

„Doch für keinen Vogel?“ – Multiperspektivische Betrachtungen zu Mozarts und Schikaneders *Papageno*

Bastian Hodapp

Einleitung

Wer kennt sie nicht, die Arien: „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heißa hopsasa!“ und „Ein Mädchen oder Weibchen, wünscht Papageno sich!“? Wahrscheinlich sind diese populären Melodien auch bei Personen bekannt und beliebt, die sich selbst eher nicht zum traditionellen Theaterpublikum zählen würden. Beides sind Arien des Vogelfängers Papageno, der eben wirklich bis heute bei „Alt und Jung im ganzen Land“ bekannt zu sein scheint. Für Greither sind diese zwei Stücke „das Höchste, was die deutsche Oper an schlichter, dem Volkslied naher Sangbarkeit aufzuweisen hat“.¹ Kein Geringerer als Emanuel Schikaneder selbst war es, der als Erster den Papageno auf der Bühne verkörperte.² Er hat sich sozusagen die Rolle Papagenos „auf den Leib geschrieben“.

Papageno steht in der Tradition des Wiener Harlekin, der zuerst unter dem Namen Hans Wurst aufgetreten ist. Wie darf man sich diese traditionsreiche Figur vorstellen? „Der ursprüngliche Wiener Hanswurst war derb, obszön, ein wüster, gefrässiger, lüsterner Kerl, ein prahlerischer Hosenscheisser, der alles verkörperte, was ungezogen und anstößig war“.³ Eine Beschreibung, die auf Papageno nicht so recht zuzutreffen scheint. Stattdessen handelt es sich bei Papageno – wie im Folgenden noch gezeigt werden soll – um eine komplexe, vielschichtige und facettenreiche Bühnenfigur.

Im ersten Kapitel dieses Beitrags („Zur Bedeutung Papagenos“) wird anhand verschiedener Argumentationslinien verdeutlicht, dass es sich bei Papageno nicht etwa um einen nebensächlichen und rein komischen Possenreißer, sondern um einen zentralen – ja vielleicht sogar *den* zentralen – Protagonisten der Zauberflöte handelt.

Die beiden oben genannten Arien Papagenos eignen sich hervorragend für die gesangspädagogische Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und auch erwachsenen Anfängern. So ist für viele Sänger eines der beiden Stücke die erste Opernarie, die sie gesungen haben. Welche Merkmale der Stücke sind es, die den gesangspädagogischen Einsatz der Arien frühzeitig im

¹ Greither: Die sieben großen Opern Mozarts, S. 220.

² Schmierer: Lexikon der Oper, S. 830.

³ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 159.

Unterricht ermöglichen? Damit setzt sich das zweite Kapitel („Papageno aus gesangspädagogischer Perspektive“) auseinander.

Trotz dieser leichten Zugänglichkeit der Arien Papagenos etwa für Sänger im Anfangsstudium ihrer Ausbildung oder im Rahmen der schulischen Musikpraxis ergeben sich für den Profisänger und die gesangspädagogische Arbeit mit fortgeschrittenen Schülern gleichfalls Herausforderungen bei der sängerischen Darstellung des Papagenos. Diese werden im dritten Kapitel („Papageno als künstlerische Herausforderung“) erörtert.

Eine besondere Schwierigkeit, Papageno auf der Bühne darzustellen, liegt in dessen ungeklärter, zumindest fraglicher Identität. Ist er ein Mensch? Ein Vogel? Oder so etwas wie ein Vogelmensch? Das vierte Kapitel („Papageno: Vogel? Mensch? Vogelmensch?“) nimmt diese Frage in den Blick.

Zur Bedeutung Papagenos

Eine Zauberflöte ohne Papageno ist nur schwer vorstellbar. Doch welche Rolle nimmt Papageno tatsächlich ein? Schmidt schreibt: „Lediglich Papageno lebt ganz und gar auf den Wegen einer eigenen Nebenhandlung, ist mit der Haupthandlung nur lose verknüpft und beeinflusst [sic!] ihren Verlauf nicht“⁴. Wie sehr man nun auch dieser Aussage von Schmidt zustimmen oder widersprechen mag, eines kann über die Figur des Papagenos sicherlich nicht gesagt werden, nämlich dass sie nebensächlich sei. Papageno ist einer der zentralen Protagonisten der Zauberflöte, vielleicht sogar deren wichtigster Handlungsträger.

Woran lässt sich diese Aussage festmachen? Ein erster Beleg für die Bedeutung von Papageno kann durch eine quantitative Betrachtung erbracht werden: Wie häufig tritt er auf? Wie viele Arien und Duette hat er zu singen? Für Honolka ist Papageno schlichtweg die „ausgiebigste“ Rolle der Oper.⁵ Auch Dibelius konstatiert in Bezug auf Papagenos Bühnenpräsenz: „Er kommt innerhalb der bisher sieben Nummern gleich viermal vor, entweder in tragender (2,7) oder doch ziemlich dominierender (5,6) Funktion, und erreicht damit eine höhere Beteiligungsquote als alle übrigen, höher noch als die des eigentlichen 'Helden' Tamino.“⁶ Dibelius räumt jedoch ein, dass die Vorherrschaft Papagenos auf der Bühne im zweiten Akt durch die Sarastros abgelöst wird. Von einem „Fallenlassen des Papageno“⁷ durch Mozart kann jedoch keineswegs gesprochen werden.

Was die Bühnenpräsenz Papagenos betrifft, so ist Dibelius zuzustimmen: Papageno steht hier unangefochten an erster Stelle.⁸ Er ist der einzige Handlungsträger in der Zauberflöte,

⁴ Schmidt: Mensch – Vogel – Vogelmensch? S. 96.

⁵ Honolka: Papageno, S. 111.

⁶ Dibelius: Eine Ungleichung mit zwei Bekannten, S. 30.

⁷ Dibelius: Eine Ungleichung mit zwei Bekannten, S. 33.

⁸ Dibelius: Eine Ungleichung mit zwei Bekannten, S. 30.

welcher in insgesamt zehn Auftritten musikalisch in Erscheinung tritt; bei Pamina sind es neun Auftritte und Tamino singt in insgesamt acht Auftritten.⁹ Sarastro mit sechs musikalischen Einlagen und die Königin der Nacht mit „nur“ drei Gesangsauftritten zeigen, wie zentral Papageno für die Handlung der Zauberflöte durch seine ständige Anwesenheit die ganze Oper hindurch ist. Er ist an mehr als jedem dritten Auftritt sängerisch beteiligt.

Betrachtet man die Anzahl der Arien und Duette, so bestätigt sich das Bild, Papageno als zentrale Handlungsfigur der Zauberflöte zu begreifen: Papageno ist die einzige Figur, der Mozart und Schikaneder drei Arien zugeeignet haben.¹⁰ Bei Sarastro und der Königin der Nacht sind es lediglich zwei Arien, gefolgt von Tamino, Monostatos und Pamina mit je einer Arie. Auch bei den Duetten der Zauberflöte ist Papageno die zentrale Figur. So ist es nicht etwa Tamino, der gemeinsam mit Pamina das große Duett der Oper singt, sondern Papageno („Bei Männern, welche Liebe fühlen“). Zählt man dann noch das weitere gemeinsame Duett mit Pamina („Schnelle Füße, rascher Mut“) im 16. Auftritt des Finales des ersten Aktes sowie das Duett mit Papagena im 29. Auftritt des Finales des zweiten Aktes dazu, so tritt Papageno als einzige Figur der Oper in drei Duetten in Erscheinung. Darüber hinaus ist Papageno an beiden Quintetten der Zauberflöte im ersten und zweiten Akt beteiligt. Somit lässt sich aus quantitativer Perspektive eindeutig die Zentralität Papagenos für die Handlung der Zauberflöte belegen.

