

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5
BAND 19: DIE ZAUBERFLÖTE

VORGELEGT VON
GERNOT GRUBER UND ALFRED OREL (†)



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON

1970

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band wurden gefördert
mit Hilfe der Stiftung Volkswagenwerk.

Dieser Band wurde gedruckt mit Förderung der Pro Mozart Society of Greater Detroit
(Marguerite Kozenn Chajes, Executive Director), der Austrian Society of Detroit,
von G. T. E. V. Edelweiss, The Detroit Edison Co., Mr. & Mrs. J. Fairbairn Smith und der
Grand Lodge of Free and Accepted Masons of Michigan.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Gernot Gruber, Kritischer Bericht zur
Neuen Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Band 19.

Ferner erschien ein Klavierauszug (Heinz Moehn, BA 4553a, käuflich) sowie das vollständige
Aufführungsmaterial (BA 4553, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / Zweite, durchgesehene Auflage 1985 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Nachtrag 1985	XX
Faksimile: Erste Seite der Ouverture nach den in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindlichen Originalfotos des verschollenen Autographs	XXI
Faksimile: Erste Seite der Introdution (No. 1)	XXII
Faksimiles: Erste und letzte Seite des Duetts „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (No. 7)	XXIII/XXIV
Faksimiles: Blatt 6 ^v und 12 ^v aus dem Finale II (No. 21)	XXV/XXVI
Faksimiles: Titelkupfer, Titelseite und Personenverzeichnis aus dem Libretto	XXVII
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnisse der Auftritte und Nummern	3
Ouverture	5
Erster Aufzug	38
Zweiter Aufzug	191

A n h a n g

I: Zu No. 1: Im Autograph gestrichene Kadenz der Drei Damen	371
II: Skizzen und Entwürfe	
1. Zur Ouverture	
a) Fragment KV Anh. 102 (620 ^a)	372
b) Skizze (Faksimile und Übertragung)	373
2. Zu No. 8 (Finale I)	
a) Skizze zu T. 9—38 und	
b) Skizze zu T. 39—85 (Faksimile und Übertragung)	374
c) Skizze zu T. 518—577	376
3. Zu No. 9: Abweichender erster Entwurf	376
4. Zu No. 11: Skizze zu T. 18—21	377
5. Zu No. 21 (Finale II)	
a) Zur Geharnischten-Szene	
a1) Abweichende Cantus-firmus-Skizze	377
a2) Cantus-firmus-Skizze	377
a3) Kontrapunktische Cantus-firmus-Studie (Fragment)	377
b) Skizze zu T. 362—364	378
c) Fragment eines Entwurfes der Takte 736—738	378
d) Entwurf der Takte 744—758	379

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten c-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♩ , ♪ statt ♩ , ♪); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♩ , ♪ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters („Zum vorliegenden Band“) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Schaffensgeschichte und Uraufführung
der „Zauberflöte“

Um Mozarts letztes Lebensjahr ranken sich recht unglaubwürdige Legendenbildungen, denen eine auffallend geringe Anzahl an verlässlichen Belegen gegenübersteht. So sind auch die konkreten Umstände, die zur Entstehung der *Zauberflöte* führten, nur zu vermuten. Selbst über so nüchterne Tatsachen wie einen Vertrag zwischen den Auftraggebern, den beiden Eigentümern des Wiener Freihaustheaters auf der Wieden, Joseph von Bauernfeld und Emanuel Schikaneder¹, und Mozart oder über die Höhe des Honorars, das Mozart für die Komposition erhielt, fehlen dokumentarische Nachrichten.

Wohl erst mit Schikaneders Übersiedlung nach Wien im Frühjahr 1789 und seiner Übernahme des Freihaustheaters, in dem er im Sommer desselben Jahres zu spielen begann, ist eine Situation gegeben, die den Plan zur *Zauberflöte* auslösen konnte². Mozarts Interesse an Schikaneders Aufführungen geht aus eigenen Äußerungen hervor; so schreibt er am 2. Juni 1790 über einen Besuch im Freihaustheater an seine Frau Constanze: „... gestern war ich in dem zweyten Theil von der *Cosa rara* — gefällt mir aber nicht so gut wie die *Antons*“³. Mozart muß also dieses Theater schon früher

und des öfteren besucht haben. So wurde er mit der Schikanederschen Prägung deutscher Singspiele eng vertraut, ebenfalls auch mit der Märchen- und Mysterienwelt von Christoph Martin Wielands „modischer“ Sammlung *Dschinnistan*⁴, die in etlichen Stücken der Schikaneder-Bühne dramatisiert wurde. Den Erfolg einer solchen Zauberoper, Paul Wranitzkys *Oberon*⁵, erlebte Mozart in Frankfurt mit, von wo er Constanze am 3. Oktober 1790 berichtet: „— meine ganze Unterhaltung ist das Theater...“⁶

Der Bericht⁷, daß Schikaneder Mozart am 7. März 1791 in einer dringenden Geldverlegenheit aufsuchte und ihn bat, aus Freundschaft eine Zauberoper zu komponieren und ihm gleichzeitig den *Zauberflöten*-Stoff vorlegte, ist zumindest teilweise falsch, da sich Schikaneder zu dieser Zeit in einer Lage finanzieller Prosperität befand⁸. Ebensovienig trifft eine Logenbrüderschaft Schikaneders mit Mozart zu, die meist als Beweis für ihre Freundschaft angeboten wird⁹. So muß vielleicht für immer unklar bleiben, wo die Wahrheit zwischen dem angeblichen, gemeinsamen lockeren Lebenswandel bis hin zur gleichfalls angeblichen, schamlosen Ausbeutung Mozarts durch Schikaneder liegt. Kein Grund aber besteht, ein irgendwie extrem angespanntes Verhältnis

Vgl. auch den Brief vom 6. Juni 1791: Bauer—Deutsch IV, Nr. 1157, S. 134, Zeilen 12—15. Eine Zeittafel der Erstaufführung im Freihaustheater ist enthalten bei Deutsch, *Freihaustheater*, S. 30 ff. — Ein Lied aus der ersten von sechs *Anton*-Komödien (*Die verdeckten Sachen*) regte Mozart im März 1791 zur Komposition der Klaviervariationen KV 613 an; vgl. *Dokumente*, S. 322. Schon im Vorjahr instrumentierte, vielleicht auch komponierte Mozart das Duett „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir“ (KV 625/592*) für Schikaneders und Benedikt Schaks heroisch-komische Oper *Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel* (vgl. KV⁹, S. 592).

⁴ *Dschinnistan* oder *Auserlesene Feen- und Geistermärchen*, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet, drei Bände, Winterthur 1786—1789.

⁵ Diese Oper wurde im Freihaustheater auf der Wieden schon am 7. November 1789 aufgeführt. Vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 15 f.

⁶ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1138, S. 116, Zeilen 18—19.

⁷ Dieser geht zurück auf: Georg Friedrich Treitschke, *Die Entstehung der Zauberflöte*, in: *Orpheus, Musikalisches Taschenbuch* 1841, S. 242 f. Vgl. auch den vermutlich 1840 geschriebenen Brief Ignaz von Seyfrieds an Treitschke, abgedruckt in: *Dokumente*, S. 471 f. Von Schikaneders Geldverlegenheit als auslösende Ursache für die Entstehung der *Zauberflöte* spricht schon Georg Nikolaus Nissen (in: *Biographie W. A. Mozarts* Leipzig 1828, S. 548 f.).

⁸ Vgl. Egon Komorzynski, *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben*, Wien 1948, S. 130.

⁹ Vgl. Jacques Chailley, *Musique et érotisme. La flûte enchantée. Opéra maçonnique*, Paris 1968, S. 18.

¹ Joseph von Bauernfeld war in den Jahren 1789 bis 1793 Schikaneders Kompagnon. Vgl. Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787—1801* (= Deutsch, *Freihaustheater*), Wien—Leipzig 2/1937, S. 12 ff.

² Alle Vermutungen, daß Mozart und Schikaneder schon zu einem früheren Zeitpunkt an die Schöpfung dieses Werkes dachten, sind willkürlich oder gründen auf falschen Voraussetzungen. So hat Schikaneder 1780 in Salzburg Tobias Philipp Freiherr von Geblers Drama *Thamos, König in Ägypten* — für das Mozart Chöre schrieb, die bekanntlich die Priestermusik der *Zauberflöte* vorausnahmen — nicht aufgeführt, womit sich alle daran knüpfenden Hypothesen erübrigen (vgl. Deutsch, *Phantasiestücke aus der Mozart-Biographie*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, S. 48). Erwähnt sei aber, daß Schikaneder 1780/81 in Salzburg mit der Familie Mozart in Kontakt stand — Mozart schrieb für seine Truppe die verschollene Arie KV Anh. 11^a (365^a) — und daß er von 1783 bis 1786 gelegentlich in Wien auftrat; die Truppe Schikaneder—Kumpf spielte im Wiener Kärntnerthor-Theater in Anwesenheit Kaiser Josephs II. am 5. November 1784 Mozarts *Entführung*, die Schikaneder vier Jahre später auch in Regensburg aufführte (vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch [= *Dokumente*, NMA X/34], Kassel etc. 1961, S. 203).

³ Diese Briefstelle zitiert nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, vier Bände (= Bauer—Deutsch), Kassel etc. 1962/63, Band IV, Nr. 1129, S. 110, Zeilen 9—10.

zwischen den beiden anzunehmen¹⁰. Beinahe wohlthuend unbestimmt klingt da noch Franz Xaver Niemetscheks Äußerung: „Die Zaubrerflöte setzte er für das Theater des bekannten Schikaneders, der sein alter Bekannter war.“¹¹ Nicht zu vergessen ist auch, daß Mozart mit mehreren Mitgliedern des Schikaneder-Ensembles verkehrte und mit Schikaneders Kompagnon Joseph von Bauernfeld befreundet war¹². Der gemeinsame Bekanntenkreis dürfte viel dazu beigetragen haben, daß sich Schikaneder und Mozart zur gemeinsamen Arbeit fanden.

Die Komposition der *Zaubrerflöte* beginnt Mozart vermutlich im Frühjahr 1791, mögen auch der Plan und erste Skizzen vielleicht schon in eine frühere Zeit fallen. Nach einem kompositorisch ertragreichen Winter schreibt Mozart im März neben der Arie KV 612 für Franz Xaver Gerl, den ersten Darsteller des Sarastro¹³, die ebenfalls in den Schikaneder-Kreis weisenden Klavierquintetten KV 613¹⁴, während er die Komposition des Streichquintetts KV 614 am 12. April in sein Werkverzeichnis einträgt. Da daran nur einige kleinere Gelegenheitswerke anschließen, kann man vermuten, daß Mozart Mitte April schon intensiv mit der Komposition der *Zaubrerflöte* beschäftigt war, zumal sich eine zwischen 21. und 27. April geschriebene Entschuldigung Mozarts gegenüber Michael Puchberg — „weil ich so viel zu thun habe“¹⁵ — auch dahingehend deuten läßt.

