsächlich endet

der zweite Akt mit dem zwanzigsten Auftritt, und ebenso wie man schon im Faust mit Recht das Ende als «Dritten Teil» bezeichnet hat, könnte und in gewissem Sinne müsste man auch in der Zauberflöte einen dritten Akt abtrennen, wenn man sich den Aufbau des Stückes klarmachen will.

{88} In diesem letzten Teil, der mit dem Priesterchor: «O Isis und Osiris, welche Wonne! Die düstere Nacht verscheucht der Glanz der Sonne (Anm. 66)» beginnt, wird nicht mehr nur Tamino allein geprüft und eingeweiht, sondern in ihm vollzieht sich das Mysterium der conjunctio von Tamino und Pamina im Ebenbilde des göttlichen Paares, das als Isis und Osiris über und hinter dem ganzen Geschehen wirkt. Die innere und nur notdürftig verdeckte Dreiteilung des Werkes bildet aufsteigend die Figur der Pyramide, dieses Lieblingssymbols des Freimaurertums, das so wesentlich zur Struktur des Werkes gehört.

{89} Der erste Akt bildet die Basis, in ihm herrschen die chthonischen Mächte, die Königin der Nacht. Im zweiten Akt, dem Akt der Einweihung, der Mittelzone des Baus, wird der Kampf zwischen Licht und Dunkel dargestellt, und den Gipfel der Pyramide bildet der «dritte» Akt, in dem die Vereinigung des Männlich-Weiblichen als Geheimnis von Isis und Osiris gefeiert wird. Wenn man diese Ordnung annimmt, wird der symmetrische Bau des Werkes mit seinen Entsprechungen sehr viel klarer.

{90} So wie sich im ersten Akt (I, 9) die Königin der Nacht als Gute, im zweiten Akt (II, 10) als Furchtbare Mutter offenbart, finden wir ein entsprechend symmetrisches Auftreten bei den hilfreichen «Drei Knaben» im ersten (I, 17) und im zweiten Akt (II, 17). Ihr Oberes und Unteres verbindender Charakter wird dadurch deutlich, dass sie in die untere Zauberebene des ersten Aktes das Weisheits- und Prüfungsmotiv des zweiten und in die obere Weisheitsebene des zweiten Aktes die Zaubergegeräte des ersten hineinragen. Aber auch in dem «dritten» Akt spielen sowohl die Zauberflöte wie die «Drei Knaben» ihre bedeutsame und dem Gipfel entsprechend gesteigerte Rolle (Anm. 67).

{91} Auch die drei Male, in denen das Vergottungsmotiv auftritt, ordnen sich in die allgemeine Dreistufigkeit des Opernaufbaus ein. In der großen Szene des ersten Aktes mit dem Primitiv-Menschen Papageno und der noch töchterlich unerweckten Pamina, in der das Liebesprinzip der Natur gefeiert wird, erklingt dieses Motiv zum ersten Male:

{92} «Mann und Weib, und Weib und Mann,
Reichen an die Gottheit an (Anm. 68).»

{93} Am Anfang des Einweihungsteiles im Zeichen Sarastros ertönt das Motiv wieder, aber es spielt nun auf höherer Ebene. Es handelt sich jetzt um das Paradies der Vernunft, in das zurückgekehrt, die Menschheit ihren ursprünglichen «göttlichen» Stand wieder findet.

{94} «Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Den großen Pfad mit Ruhm bestreut,
Dann ist die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich (Anm. 69).»

{95} Zum dritten Mal aber ertönt - und diesmal auf höchster Ebene - das gleiche Motiv am Beginn des letzten Teiles, in dem die mysterienhafte conjunctio der Liebenden vollzogen wird:

{96} «O holde Ruhe, steig hernieder,
Kehr in der Menschen Herzen wieder;
Dann wird die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich (Anm. 70).»

{97} Das, was auf der untersten Stufe in der Natur, auf der mittelsten in der Gemeinschaft der Menschen spielte, tritt nun in die menschliche Mitte, das menschliche Herz, nach innen. Das Symbol dieses Paradieses ist die «holde Ruhe». Sie, die zum ursprünglichen inneren Besitz des Menschen gehörte, die im «Fall» verloren gegangen war, wird auf der höchsten Stufe wieder errungen.