Ein weiteres Argument, anhand dessen die Bedeutung Papagenos für die Zauberflöte gezeigt werden kann, ist die Stellung der von ihm gesungenen Stücke im gesamten Werk. Die erste Arie, Papagenos Auftrittslied „Der Vogelfänger bin ich ja“ ist das erste Solo-Stück der Zauberflöte, während seine zweite große Arie – „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“ – die Oper solistisch schließt. Papageno ist folglich derjenige Protagonist, der die Zauberflöte mit seinen Solo-Arien eröffnet und beendet.

Um die Bedeutung einer Opernfigur für die Handlung des Stückes zu beurteilen, kann auch deren Beziehung zu anderen Protagonistinnen und Protagonisten betrachtet werden. Besonders lohnt sich hier der Blick auf die Beziehung Papagenos zu Pamina. Zum einen sind sie bereits aufgrund ihrer Namen durch das sprachliche Stilmittel der Alliteration miteinander verbunden: Beide Namen beginnen mit der vom Wort „Papagei“ abgeleiteten Vorsilbe „Pa-“.¹¹ Denn eigentlich müsste Pamina ja aufgrund der scheinbaren Zugehörigkeit zu Tamino „Tamina“ heißen. Zum anderen sind es nicht etwa Tamino und Pamina, die das große Liebes-Duett der Oper singen, sondern Papageno und Pamina („Bei Männern, welche Liebe fühlen“). Über die Symbolik und Tragweite dieses Bruches mit der Tradition schreibt von Matt:

⁹ Auftritte, in denen ausschließlich gesprochen wird, werden in diesen Vergleich nicht mit einbezogen.

¹⁰ Der 29. Auftritt innerhalb des Finales des zweiten Aktes („Papagena!“) wurde dabei berücksichtigt.

¹¹ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 187.

„In diesem Duett, für die Dauer dieses Duetts zwischen der Prinzessin und dem Harlekin, ist deshalb auch die menschliche Gesellschaft nicht mehr hierarchisch gestuft, sondern Oben und Unten sind so freiheitlich und brüderlich gleich, wie Mann und Weib und Weib und Mann gleich sind - mitten im manifesten Frauenhass der Umwelt eine Melodie lang freiheitlich gleich sind.“¹²

Gegen Schluss der Zauberflöte ist es nicht besser um das Paar Tamino-Pamina bestellt. Endlich vereint sind nicht sie es, die das letzte große „Liebesduett“ der Oper singen, sondern Papageno und Papapegna („Papapa ...“). Deren Vereinigung wird also von Mozart und Schikaneder – im Vergleich zur Vereinigung von Tamino und Pamina – an eine „dramaturgisch gewichtigere Stelle“ gerückt.¹³

Die Bedeutung einer Opernfigur kann auch in Bezug auf deren Verhältnis zu und ihre Wirkungen auf die Zuhörerinnen und Zuhörer hin untersucht werden. Die Rolle Papagenos zeichnet sich durch ein besonders hohes Identifikationspotential des Publikums mit dieser Opernfigur aus. Was spricht uns so an Papageno an, der „anders als Tamino - sehr alltäglich trotz seiner im Federkostüm inkarnierten naturwüchsigen Einmaligkeit“ ist?¹⁴ Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass wir selbst so wenig Tamino, Pamina oder Sarastro sind und uns eine Identifikation mit diesen Personen vergleichsweise schwer fällt.¹⁵ Walla demonstriert dies am kontrastiven Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zu den beiden Protagonisten Tamino und Papageno: Für Tamino als den offensichtlich tugendhaften, aber gleichzeitig auch recht blassen Helden auf der einen Seite mag man sich nicht so recht erwärmen. Anders für Papageno: Er behalte die Sympathien des Publikums trotz seiner offensichtlichen Schwächen und Versuchungen.¹⁶ An anderer Stelle schreibt Walla über das Verhältnis des Publikums zu Papageno: „Und der Zuschauer, selbst den überwältigenden Anforderungen seiner eigenen Gesellschaft ausgesetzt, identifiziert sich solcherart mit Papageno und nimmt an seinem Schicksal Anteil. Und das Publikum freut sich über die Papageno eigene Überlebensfähigkeit eines Stehaufmännchens.“¹⁷ Vielleicht liegt die hohe Identifikation des Publikums mit Papageno aber einfach auch schlicht daran, dass er die „grundlegenden Triebe des Menschen personifiziert“.¹⁸

¹² Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 163 f.

¹³ Riehn: „Die Zauberflöte“ oder Mozart, S. 50.

¹⁴ Schmidt: Die „überflüssige“ Opernfigur, S. 97.

¹⁵ Schmidt: Die „überflüssige“ Opernfigur, S. 98.

¹⁶ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 181.

¹⁷ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 190.

¹⁸ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 186.

Für von Matt gibt es noch ein weiteres Wesensmerkmal, warum sich das Publikum so sehr mit Papageno verbunden fühlt: seine Sehnsucht.

„Papageno sagt stets deutlich, was er möchte, und er möchte stets eine ganze Menge. Er ist von Wünschen bewegt und in Fahrt gebracht wie das Segelschiff vom brausenden Wind. Als Wünschender definiert er sich schon in seinem Auftrittslied, und jede seiner Arien, jedes seiner Duette ist aus dem Wunsch geboren.“¹⁹

Vielleicht fühlt man sich deswegen als ZuhörerIn bzw. Zuhörer zu Papageno hingezogen, da er auch unsere Wünsche und Sehnsüchte repräsentiert. An manchen Stellen der Oper hat man gar das Gefühl, dass uns Papageno direkt mit einbezieht. Etwa wenn er im 23. Auftritt des zweiten Aktes unmittelbar vor der Arie „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“ auf den Verweis beziehungsweise die Rüge der Eingeweihten antwortet: „Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen. – Mir wäre jetzt ein gut Glas Wein das größte Vergnügen.“ Mit Papageno scheint somit auch ein Teil von uns auf der Bühne zu stehen. Dies erklärt, warum Papageno nicht verlacht oder ausgelacht wird, denn: „Lachen wir über ihn, dann lächeln wir über uns selbst.“²⁰

Papageno aus gesangspädagogischer Perspektive

Die Popularität Papagenos ist sicherlich – zumindest teilweise – auch auf die von ihm gesungenen Lieder und damit auf die Musik Mozarts zurückzuführen. Kunze schreibt in Bezug auf Papagenos Arien:

„Die wahren Dimensionen der Personen und Situationen erschließen sich [...] durch die Musik. Doch genügt es nicht festzustellen, was nur allzu deutlich ist: daß Papageno etwa durch seine beiden liedhaften 'Arien' als Naturmensch gekennzeichnet sei. 'Einfache Singspiellieder' sind sie nur zum Schein, und es gibt kaum Kompositionen, an denen sich besser zeigen ließe, wie Mozarts Musik die Welt zusammenhält, Trennung aufhebt statt sie zu befestigen, die Vielfalt aber bestehen läßt, Gegensätze nicht einebnet. Papagenos und Taminos Sphären sind nicht schroff voneinander getrennt, und sogar Sarastro steht durch die Liedhaftigkeit der 'Hallen-Arie' in geheimer Verbindung mit Papagenos Weise.“²¹

Gerade die beiden bekannten Arien Papagenos, die den solistischen Anfang und Schluss der Oper bilden, können bereits mit Kindern²², Jugendlichen und erwachsenen Anfängern im Gesangs- oder Schulunterricht gesungen werden. Welche Merkmale sind es, die einen Ein-

¹⁹ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 156.