Anfang Juni reist Constanze zur Kur nach Baden, wo sie sich über einen Monat lang aufhält, während Mozart in Wien zurückbleibt. Über diesen Zeitraum und damit über den Fortgang der Arbeit an der *Zaubrerflöte* sind wir durch Mozarts Briefe an seine Gattin recht gut informiert. (Auch zur Frage, welche Gebäude, Räumlichkeiten und Möbelstücke Mozart bei der Komposition der *Zaubrerflöte* benutzt hatte, entstanden ver-

schiedene mehr oder weniger glaubhafte Vermutungen. Vorwiegend wird Mozart „natürlich zuhause in der Rauhensteingasse, gearbeitet haben“; vgl. Deutsch, *Freihaus-theater*, S. 18.) Am 7. Juni erwähnt Mozart erstmals Schikaneder¹⁶ und am 11. Juni ebenfalls erstmals die *Zaubrerflöte*: „Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt“ — und beschließt den Brief: „... und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!“¹⁷ Die Frage, ob Mozart gemäß dieser Anspielung auf das Duett No. 11 zu diesem Zeitpunkt schon am Partiturentwurf zum zweiten Aufzug arbeitete, bleibe dahingestellt. Den Ende Juni/Anfang Juli durch Constanze zu übermittelnden Auftrag, Süßmayr „soll fleißig schreiben daß ich meine Sachen bekomme“¹⁸, klärt Mozart im Brief vom 2. Juli auf: „Ich bitte dich sage dem Süßmayer dem Dalketen buben, er soll mir vom ersten Akt, von der Introduction an bis zum Finale, meine Part schicken, damit ich instrumentiren kann.“¹⁹ Franz Xaver Süßmayr, der mit Constanze in Baden weilte, mußte demnach Mozarts Particell kopieren; diese Abschrift wird schon für Gesangsproben benötigt worden sein. Jedenfalls denkt Mozart Anfang Juli bereits an die Instrumentierung des ersten Aufzuges und war auch mit der Komposition des zweiten Aufzuges weit fortgeschritten, da er am 3. Juli an Constanze schreibt: „Ich hoffe Süßmayer wird nicht vergessen daß was ich ihm herausgelegt, auch gleich zu schreiben — auch hoffe ich mir heute die Stücke von meiner Partitur | so ich verlangte | zu erhalten.“²⁰ Überhaupt spricht aus den zahlreichen Briefen der ersten Julihälfte eine außerordentliche Anspannung der Arbeitskraft, aber auch der geschäftlichen Schwierigkeiten, aus denen sich Mozart herausseht. Zumindest jene Nummern, die Gesangsproben erfordern, dürfte Mozart „im Jullius“, als er die Komposition der „Teutschen Oper in 2 Aufzügen“ *Die Zaubrerflöte* in sein Werkverzeichnis eintrug²¹, weitgehend fertiggestellt haben. Im selben Monat schreibt Mozart noch die *Kleine deutsche Kantate* KV 619; in zunehmendem Maße beansprucht ihn aber die Opera seria *La clemenza di Tito*, die er erst in Prag, wo er am 28. August von Wien kommend eintraf, vollendet. Von diesem letzten Prag-Aufenthalt kehrt Mozart mit Constanze und Süßmayr Mitte September nach Wien zurück, um sich — das kann als selbstverständlich angenommen werden — sofort in die Vorbereitungen zur Uraufführung der *Zau-*

¹⁰ Der einzige Beleg einer freundschaftlichen Vertrautheit, ein in der Sammlung Aloys Fuchs überliefertes und mit 5. September 1790 datiertes Billet Schikaneders an Mozart, ist eine Fälschung (bei Bauer—Deutsch IV, S. 532; vgl. auch *Dokumente*, S. 481). Auch sind weder zwei Briefstellen, in denen Mozart Einladungen zu Schikaneder erwähnt (Bauer—Deutsch IV, Nr. 1159, S. 136, Zeilen 18—19, und Nr. 1176, S. 145, Zeile 21), noch andererseits die Tatsache, daß Schikaneder am Leichenbegängnis Mozarts nicht teilnahm (Deutsch, *Freihaus-theater*, S. 20), überzubewerten.

¹¹ Bei Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 32.

¹² Vgl. hierzu Bauernfelds Eintragung in Mozarts Stammbuch (17897) (abgedruckt in: *Dokumente*, S. 316). Bauernfeld war auch ein Logenbruder Mozarts.

¹³ Ludwig Schieder mair sieht „in der *Arte die Baßgesänge des Sarastro*“ vorausgenommen (in: *Mozart. Sein Leben und seine Werke*, München 1922, S. 397).

¹⁴ Vgl. Anm. 2 und 3.

¹⁵ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1149, S. 130, Zeile 11.

¹⁶ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1159, S. 136, Zeilen 18—19.

¹⁷ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1160, S. 136, Zeilen 10—11 und 16—17.

¹⁸ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1172, S. 143, Zeile 14.

¹⁹ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1173, S. 144, Zeilen 10—12.

²⁰ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1176, S. 145, Zeilen 14—16.

²¹ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1189, S. 154 f.

berflöte einzuschalten, die bisher Johann Baptist Henneberg²² musikalisch leitete. Vermutlich in dieselbe Zeit fallen die endgültige Komposition der Ouvertüre und des Priestermarsches (No. 9), die Mozart erst am 28. September im Werkverzeichnis notiert; ebenfalls nachgetragen hat Mozart den „dreimaligen Akkord“, vermutlich auch Teile der Instrumentation. Am 30. September findet im Freihaustheater auf der Wieden die Uraufführung des Werkes statt, von der der Theaterzettel erhalten blieb²³:

K. K. priv. Wiedner Theater
Heute Freytag den 30ten September 1791.
Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil.
[Theater auf der
Wieden die Ehre haben aufzuführen
Zum Erstenmale:
DIE
ZAUBERFLÖTE.
Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.
Personen.

Sarastro	Hr. [Franz Xaver] Gerl. ²⁴
Tamino	Hr. [Benedikt] Schack. ²⁵
Sprecher	Hr. Winter. ²⁶
Erster	} Priester Hr. Schikaneder der ältere. ²⁷
Zweiter	 Hr. [Johann Michael] Kistler. ²⁸
Dritter	 Hr. Moll. ²⁹
Königin der Nacht	Mad. [Joseph] Hofer. ³⁰
Pamina ³¹ , ihre Tochter	Mlle. [Anna] Gottlieb. ³²
Erste	} Dame Mlle. Klöpfer.
Zweite	 Mlle. Hofmann.
Dritte	 Mad. [Elisabeth] Schack. ³³
Papageno	Hr. Schikaneder der jüngere. ³⁴
Ein altes Weib	Md. [Barbara] Gerl. ³⁵
Monostatos ein Mohr	Hr. [Johann Joseph] Nouseul. ³⁶
Erster	} Sklav Hr. [Karl Ludwig] Gieseke. ³⁷
Zweiter	 Hr. [Wilhelm] Frasel. ³⁸
Dritter	 Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge		

²² Vgl. Komorzynski, *Johann Baptist Henneberg, Schikaneders Kapellmeister (1768–1822)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, Salzburg 1956, S. 243 ff.

²³ *Dokumente*, S. 356 f., und *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von O. E. Deutsch (NMA X/32), Kassel etc. 1961, Nr. 546.

²⁴ Vgl. Alfred Orel, *Sarastro . . . Hr. Gerl. Ein altes Weib . . . Mad. Gerl.*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, Salzburg 1956, S. 66 ff.

²⁵ Richtig: Schak; vgl. Anton Würz, Artikel *Schak* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 11, Kassel etc. 1963, Sp. 1542 ff. (dort weitere Literatur). Schak, der für Schikaneder auch als Komponist tätig war, war mit Mozart eng befreundet. Constanze schreibt in einem Brief vom 16. Februar 1826 an Schak: „Ich wüßte durchaus Niemanden, der in einer solchen Vertraulichkeit und so viel mit ihm gelebt hat, Niemanden, der ihn mehr gekannt oder dem er sich mehr hingeeben hätte, als Sie . . .“ (Bauer–Deutsch IV, Nr. 1407, S. 476, Zeilen 28–30; vgl. auch den Nachruf auf Schak in: *Dokumente*, S. 459 f.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigieren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahren Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.³⁹

Mozart dirigierte also die Uraufführung selbst und gab erst nach der zweiten Aufführung die Leitung an Henneberg ab. Über die szenische und dekorative Gestaltung wissen wir sehr wenig. Nur geringen Einblick geben die beiden Kupferstiche, die Ignaz Alberti seiner Ausgabe des Textbuches beigab. Der erste Stich ist als eine Allegorie mit freimaurerischen Symbolen, kaum aber als ein Szenenbild anzusehen, der zweite zeigt Schikaneder im Papagenokostüm, ohne Vögel im Käfig und ohne Panflöte⁴⁰. Wie es aber gemäß Schikaneders Einstellung zum Theater⁴¹ nahelegt, entsprach die Szenerie zweifellos der herrschenden Freude am Anschaulichen und der Vorliebe für maschinelle Überraschungseffekte; beides war in Wien aus dem Barock erhalten geblieben. Im einzelnen ist bekannt, daß die

²⁶ Winter war Inspizient im Freihaustheater; vgl. *Dokumente*, S. 357.

²⁷ Emanuel Schikaneders älterer Bruder Urban, Bassist; vgl. *Dokumente*, S. 357.

²⁸ Tenorist; vgl. *Dokumente*, S. 357.

²⁹ Bassist; vgl. *Dokumente*, S. 357.

³⁰ Deutsch, *Freihaustheater*, S. 13 f.

³¹ Richtig natürlich: Pamina.

³² Vgl. *Dokumente*, S. 357.

³³ Richtig: Schak, geb. Weinhold; vgl. Würz, a. a. O.

³⁴ Emanuel Schikaneder.

³⁵ Geb. Reisinger; vgl. Orel, a. a. O., (vgl. Anm. 24).

³⁶ Vgl. *Dokumente*, S. 357.

³⁷ Eigentlich: Metzler.

³⁸ Vgl. *Dokumente*, S. 357.

³⁹ Die Drei Knaben werden weder im Theaterzettel noch im Personenverzeichnis des Textbuches genannt.

⁴⁰ Die beiden Kupferstiche sind wiedergegeben in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (NMA X/32), Kassel etc. 1961, Nr. 537 und 538 (vgl. auch die linke Abbildung auf S. XXVII dieses Bandes); zu späteren Szenenbildern vgl. W. Schuh, *Zwei Papageno-Darstellungen aus dem Jahre 1794*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 96. Jg. (1956), S. 49 f.

⁴¹ „Ich schreibe fürs Vergnügen des Publikums, gebe mich für keinen Gelehrten aus. Ich bin Schauspieler — bin Direktor — und arbeite für meine Kasse; nicht etwa das Publikum ums Geld zu betrügen: denn betrügen läßt sich der vernünftige Mensch nur einmal.“ Schikaneder in der Vorrede zu *Der Spiegel von Arkadien*, Wien 1795 (nachgedruckt in: *Maske und Kothurn*, Jg. 1, Graz–Köln 1955, S. 360).

durch Taminos Flötenspiel herbeigerufenen Tiere aller Art ebenso leibhaftig dargestellt wurden wie die Löwen Sarastros⁴².

Über das Ausmaß des Erfolges der Uraufführung liegen gegensätzliche Berichte vor. Die literarischen Ausschmückungen des Geschehens folgen meist einem anonymen Korrespondentenbericht vom 9. Oktober 1791, in dem es heißt: „Die neue Maschinenkomödie: Die Zauberflöte . . . findet den gehoftten Beifall nicht.“⁴³ Dagegen spricht eine Briefäußerung Mozarts: „das sonderbarste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden.“⁴⁴ Der Grund für das rasche Einsetzen des Publikumerfolges der Zauberflöte, der sich dann zum größten in Schikaneders Laufbahn ausweitete, darf nicht nur in Mozarts Musik, sondern gerade in ihrer Verbindung mit dem „Spectacel“, das Schikaneder den Wienern bot, gesehen werden. Im Oktober 1791 allein fanden über 20 Aufführungen statt. Noch im November begannen einige Wiener Verleger nummernweise Klavierauszüge der Oper auf den Markt zu bringen (vgl. Kritischen Bericht).