{98} Dieser dreifache Stufenweg zur Gottgleichheit ist der einzige Hinweis in der Oper auf die Bedeutung der drei Tempel, von denen der Tempel der Weisheit zwischen den gegensätzlichen Tempeln der «Natur» und der «Vernunft» in der Mitte steht (Anm. 71). Das Paradies der naturhaften Liebe, das der menschlichen Vernunft und das Paradies der Weisheit des Herzens sind die Tempelorte, in denen die Vergottung des Menschen geschieht, von ihnen aber stellt der Weisheitstempel des Herzens das mittelste, höchste und zugleich das innerlichste Heiligtum dar.

{99} Dieses Allerheiligste aber kann nur in dem Prüfungsweg der beiden Liebenden erreicht werden, welcher als Weg ihrer conjunctio sichtbar wird. Ihr Gang durch die reinigenden Elemente steht ebenso im Zeichen des Todes wie in dem der Wiedergeburt. In den Worten: «Nun trennet uns kein Schicksal mehr, wenn auch der Tod beschieden wär' (Anm. 72)!» sind beide zur Prüfung und zur Liebe ebenso wie zum gemeinsamen Tode bereit. Beide stehen in der letzten Wegstrecke der Gefahr als Partner nebeneinander, auch das Weibliche ist sterbensbereit, nicht nur - wie z. B. noch in der Alchemie - das Männliche. Während dort das Weibliche in

der Wandlung als «furchtbares Mütterliches» erschien, in dem sich das Männliche auflöste, ist hier die Animafigur der Partnerin bereits als menschliches Miteinander von der Mutterfigur der Königin der Nacht losgelöst.

{100} Pamina besteht nicht nur gemeinsam mit Tamino den Weg, sondern der seltsame Text bietet uns hier wieder eine neue, fast unmerkliche Überraschung. Nämlich im entscheidenden Augenblick, als die höchste Gefahr des Weges durch die Elemente droht, übernimmt Pamina selber die Führung. Das, was Pamina bei diesem höchsten Wiedergeburtsmysterium der conjunctio im Zeichen der Isis handeln lässt, ist nicht nur die größere Naturverbundenheit des Weiblichen, das sich bei dem Weg durch Wasser und Feuer besser auskennt, sondern ihre größere Nähe zum Liebesprinzip, das als Prinzip des Herzens zur höchsten Weisheitsstufe führt.

{101} «Ich werd' an allen Orten
An deiner Seite sein.
Ich selber führe dich,
Die Liebe leite mich (Anm. 73).»

{102} Die entscheidende Hilfe auf dem Einweihungsweg aber kommt durch die Zauberflöte. Auch sie steht in engster Beziehung zu Pamina. Nicht nur, dass Tamino von Pamina aufgefordert wird, die Flöte zu spielen - «Sie leite uns auf grauser Bahn (Anm. 74)» - diese Flöte wird schließlich von ihr und von Tamino angerufen wie eine Gottheit, ja, wie «die Gottheit» selber: «Wir wandeln durch des Tones Macht, froh durch des Todes düstre Nacht (Anm. 75).»

{103} Um zu verstehen, was diese Gottheit ist, welche von der Anima angerufen und mit der «Liebe» identifiziert wird, müssen wir uns mit dem seltsamen Symbol beschäftigen, das die Zauberflöte darstellt.

{104} Eine der wesentlichen «Unstimmigkeiten» des Textes ist fraglos darin zu sehen, dass die Königin der Nacht, angeblich das Prinzip des Bösen, dem Tamino gerade die rettende Zauberflöte, die dem Stück den Namen gegeben hat, und dem Papageno das Glockenspiel schenkt. Besonders rätselhaft wird das, falls man die Königin der Nacht als Repräsentantin der unbewussten Triebseite ansieht. Dass die «Schatten»-Figur Papageno aus ihrem Reich stammt, ist eine Bestätigung dieser Zuordnung, sie besagt aber auch, dass Tamino mit seiner «unteren» Männlichkeit, Papageno, in diesem Naturreich wurzelt.

{105} Wenn man den «Ort» des Zauberinstrumentes innerhalb der Oper bestimmen will, dann kann man das Glockenspiel Papagenos als eine unwesentliche Dublette der Zauberflöte unberücksichtigt lassen. Wo es nicht einfach Gewünschtes

herbeizaubert, besitzt es, wie bei der Verzauberung des bösen Monostatos, auch die Kraft der Zauberflöte, die Affekte der Menschen umzuwandeln. Von ihr sagen die «Drei Damen», sie könne:

{106} «Der Menschen Leidenschaft verwandeln,
Das Traurige wird freudig sein,
Den Hagestolz nimmt Liebe ein (Anm. 76).»