²⁰ Schmidt: Die „überflüssige“ Opernfigur, S. 97 f.

²¹ Kunze: Mozarts Opern, S. 594.

²² Auch inhaltlich handeln viele Kinderlieder von Vögeln: „Alle Vögel sind schon da“, „Der Kuckuck und der Esel“, „Ein Vogel wollte Hochzeit machen“ und „Wenn ich ein Vöglein wär“ sind nur einige Beispiele dafür (vgl. auch Aigner: Von Vögeln und ihren Häschern).

satz der Lieder im Anfangsstadium musikalischer beziehungsweise gesanglicher Ausbildung möglich machen?

Bei der Melodie der Aufttrittsarie handelt es sich um eine eingängige, bereits nach kurzer Zeit gut reproduzierbare Melodie (vgl. Abbildung 1). Der Umfang der Gesangsstimme umfasst eine None und reicht von d bis e', wobei sich die gesamte Melodie – bis auf einen Ton in Takt 44 – im Umfang der Oktave zwischen d und d' bewegt. Damit handelt es sich um einen Stimmumfang, der von einem Bariton, aber auch von vielen Anfängern und/oder Kindern und Jugendlichen oft bereits auf Anhieb oder nach kurzer Gesangsausbildung bewältigt werden kann.

The image shows a musical score for the Papageno-Arie 'Der Vogelfänger bin ich ja'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are three versions of the lyrics: 1. German, 2. English, and 3. Italian. The German lyrics are: '1. Der Vo-gel-fän-ger bin ich ja-stets lu-stig bei-fla hop-sa-sa! Ich Vo-gel-fän-ger'. The English lyrics are: '2. Der Vo-gel-fän-ger bin ich ja-stets lu-stig bei-fla hop-sa-sa! Ich Vo-gel-fän-ger'. The Italian lyrics are: '3. Viss'af-le Miel-chen wö-ren metta, so tansch-te ich brav Zu-cker cin: dte, wö-che mir an'. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic and a '8' above the first measure.

Abbildung 1: Notenbeispiel aus der Papageno-Arie „Der Vogelfänger bin ich ja“²³

Auch die harmonische Begleitung des Singspiel-Liedes ist vergleichsweise einfach aufgebaut. Die Grundtonart ist G-Dur; Kunze spricht diesbezüglich von einer „harmlosen“²⁴ bzw. „heiteren“²⁵ Tonart. Die Begleitung des Stückes besteht fast ausschließlich aus den Akkorden G (Tonika) und D (Dominante), ergänzt durch Akkorde in C (Subdominante) und A (Zwischen-/Doppeldominante).²⁶ Dies macht es auch klaviertechnisch nicht sehr versierten Gesangspädagoginnen und -pädagogen möglich, das Stück – zumindest akkordisch – zu begleiten. Dies gilt auch für das gemeinsame Musizieren von Kindern und Jugendlichen untereinander. So könnte ein entsprechend vereinfachter Klavierpart auf Basis der gerade skizzierten Grundharmonien von Kindern und Jugendlichen übernommen und damit gleichaltrige Sänger begleitet werden. Damit könnte frühzeitig das gemeinsame Musizieren geübt und gefördert werden.

Wie so oft bei Mozart im Allgemeinen und Papageno im Speziellen, ist auch die harmonische Struktur nicht ganz so einfach, wie sie zunächst erscheinen mag. In der Mitte des Stückes, spätestens jedoch in Takt 33, findet fast unmerklich eine Modulation nach D-Dur statt (vgl. Abbildung 2). Eine Zeit lang bewegt sich das Stück zwischen G-Dur und D-Dur und es bleibt

²³ Die Notenbeispiele stammen aus der Digitalen Neuen Mozart-Ausgabe (mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Mozarteum Salzburg).

²⁴ Kunze: Mozarts Opern, S. 558.

²⁵ Kunze: Mozarts Opern, S. 608.

²⁶ Eine detailliertere harmonische Analyse unter Berücksichtigung etwa von Septakkorden soll an dieser Stelle nicht erfolgen.

unklar, was denn nun die Grundtonart ist. Eine Interpretationsmöglichkeit ist, dass sich an dieser Stelle ein musikalisches Pendant zur ungeklärten Identität Papagenos abzeichnet (siehe hierzu auch das Kapitel „Papageno: Vogel? Mensch? Vogelmensch?“). Erst kurz vor Schluss – beginnend in Takt 40 mit Dominantsept-Akkorden auf D zur Tonika G – kehrt Mozart (nach einem kurzen Intermezzo in C-Dur in den Takten 43 und 44) wieder zur Ausgangstonart G-Dur zurück.

The image shows a musical score for the Papageno-Arie "Der Vogelfänger bin ich ja". It includes staves for Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Cor (for Bass), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Va.), Bass (F.), and Cello/Double Bass (Vi. u. B.). The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "bin be-kannt bei Alt und Jung im gan-zen Land, Weiß
bin be-kannt bei Alt und Jung im gan-zen Land. Ein
lieb-sten wär', der güt' ich gleich des Za-uber Aer. End'".

Abbildung 2: Notenbeispiel aus der Papageno-Arie „Der Vogelfänger bin ich ja“

Die Lieder von Papageno sind auch deswegen besonders für die gesangs- und musikpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen geeignet, da sie eine kreative musikalische Auseinandersetzung ermöglichen. So können etwa Strophen umgedichtet oder gänzlich neu erfunden werden. Ein solches Vorgehen sollte keineswegs als Frevel an der hohen Kultur betrachtet werden, sondern war bereits zu Zeiten von Mozart und Schikaneder gängige Praxis.

Auch das Papageno charakterisierende Pfeifmotiv in der Arie „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heißa hopsasa!“ (vgl. Abbildung 3) eignet sich hervorragend für die spielerisch-kreativ musikalische Arbeit mit Kindern. So kann das Pfeifmotiv von den Kindern selbst übernommen und musikalisch auf verschiedene Weise reproduziert werden. Eine Möglichkeit ist, das Motiv von den Kindern pfeifen zu lassen. Diese scheinbar einfache Übung verlangt be-

reits eine Menge Fähigkeiten und Fertigkeiten von den Kindern: Sie müssen sich einprägen, an welchen Stellen das Pfeifmotiv auftritt, um zum richtigen Zeitpunkt einzusetzen. Dies vermittelt unbewusst auch schon eine Vorstellung von der formalen Anlage des Stückes. Der Wechsel zwischen Gesangsstimme und Pfeifen setzt darüber hinaus diese beiden musikalischen Ausdrucksformen miteinander in Bezug. Auch muss die Tonfolge gehört und pfeifend reproduziert werden. Das Pfeifen selbst verlangt besonders gerundete Lippen und trainiert damit jene Muskulatur, die beim Singen der Rundungsvokale „u“ und „o“ benötigt wird.