Mozart selbst war aber besonders daran gelegen, daß der bedeutungsvolle Gehalt der Musik wie der des Textes vom Zuhörer erfaßt werde. Als er seine Schwiegermutter in die Zauberflöte führt, meint er zu seiner Frau: „bey der Mama wirts wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper“; und einen „allwissenden“ Opernbesucher — „er belachte alles“ — heißt er einen „Papageno“, glaubt aber nicht, „daß es der dalk verstanden hat“⁴⁵. Dieselbe Einstellung spricht aus einer anderen Briefäußerung: „Lechleitner war schon wieder in der Oper; — wenn er schon kein kenner ist, so ist er doch wenigstens ein rechter liebhaber.“⁴⁶ Der Erfolg der Zauberflöte scheint Mozart, trotz zunehmender Kränklichkeit, in eine Hochstimmung versetzt zu haben; die Briefe an seine Frau, die in der

ersten Oktoberhälfte wieder zur Kur in Baden weilte, sind voll von begeisterten Berichten über die Oper. Ausführlich schildert er, wie sehr Salieri die Zauberflöte gelobt habe⁴⁷, — mit Recht am berühmtesten aber wurde eine Briefstelle, die Mozarts künstlerische Absichten in wenigen Worten offenbart: spät nachts schreibt er am 7. Oktober 1791 an Constanze: „Eben komme ich von der Oper; — Sie war eben so voll wie allzeit. — das Duetto Mann und Weib etc.: und das Glöckchen Spiel im ersten Act wurde wie gewöhnlich wiederhollet — auch im 2: Act der knaben Terzett — was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! — man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“⁴⁸

Die Quellen

I. Musikalische Quellen

1. Autograph und Sekundärquellen

Die Hauptquelle ist Mozarts Autograph, das bis zum Ende des 2. Weltkrieges in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt wurde und heute als verschollen gilt. Aus diesem Grund muß sich die vorliegende Edition auf Originalfotos stützen, die die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien in ihrem Photogrammarchiv besitzt. Das verschollene Autograph ist in zwei Faszikeln gebunden, die nach Aufzügen gegliedert sind, und gibt das Werk vollständig wieder, so daß sich umfangreiche Ergänzungen aus Sekundärquellen erübrigten. Der Gesamtbestand des Autographs zerfällt in Hauptteil und Anhang. Der Hauptteil enthält in durchaufender Reihenfolge alle Stücke der Oper, wobei Mozart entgegen der sonstigen Gewohnheit bereits die Ouverture als erste Nummer zählt. Die vorliegende Edition korrigiert diese Eigenheit des Autographs und beginnt die Zählung mit der Introdution zum ersten Aufzug. Die erst knapp vor der Uraufführung vollendeten Teile, Ouverture und Priestermarsch, stehen im Autograph an richtiger Stelle. Der im zweiten Faszikel an den Schluß des zweiten Aufzuges angefügte Anhang enthält neben dem nachkomponierten „dreimaligen Akkord“ ergänzende Bläser- und Paukenstimmen zu einzelnen Nummern: Ouverture (Posaunen); No. 1 (T. 40–46: Trompeten und Pauken); No. 8 (T. 518–586: Flöten, Trompeten und Pauken); No. 12 (Flöten, Trompeten, Posaunen und Pauken); No. 21 (T. 745–920: Flöten, Trompeten, Posaunen und Pauken).

⁴² Vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 18 f. Grillparzer berichtet in der Selbstbiographie von seiner Amme, daß sie als ein für sie unvergeßliches Erlebnis einen Affen in der Uraufführung der Zauberflöte gespielt habe (Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Histor.-Krit. Gesamtausgabe, hrsg. von A. Sauer, 16. Band, *Prosaschriften IV*, Wien 1925, S. 70, Zeilen 10 ff.). Vgl. auch I. F. Castelli, *Memoiren meines Lebens*, hrsg. von J. Bindter, in: *Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich*, Band 9.

⁴³ Aus: *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin (10. [?] Dezember) 1791; vgl. *Dokumente*, S. 358.

⁴⁴ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1193, S. 157, Zeilen 18–20.

⁴⁵ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1195, S. 160, Zeilen 23–24, 25 ff. Derselbe Brief bezeugt aber auch, wie sehr Mozart seinen übermütigen Spaß mit den Papageno-Szenen hatte.

⁴⁶ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1195, S. 161, Zeilen 58–59.

⁴⁷ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1196, S. 161 f.

⁴⁸ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1193, S. 157, Zeilen 4–8.

Unter den zeitgenössischen Sekundärquellen steht eine unvollständige Partiturskopie der Biblioteca Estense in Modena (Signatur: Ms. mus. F. 787) dem Autograph am nächsten. Diese und die übrigen Quellen werden im Kritischen Bericht ausführlich beschrieben und bewertet.

2. Fragmente, Skizzen und zweifelhafte Zusätze

Bemerkenswerter Weise sind nur zu den beiden nachkomponierten Stücken Fragmente überliefert, die von den gültigen Fassungen wesentlich abweichen. Es sind dies:

a) Overture-Fragment KV Anh. 102 (620^a = Anhang II/1a). Das heute verschollene Autograph befand sich einst im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, doch existiert dort eine alte Kopie des Originals. (Einen nur in der Violine I ausgeführten, autographen Partiturentwurf der Takte 19–26 verwahrt die Deutsche Staatsbibliothek Berlin⁴⁹.)

b) Ein autographes Fragment zum Priestermarsch No. 9 (abweichender erster Entwurf = Anhang I/3) besitzt E. Weyhe, New York.

Während das Priestermarsch-Fragment aufgrund der Bezeichnungen *Marcia* und *Atto II* mit Sicherheit der *Zauberflöte* angehört, bedarf die Zuordnung des anderen Fragmentes einer Diskussion: KV Anh. 102 (620^a) wird seit Otto Jahn mit der *Zauberflöte* in Zusammenhang gebracht, obwohl es kaum als unmittelbare Vorstudie zur gültigen *Zauberflöten*-Overture anzusehen ist⁵⁰. Stilkritische Kriterien, wie die Hinweise auf das an Tamino erinnernde Thema des *Allegro moderato*-Teiles (T. 8 ff.) oder auf die Struktur der anschließenden Überleitungsgruppe (T. 14 ff.), deuten ohne Zweifel in die Zeit der Composition der *Zauberflöte* und der *Clemenza di Tito*⁵¹. Diese Annahme bestärkt der Inhalt der Berliner Skizzenblätter⁵². Mit der *Zauberflöten*-Overture gemeinsam hat KV Anh. 102 (620^a) die Tonart Es-dur und die Orchesterbesetzung mit Ausnahme der Posaunen, die im Fragment fehlen. Dies schränkt die Wahrscheinlichkeit in der Zuweisung aber nicht ein⁵³, denn Mozart hat auch in der *Zauberflöten*-Overture die Stimmen der Posaunen erst im Anhang

des Autographs nachgetragen. Da außerdem eine Zuordnung zu einem anderen Werk des Jahres 1791 ohne konkrete Argumente bliebe, dürfte das Fragment eine später verworfene Fassung der *Zauberflöten*-Overture darstellen, die nicht erst im September, sondern auch schon zur Zeit der Hauptarbeit an der Oper entstanden sein kann (vgl. KV³).

Der auf uns gekommene Bestand an *Zauberflöten*-Skizzen und Entwürfen betrifft überwiegend die beiden Finali (No. 8 und 21) und ist im Vergleich zu anderen Werken als reich zu bezeichnen. Er gliedert sich in zwei Überlieferungsgruppen:

a) Berlin, Deutsche Staatsbibliothek (zu: Overture = Anhang II/1 b; KV Anh. 102/620^a, T. 19–26 [vgl. dazu Krit. Bericht]; No. 8, T. 518–577 = Anhang II/2 c).

b) Upsala, Universitätsbibliothek (zu: No. 8, T. 9–38, T. 39–85 = Anhang II/2a und b; No. 11, T. 18–21 = Anhang II/4; No. 21, Geharnischten-Szene sowie T. 362–364, T. 736–738, T. 744–758 = Anhang II/5 a₁, a₂ und b–d).

Von den Skizzen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ist die auf Blatt A' links oben enthaltene zur Overture nicht präzise einzuordnen, obwohl sie das Hauptthema des *Allegro*-Teiles enthält. Der Skizzenanfang gleicht dem Beginn der Durchführung, die Kadenz erinnert an Stellen wie die in den Takten 53–55. Mozart denkt in dieser Skizze offenbar nicht in Es-, sondern am ehesten in B-dur und weicht von B-dur nach f-moll aus. Sie spiegelt also ein frühes Kompositionsstadium einer themenverarbeitenden Modulationsgruppe wieder⁵⁴.

Der Upsala-Faszikel enthält, neben Skizzen zu anderen Werken, auf fol. 7–9 Skizzen und Entwürfe zur *Zauberflöte* aus dem Bereich vom Beginn des ersten Finales bis einschließlich zum zweiten Finale. Ihre Aufeinanderfolge läßt aber keinen anderen Schluß zu, als daß Mozart in einer gleichsam kreisenden Arbeitsweise musikalische „Gedanken“ vorerst ohne synthetische Absicht

⁴⁹ Vgl. Wolfgang Plath, *Über Skizzen zu Mozarts „Requiem“*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, S. 184 f.

⁵⁰ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 3. Teil, Leipzig 1858, S. 454 f.

⁵¹ Vgl. Mena Blaschitz, *Die Salzburger Mozart-Fragmente*, phil. Diss. (mschr.) Bonn 1926, S. 303 f.; Constantin Floros, *Das „Programm“ in Mozarts Meisterouvertüren*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 26, Graz etc. 1964, S. 182 f.

⁵² Sie enthalten weitere Skizzen zur *Zauberflöte* und zum *Requiem*; vgl. Plath, a. a. O., S. 184 ff.

⁵³ (Théodore de Wyzewa) — Georges Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre. Essai de biographie critique*, Band 5, Paris 1946, S. 241 f.

⁵⁴ Vgl. Plath, a. a. O., S. 184 f. Plath transkribiert auch eine auf Blatt A' rechts oben notierte Skizze, die mit der Tempobezeichnung *All. o* versehen ist. Diese Skizze konnte bisher nicht identifiziert werden, ist aber doch im Zusammenhang mit der *Zauberflöte* zu erwähnen. Im Baß wird ein mit dem Kontrapunkt zum Allegrothema der *Zauberflöten*-Overture vergleichbarer Skalenabstieg in Achtelbewegung im Raum der Sept gebracht. Dieser Skalenabstieg wird zweimal je um eine Stufe höher wiederholt, — ähnlich wie in den Takten 148 ff. der Overture. Dieselbe lose Beziehung zur *Zauberflöten*-Overture klingt in den Tonrepetitionen der Oberstimme und in der rhythmischen Struktur der Kadenz an. Neben der gänzlich abweichenden Kombination der Stimmen spricht die Tonart F-dur gegen ein direktes Verhältnis zur *Zauberflöte*. Noch eine zweite Stelle in der *Zauberflöte* weist Ähnlichkeiten mit dem Baß der Skizze auf: die Takte 153 ff. der Introduction, in denen allerdings die Tonart C-dur von der Skizze wiederum abweicht. (Blatt A' ist vollständig faksimiliert in NMA I/1/2, *Requiem*, Teilband 1, S. 60.)

festhielt. Zumindest die das erste Finale betreffenden Teile sind spätestens im Juni 1791 entstanden⁵⁵. Unter den sonst eindeutig auf spätere Fassungen zu beziehenden Skizzen fällt eine Melodieskizze zum Gesang der Geharnischten Männer auf, die sich von der anschließend notierten und auch endgültigen Cantus-firmus-Fassung völlig unterscheidet. Es darf darauf hingewiesen werden, daß die in diesem Band versuchte Transkription der Skizzen und Entwürfe aus Upsala von der Richard Engländers in mehreren Details abweicht⁵⁶.