{107} Der erste Akt der Oper steht im Zeichen der Verstrickung in die «untere» Welt der Königin der Nacht, die Tamino zu dem Gefühl der «Rache und Feindschaft» verführt. Erst der zweite Akt bringt die Einweihung. Und wie der zweite Akt in vieler Hinsicht parallel zum ersten gebaut ist, so kommt es auch zweimal zur Bekehrung Tamino-Papagenos mit den Zaubergeräten. Im ersten Akt überreichen die «Drei Damen» der Königin die Geschenke von Flöte und Glockenspiel (I, 17), im zweiten werden sie in absoluter Entsprechung von Sarastros «Drei Knaben» aus dessen Palast gebracht (II, 17).

{108} Das Orpheus-Motiv der Zauberflöte, die Verzauberung der Tiere, analog zur Verwandlung der negativen Affekte in positive Gefühle, spielt schon im ersten Akt eine bedeutende Rolle, aber der tiefere Sinn der Zauberflöte wird, wenn überhaupt, da deutlich, wo Tamino zum ersten Male auf ihr spielt und ausruft:

{109} «Wenn ich doch nur im Stande wäre,
Allmächtige, zu Eurer Ehre
Mit jedem Tone meinen Dank
Zu schildern, wie er hier (aufs Herz zeigend)
entsprang (Anm. 77).»

{110} Während er bei dieser Gelegenheit nur die Tiere, anlockt, d.h. seine Gefühlsverbundenheit mit dem natürlichen Dasein sichtbar wird (I, 20), ist die Zauberwirkung der Flöte im zweiten Akt bedeutungsvoller. Hier zähmt ihr Klang die Papageno bedrohenden Löwen (II, 20), d.h. die Flöte wird zu einem Instrument der Herrschaft über die aggressiv-animalische Welt der Affekte.

{111} Diese Funktion der Musik und des Musikinstrumentes - im Guten und im Bösen - ist ein archetypisches Motiv. Nicht nur der Rattenfänger von Hameln, sondern auch viele Geigen, Flöten, Pfeifen, Harfen spielen in den Märchen - ganz abgesehen von der Leier des Orpheus - eine ähnliche Rolle und bedeuten ähnliches (Anm. 78).

{112} Die Einbeziehung einer Fülle derartiger archetypischer Motive in eine umfassende geistige Ganzheit, die als Mysterienentwicklung des Menschen auftritt, macht das Besondere der Zauberflöte aus. Während das Orpheus-Motiv schon im ersten Akt entscheidend ist, spielt die Zauberflöte auf der höheren Ebene des zweiten Aktes eine noch bedeutsamere Rolle. Mit ihrem Ton ruft Tamino Pamina und verlockt sie, ohne selber darum zu wissen, zu ihrem eigentlichen Schicksal. Denn die nun folgende Begegnung, in der Tamino ihr gegenüber standhaft bleibt, stürzt Pamina in Verzweiflung und Selbstmord, führt sie aber auch darüber hinaus zur «höheren Begattung» der gemeinsamen Einweihung.

{113} Im «dritten» Akt aber, der conjunctio, wird die Zauberflöte zum Wichtigsten aller Mitspieler. Ihre Klänge ermöglichen dem Paar den Durchgang durch die Elemente, die in den Gegensatzpaaren von Feuer und Wasser zusammengefasst werden.

{114} Die bändigende Kraft der Zauberflöte gegenüber allem Naturhaften ist auf jeder Ebene ihrer Wirkung deutlich. Wie der Gesang des Orpheus ist sie das Symbol der Musik selber, welche das Widerstrebende und Wilde der Natur, der elementarischen ebenso wie der tierischen und menschlichen, zu höherer Einheit harmonisiert. Diese Kraft der Musik ist aber gleichzeitig eine des Gefühls und des Herzens, das, wie Tamino in seinem Anruf an die Götter ausgesprochen hatte, die «Leidenschaften verwandelt». So wird die Musik, die Pamina in der Prüfungsszene als Gottheit anruft, zum Symbol der Liebe und der höchsten Weisheit, die hier im Zeichen der Isis steht. So wie Isis, die höchste Gottheit, ihren Brüdergemahl durch das Tal des Todes zur Wiedergeburt und zu seiner höchsten Geistwirklichkeit bringt (Anm. 79), führt Pamina auf irdischer Ebene, aber analog zur Tat der Göttin, den Geliebten - und sich selber - zum höchsten Ziel, der Vereinigung von Isis und Osiris, die durch die Liebe der Isis ermöglicht wird. Deswegen heißt es gerade an dieser Stelle - und einzig an ihr -:

{115} «Gewähret ist uns Isis' Glück»

...