Abbildung 3: Pfeifmotiv aus der Papageno-Arie „Der Vogelfänger bin ich ja“

Nicht nur der melodische Umfang macht die Arie für Kinder, Jugendliche und erwachsene Anfänger gut singbar. Dies gilt auch für die Anzahl der zu singenden Takte: Eine Strophe umfasst 16 Takte und so kann das Stück meist in kurzer Zeit einstudiert werden. Unter motivationalpsychologischen Gesichtspunkten kein zu unterschätzender Faktor im Gesangsunterricht mit Anfängern.²⁷ Da sich diese 16 Takte melodisch in den Strophen zwei und drei wiederholen (in der ersten Hälfte des Gesangparts bei Strophe eins und zwei ist zudem der Text identisch und bestärkt durch diese Anlage den Liedcharakter des Stückes), kann mit einer einmaligen Einstudierung dieser Melodie bereits eine komplette Opern-Arie gesungen werden.

Diese 16 Takte lassen sich wiederum in 8 + 4 + 4 Takte gliedern. Somit können die jeweiligen Abschnitte zunächst gut getrennt geübt und erst dann zusammengesetzt werden, wenn der Sänger sie ausreichend beherrscht. Zusätzlich ermöglicht diese Gliederung auch den Einsatz von stimpfpädagogischen Übungen. Beispielsweise kann immer in den Abschnitten zwischen den Phrasen geatmet und dabei eine die Atmung unterstützende Körperübung eingesetzt werden – etwa eine seitliche Hebung der Arme bis auf Schulterhöhe (Arme bleiben beim Singen in der gehobenen Position, Handflächen zeigen zur Zimmerdecke).

Auch die Schluss-Arie von Papageno – „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“ – eignet sich in vielfältiger Weise für die gesangspädagogische Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und erwachsenen Sängern im Anfängerstadium. Wie die Auftritts-Arie „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heißa hopsasa!“ so hat Mozart auch diese Arie liedhaft angelegt. Im Vergleich zur ersten Arie Papagenos verstärkt Mozart bei der finalen Arie den Liedcharakter, indem er eine architektonische Kompositionsanlage mit Refrain und Strophe wählt, wobei

²⁷ Als Negativbeispiele könnten hier etliche Pop-Arien genannt werden, die sich ausgedrückt oft über 10 Seiten und mehr erstrecken. Eine gesangspädagogische Arbeit damit kann schnell (für beide Seiten!) frustrierend werden, da zusätzlich zum Umfang oft noch andere Parameter wie etwa komplizierte Rhythmen – zumindest einigermaßen – bewältigt werden müssen.

der Refrain – im Gegensatz zur Auftrittsarie – bei allen drei Strophen genau identisch ist. Inwiefern ist dies relevant mit Blick auf die Gesangspädagogik? Der Refrain umfasst lediglich 12 Takte und bietet damit eine gut überschaubare und auch für die meisten Anfänger bewältigbare musikalische Einheit. Bei der Erarbeitung des Stückes bietet es sich daher auch an, zunächst mit dem Refrain zu beginnen. Die sich anschließenden Strophen bestehen jeweils aus 19 Takten. Der gesamte Gesangspart der Arie besteht somit aus 31 Takten – Wiederholungen der Strophen nicht mitgezählt. Diese Kürze ist einer der Gründe, weshalb sich diese Arie für die gesangspädagogische Arbeit bereits im Anfängerstadium eignet.

Die Melodie²⁸ der Arie ist für von Matt „eine der berühmtesten Melodien der Welt überhaupt“.²⁹ Betrachtet man die Melodiestimme Papagenos, so lassen sich auch hier Aspekte identifizieren, welche die gute Sangbarkeit der Arie für Novizen erklären können. Zunächst sei auf den für eine Opernarie vergleichsweise geringen Tonumfang einer None von c bis d' verwiesen. Darüber hinaus basiert die Melodieführung zum Großteil auf Sekund- und Terzbewegungen. Ein größerer Intervallsprung als eine Quarte findet sich in der gesamten Arie nur an einer einzigen Stelle: Die kleine Septime aufwärts beim Wechsel von Takt 12 zu Takt 13 innerhalb des Refrains. Große Sprünge oder schwierige Intervalle müssen folglich in der Arie kaum bewältigt werden.

Die Gesangsstimme Papagenos wird beinahe ununterbrochen – von kleinen Abweichungen in den Takten 33 und 34 abgesehen – die ganze Arie hindurch von der Violine I „colla parte“ begleitet. Auch wenn im Gesangsunterricht meistens aus Klavierauszügen und weniger aus Gesamtpartituren begleitet wird, so wird auch in den Klavierauszügen die Gesangsmelodie durch die in die rechte Hand des Klavierparts notierte Melodie der Violine I gestützt. Es stellt eine nicht zu unterschätzende Hilfe für einen Novizen im Gesangsunterricht dar, wenn dessen Gesangsmelodie vom Orchester beziehungsweise Klavier mitgespielt wird. Die „colla parte“-Anlage findet sich auch in der Auftrittsarie Papagenos wieder.

Papageno als künstlerische Herausforderung

Im vorangegangenen Kapitel wurden einige der Merkmale besprochen, die dazu beitragen, dass die beiden Arien des Papagenos bereits im Gesangsunterricht mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen im Anfängerstadium eingesetzt werden können. Gleichzeitig stellen die Arien Kompositionen mit hohem künstlerischem Anspruch dar:

„Wesentlich ist ein anderes, das fast immer übersehen wird: daß Papagenos Lieder eben nicht bloß gut gemachte Singspiellieder sind, sondern daß sie nicht weniger als die Arien Taminos und Paminas von jener geistigen Beweglichkeit, von der unvergleichlichen Plastizität

²⁸ Die Melodie selbst stammt nicht von Mozart, sondern ist „eine typische Wandermelodie (...), die sowohl auf wienerisch ('Der Kaiser ist ein lieber Herr') wie auf preußisch ('Üb' immer Treu und Redlichkeit') gesungen wurde“ (Honolka: Papageno, S. 155). Schikaneder habe sie anscheinend bei seinem Gastspiel in Memmingen auf schwäbisch gehört, im Ohr behalten und Mozart vorgepiffen.