In die Edition aufgenommen wurde auch das Fragment einer kontrapunktischen Cantus-firmus-Studie im Streichquartett-Satz (= Anhang II/5 a₃) aus dem Skizzenanhang des Ployer-Studienbuches⁵⁷. Es bleibt aber eine nicht zu entscheidende Ansichtssache, das Fragment auf den Gesang der Geharnischten Männer hin zu beziehen oder jeden Zusammenhang mit der *Zauberflöte* zu leugnen⁵⁸. Gemeinsam ist beiden der Cantus firmus, während die melodische Gestalt der kontrapunktierenden Stimmen und die sich aus ihrer Imitation ergebende Satzstruktur ebenso an No. 21, Takt 196 ff., wie auch an den Chor im ersten Satz zum *Requiem* (T. 8 ff.) denken lassen. So wenig eindeutig sich im Fragment eine auf ein bestimmtes Werk zielende Absicht, die Mozart mit dieser Studie verfolgt haben könnte, äußert, bestärken die angeführten Satz-Ähnlichkeiten doch die Annahme, die Studie sei erst im Jahre 1791 entstanden.

Die überlieferten Fragmente und Skizzen ermöglichen einen Einblick in Mozarts Schaffensweise, lassen aber offen, ob Mozart über das uns Bekannte hinaus mehrere Fassungen einzelner Stücke oder ihrer Teile niederschrieb und wieder verwarf. Trotz dieser Möglichkeit sind die darauf hinweisenden Aussagen in der Literatur einmal mehr von geringer Glaubwürdigkeit, da sie ihre Wurzeln in einer abwertenden Einstellung gegenüber Schikaneder haben und vor allem beweisen sollen, daß Schikaneder „es sich zur Gewohnheit gemacht hat, in jede seiner Opern hinein zu pfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen, wegzustreichen, und

schlechte dafür hinzusetzen“⁵⁹. So habe Mozart etwa das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (No. 7), aber auch die übrige für die Rolle des Papageno vorgesehene Musik wiederholt umarbeiten müssen. Schnyder von Wartensee beruft sich auf ein 1832 mit einem ehemaligen Oboisten des Freihaustheaters namens Trübensee geführtes Gespräch und berichtet von einer Fassung des erwähnten Duetts „ganz im großen Styl geschrieben“, die in Wien auch häufig alternierend mit der späteren aufgeführt worden sein soll⁶⁰.

Am 5. Januar 1802 fügte Schikaneder zwei, angeblich von Mozart komponierte Stücke in die Aufführung der *Zauberflöte* ein. Eines der beiden, eine Arie der Pamina, ging verloren, während das Duett Tamino—Papageno „Pamina, wo bist du?“ von Georg Richard Kruse in einer alten Partiturnote aufgefunden wurde⁶¹. Mozarts Autorschaft ist aufgrund der geringen musikalischen Qualität, aber auch aus philologischen Gründen sehr unwahrscheinlich: Die sog. Krusesche Partiturnote stammt nämlich kaum, wie es der Entdecker vermutete, aus dem Fundus des Theaters an der Wien, zumindest deutet nichts auf diese Herkunft; auch ist sie nicht vor 1800 entstanden⁶².

II. Das Libretto

Rechtzeitig zur Uraufführung erschien beim Wiener freimaurerischen Buchdrucker und Kupferstecher Ignaz Alberti das Textbuch zur *Zauberflöte*⁶³. Sowohl die Titelei dieses Druckes als auch Mozarts Werkverzeichnis nennen Emanuel Schikaneder als Autor des Librettos. Sensationslust und heimliche Mißgunst, die dem europäischen Theatererfolg der *Zauberflöte* auf dem Fuß folgten, suchten u. a. Schikaneders Autorschaft anzuzweifeln. Bereits 1795 sieht sich Schikaneder in der Vorrede zu seinem *Spiegel von Arkadien* gezwungen, gegen einen „gewissen Theater-Journalisten in Regens-

⁵⁵ Anonym in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 1 (1798/99), Sp. 448. Auf diese Äußerungen stützt sich Nissen (a. a. O., S. 551) fast wörtlich.

⁶⁰ Schnyder von Wartensee, *Notizen über die Zauberflöte von Mozart*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig), Band 45 (1856), S. 43.

⁶¹ Vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 19. Das Duett wurde von Kruse in einer Neuauflage veröffentlicht in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde Berlin*, 7. Heft, 1899.

⁶² Die Kopie wird heute in der Lippischen Landesbibliothek Detmold (Signatur: Mus-n 7889) verwahrt. Der erste bisher nachweisbare Besitzer der Kopie war Anton Balvansky, der das Theater in Graz von 1854–1864 leitete. Eine Handschriftenbeschreibung stellte mir in liebenswürdiger Weise Wolfgang Plath zur Verfügung.

⁶³ Faksimile-Neudruck mit einem Nachwort von Michael Maria Rabenlechner, o. O. und o. J. [1942].

⁵⁵ Vgl. den Abschnitt zur Schaffensgeschichte. Zwischen dem Briefzitat vom 11. Juni 1791 „... Tod und Verzweiflung war sein Lohn!“ (vgl. Anm. 15) und der Skizze zu No. 11 eine chronologische Beziehung herstellen zu wollen, ginge aber zu weit.

⁵⁶ Engländer, *The sketches for "The Magic Flute" at Upsala*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 27 (1941), S. 343 ff.

⁵⁷ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Hs. 17559. Vgl. die Ausführungen und Transkription von Robert Lach (*W. A. Mozart als Theoretiker*, in: *Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Denkschriften*, 61. Band, 1. Abh., Wien 1918, S. 34 f. und 79) und Erich Lauer (*Mozart wie ihn niemand kennt*, Frankfurt/Main 1958, S. 26 ff. und 66 f.).

⁵⁸ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 13 (1956), S. 15.

burg“ aufzutreten, der sich die Verfasserschaft des *Zauberflöten*-Textes anmaßte⁶⁴. Seit dieser Zeit kommen Verdächtigungen und Zweifel nicht mehr zur Ruhe⁶⁵.

Nach allgemeiner Ansicht ist die *Zauberflöte* ein Werk, dessen Gehalt sich in einem Rückbesinnen erschließt: Von nächstliegenden Vorbildern führt es hinab bis zur Aura des Geheimnisvollen archetypischer Tiefe. In den damit gegebenen vielfältigen Bezügen liegt die Schwierigkeit, aber auch der beschränkte Wert einer Entscheidung, wo charakteristische Züge und Bedeutungsträger im einzelnen vorgebildet sind. Dieser Umstand hätte längst alle Mutmaßungen um die Autorschaft entschärfen müssen. Denn wie auch immer es zur Anregung sowie zur Auswahl und Kombination verschiedener Quellen kam, besteht doch kein Grund daran zu zweifeln, daß die Konzeption des Librettos und seine theaterwirksame Gegenwärtigkeit überwiegend von der Persönlichkeit Schikaneders herrührt. Demgegenüber verschwindet die Frage, ob neben Schikaneder auch „*le Firme Schikaneder*“⁶⁶ an der Ausarbeitung beteiligt war, ins Unwesentliche.

Besonderes Interesse verdient nichtsdestoweniger eine eventuelle Beteiligung Mozarts am Entstehen des Librettos. Klammern wir auch das Problem der geistigen Vaterschaft aus, bleibt doch nicht zu übersehen, wie sehr sich Mozart mit dem humanitären Ethos des Textes identifizierte. Dies äußert sich nicht nur in der Musik, sondern klingt auch in der Denkweise seiner Briefe an, und dies selbst unter dem Mantel der Ironie. So schreibt er in einem Brief an seine Frau vom 9. Juli 1791, der vor allem von Geldschwierigkeiten handelt, ganz unvermittelt: „*denn ich sage, mit guten läßt sich alles richten, ein Großmüthig und sanftmüthiges Betragen hat schon öfters die ärgsten Feinde versöhnt . . .*“⁶⁷

Was nun die Dramaturgie anlangt, sind wechselwirkende Einflüsse zwischen Textdichter, Komponist und Darsteller zu bedenken. Noch für den späten Mozart ist es selbstverständlich, daß er für bestimmte Sänger komponiert⁶⁸; demgegenüber tritt eine Rücksichtnahme des Textdichters auf die Darsteller zurück. Trotzdem dürfte die dramatische Anlage im Rahmen der Ensemble-Gegebenheiten nicht völlig selbständig von Schikaneder sein. Denn Mozart pflegte nach Möglichkeit die Gestaltung des Librettos in seinem Sinne zu beeinflussen. Für die *Zauberflöte* wie für andere späte Opern fehlen aber diesbezüglich schriftliche Beweise. Zu erwähnen ist hier aber eine Äußerung Schikaneders, die er zu einer Zeit des höchsten Erfolges und Selbstbewußtseins machte und in der er noch nicht versuchte, sich mit Hilfe einer Verklärung Mozarts die Publikumsgunst zu erhalten: Schikaneder schreibt 1795 von der *Zauberflöte* ausdrücklich als von „*einer Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte*“⁶⁹.

Ogleich eine Einflußnahme Mozarts schon für das Stadium des Planens möglich ist, kann über ihr Ausmaß und ihre Absicht nichts Konkretes ausgesagt werden. Sosehr alles Grundsätzliche ungewiß ist, zeichnen sich an Details des Textes doch Ansatzpunkte für eine Erörterung ab. In diesem Zusammenhang sind Unterschiede in der Textfassung zwischen dem gedruckten Libretto und Mozarts Autograph anzuführen. Man kann annehmen, daß der Drucker Alberti und Mozart ihre Arbeiten an Hand annähernd gleichlautender Vorlagen begannen. Vielleicht hat Alberti später noch von Mozart oder Schikaneder veranlaßt Korrekturen vorgenommen; dies ist aufgrund der Schaffensgeschichte möglich, wenn auch unbeweisbar. Jedenfalls gibt der Druck eine der endgültigen angenäherte Fassung wieder. Auch die komponierten Abschnitte sind als solche durch Überschriften gekennzeichnet. Die einzige gravierende Abweichung zeigt hierin Sarastros Arie mit Chor No. 10 („*O Isis und Osiris*“), die im Textbuch als *Chorus* erscheint. Alles in allem weicht Mozarts Autograph in etwa fünfzig Fällen (ausgenommen die Interpunktion) vom Textbuch ab. Es kommen Zusätze, Striche und Veränderungen vor⁷⁰.

⁶⁸ Auch hier ist vor phantastischen Vermutungen zu warnen. So war Mozarts „Pamina“ Anna Gottlieb weder seine Liebingschülerin noch seine Geliebte. Unrichtig ist weiter, daß diese Sängerin nach Mozarts Tod aus Gram die Bühne verließ. Vgl. Deutsch, *Phantasiestücke aus der Mozart-Biographie*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, S. 49.

⁶⁹ Schikaneder, a. a. O., S. 359.

⁷⁰ Vgl. hierzu Peter Branscombe, *Die Zauberflöte: some textual and interpretative problems*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92nd Session, 1965/66 (London 1966), S. 45–63.

⁶⁴ Schikaneder, a. a. O., S. 360

⁶⁵ Als angebliche Autoren wurden u. a. genannt der Wiedner Pfarrer Cantes, die Mitglieder von Schikaneders Truppe Christoph Helmbock und Joseph Anton Haselbek (vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 18). Eine nun schon ein Jahrhundert lang währende Kontroverse aber löste die Person Karl Ludwig Gieseke aus, der Schauspieler und Textdichter bei Schikaneder war und später Professor der Mineralogie in Dublin wurde (vgl. Deutsch, *Der rätselhafte Gieseke*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 5 [1952], S. 152 ff.). Von Julius Cornet (*Die Oper in Deutschland*, Hamburg 1849), bis Edward J. Dent (*Mozart's Operas: a critical study*, London 3/1955) wird die These der Autorschaft Giesekes vertreten, gegen die Egon Komorzynski seit 1901 (*Emanuel Schikaneder*, Berlin 1901; *Der Streit um den Text der Zauberflöte*, in: *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922*, S. 79 ff., u. v. a.) in zahlreichen Schriften erfolgreich auftrat.