«Triumph! Triumph! Du edles Paar!
Besieget hast du die Gefahr,
Der Isis Weihe ist nun dein,
Kommt, tretet in den Tempel ein (Anm. 80).»

{116} Während im Faust II das Ewig-Weibliche noch in personaler Gestalt, als Madonna, auftritt, wirkt sie in der Zauberflöte als unsichtbare Geistmacht, als Musik. Diese Musik aber ist Ausdruck der göttlichen Liebe selber, welche Gesetz und

Freiheit, Oberes und Unteres, in der Weisheit des Herzens und der Liebe verbindet. Als Harmonie gewährt sie dem Menschen die göttliche Ruhe und beherrscht als oberste Gottheit die Welt.

{117} Von früh an unterstehen Zauber und Musik der Herrschaft des Großen Weiblichen, das auch im Mythos und Märchen die Herrin der zauberischen Verwandlung, des Rausches und des zauberischen Klanges ist. So ist es durchaus verständlich, dass gerade dieses Weibliche die Zauberinstrumente verschenkt. Auch das Orpheus-Motiv der zauberischen Zähmung des Tierhaften durch die Musik steht ihr zu, denn die «Große Göttin» beherrscht als «Herrin der Tiere» die Welt der wilden ebenso wie der zahmen Tiere. Sie verwandelt ins Tier, zähmt das Tier und bezaubert es, indem sie wie die Musik mit der Macht ihres Zaubers das Zahme wild und das Wilde zahm machen kann. Im Gegensatz zu Sarastros patriarchal gefärbter Zuordnung, in der die Königin der Nacht als das Weibliche einfach das Negative darstellt, hat sich hier eine wesentlich positive Zuordnung zu Königin und Göttin der Nacht in Text und Handlung durchgesetzt.

{118} Um etwas Ähnliches, wenn auch stark abgeschwächt, handelt es sich bei der Zuordnung der «Drei Damen» zur Königin der Nacht und der «Drei Knaben» zu Sarastros Reich. Nicht nur, dass bei der Überreichung der Zauberflöte die «Drei Damen» gegen die Lüge und für «Lieb und Bruderbund (Anm. 81)» eintreten; auch die «Drei Knaben», die unzweifelhaft - auch musikalisch ist ihre Zuordnung eindeutig (Anm. 82) - zum Lichtreich Sarastros gehören, werden Tamino und Papageno von der Königin der Nacht als Wegweiser mitgegeben (Anm. 83). Dies geschieht in der gleichen Szene, in der die «Drei Damen» Flöte und Glockenspiel als Geschenke der Königin der Nacht überbringen. Das heißt aber, Tamino unternimmt eigentlich seinen Prüfungsweg im Auftrag der Königin.

{119} Wie bei der Entwicklung des Herakles die ihm feindliche Göttin Hera und bei dem entsprechenden Einweihungsweg Psyches (Anm. 84) die Göttin Aphrodite die furchtbare Seite der Notwendigkeit darstellt, ohne welche keine Entwicklung möglich ist, so gibt es keine Nachtmeerfahrt des Helden ohne Nacht, keinen Aufgang der Sonne ohne das Dunkel und keinen Prüfungsweg Taminos ohne die Königin der Nacht. Deswegen heißt es bei Apuleius mit Recht, der Eingeweihte sehe die «unteren und die oberen Götter», beide sind in Wirklichkeit zu seiner Einweihung notwendig und im Grunde eins.

{120} Die patriarchale Einseitigkeit von Sarastros Priestertum mag diese Zusammengehörigkeit übersehen, aber in der Ganzheit der Zauberflöte nimmt alles seinen richtigen Platz ein. Mit der von links kommenden (Anm. 85) verfolgenden Schlan-

ge beginnt die Nachtmeerfahrt, und während der Weg anfangs von der Dunkelseite begünstigt zu werden scheint, muss der Held in der Entwicklung des zweiten Aktes sich von diesem Dunkel loslösen, um es schließlich zu überwinden.

{121} Die negative Seite der Königin der Nacht, ihr matriarchaler Machtwille, der das Männliche hauptsächlich zur Erweiterung seiner Herrschaft verwendet, lässt sich im Gegensatz zu der andersartigen Verbundenheit zwischen Pamina und Tamino an der Beziehung zu dem Vater Paminas, dem Gemahl der Königin der Nacht, noch einmal verdeutlichen.