²⁹ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 157.

der werkhafte Formulierung geprägt werden, die Mozarts reifste Werke kennzeichnen. [...] Papagenos Vogelfänger-Lied erhebt, ohne daß sich die Faktur vom 'Schein des Bekannten' des 'Volkstons' entfernt und wie man es damals ausdrückte, ohne 'die Natur der Kunst aufzuopfern' (Chr. F. D. Schubart), denselben Anspruch wie die offenkundig komplexe Struktur der Ouvertüre oder die der Bildnis-Arie. Weil die beiden Arien der Königin der Nacht alle Kunst des Komponisten und des Gesangs aufbieten, sind sie doch nicht kunstvoller als die Papageno-Lieder, die freilich gesänglich auch von einem Sängerschauspieler bewältigt werden können. Das scheinbar Einfache ist (...) nicht weniger kunstvoll wie das auch nach außen hin Komplexe.“³⁰

Damit einher gehen bei beiden Stücken sängerisch-darstellerische Aspekte, die auch für fortgeschrittene Sänger eine Herausforderung sind.

Eine erste solche Herausforderung zeigt sich, wenn man die dynamische Anlage der Auftritts-Arie betrachtet.³¹ Das Orchester begleitet den Gesang durchgängig piano (vgl. Abbildung 4). Nur im Vor-, Zwischen- und Nachspiel gibt es Stellen, an denen das Orchester – ohne Beteiligung des Sängers – forte zu spielen hat. Für den Sänger sind keine eigenen dynamischen Vortragsbezeichnungen vermerkt. Daher ist davon auszugehen, dass die Dynamik des Orchesters zumindest als ungefähre Orientierung auch für den Sänger gilt. Das bedeutet, dass dieser auf der dynamisch eher leiseren Seite zu agieren hat. Trotzdem sollte innerhalb dieser sich am Piano orientierenden Grunddynamik stimmlich zumindest zwischen den drei Strophen differenziert werden, um die unterschiedlichen Stimmungen und inneren Gefühlslagen Papagenos auszudrücken³² (vgl. hierzu auch das folgende Kapitel „Papageno: Vogel? Mensch? Vogelmensch?“). Im Unterschied etwa zum Gesangsanfänger, der diese dynamische Differenzierung – wenn überhaupt – wohl eher im Spektrum forte bis piano vornehmen wird, sollte sich die dynamische Auslotung des fortgeschrittenen Sängers auf den Bereich um das piano herum konzentrieren. Außerdem verlangt das Stück eine leichte und agile Stimmführung und nicht etwa die „Schwere“ eines Sarastros. Beides sind auch für den fortgeschrittenen Sänger Herausforderungen. Diese hohe dynamische Differenzierungsfähigkeit des Sängers kann anhand der Arie gut geübt werden.

Dies bedeutet nicht, dass im Unterricht mit Kindern, Jugendlichen und erwachsenen Anfängern nicht auch an deren stimmlich-dynamischer Differenzierungsfähigkeit gearbeitet werden soll. So können etwa die Strophen der Arie „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heißa hopsasa!“ in unterschiedlichen Lautstärken gesungen werden und dabei auch schon etwas von Papagenos innerlichen emotionalen Zuständen und Entwicklungsprozessen gesänglich

³⁰ Kunze: Mozarts Opern, S. 557.

³¹ Auch Kunze bestätigt die Komplexität der ersten Papageno-Arie, indem er besonders Bezüge zur kompositorischen Architektur und orchestralen Disposition herstellt (Kunze: Mozarts Opern, S. 595)

³² Die dritte Strophe ist weder im Autograph noch im Textbuch enthalten und es ist bis heute unklar, ob Schikaneder diese bei der Uraufführung am 30. September 1791 im Freihaustheater auf der Wieden in Wien und auch bei den darauffolgenden Aufführungen tatsächlich gesungen hat (Müller: „O Mozart steig hernieder“, S. 27).

ausgedrückt werden. Eine den Ansprüchen der Partie genügende Interpretation unter der besonderen Berücksichtigung dynamischer Vorgaben wird in diesem Stadium jedoch kaum zu erreichen sein.

*) Diese Strophe ist weder im Autograph noch im Textbuch enthalten; vgl. Vorwort.

Abbildung 4: Notenbeispiel aus der Papageno-Arie „Der Vogelfänger bin ich ja“

Auch anhand der zweiten großen Arie von Papageno – „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“ – lässt sich zeigen, dass die Partie des Papagenos auch für Profisänger eine Herausforderung darstellt, auch wenn sie zunächst liedhaft einfach erscheinen mag.

Eine solche Herausforderung besteht etwa in der differenzierten Gestaltung von sich mehrmals wiederholenden Textpassagen. Im Refrain dieser Arie hat der Sänger drei Mal hintereinander die Worte „wär' Seligkeit für mich!“ zu singen. Berücksichtigt man die Tatsache, dass der Refrain bei jeder Strophe erneut gesungen wird, so erklingt diese musikalische Phrase neun Mal in der gesamten Arie. Langeweile und Monotonie sind vorprogrammiert, wenn es dem Sänger an dieser Stelle nicht gelingt, diese repetitiven Elemente bei jedem Erscheinen mit einer anderen sängerischen Facette zu versehen. Diese Gestaltung sollte sich nach Möglichkeit am inneren Entwicklungsprozess Papagenos orientieren, den dieser während der Arie durchläuft. Die sängerische Umsetzung und Sichtbarmachung dieses inneren Entwicklungsprozesses Papagenos ist auf der einen Seite eine große Herausforderung, verlangt sie doch feinste stimmliche und darstellerische Differenzierungsmöglichkeiten des Sängers. Auf der anderen Seite helfen sie aber auch, die Vielschichtigkeit und Komplexität Papagenos gesanglich zu repräsentieren.



Abbildung 5: Notenbeispiel aus der Papageno-Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“

Damit eng verknüpft ist eine weitere Herausforderung für einen Sängerdarsteller des Papagenos, nämlich die Frage, als wie statisch oder dynamisch man dessen Innenleben und Entwicklungsprozesse begreift. Eine Interpretationsmöglichkeit ist die, Papageno als simples, alles Weibliche begehrende triebhaftes Wesen darzustellen. Sicherlich ist dies ein Teil dessen, was Papageno ausmacht. Walla weist jedoch darauf hin, dass eine solche Betrachtung zu kurz greift und Papageno durchaus zwischen einem „Mädchen“ und einem „Weibchen“ unterscheiden kann und für ihn ein Weibchen über einem Mädchen steht.³³ Walla verweist an dieser Stelle auf den Dialog zwischen Pamina und Papageno im 14. Auftritt des ersten Aktes:

Pamina: Armer Mann! Du hast also noch kein Weib?

Papageno: Noch nicht einmal ein Mädchen, viel weniger ein Weib!