⁶⁶ Saint-Foix, a. a. O., Band 5, S. 217. Vgl. auch Chailley, a. a. O., S. 17 ff.

⁶⁷ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1186, S. 151, Zeilen 12–14.

An größeren Zusätzen fallen auf: der dramaturgisch wichtige Satz „*Stirb Ungeheur, durch unsre Macht!*“ (Introduktion, T. 40–42, Drei Damen) und die Verszeile „*ich wage froh den kühnen Lauf*“ (No. 21, T. 245–247, Tamino). Da beide Verse metrisch erforderlich sind, deutet ihr Fehlen im Textbuch weniger auf einen Zusatz Mozarts als auf einen Irrtum des Druckers. Das spöttische Nachäffen der Worte Paminas und Papagenos „*Nur geschwinde, nur geschwinde, nur geschwinde . . .*“ (Finale I, T. 263–265) durch Monostatos, dürfte dagegen Mozart eingefügt haben. Umfangreicher und durchweg auf Mozart zurückzuführen sind die Abstriche im Text. Im ersten Finale mißachtet Mozart nach Paminas Worten „*Die Wahrheit! sey sie auch Verbrechen*“ (T. 366–370) folgenden, Pamina und Papageno zugeordneten Vierzeiler⁷¹:

Die Wahrheit ist nicht immer gut,
Weil sie den Großen wehe thut;
Doch wär sie allezeit verhaßt,
So wär mein Leben mir zur Last.

Die Drei Knaben ermahnen im zweiten Finale (vor T. 613) Papagena, bevor sie sie Papageno zuführen:

Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
Dem Mann sollst du dein Herzchen weihn!
Er wird dich lieben, süßes Weibchen,
Dein Vater, Freund, und Bruder seyn!
Sey dieses Mannes Eigenthum!

Ebenfalls übergeht Mozart dann den Schluß des Duettes Papageno–Papagena (Finale II, nach T. 730):

Wenn dann die kleinen um sie spielen,
Die Ältern gleiche Freude fühlen,
Sich ihres Ebenbildes freun.
O welch ein Glück kann grösser seyn?

Obwohl durchaus nichts Außergewöhnliches vorliegt, wenn ein Komponist den zu vertonenden Text kürzt, verdient doch die Art und Weise seines Vorgehens Interesse. Mozarts Eingriffe offenbaren wenigstens zwei Aspekte, die sich ergänzen: Erstens betreffen die Striche Texte, deren Naivität bedenklich zu einem banalen Moralisieren neigt. Zusätzlich zu diesem ablehnenden Gefühl gegen „schlechte“ Texte kommt Mozarts dramatischer Sinn, der Momente, die zu ungeeigneter Zeit die Handlung retardieren, ausschließt. Es entspricht Mozarts ästhetischem Verhalten, das jeder plumpen Eindeutigkeit ausweicht, wenn er es, zumindest in den beiden ersten der genannten Fälle, vermeidet, daß ein

bereits gesteigertes Interesse am Handlungsablauf etwaige moralisierende Einschübe zu sehr in den Vordergrund bzw. ins dramatische Zentrum rückt.

Sowohl diese Abstriche als auch die zahlreicheren kleineren Veränderungen treffen meist die Rolle des Papageno, viel seltener dann die des Tamino. Dies deutet an sich eher auf Schikaneder als Urheber dieser Korrekturen, dem ja die Rolle des Papageno am meisten am Herzen liegen mußte. Anderes weist wieder entschieden auf Mozart hin: Erinnert man sich an die Anreden in Mozarts Briefen an Constanze, kann es nur er gewesen sein, der in Papagenos Verzweiflungsszene (Finale II, T. 460f.) den Kosenamen „*Herzenstäubchen*“ in „*Herzensweibchen*“ ändert. Jedenfalls machen die Korrekturen die Reden direkter und damit theaterwirksamer und scheuen aus diesem Grund auch dialektnahe Formen nicht.

Die Regieanweisungen formuliert Mozart im Vergleich zum Textbuch knapper und prägnanter. An Schikaneders teilweise detaillierte, die Musik betreffende Anweisungen, hält sich Mozart nicht streng, obwohl er sie zunächst mitangeregt haben dürfte, um ihre Realisierung dann dem jeweiligen Theaterkapellmeister zu überlassen. So berücksichtigt er Hinweise auf einen musikalischen Hintergrund in gesprochenen Dialogen, die Musiknummern unmittelbar vorausgehen, nicht, schafft dafür aber die Möglichkeit, das Ende des gesprochenen Dialogs mit der nachfolgenden instrumentalen Einleitung zu verzahnen (siehe besonders die Nummern 2 und 4). Anweisungen zu Einschüben von Bühnenmusik in gesprochenen Dialogen hat Mozart generell nicht befolgt, — ausgenommen den „*dreymaligen Accord*“ für die große Priesterszene zu Beginn des zweiten Aufzuges. Doch auch hier decken sich die Forderungen des Textbuches, etwa „*blasen drey Mal in die Hörner*“ (S. 51 u. f.), nicht mit der Instrumentation Mozarts, der auch Holzbläser mit heranzieht. Diese Divergenz läßt aber darauf schließen, daß mit dem von Mozart übergangenen „*dreymaligen Posaunenton*“ im 19. Auftritt des zweiten Aufzuges (Textbuch, S. 80f.) eine eventuell willkürlich vereinfachte Form des „*dreymaligen Accords*“ gemeint ist. Denn auch an einer anderen Stelle derselben Szene ignoriert Mozart eine dramaturgisch wichtige musikalische Anweisung: Als Papageno, von Sarastros Löwen erschreckt, nach Tamino ruft, lautet die Regieanweisung des Textbuches: „*Tamino bläst seine Flöte, kömmt schnell zurück; die Löwen gehen hinein.*“ Da der Zauber seiner Flöte nur wirkt, wenn sie erklingt, muß Tamino hier etwas spielen, am besten wohl den Anfang des Flötensolos aus dem ersten Finale (T. 160 ff.).

⁷¹ Textbuch S. 45; vgl. auch W. Schuh, *Über einige frühe Textbücher zur „Zauberflöte“*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Mozartjahr 1956, Graz–Köln 1958*, S. 571.

Spezielle Anmerkungen

I. Zur autographen Niederschrift

Mozarts Schriftduktus ist mit gelegentlichen Schwankungen als sehr klar zu bezeichnen. Selbstverständlich schrieb er auch in der *Zauberflöte* zuerst den Rahmensatz nieder und vervollständigte später die Instrumentierung. Instrukтив ist dieses Verfahren in der Ouvertüre zu verfolgen, da Mozart hier sehr unterschiedliche Tinten verwendet⁷². Tatsächliche und scheinbare Flüchtigkeiten, die meist nur auf eine sparsame Notierungsweise zurückzuführen sind, treten in großflächig konzipierten Abschnitten auf, während Mozart die Partien in radikal differenzierender Kompositionsweise auch präziser und reicher notiert. Die erwähnte Sparsamkeit bei der Niederschrift, die vor allem die Artikulation betrifft, bleibt in der Edition als Tendenz beibehalten; daher wird nur in strenger Analogie mit unmittelbarem Anschluß ergänzt. So ergibt sich für den Interpreten gelegentlich (z. B. in der Ouvertüre, T. 51 ff. oder T. 166 ff. u. ö.) die Notwendigkeit, Mozarts Artikulation oder auch seine dynamischen Anweisungen sinn gemäß weiterzuführen. Wie in anderen Werken des reifen Mozart ist in der *Zauberflöte* eine graphische Unterscheidung von Staccato-Punkt und Staccato-Strich nicht zu übersehen. Sie wird bei erkennbarer spieltechnischer Konsequenz übernommen, im Zweifelsfall aber werden Striche bevorzugt.

II. Zum deutschen Text

Die editorische Gestaltung des Textes der *Zauberflöte* wird durch zwei Umstände erschwert, die nur Oberflächliches der Fixierung zu berühren scheinen, aber doch die Gefahr in sich bergen, das werkimmanente Fluidum im Textbild zu zerstören. Der eine ist die Sprachform: Das Libretto der *Zauberflöte* ist nicht in reinem, sondern in bayerisch-österreichisch gefärbtem Schriftdeutsch abgefaßt; und dialektnähere Formen widerstreben naturgemäß einer exakten schriftlichen Festlegung, so sehr sie die Affinität der *Zauberflöte* zur Gattung des naiven Märchenspiels unterstreichen. Zwischen einem modernen Ansprüchen gerechtwerdenden Schriftbild und der Dialektnähe mußte ein Kompromiß angestrebt werden, der einer restlosen Konsequenz entbehrt. So wird der im Süddeutschen häufige Abfall des unbetonten -e, außer im Imperativ, durch Verwendung der Apostrophe kenntlich gemacht.

⁷² Siehe den Partiturdruk der Ouvertüre „in genauer Übereinstimmung mit dem Manuscript des Komponisten, so wie er solches entworfen, instrumentiert und beendet hat“ von A. André/Offenbach aus dem Jahre 1829 (Verlags-Nummer 5200).

Der zweite Umstand sind die sprachlichen Divergenzen zwischen Textbuch und Autograph, wie sie in den komponierten Teilen gegeben sind. In diesem Band werden Satzbau und Wortformen streng von Mozart übernommen und auch grammatikalische Korrekturen weitgehend vermieden. Weiterhin kann die Frage der Textinterpunktion nicht als belanglos übergangen werden, seitdem erkannt wurde, daß sich in Mozarts eigenwilliger Interpunktion der gliedernd deklamatorische mit dem musikalisch ausdruckschaften Zeichencharakter vereinigt⁷³. Vom kompositorischen Intensitätsgrad ist auch hier die flüchtige oder penible Notierung abhängig. Trotz dieser Beziehung zur Komposition mußte Mozarts Textinterpunktion ergänzt und damit dem heute gewohnten Schriftbild angenähert werden, um die Lesbarkeit der Edition zu erleichtern. Die Ergänzungen erfolgen in der Regel nach dem Textbuch, teilweise auch frei unter Rücksichtnahme auf heutige Gepflogenheiten. Die Wiederholung von Wörtern, Wortgruppen oder Sätzen wird stets durch Satzzeichen voneinander getrennt, auch wenn die musikalische Struktur gegen eine solche Gliederung spricht. Im übrigen wird sparsam ergänzt, um die jeweilige Tendenz in Mozarts Notierung zu erhalten. Die von Mozart gesetzten Interpunktionszeichen werden auch entgegen den syntaktischen Regeln fast vollständig beibehalten.

III. Zur vokalen Aufführungspraxis

Die Gesangstimmen sind im Autograph sparsam artikuliert und dynamisiert. Da auch eine strenge Anlehnung an den Orchesterpart von Mozart nicht beabsichtigt ist, bleibt die Ausführung weitgehend dem Stilgefühl und künstlerischen Geschmack der Sänger überlassen. Gewisse Aufschlüsse zu Mozarts Intentionen für den Gesangsvortrag im einzelnen gibt seine Textinterpunktion. Zum Beispiel deutet das autographe Ausrufezeichen in Takt 33 der Introduction (Tamino: „*ach rettet mich!*“) anstelle des in den meisten Editionen gesetzten Kommas darauf hin, daß sich Mozart einen dynamischen Gegensatz zwischen dem Piano des Orchesters und dem entsprechend stark zu singenden Ausruf Taminos vorstellte. Oder Mozart differenziert auf ähnliche Weise in den Nummern 13 und 20 die Dynamik und Artikulation der einzelnen Strophen, womit dem Sänger Anregungen für seine Ausführung an die Hand gegeben sind.