{122} Über den Vater Paminas erfährt man, so wie die Oper üblicherweise heute aufgeführt wird, nichts. Er wird einzig an der Stelle erwähnt, die uns bald beschäftigen wird, nämlich bei der Erzählung Paminas von der Entstehung der Zauberflöte. Im ungekürzten Textbuch (Anm. 86) aber gibt die Königin der Nacht im Gespräch mit ihrer Tochter (Anm. 87) einige wichtige Aufschlüsse über ihn, seine Beziehung zu Sarastro und das geheimnisvolle Symbol des «siebenfachen Sonnenkreises».

{123} Dieses Mandalasymbol des siebenfachen Sonnenkreises wird vom Vater an Sarastro und die Eingeweihten vererbt. Damit aber ging, so behauptet die Königin der Nacht in dem gleichen Gespräch, «ihre Macht zu Grabe». Mit dieser Übergabe des «mächtigen Sonnenkreises» an Sarastro, der es zum Zeichen seiner Würde auf der Brust trägt, ist die Herrschaft der patriarchalen Linie durch den Sonnengemahl der nächtlichen Mond-Königin endgültig eingesetzt. Seine Äußerung: «Und nun kein Wort weiter; forsche nicht nach Wesen, die dem weiblichen Geist unbegreiflich sind. Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter der Führung weiser Männer zu überlassen», ist ganz in dem überheblichen «patriarchalen Stil» gehalten, den wir schon kennen.

{124} Zwei Probleme stellen sich uns an dieser Stelle. Warum heißt es vom Symbol des siebenfachen Sonnenkreises, es sei «alles verzehrend», und warum führt gerade der Tod des Gemahles zum Sieg der patriarchalen Entwicklung und zur «Verdrängung» der Königin der Nacht, die, wie Sarastro mitteilt, «in unterirdischen Gemächern des Tempels umherirrt und Rache über mich und die Menschheit kocht» (Anm. 88).

{125} Sarastro sagt in dem ursprünglichen, verständlicherweise unterdrückten Text, direkt vor der großen Arie: «In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht» zu Pamina: «Allein du sollst sehen, wie ich mich an deiner Mutter räche». Auch dieses rätselhafte Nebeneinander entgegengesetzter Äußerungen ist psychologisch nicht nur verständlich, sondern sogar «richtig».

{126} Der siebenfache Sonnenkreis, das Symbol des männlich-patriarchalen Geistes, ist nicht nur «mächtig», sondern auch «alles verzehrend», d.h., kriegerisch-tödlich, aggressiv-grausam und rächend-vernichten. Nur das Sich-selber-Missverstehen des männlichen Geistes übersieht diese «brennende» Seite des Sonnensymbols, die im Märchen von Amor und Psyche (Anm. 89) entsprechend als die Gefahr der mörderischen Sonnenwidder erscheint.

{127} Im ägyptischen Mythos wird diese tödliche Seite durch die Uräus-Schlange der Sonnenscheibe repräsentiert, die - ursprünglich ein Attribut der großen Muttergottheit - später zu einem des patriarchalen Gottkönigs wird. Das heißt, die «alles verzehrende» Kraft des siebenfachen Sonnenkreises entspricht der tötenden männlichen Schattenseite des kriegerisch-patriarchalen Geistes. So wird auch die Deutung des zweiten Problems möglich, warum nämlich die Macht der Königin der Nacht mit dem Tod ihres Gemahles zu Ende geht.

{128} Solange eine Liebesbeziehung zwischen Männlichem und Weiblichem herrscht, ist die unterirdische Macht der weiblichen Nachtseite garantiert, gleichzeitig aber die männliche Sonnengewalt nicht nur gemildert, sondern, ohne es zu wissen, der Herrschaft des Weiblichen weitgehend ausgeliefert. (Auch hier ist die Parallele

{129} zu Apuleius' Märchen augenfällig (Anm. 90), wo Psyche die goldene Locke des tödlichen Sonnenwidders erhält, wenn die Sonne im Untergehen ist und sich der weiblichen Nacht zuwendet.) Mit dem Tode des Gemahls der Königin der Nacht endet die persönliche Liebesbeziehung zwischen Männlichem und Weiblichem, Sonne und Mond, und an ihre Stelle tritt die patriarchale Herrschaft eines anonymen Männerbundes von Eingeweihten, an deren Spitze Sarastro steht. Damit aber, d.h. mit dem Eintreten einer unpersönlichen, patriarchalen Geistordnung, ist wirklich die Einflusssphäre und Macht des Weiblichen gebrochen, gerade dadurch aber wird das Weibliche nun regressiv, mannefeindlich und «böse».