Auch wenn Papageno anscheinend durchaus zwischen „Mädchen“ und „Weibchen“ zu differenzieren vermag – von beiden singt er die ganze Arie „Ein Mädchen oder Weibchen, wünscht Papapeno sich!“ hindurch – so fällt er, wie Walla konstatiert, ebenfalls in dieser Arie auch wieder auf das Triebhafte zurück mit den von ihm gesungenen Worten: „Ach kann ich denn keiner von allen, den reizenden Mädchen gefallen.“³⁴

Für von Matt beginnt der Entwicklungsprozess Papagenos bereits zu Beginn der Oper:

„Schon in seinem Auftrittslied, das ihn auf den ersten Blick ganz als den vor uns hinstellen scheint, der er ein für allemal ist und der er bleibt, schon da zeigt er sich bei genauerem Zusehen unverhofft und gegenteilig als einer, der wird, der sich ändert, der wächst und sich wandelt. Er singt zuerst von den Vögeln und von den Mädchen, singt, wie er alle, alle fangen und haben möchte - aber dann, in der dritten Strophe, verwandelt sich diese vorzivilisierte Gockelmentalität plötzlich und wunderbar in eine reife Liebes- und Ehekultur.“³⁵

Begreift man Papageno als sich dynamisch entwickelnde Figur und nicht etwa als einfaches, statisches Wesen, so lässt sich mit Walla der Entwicklungsprozess Papagenos auch durch die ganze Oper hindurch nachzeichnen: Geht es Papageno in seiner Auftrittsarie noch darum, alle Mädchen besitzen zu wollen und singt er in dem Duett mit Pamina davon, dass es die Pflicht der Frauen sei, „die süßen Triebe mitzuführen“, so wird gegen Ende der Oper Pa-

³³ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 183

³⁴ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 183.

³⁵ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 161.

pagenos Wunsch nach einem einzigen ihm zugewandten Mädchen oder Weibchen stärker, bevor zunehmend auch der Wunsch nach einer Familiengründung in den Blick Papagenos gerät.³⁶

Diese sich durch die gesamte Oper hindurch vollziehende innere Entwicklung Papagenos sängerisch und schauspielerisch darzustellen, ist auch für Profi-Sänger eine enorme Herausforderung.

Eine besondere Herausforderung für die Interpretation der Rolle Papagenos ist dessen ungeklärte Identität. Um Aspekte von Papagenos Identität sowie deren Wiederhall in Musik und Text geht es im folgenden Kapitel.

Papageno: Vogel? Mensch? Vogelmensch?

Die Zauberflöte zählt neben Shakespeares Trauerspiel *Hamlet* und Leonardos *Bildnis der Mona Lisa* zu den größten Rätseln unserer Kultur.³⁷ Von Matt schreibt dazu:

„Klar ist allerdings nur, dass nach jeder endgültigen Lösung alle drei Werke weiterhin so provokativ verschlüsselt dastehen wie zuvor, funkelnd von Zweideutigkeit und Hintersinn. Sie geben sich ganz einfach in ihrer äusseren [sic!] Erscheinung und sind doch unverschämt herausfordernd in den Fragen, zu denen sie uns zwingen und deren Antwort sie gleichzeitig verunmöglichen“³⁸

Auch Goethe wies – im Gespräch mit Eckermann und in Bezug auf den fertiggestellten Helena-Akt von *Faust II* – auf die Vielschichtigkeit der Zauberflöte hin, die dazu beiträgt, dass sich das Werk bei Menschen mit ganz unterschiedlich ausgeprägter musikalisch-kultureller Bildung häufig großer Beliebtheit erfreut: „Wenn es nur so ist, daß [sic!] die Menge der Zuschauer Freude an der *Erscheinung* hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der 'Zauberflöte' und anderen Dingen der Fall ist.“³⁹

Zu dieser Mehrdeutigkeit und dem verschlüsselten Charakter der Zauberflöte trägt auch die Figur des Papagenos bei, dessen Bedeutung weit über das hinaus geht, was Walla als „negative Kontrastfigur zu Tamino“ bezeichnet.⁴⁰ Jeder Darsteller, der die Rolle des Papagenos verkörpert, wird wohl nicht umhinkommen, sich zu fragen: Wer oder was ist Papageno? Ein

³⁶ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 184.

³⁷ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 153.

³⁸ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 153.

³⁹ zit. nach Honolka: Papageno, S. 119.

⁴⁰ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 181.

Mensch? Ein Vogel?⁴¹ Ein Vogelmensch oder sonstiges „Zwitterwesen“?⁴² Für Papagenos Identität scheint somit auch das zu gelten, was Schmidt allgemein in Bezug auf die Zauberflöte konstatiert: „Vieles wird bewußt [sic!] in Schweben gehalten, Vielschichtigkeit der Charaktere und Wertungen wird demonstriert.“⁴³

Kunze beschreibt Papageno wie folgt:

„Papageno, die Gegenfigur zu Tamino, ist als Rolle eine Verschmelzung des uralten Komödientypus des Dieners mit dem Hanswurst, dem Kasperl des Wiener Volkstheaters, der sich ähnlich wie der Pulcinella der Commedia dell'arte in alle möglichen Rollen hineinfindet. Was je an Mutterwitz, praktischer Lebensklugheit und Wendigkeit mit dieser Figur verbunden war – mit Sancho Pansa zog sie in die Weltliteratur ein –, ist Papageno eigen. Das Faunen-Flötchen als Attribut – das Naturinstrument gegenüber Taminos menschlich beseelter Flöte – deutet auf Ahnen im Reich der Satyrn und Faunen. [...] Und er nimmt sofort für sich ein. Er hat das Herz auf dem rechten Fleck. Mit seiner praktischen Sicht der Welt hat er sich zu seiner Zufriedenheit in seinem Kreis eingerichtet. Er kennt seine Herkunft nicht, sie belastet ihn also auch nicht, er lebt, mit einem Vogelkleid angetan, in natürlicher Verbundenheit mit der Natur und mit dem, was der Tag bringt. Seine Angst, seine Traurigkeit und die gute Laune haben etwas Kreatürliches. Und die Stufe des Tauschhandels, auf der er seine Geschäfte abwickelt, ist noch jenseits aller Entfremdung. Der Sinn Papagenos, in dem viel Lebensweisheit liegt, ist auf das Nächstliegende, auf Befriedigung der kreatürlichen Dinge gerichtet.“⁴⁴

Welche Hinweise zur Identität Papagenos lassen sich dem Libretto entnehmen? Bereits die ersten gesprochenen Worte der Zauberflöte handeln von der Identität Papagenos. Auf die Frage Taminos, wer er sei, antwortet Papageno: „Wer ich bin? (Für sich.) Dumme Frage! (Laut.) Ein Mensch, wie du.“ Die Frage scheint also schnell geklärt und Papageno „ein prachtvoll eindeutiges Stück Mensch und Menschlichkeit“ zu sein.⁴⁵

⁴¹ Bei Vögeln handelt es sich um äußerst symbolträchtige Wesen: „Die Vögel dienen für viele Lebensbereiche und Lebensäußerungen als Sinnbild. Sie fanden Niederschlag in der Kunst, im Mythos, in Sagen und Märchen und im Kult. Es handelt sich um Ausdrucksformen, die allgemein verstanden werden, denn es liegt ihnen die Beobachtung der Eigenart und der Verhaltensweisen der Vögel zu Grunde. Die freudig erwartete Wiederkehr im Frühling, ihr erster Ruf am Morgen, die Sorge für ihre Jungen wurden zur idealisierten Metapher für die Zyklen der Natur und des menschlichen Lebens. Die Vögel lassen das mit ihnen Bezeichnete aus der Sphäre des Alltäglichen heraustreten, sie geben dem Gewöhnlichen besondere Bedeutung, sie machen das Unverständliche verständlich, verhelfen dem Unsagbaren zur Darstellung. Ihr Symbol wird zur Botschaft, zum Unterpfand der Liebe und Treue, der Freiheit und des Friedens, aber auch für Tod und Verderben. Ihr Abbild beschwört Glück und Zufriedenheit für das Haus und es soll Unheil von ihm fern halten. Die Identifikation des Menschen mit dem Vogel geht sogar so weit, dass er sich, wie es in den Mythen und Sagen passiert, in einen solchen verwandelt, wodurch ihm besondere Kräfte und Fähigkeiten erwachsen. Im Kult und Zauber versucht er diese für sich nutzbar zu machen. So zeigt sich, dass unser Denken und Fühlen, unser Verhalten und Handeln, mehr als uns meist bewusst ist, von den Vögeln bestimmt wird.“ (Österreichisches Museum für Volkskunde: Papageno backstage, S. 121) Dem Gedankengang, inwiefern sich diese reichhaltige Symbolik der Vögel auch im Wesen Papagenos wiederfindet, kann im Rahmen dieser Darstellung nicht weiter nachgegangen werden.