⁷³ Siehe dazu Gernot Gruber, *Das Autograph der „Zauberflöte“*. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes, 1. Teil, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, S. 127 ff. Vgl. auch die NMA-Bände *Don Giovanni* (vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm; II/5/17, S. XVI) und *Lieder* (vorgelegt von Ernst August Ballin; III/8, S. XV).

Gesangsverzerrungen sind in der *Zauberflöte* nicht mehr im selben Umfang anzubringen wie in den meisten früheren Werken Mozarts, die noch stärker der italienischen Operntradition angehören. Das Anbringen von Fermatenauszierungen, Eingängen und Kadenz ist für die Partien der Königin der Nacht und ihrer Drei Damen wohl nicht als unmöglich auszuschließen, widerspricht aber der Balance der einzelnen Stilbereiche im Werk. Auch Appoggiaturen sollten auf rezitativische Abschnitte und auf Ensemblesätze mit eher deklamatorischem als ariosem Charakter beschränkt bleiben. Entsprechende Vorschläge sind im Kleinstich jeweils beigegeben; im übrigen darf auf die grundsätzlichen Ausführungen zum Anbringen von Appoggiaturen in den NMA-Bänden *Schuldigkeit des Ersten Gebots*⁷⁴, *Ascanio in Alba*⁷⁵, *Arien · Band 1*⁷⁶ und *Lieder*⁷⁷ verwiesen werden. Zusätzlich ist für das einzige umfangreiche Rezitativ in der *Zauberflöte*, das dialogisierende *Accompagnato* in den Takten 39 bis 159 des ersten Finales (die sog. Sprecherszene), die Art, mit der Fragesätze mit Appoggiaturen zu versehen sind, zu erörtern. Generell komponiert Mozart im Rezitativ die Fragen in ansteigender Melodik, was auch Friedrich Wilhelm Marpurg in seinem *Unterricht vom Rezitativ* fordert⁷⁸, oder er schließt die melodische Phrase zumindest mit einem ansteigenden Tonschritt ab. Die Vermutung liegt nun nahe, daß diesem Melodiebau entsprechend auch die Appoggiaturen von unten zu nehmen seien. Die historische Herkunft des Rezitativs von der gregorianischen Psalmodie spricht für sie, denn beim Psalmvortrag löste das lateinische Lektionszeichen und später das Interpunktionszeichen für die Frage eine bestimmte melodische Schlußfloskel, die Folge: Terzsprung abwärts und stufenweiser Anstieg, aus⁷⁹. Obwohl jedes starre Schema für das Anbringen von Appoggiaturen abzulehnen ist, seien im speziellen Fall bei Fragen doch Appoggiaturen von unten vorgeschlagen, wodurch auch die Abwechslung im Dialog melodisch plastischer zum Ausdruck kommt.

IV. Zum Personenverzeichnis

Das auf S. 2 gebrachte Personenverzeichnis stützt sich in seiner Anlage auf das des Textbuches sowie auf den Theaterzettel zur Uraufführung und vervollständigt die

dort angeführten Rollenlisten. Für die Personengruppe der Eingeweihten geht aus diesen Quellen nicht klar hervor, auf welche Rollen sich die von einzelnen Priestern zu singenden Teile im ersten Finale und im Duett No. 11 verteilen. Textbuch und Theaterzettel führen neben Sarastro einen Ersten, Zweiten und Dritten Priester und einen Sprecher an. Mozart nennt im Autograph Sarastro, einen Ersten und Zweiten Priester und einen weiteren Priester, der mit einem der vorherigen identisch sein kann, aber keinen Sprecher. Für die „Sprecher“-Szene im ersten Finale schreiben sowohl Mozart als auch das Textbuch einen „Priester“, nicht jedoch den Sprecher vor, womit sich eine Divergenz zur heutigen Bühnenpraxis ankündigt. Denn die Vermutung, daß bei der Uraufführung im ersten Finale nicht der Sprecher, sondern der Erste Priester — der heute als Sprechrolle fungiert — auftrat, wird nahezu zur Gewißheit, wenn man folgende Gegebenheit berücksichtigt: Laut Theaterzettel gab bei der Uraufführung der Inspizient Winter den Sprecher und der Bassist Urban Schikaneder den Ersten Priester. Mozart erwähnt in seinem Werkverzeichnis bei der Eintragung der *Zauberflöte* auch die Protagonisten. Unter ihnen sind mit Ausnahme der Drei Knaben und der Dritten Dame alle Ausführenden von Gesangsrollen, dagegen kein einziger Darsteller einer Sprechrolle genannt. Herr Winter ist nicht unter ihnen, wohl aber „*Hr. Schikaneder der ältere*“. Wenn man nicht annehmen will, daß im Theaterzettel die Namen „*Winter*“ und „*Schikaneder der ältere*“ vertauscht wurden, bleibt nur ein Schluß: Der Priester des ersten Finales ist der Erste Priester und nicht der Sprecher. Als Folge dieser Korrektur erhebt sich nun die Frage, ob der Sprecher, was ja an sich naheläge, nicht überhaupt eine reine Sprechrolle ist, und statt seiner im Duett No. 11 der Erste Priester die Baßstimme zu singen hat. Das Textbuch führt in No. 11 aber den Sprecher an, wogegen Mozarts Rollenzuteilung inkonsequent ist: Er nennt zwei Priester, wobei der laut Theaterzettel den Tenorpart singende Zweite Priester bei Mozart der Erste Priester ist. Aus dem Dialog, der dem Duett No. 11 vorausgeht, und damit aus dem Handlungsablauf ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, daß an dieser Stelle doch dem Sprecher die Baßstimme zugedacht war.

V. Zu den einzelnen Nummern

No. 1 *Introduction*: Mozart hatte im Autograph nach Takt 204 eine *Cadenza* „in tempo“ der Drei Damen vorgesehen, die er später aus ästhetischen oder aufführungspraktischen Gründen wieder strich. Von der im Anhang I wiedergegebenen Kadenz ist im Autograph

⁷⁴ I/4/1, vorgelegt von Franz Giegling; siehe S. VIII f.

⁷⁵ II/5/5, vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini; siehe S. X ff.

⁷⁶ II/7, vorgelegt von Stefan Kunze; siehe S. XIX f.

⁷⁷ III/8, vorgelegt von Ernst August Ballin; siehe S. XIII f.

⁷⁸ In: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II. Band, Berlin 1763, S. 253 ff.

⁷⁹ Vgl. Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Leipzig 1911–21, Band II, S. 82 ff., und Band III, S. 80 ff.

nur das in der Edition Großgestochene enthalten (T. 204a = [1]–[7] und [13]–[19] = 207). Ursprünglich dürfte aber mehr vorhanden gewesen sein, worauf die Fortführung Takt [13] (Erste Dame: Haltebogen zu g') und Takt [16] (Textierung „-be“) hindeutet. Die im Kleinstich mitgeteilten, die Lücke ausfüllenden, fünf Takte (T. [8]–[12]) gehen auf Aloys Fuchs zurück, der sie ohne Hinweis auf ihre Herkunft als authentisch ausgab. Fuchs wurde von einem „sehr geachteten Capellmeister“, der als „sehr junger Musiker allen Proben der ‚Zauberflöte‘ beigewohnt habe“ (Ignaz Xaver Ritter von Seyfried?), auf die Kadenz aufmerksam gemacht. „Es bedurfte nur einer soldien Andeutung, um mich augenblicklich zu bemühen, dieser Stelle auf die Spur zu kommen, was mir auch nach einigen fruchtlosen Versuchen vollkommen gelang“, schreibt Fuchs⁸⁰. Die Fülltakte müssen nach diesen vagen Angaben als von zweifelhafter Echtheit gelten. Auch die musikalische Qualität des Einschubs erweckt Bedenken gegen Mozarts Autorschaft. Kaum auf ihn zurückgehen kann etwa der recht gekittete Übergang Takt [12]–[13] (Erste Dame: Vorhalt und Spitzenton g' nur mit einer Achtel-Durchgangsnote vorbereitet, Zweite Dame: Der erforderliche Haltebogen zu c' fehlt im Autograph, Dritte Dame: T. [12] letztes Achtel g' führt eher zu f' als zu a'). Daraus folgt: Entweder stammen die Takte [8]–[12] überhaupt nicht von Mozart oder die Kadenz ist mit der von Fuchs mitgeteilten Ergänzung immer noch unvollständig; der Übergang von Takt [12] zu Takt [13] könnte etwa auf folgende Weise erweitert werden:

ERSTE DAME

ZWEITE DAME

DRITTE DAME

[12] [13]

[le] - - - - be, le - - - - [be]

[le] - - - - be, le - - - - [be]

[le] - - - - be, le - - - - [be]

No. 2 *Aria*: Der Text der dritten Strophe ist weder im Autograph noch im Textbuch enthalten. Er scheint aber noch im 18. Jahrhundert sowohl in Drucken als auch in handschriftlichen Kopien auf⁸¹, so daß seine Aufnahme in Kursivdruck berechtigt ist.

⁸⁰ Beitrag zur Geschichte der Oper „Die Zauberflöte“, von W. A. Mozart, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1841, S. 244.

⁸¹ U. a. im Klavierauszug von Friedrich Eunike (Simrock, Bonn 1793) und in Wiener Lausch-Kopien.

No. 4 *Aria*, Takt 21: Das Autograph gibt hier keine Tempoanweisung an. Da das *Allegro maestoso* des Anfangs hier nicht mehr gelten kann, ist eine Ergänzung notwendig, für die die Angabe *Andante*, die in frühen Sekundärquellen vorherrscht, der eines *Largo* vorzuziehen ist (vgl. Kritischen Bericht).

No. 7 *Duetto*: In diesem Stück hat Mozart sein Autograph nachträglich tiefgreifend verändert. Nachdem er die Komposition fertiggestellt hatte, kürzte er den Schluß um einen halben Takt und versetzte die Taktstriche durchlaufend durch das ganze Stück (vgl. S. XXIII f.). Dieses Vorgehen hat zu zahlreichen Überlegungen und Interpretationen geführt, die schließlich in Arnold Feils Aussage gipfeln: „Auf dieses ‚Lied‘ lassen sich die Kategorien von Takt, Taktordnung, Metrum etc., die wir üblicherweise gebrauchen, offensichtlich nicht anwenden.“⁸² Feil weist überzeugend das nicht scharf getrennte Nebeneinander von zwei Taktarten nach, die im Notenbild nicht als solche in Erscheinung treten: einen metrisch unbestimmten, aus zwei $\frac{3}{4}$ -Einheiten bestehenden $\frac{3}{4}$ -Takt für die liedhaften Teile, und einen metrisch bestimmten $\frac{3}{4}$ -Takt für die Strophenverbindung und den Schluß.

Mit diesem periodisch-metrischen Problem wird immer wieder die Tatsache in Zusammenhang gebracht, daß in Mozarts Autograph die der Bühnentradition geläufigen Bläserakkorde in den Takten 1–2 fehlen und an ihrer Stelle deutlich Pausen gesetzt sind. Wie unterschiedlich die Qualität der beiden Fassungen angesehen wird, zeigen extreme Äußerungen: Während Horst Seeger den Duettanfang mit Bläserakkorden als „primitiv“ ansieht⁸³, spricht Feil davon, daß „in den beiden ersten Takten gleichsam das ganze Stück enthalten“ sei⁸⁴. Sicher ist der Anfang nicht so primitiv wie Seeger meint, sondern bei entsprechender, zwischen den erwähnten Taktarten balancierender Ausführung durchaus interessant. Andererseits ist es problematisch, entgegen der philologisch eindeutigen Lesart des Autographs gleichsam eine Quintessenz der periodisch, bzw. metrisch bestimmten Anlage des Stückes herauszulesen.