{130} In dem Versuch der Königin der Nacht, Pamina dazu zu bewegen, Sarastro zu töten, das Sonnensymbol zu rauben, Tamino durch seine Liebe zu Pamina zu verführen und so die Macht des Weiblichen wieder herzustellen, erscheint der negative Machtwille des Matriarchats in seiner Unbezogenheit auf den Partner. Ganz im Gegensatz dazu steht der Leidens- und Erlösungsweg Paminas, deren liebende Bezogenheit nichts mit Macht zu tun hat, im Selbstopfer der Todeshochzeit die matriachale Welt überwindet und in der persönlichen Erfahrung der Begegnung zur echten conjunctio der Liebenden gelangt.

{131} Mit der Trennung Paminas von ihrer Mutter hat sich das Weibliche in einem höheren Sinn selbstständig gemacht und differenziert. Zwischen der oberen weiblichen Musik- und Herz-Geist-Welt der Isis und dem unteren düsteren Zauberreich der Königin der Nacht steht nun Pamina als echte Mittlerfigur. Sie ist nicht nur die Animafigur Taminos als «göttliches Bild», sondern ist in ihrer eigenen Entwicklung zur menschlich Liebenden und Geliebten, d.h. zur echten Partnerin in der conjunctio geworden. Eine analoge Wandlung vollzieht sich mit dem Instrument der Zauberflöte.

{132} Als Pamina in der Prüfungssituation Tamino auf die Zauberflöte hinweist, mit deren Klang er die Gefahr überwinden soll, gehört diese bereits nicht mehr nur dem Reich der Königin der Nacht, sondern ist durch die Welt Sarastros zu höherer Weihe gelangt. Deswegen nämlich erfolgte eine zweifache Belehrung Taminos mit der Flöte, die nun gewissermaßen den Stempel der unteren und der oberen Welt auf sich trägt. Diese Doppelnatur der Zauberflöte bestätigt sich durch ihre Geschichte, die Pamina fast am Ende der Oper erzählt:

{133} «Es schnitt in einer Zauberstunde
Mein Vater sie aus tiefstem Grunde
Der tausendjährigen Eiche aus
Bei Blitz und Donner, Sturm und Braus (Anm. 91).»

{134} Der eigentliche Schöpfer der Zauberflöte ist also der Vater Paminas, der Gatte der Königin der Nacht, von dem man sonst fast nichts hört, da er - wie Osiris, der Gemahl der Isis - «gestorben» ist. Diese Konstellation, dass der Vater, offenbar wegen der beherrschenden Mutter-Tochter-Beziehung, eine Nebenrolle spielt, ist uns vom Mythos ebenso wie von der inneren Wirklichkeit der Frau bekannt. Auch darin erweist die Königin der Nacht, die ja auch direkt als Göttin angesprochen wird, ihren mythologischen Charakter als Große Göttin, als dunkle Seite der Isis (Anm. 92).

{135} «Baum» und «Abgrund» sind im Mythos und Kult ebenso wie im Märchen Symbole, unter denen das Große Weibliche verehrt wird, und die Stunden der Nacht sind seiner Verehrung geweiht. Auch an dieser Stelle bestätigt sich der archetypisch-mythologische Hintergrund des merkwürdigen Textes.

{136} Die Tat des Helden besteht immer darin - und bei der Geschichte von Paminas Vater handelt es sich offenbar um eine solche Tat -, aus der Tiefe des Unbewussten, dessen Symbol die Große Mutter ist, etwas zu «rauben» und das Geraubte an die Tageswelt des Bewusstseins zu bringen, es zu erkennen oder zu ge-

stalten. Die Zauberflöte unterscheidet sich dadurch von anderen uns bekannten Symbolen des Schatzes, dass bei ihrer Entstehung nicht nur etwas aus dem Bereich des Weiblichen entnommen, sondern dass sie darüber hinaus zum Klingen gebracht wird. Das Stumme der Nacht und des Unbewussten, die dunkle Gefühlswelt des Weiblichen bekommt durch die Zauberflöte, das Symbol der Musik, Stimme. Die vom Weiblichen, von der Königin der Nacht, Geliebten, sind die Dichter und Sänger, die Musiker des Herzens, welche die Stummheit des weiblichen Dunkels nicht nur zum Licht rationaler Erkenntnis und Erleuchtung heben, sondern sie zu Klang und Ton kommen lassen.