⁴² So wie etwa Paul Flora seinen Vogelhändler halb als Vogel halb als Mensch dargestellt hat (Schindler: Vorwort, S. 7).

⁴³ Schmidt: Mensch – Vogel – Vogelmensch, S. 134.

⁴⁴ Kunze: Mozarts Opern, S. 587 f.

⁴⁵ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 154.

Im zweiten Auftritt unmittelbar nach Papagenos Arie „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heia hopsasa!“ zu Beginn des ersten Aktes ist Papagenos Identität Gegenstand des Dialoges zwischen Tamino und Papageno, indem Tamino Papagenos Identität in Frage stellt:

Papageno: Warum siehst du so verdächtig und schelmisch nach mir?

Tamino: Weil - weil ich zweifle, ob du Mensch bist.

Papageno: Wie war das?

Tamino: Nach deinen Federn, die dich bedecken, halte ich dich - (Geht auf ihn zu).

Papageno: Doch für keinen Vogel?

Auch hier scheint die Sache klar zu sein: Papageno ist ein Mensch, der in einem Vogelkostm steckt. Er verwehrt sich eindringlich gegen Taminos Eindruck, er könne kein Mensch sein und etwa für einen Vogel gehalten werden. Doch schon an dieser Stelle gibt es erste Zweifel bezüglich Papagenos Identität. So rückt Walla die nächsten Worte des Dialogs zwischen Tamino und Papageno in die Nähe der Vogelwelt: „Bleib zurück, sag ich', und traue mir nicht, denn ich habe Riesenkraft.“⁴⁶ Für Walla ist dies keineswegs nur eine prahlerische Lge Papagenos, sondern er vergleicht diese Reaktion mit dem Sich-Aufplustern eines Vogels.⁴⁷ Dies legt die Deutung nahe, dass Papageno zumindest bestimmte Verhaltensmerkmale aus der Vogelwelt bereits verinnerlicht hat.

Eine weitere Lesart zur Identität Papagenos ist die, dass Papageno sowohl Aspekte eines Vogels als auch eines Menschen in sich trägt. Für von Matt repräsentiert die Aufttrittsarie „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heia hopsasa!“ die Wandlung Papagenos vom Vogel zum Menschen:

„In Tat und Wahrheit definiert sich Papageno aber in diesem Lied nicht einfach als ein liebeslustiger Vogelmensch, sondern als ein wandlungsfhiges Wesen im Prozess seiner Menschwerdung. Im Ablauf des Liedes selbst schon wird er vom Vogel zum Menschen, wird er - wenn man mir das Wort verzeiht - vom Vgelnden zum Liebenden. Sein Gefieder ist also paradoxerweise gerade nicht das Zeichen seiner Gebundenheit ans Tierische, sondern das Insignum seiner Menschwerdung und Menschlichkeit. Dem äusseren Schein nach festgelegt auf den statischen Umriss der Lustigen Person im traditionellen Sinn, ist Papageno in Wirklichkeit ein unerhört dynamisches Wesen.“⁴⁸

Spätestens im 8. Auftritt des ersten Aktes wird Papagenos menschliche Identität endgültig in Frage gestellt. So singt Papageno die folgenden Worte innerhalb des Quintetts mit Tamino und den drei Damen: „Sicher ließ ohne alle Gnaden mich Sarastro rupfen, braten ...“. Papageno befürchtet also, dass ihm seine Federn von Sarastro ausgerupft werden könnten. Min-

⁴⁶ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 181.

⁴⁷ Walla: Der Vogelfänger bin ich ja, S. 181.

⁴⁸ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 162.

destens zwei Interpretationen lassen sich an dieser Stelle anbringen: Zum einen könnte diese Formulierung eine Metapher für Papagenos Angst vor Sarastro sein. Zum anderen könnte es aber tatsächlich so sein, dass Papageno echte Federn trägt. Für von Matt ist Papageno deshalb an dieser Stelle auch „wahrhaftig gefiedert, ein veritabler Vogelmensch“.⁴⁹ Von Waltershausen geht in seiner Interpretation zu Papagenos Identität noch weiter:

„Wenn Papageno glaubt, daß man ihn rupfen werde, so ist doch wohl anzunehmen, daß er überhaupt kein Federnkleid trägt, sondern daß die Federn ihm am Leibe angewachsen sind, daß er also ein Vogelmensch ist. Trotzdem ist er aber ein Vogelfänger. Er ist also ein Raubvogel, und zwar offenbar ein dressierter, der wie der Falke die Beute seinem Herrn abliefern.“⁵⁰

Ein richtiger Vogel scheint Papageno jedoch nicht zu sein. So gibt das Libretto im 23. Auftritt des zweiten Aktes, kurz vor der Schluss-Arie Papagenos, folgende Worte Papagenos wider: „Ha! Ich bin jetzt so vergnügt, daß [sic!] ich bis zur Sonne fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte.“ An dieser Stelle gibt sich Papageno also zumindest nicht als ein Vogel, der fliegen kann.

Dass es möglich gewesen wäre, Papageno mit einer eindeutigen Identität als Mischwesen in Form etwa eines Vogelmenschen auszustatten, lässt sich mit Blick auf die Bearbeitung des thematischen Stoffes durch Marion Zimmer Bradley zeigen. Im Roman „Tochter der Nacht“ der Fantasie-Autorin wird Papageno nämlich als ein solcher Vogel-Mensch dargestellt und ist damit Teil einer Spezies, die als nicht besonders intelligent gilt.⁵¹ Papageno büßt bei Zimmer Bradley die Vielschichtigkeit und Mystizität seiner Identität ein, die ihn bei Mozart und Schikaneder geradezu auszeichnet.

Für von Matt ist es schließlich – ob nun als Vogel, Mensch oder Vogelmensch – gerade Papageno, der das Menschsein verkörpert:

„Die Idee, dass Menschsein keine gegebene Sache ist, sondern ein Ziel, ein enormes Projekt, an dem das Schicksal unserer Erde hängt, ein Vorhaben, das die Fähigkeit zur Wandlung verlangt, zu Umkehr und Umdenken, diese Idee erscheint und erschallt grandios in den Sarastro-Gesängen, und sie wird allegorisch illustriert durch die Prüfungsrituale, die Tamino und Pamina in Feuer und Wasser bestehen müssen. Aber vorgelebt, sinnlich-lebendig verkörpert und bereits da ist sie im Ereignis Papageno.“⁵²

Die Frage, ob Papageno nun ein Mensch, Vogel, Vogelmensch oder sonstiges Zwitterwesen ist, kann wohl nicht eindeutig beantwortet werden. Somit muss diese Frage bei jeder Inszenierung und Interpretation neu von Regisseur, Kostümbildner und Sängerdarsteller gestellt und beantwortet werden.