⁸² Arnold Feil, Mozarts *Duett* „Bei Männern, welche Liebe fühlen“. *Periodisch-metrische Fragen*, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, Wolfenbüttel–Zürich 1964, S. 50. Vgl. aber auch: Schnyder von Wartensee, a. a. O., S. 42; Julius Rietz in: Revisionsbericht zur AMA, Leipzig 1883, S. 108; Alfred Heuß, *Ein Mozartsches Mysterium, oder wie verhält es sich mit den Taktstrichen in dem Zauberflöten-Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, S. 174 ff.; Horst Seeger, *Die Originalgestalt des Es-Dur-Duettis Pamina/Papageno in der Zauberflöte*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 1963, S. 65 ff.

⁸³ Seeger, a. a. O., S. 67.

⁸⁴ Feil, a. a. O., S. 54.

Denn wenn wir dem Autograph folgen und zu Beginn einen liedhaften „doppelten $\frac{3}{4}$ -Takt“ zu hören versuchen, ist Feils Frage, „was jener auftaktige Beginn ohne die bestätigende Antwort“ wäre, die Spitze genommen. Ob Mozart einen schlichten, gleichsam schüchternen Liedanfang schreiben wollte, oder doch den metrisch-periodischen Schwebezustand noch selbst außerhalb der autographen Reinschrift fixierte, ist nicht zu entscheiden. So muß es dem Interpreten überlassen bleiben, zwischen der ungewohnt zögernden und der Interessantes vorausnehmenden Fassung zu wählen⁸⁵. Spekulationen mit einem bei der Niederschrift geänderten Plan oder mit angeblich älteren Fassungen des Duettts sind nicht angebracht.

No. 8 *Finale I*, Takt 485: Im Autograph und in der Quelle Modena stehen in Violoncello/Basso am dritten Viertel ein d und nicht das der späteren Praxis entsprechende f. Der Baßton d ist aus Gründen der harmonischen Analogie vorzuziehen. Nach der autographen Fassung entspricht der Modulationsweg in den Takten 485–488 (F I = C IV – II – V – I) in der Funktionsfolge genau dem in der Gruppe Takt 479–481 (B I = F IV – II – V – I) und ist auch mit der Gruppe Takt 473–475 (g I = B VI – IV – V – I) eng verwandt.

No. 12 *Quintetto*, Takt 158: Ein Kontrast, der zwischen der im Fortissimo ausgehaltenen Ganznote cis' in Violoncello/Basso und der Sechzehntel-Bewegung der ersten Violinen im Piano besteht, mag auf den ersten Blick befremden, er dürfte aber von Mozart ganz bewußt gesetzt worden sein. Die Stelle ist im Autograph eindeutig notiert und ging so auch in zeitgenössische Sekundärquellen ein (vgl. Kritischen Bericht). Mozart wollte durch diese Instrumentation offenkundig einen zu raschen Abbruch des Spannungshöhepunktes Takt 157 hinauszögern und ironisieren. Das Absichtsvolle in der grellen Beleuchtung des Leittons cis' im Verhältnis zum in Piano gebrachten d' in Takt 160 erläutert eine das Autograph gleichsam steigernde Fassung der Quelle Modena:



So scheint, im Zusammenhang gesehen, die Notierung im Autograph durchaus sinnvoll.

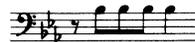
⁸⁵ Siehe hierzu die Kompromiß-Lösung Meinhard von Zallingers, der die Pause in T. 2 verkürzt (*Tradition und Schlamperei. Bemerkungen zur Ausgabe der Zauberflöte*, in: *Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paungartner*, Zürich und Freiburg i. Br. [1958], S. 104).

No. 20 *Aria*, Takt 24 ff.: Die drei im Textbuch enthaltenen und in ihrer Aufeinanderfolge gekennzeichneten Strophen notiert Mozart in seinem Autograph ohne Numerierung folgendermaßen: Die Strophen eins und drei schreibt er unter das System Papagenos, während er die zweite Strophe oberhalb des Systems setzt. Da sich auch durch Vergleich mit anderen Stücken kein festes Schema in Mozarts Notierungsweise erkennen läßt, ist es nicht verwunderlich, daß in Neuausgaben unterschiedliche Reihungen gewählt wurden⁸⁶. Aufschlußreich scheint trotzdem die Art zu sein, in der Mozart die von ihm zweistrophig textierten Stücke No. 2 und 15 niederschreibt: Hier kommen jeweils eine Textzeile unterhalb und eine oberhalb des Systems der Singstimme zu stehen. Man kann nun vermuten, daß Mozart in No. 20 ähnlich vorging und die dritte Strophe des Textbuches erst zuletzt, eben als dritte, unterhalb der ersten notierte. Für die Übereinstimmung der Strophenreihung des Textbuches mit dem Autograph spricht außerdem ein musikalisches Argument: Mozart hat die Instrumentation der dritten Strophe durch (nachträgliches?) Hinzufügen von Bläserstimmen im Ritornell angereichert. Man kann sich nun nur schwer vorstellen, daß Mozart ausgerechnet jene Strophe, in der sich Papageno „zu Tode grämt“, durch eine klangvollere Instrumentation hervorheben wollte.

No. 21 *Finale II*, Takt 240, Violoncello/Basso: Die Lesart des Autographes lautet eindeutig:



Daraus ergibt sich eine „unbefriedigende“ Auflösung des Nonakkords in den verminderten Septakkord, die Dirigenten und Editoren unschwer veranlaßt, ein Schreibversehen Mozarts zu vermuten und auf Grund dessen die Baßführung folgendermaßen zu simplifizieren:



Die Stelle wurde schon früh, vielleicht noch zu Lebzeiten Mozarts, in Sekundärquellen entsprechend korrigiert⁸⁷. Trotzdem sieht der unterzeichnende Bandbearbeiter keinen triftigen Grund, in die Lesart des Autographes einzugreifen. Die Wahl der Fassung kann aber dem Interpreten überlassen bleiben und wird sich nach dem dieser Stelle beigemessenen dramatischen

⁸⁶ Zallinger etwa wählt in seiner verdienstvollen Neuausgabe nach dem Autograph (C. F. Peters, Leipzig 1956) die Strophenfolge: 1–3–2.

⁸⁷ U. a. auch in der Quelle Modena.

Eigenwert zu richten haben. Dazu kurz folgendes: Tamino energischer Entschluß stellt — das zeigt die Folge — nur eine Stufe seines Entwicklungsweges dar, ist aber doch mehr als eine belanglose Überleitung vom Gesang der geharnischten Männer zum Ruf Paminas. Mozart unterstreicht stets die Reaktion einer Person zu anderen durch entsprechende musikalische Mittel. So ist in affektvoller Antithese zum Gesang der geharnischten Männer die scharfe Dissonanz auf dem Wort „Tod“ (Tamino: „*Mich schreckt kein Tod . . .*“), die sich durch den vorbereiteten Vorhalt im Baß ergibt, dramatisch durchaus plausibel, zumal sich durch diese Klangschärfung eine Analogie zur dynamischen Spannung in den Takten 243–245 (Tamino: „*Schließt mir die Schreckenspforten auf*“) ergibt.

Zur Editionstechnik

Über die Ausführungen auf S. VI hinausgehend, gelten für diesen Band folgende Richtlinien, die generell mit den im Band *Don Giovanni* (NMA II/5/17) gegebenen übereinstimmen.

1. Auf eine Wiedergabe der heute veralteten, originalen Gesangsschlüssel zu Beginn jeder Nummer wird verzichtet; sie stehen stattdessen im Personenverzeichnis auf S. 2.
2. Der sonst in der NMA geübte Brauch, Pausensysteme mitlaufen zu lassen, wurde ebenso wie im Band *Don Giovanni* nicht übernommen, sondern das Prinzip der variablen Accolade angewandt: Vor allem in Ensemble-sätzen entfallen die Pausensysteme überall dort, wo es die Einteilung erfordert. Zu Beginn jeder Accolade wird aber die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste“, angeführt, um die Orientierung zu erleichtern. Daraus folgt, daß Angaben wie *a 2* sowie *I^{mo}* und *II^{do}* in den paarg notierten Bläsern von Accolade zu Accolade wiederholt werden. Weiterhin sind Rollennamen beim Wiedereinsatz, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste“, auch innerhalb der Accolade zu wiederholen; dies geschieht in gerader Type (Versalien).
3. Überschriften zu einzelnen Nummern und Abschnitten sowie allgemeine Besetzungsangaben werden im allgemeinen mit italienischen Termini wiedergegeben, obwohl Mozart in dieser Richtung nicht konsequent vorgeht und gelegentlich auch deutsche Begriffe verwendet.
4. Szenische Angaben außerhalb des Notentextes (Akt- und Szenenangaben, Beschreibungen der Bühne und Auftrittsangaben) und der Dialog sind im Autograph nicht enthalten und werden dem Textbuch entnommen;

sie sind in gerader Type gesetzt. Ergänzungen erfolgen in kursiver Type.

Szenische Angaben innerhalb des Notentextes stehen durchweg in runden Klammern. Die aus dem Autograph entnommenen werden in gerader, die aus dem Textbuch in kursiver Type wiedergegeben.

*

Der Dank der Editionsleitung und der Bandbearbeiter gilt zuerst allen Bibliotheken und Institutionen, die die Ausgabe erst ermöglichten. Besonders richtet er sich an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und ihren Leiter, Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. Leopold Nowak, der bereitwilligst die Einsichtnahme in die Originalfotos der *Zauberflöte* gewährte. Herr Direktor Dr. Karl-Heinz Köhler von der Musiksammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin genehmigte in freundlicher Weise die Drucklegung einiger Faksimiles aus dem verschollenen Autograph.

Herzlich danken darf der Unterzeichnete den beiden Editionsleitern der NMA, den Herren Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, für ihren stets angebotenen Rat, ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft und das ihm erwiesene Vertrauen.

Herr Dr. Oskar Holl (Freiburg im Breisgau) gab von seiten der Germanistik wertvolle Ratschläge zur Textgestaltung und las die Korrektur in den entsprechenden Teilen mit, wofür ihm aufrichtig gedankt sei. Bei den Korrekturarbeiten half weiterhin Herr Karl Heinz Füssl (Wien); spezielle Auskünfte sind den Herren Dr. Walther Dürr (Tübingen) und Dr. Stefan Kunze (München) zu danken.

Graz, im Herbst 1969

Gernot Gruber

Nachbemerkung der Editionsleitung: Prof. DDr. Alfred Orel, der als der berufene Editor der *Zauberflöte* diesen wichtigen Band der NMA bereits im Anfangsstadium der Ausgabe übernommen hatte, zog Herrn Dr. Gruber mit dem Beginn der eigentlichen Editionsarbeit zunächst als Assistent und später als Co-Editor hinzu. Sein seit Mitte der 60er Jahre zunehmend sich verschlechternder Gesundheitszustand veranlaßte Prof. Orel, einen wesentlichen Teil der philologischen Arbeit Dr. Gruber zu übertragen, und nach dem Tode Prof. Orels (1967) führte dann Dr. Gruber, von Prof. Orel durch lange Zusammenarbeit in alle Probleme der *Zauberflöte* eingewiesen, die Edition des Bandes alleinverantwortlich zu Ende, wofür ihm der Dank der Editionsleitung an dieser Stelle ausgesprochen sei.