{137} Im Einweihungsgeschehen der Zauberflöte führt die Entwertung des Weiblichen dazu, dass die Königin der Nacht im stolzen Machtwillen der Selbstbehauptung wirklich zum Bösen wird. Der patriarchale Männerbund Sarastro mit seiner Tugend- und Freundschaftsverherrlichung bleibt zwar der Sonne und ihrem Sieg zugeordnet, aber die Tugend, die er verkündet, äußert sich mehr in den Aufgaben und Prüfungen, die er stellt, als in der dem Geprüften nötigen Hilfe. Diese Hilfe erhalten die beiden Liebenden von der Zauberflöte, die in sich die Kraft des Männlichen mit der des Weiblichen verbindet. So wird letztlich die Musik, die Kunst, in der die Tiefen des Unbewussten mit der Gestaltung durch den Geist am geheimnisvollsten verschmolzen sind, zum Symbol der Gnade. Und in den Worten der Liebenden: «Wir wandeln durch der Töne Macht froh durch des Todes düstre Nacht», wird die Musik der Zauberflöte zur höchsten Offenbarung der Vereinigung des Männlichen mit dem Weiblichen im Zeichen einer Weisheit des Herzens, die das Mysterium von Isis und Osiris andeutet.

Anmerkungen:

1 Vgl. u. a. O. Jahn und H. Albert, W. A. Mozart, Bd. 2, in fast unverständlichem Gegensatz dazu A. Einstein, Mozart, his character, his work, p. 463.

2 Vgl. dazu u. a. C. G. Jung-Kerényi, Einführung, op. cit. H. v. Beith, Symbolik des Märchens, 1953.

3 C. G. Jung, Psychologische Typen, op. cit.

4 Vgl. u. a. Frobenius, Das Zeitalter des Sonnengottes, 1904.

C. G. Jung, Symbole der Wandlung, 1951, als Neubearbeitung der Wandlungen und Symbole der Libido, 1912.

Baynes, Mythology of the Soul, 1949.

Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit.

Campbell, The Hero with a Thousand Faces, 1949.

5 Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit., Osiris oder die Wandlung.

6 Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit., vgl. Index.

7 I, 19; II, 10, zitiert nach dem Textbuch «Die Zauberflöte», Apolloverlag, Zürich/Wien.

8 I, 24; II, 1.

9 II, 3, 10.

10 II, 10.

11 II, 28.

12 II, 4.

13 II, 10.

14 II, 8.

15 Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit., Der Heldenmythos.

16 II, 4.

17 I, 9.

18 II, 10.

19 II, 1.

20 Vgl. Jung-Kerényi, Einführung, op. cit.

Verf.: Apuleius, Amor und Psyche, op. cit.

21 I, 9.

22 I, 9.

23 Vgl. C. G. Jung: «Die Lebenswende» in «Seelenprobleme der Gegenwart», 1931.

24 I, 24.

25 II, 10.

26 I, 24.

27 I, 19.

28 II, 5.
29 Vgl. dazu u. a. S. Freuds Haltung zur Frau in den «Neuen Vorlesungen zur Psychoanalyse», 1933.
30 I, 17.
31 Vgl. dazu Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit.
32 II, 21.
33 I, 12.
34 I, 17.
35 II, 38.
36 II, 22.
37 II, 5.
38 J. W. v. Goethe, Faust I.
39 I, 16.
40 II, 33.
41 II, 36.
42 II, 7.
43 I, 16.
44 II, 3.
45 II, 25.
46 II, 1 und 3.
47 II, 1, 3, 23, 31.
48 Siehe weiter unten
49 II, 34.
50 II, 35.
51 J.J. Bachofen, Das Mutterrecht, op. cit.
52 Vgl. C. G. Jung, z. B.: Die Beziehungen, op. cit.
Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit.
53 II, 1.
54 I, 7.
55 Verf.: Amor und Psyche, op. cit.
56 Vgl. die Arbeiten von C.G. Jung über die Alchemie.
57 Brief vom 4. April 1787.
58 II, 30.
59 Vgl. Verf.: Amor und Psyche, op. cit.
60 II, 30.
61 II, 30.
62 II, 31.33.
63 I, 17.
64 II, 1.