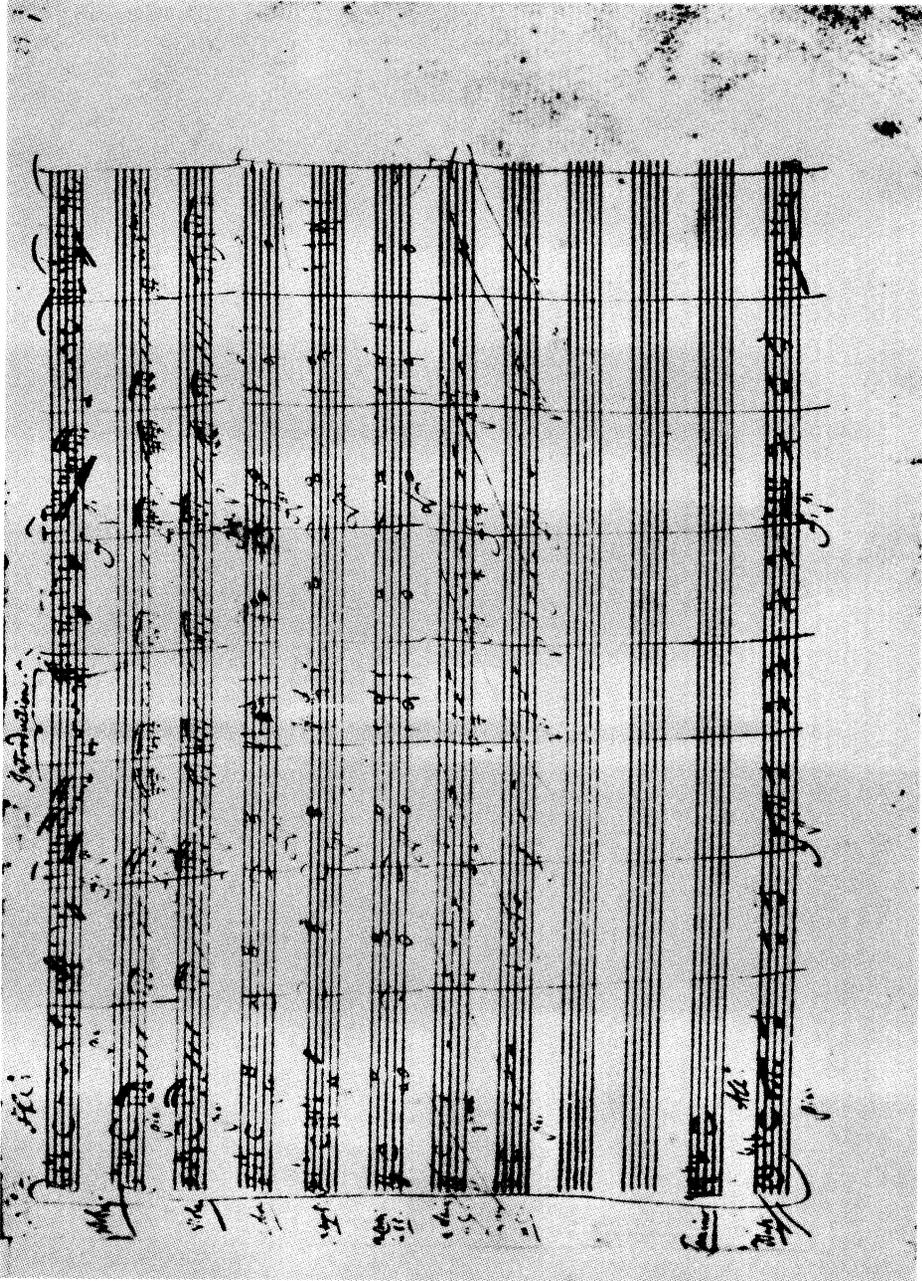
Nachtrag 1985

Mozarts Autograph der *Zauberflöte*, das bei der Edition dieses Bandes nur in Originalfotos aus dem Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien zur Verfügung stand (vgl. *Zum vorliegenden Band*, S. X), befindet sich seit 1. Juni 1977 in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. 1979 erschien nach dem wieder zugänglichen Autograph eine Faksimile-Ausgabe*; ihr Herausgeber, Karl-Heinz Köhler, geht im Beiheft ausführlich auf die Überlieferungsgeschichte der Handschrift ein und damit auch auf ihr Schicksal in der Zeit von 1941–1977.

* *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen. Text von Emanuel Schikaneder. KV 620.* Faksimile der autographen Partitur. Herausgegeben von Karl-Heinz Köhler (= *Documenta Musicologica*, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles VII), Kassel etc. [und Leipzig] 1979.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, there is a circular stamp that reads "Musikbibliothek Berlin". The score is written on multiple staves. The title "Ouverture" is written in the upper left. Below the title, there is a handwritten note: "Zäckerplatte. Anfertigung: Franz Hoffmann, Wien, N. 11. 1". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Erste Seite der Ouverture nach den in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Photogramm-Archiv) befindlichen Originalfotos des verschollenen Autographs, das bis zum Ende des 2. Weltkrieges in der Preussischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt wurde (vgl. aber Nachtrag 1985, S. XX). Vgl. Seite 5, Takt 1-7.



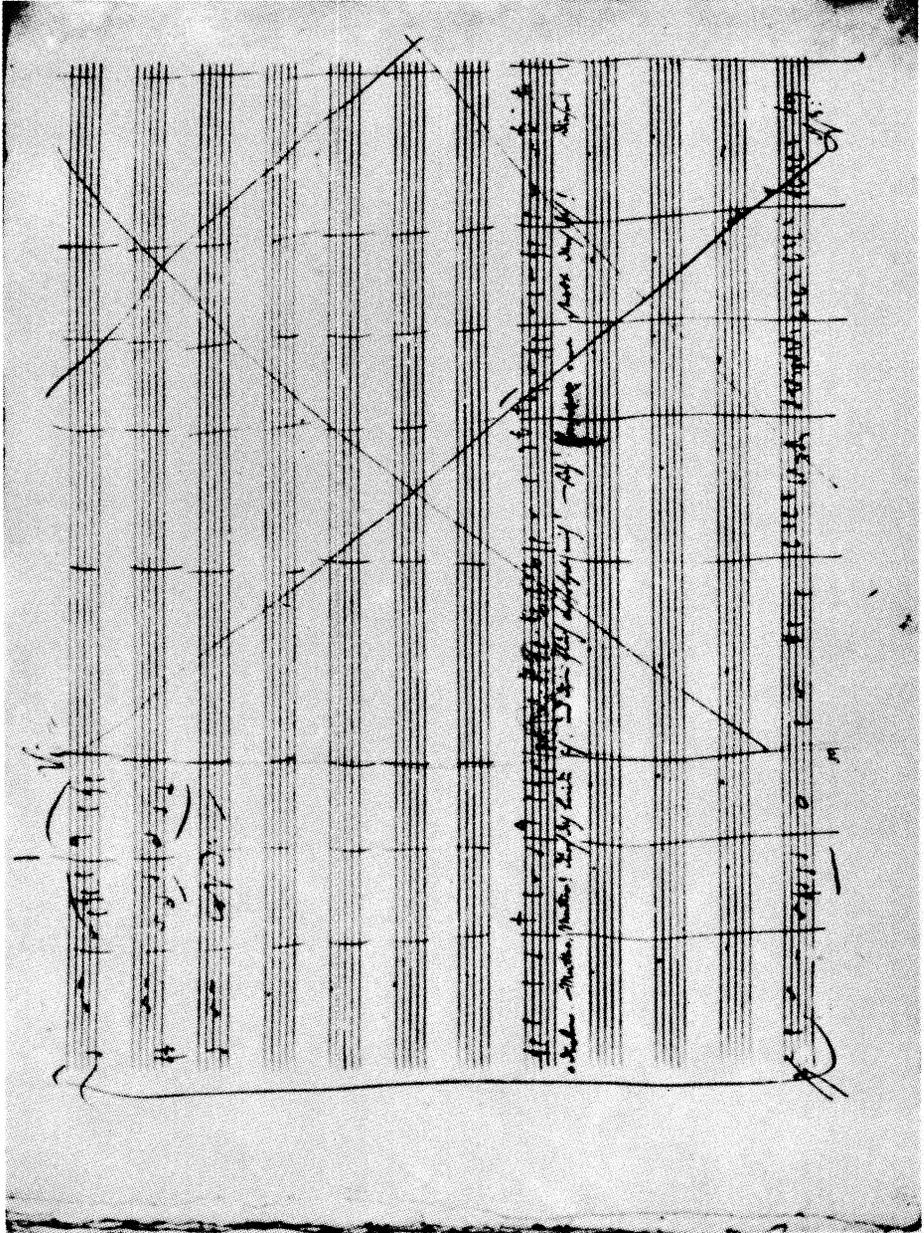
Erste Seite der Introduction (No. 1; zur Nummerierung vgl. *Zum vorliegenden Band*). Vgl. Seite 38–39, Takt 1–8.

The image shows a page of handwritten musical notation for a duet. It consists of ten staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics written below them. The lyrics are in German and appear to be: "Bei Männern, welche Liebe fühlen". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper. The page is oriented vertically in the image.

Erste Seite des Duets „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (No. 7). Vgl. Seite 122–123, Takt 1–7 (1. Hälfte).

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a duet score. It features two staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. A large, diagonal scribble or correction is present across the middle of the page, obscuring some of the original notation. The handwriting is dense and appears to be from the 18th or 19th century. The page is numbered '4' in the top left corner.

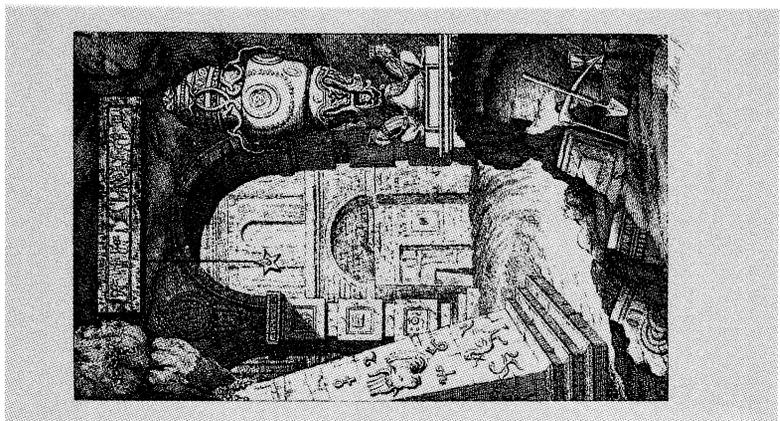
Letzte Seite des Duets „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (No. 7). Vgl. Seite 126, Takt 43 (2. Hälfte) bis Schluß.



Blatt 6^v aus dem Finale II (No. 21). Vgl. Seite 275, Takt 78–80, und Fußnote auf dieser Seite.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a vocal score. It consists of ten staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, with some words appearing to be "Solo", "Vocal", "Solo", "Solo", "Solo", "Solo", "Solo", "Solo", "Solo", and "Solo". The handwriting is in black ink on aged paper. The score is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts.

Blatt 12^v aus dem Finale II (No. 21) mit dem Beginn der Gehärrschichten-Szene. Vgl. Seite 287, Takt 190–200.



Die Zauberflöte.

Eine

große Oper in zwey Aufzügen.

von

Emmanuel Schikaneder.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade
Mozart, Kapellmeister, und wirklichem k.
k. Kammer-Compositenr.



W i e n,
gedruckt bey SgnaJ Alberti, 1791.

Personen.

Sarastro.
Zamirio.
Sprecher.
Erster } Priester.
Zweiter }
Dritter }
Königinn der Nacht.
Pamina, ihre Tochter.
Erste } Dame.
Zweite }
Dritte }
Drey Genien.
Papageno.
Ein altes Weib.
Monstrosos, ein Hofe.
Erster }
Zweiter }
Dritter }
Priester, Sklaven, Gefolge.

Von links nach rechts: Titelkupfer, Titelseite und Personenverzeichnis aus dem Libretto (Wien 1791, Ignaz Alberti).