- 65 II, 17.
66 II, 21.
67 Siehe weiter unten
68 I, 16.
69 I, 26. Diese Schlusszene des ersten Aktes ist zugleich die Vorszene des ganzen zweiten Aktes.
70 II, 29.
71 I, 16.
72 II, 31.
73 II, 32.
74 II, 32.
75 II, 32.
76 I, 12.
77 I, 20.
78 Vgl. Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit., S. 178;
C. Collum, Die schöpferische Muttergöttin, Eranos-Jahrbuch, 1938.
79 Vgl. Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit., Osiris oder die Wandlung
80 II, 33.
81 I, 12.
82 Jahn-Albert: W. A. Mozart, Bd. II, S. 793.
83 I, 12.
84 Verf.: Amor und Psyche, op. cit.
85 Die «Links»- und «Rechts»-Angaben des Textbuches sind umzukehren, denn sie gelten «für den Darsteller».
86 Die Zauberflöte, vollständige Ausgabe, Reclam.
87 II 10.
88 II 13.
89 Verf.: Amor und Psyche, op. cit.
90 Verf.: Amor und Psyche, op. cit.
91 II 32.
92 Verf.: Ursprungsgeschichte, op. cit.

Anhang

Vorwort zum Band: Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich: Rascher 1953

Die Arbeiten zur Psychologie des Weiblichen gehören in den Zusammenhang einer Tiefenpsychologie der Kultur und einer Kulturtherapie, denn die einseitig männlich-patriarchale Wertsetzung des abendländischen Bewusstseins und das grundsätzliche Nichtwissen um die andersartige weibliche Psychologie hat wesentlich mit zur Krise unserer Zeit beigetragen. Darum ist ein Verständnis des Weiblichen nicht nur für die Erfassung des einzelnen Individuums, sondern auch für die Gesundung des Kollektivs dringend notwendig.

Die Entwicklungsgeschichte des Bewusstseins im Abendlande ist die eines männlich-aktiv orientierten Bewusstseins, dessen Errungenschaften dann zur patriarchalen Kultur geführt haben. Dagegen steht die Entwicklung des Weiblichen, soweit sie nicht wie in der Moderne entscheidend an der »männlichen« Entwicklung teilnimmt, unter anderen Gesetzen. Diese Andersartigkeit der weiblichen Psyche muss neu entdeckt werden, wenn das Weibliche sich selbst verstehen soll, aber auch wenn die männlich-patriarchale Welt, die an ihrer extremen Einseitigkeit erkrankt ist, wieder gesunden soll.

Die analytische Psychologie hat erkannt, dass ein Weibliches im Unbewussten des Mannes, ein Männliches in dem der Frau vorhanden und wirksam ist. Eine Tiefenpsychologie des Weiblichen, welche diese neuen Erkenntnisse berücksichtigt, ist für die Erfassung aller Beziehungs- und Eheprobleme notwendig, außerdem aber ermöglicht sie ein vollständigeres Verständnis des Mannes und der Frau von sich selber.

In den »Psychologischen Stadien der weiblichen Entwicklung« wird der Versuch gemacht, die Ganzheit des weiblichen Entwicklungsweges gerade in seiner Unterschiedenheit von dem des Männlichen zu skizzieren. Im zweiten Beitrag wird dagegen versucht, das wesentlich andere weiblich-matriachale Bewusstsein herauszuarbeiten, das die Grundlage vieler dem Weiblichen eigentümlichen Verhaltens- und Seinsweisen bildet. Dieses »matriachale Bewusstsein«, ein in einem spezifischen Sinne gebärendes Bewusstsein, bildet die Brücke zwischen der Frau und dem schöpferischen Menschen, z. B. dem Künstler, in dem die Anima, die weibliche Seite, und mit ihr auch das matriachale Bewusstsein stärker betont ist als beim durchschnittlichen patriarchalen Manne.

Die Arbeit über Mozarts Zauberflöte gehört deswegen sinnvoll in diesen Zusammenhang, weil im Mittelpunkt dieses "Werkes und seines merkwürdigen Textes die Auseinandersetzung zwischen der matriarchalen und der patriarchalen Welt steht, welche den eigentlichen Gegenstand dieser Beiträge zur »Psychologie des Weiblichen« bildet. Die Krönung der Zauberflöte bildet die Überwindung dieses Gegensatzes in einer neuen Synthese. Eine derartige Synthese in der psychischen Wirklichkeit des einzelnen und des Kollektivs zu entwickeln, ist eine der wesentlichen individuellen und kulturtherapeutischen Zukunftsaufgaben unserer Zeit.

Tel Aviv, 1952.