⁴⁹ Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 154.

⁵⁰ Von Waltershausen: Zur Dramaturgie der „Zauberflöte“, S. 220

⁵¹ Schmidt: Mensch – Vogel – Vogelmensch? S. 136.

⁵² Von Matt: Papagenos Sehnsucht, S. 164.

Lassen sich für diese Uneindeutigkeit von Papagenos Identität auch Parallelen in der Musik Mozarts⁵³ finden? Was zumindest an mehreren Stellen immer wieder auffällt, ist, dass scheinbar Simple, Klares, Feststehendes sich bei näherem Betrachten als nicht gar so einfach und eindeutig herausstellt. Vieles ist in Wirklichkeit komplizierter und komplexer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Es bestätigt sich an diesen Stellen also das, was Honolka mit Blick auf Mozarts Musik konstatiert, dass nämlich „das scheinbar Einfachste bei näherem Zusehen immer rätselvoller wird, und wo nichts, gar nichts primitiv ist“.⁵⁴

Als Beispiel kann hier noch einmal auf die Schlussarie Papagenos („Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“) zurückgegriffen werden. Als scheinbar einfaches Lied komponiert, zeigen sich bei genauerer Analyse jedoch Merkmale, welche die musikalische Anlage etwas komplizierter machen. Zunächst hätte Mozart den Refrain in Takt 16 mit einer geschlossenen Form enden lassen können, genauso wie die Strophe in Takt 32. Es ergäbe sich dann eine wunderbar überschaubare symmetrische Form mit 8 Takten Refrain und 8 Takten Strophe. Dann wäre alles einfach, klar und überschaubar und damit so, wie auch die Rolle Papagenos manchmal vielleicht fälschlicherweise aufgefasst wird. Aber auch hier zeigt sich durch die musikalischen Erweiterungen des Refrains und der Strophen, dass Mozart die Dinge nicht so einfach sieht. Besonders sticht die Erweiterung der Strophe auf 19 Takte, also eine ungerade Zahl, hervor.

Auch ein Blick auf die musikalische Harmonie dieser Arie bestätigt dieses Prinzip: Scheinbar Einfaches erweist sich bei genauerer Betrachtung als komplexer und tiefschichtiger. In dem achttaktigen instrumentalen Vorspiel der Arie befinden wir uns tonal eindeutig in F-Dur, der Grundtonart dieses Stückes. Mozart verwendet zur Harmonisierung praktisch ausschließlich Akkorde der Tonika und Dominante – von einer Subdominantparallele im Rahmen der Schlusskadenz in Takt 7 abgesehen. Im Refrain werden die Harmonien des Vorspiels aufgegriffen und auch die angehängten Takte 17 bis 20 werden ausschließlich mit Tonika und Dominante begleitet. Wie schon bei der Form aufgezeigt, so erweist sich auch bei der Harmonie die Strophe als komplexer. In dem viertaktigen Zwischenspiel moduliert Mozart von F-Dur nach C-Dur. Auch die Lesart, dass die gesamte Strophe inklusive des Vorspiels bereits in C-Dur beginnt, ist nachvollziehbar, wird doch F-Dur nicht eindeutig als Tonika bestätigt, sondern kann immer auch subdominantisch gedeutet werden. Die Rückmodulation nach F-Dur lässt sich hingegen klarer eingrenzen: Nachdem in den Takten 27 und 28 noch eindeutig C-Dur Tonika ist, folgt in den beiden darauffolgenden Takten die Rückmodulation nach F-Dur (vgl. Abbildung 6).

⁵³ Auch Mozart selbst hatte engen Kontakt zu Vögeln. So kann anhand der Korrespondenz der Familie Mozart nachgewiesen werden, dass dort – wie damals üblich – über viele Jahre Kanarien- und Singvögel als Haustiere gehalten wurden (Palm: Die Zauberflöte, S. 21). Außerdem, so Palm, soll Mozart mindestens einmal Zeit seines Lebens auf der Vogeljagd gewesen sein.

⁵⁴ Honolka: Papageno, S. 128.

Abbildung 6: Notenbeispiel aus der Papageno-Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“

Mozart macht dies unter Zuhilfenahme einer gewissen „Verschleierungstaktik“: Alle beteiligten Instrumentalstimmen und auch der Gesangspart Papagenos bewegen sich in Takt 29 chromatisch oder diatonisch in Sekundabständen, wobei die Melodielinien von Fagott, Viola und Basso Continuo abwärts, die von Violine I und II sowie Papageno aufwärts gerichtet sind (vgl. Abbildung 6). Diese Bewegung in allen beteiligten Stimmen kommt in dem darauffolgenden Takt 30 zu einem vorläufigen Ende auf einem Dominantsept-Septakkord auf C – der Dominante von F-Dur. Die sich im nächsten Takt unmittelbar anschließende Kadenz mit Subdominantparallele, Dominante und Tonika bestätigt die Rückkehr nach F-Dur.

Im instrumentalen Nachspiel kehrt Mozart zur harmonisch einfachen Struktur des Vorspiels und des Refrains zurück. Die Grundtonart F-Dur wird fast schon penetrant repetitiv einzementiert. Legt man punktierte Viertel als rhythmische Maßeinheit zugrunde, so ergibt sich folgendes harmonisches Schema: F-F-C-F. Dieses wiederholt Mozart insgesamt vier Mal und spart – im Gegensatz zum Vorspiel – hier die Subdominante komplett aus. Eine mögliche Interpretation ist, dass Mozart jegliche harmonische Verunsicherungen, die sich vielleicht im Laufe der Strophe ergeben haben, an dieser Stelle wieder zweifelsfrei ausräumen möchte.

Zusammenfassend kann Kunze zugestimmt werden, der über Papageno und seine Arien schreibt:

„Sein Idiom ist das Lied, das Singspiellied. Mit dem Vogelfänger-Lied (Nr. 2) und 'Ein Mädchen oder Weibchen' (Nr. 20) führte Mozart (wenn man so will) eine weitere 'Sprache' ein (neben der der Königin der Nacht, der Sarastro-Sphäre, des Monostatos und Taminos/Paminas. [...]) Die Papageno-Lieder erfüllen zwar alle Forderungen des einfachen Singspiel-Liedes, doch kommt in ihnen auch eine geistreiche, befreiende Wachheit zum Vorschein, die mit den gewöhnlichen Singspielliedern allenfalls die Oberfläche gemeinsam hat. Sie geben an Kunstanspruch keiner Arie, keinem Ensemble der *Zauberflöte* nach. Aber sie besitzen zugleich die

durchschlagende Popularität, von der Schiller sagte, sie zu erreichen sei das Schwerste in der Kunst.“⁵⁵

Schlussbetrachtungen

Im Rahmen dieses Beitrages wurde zunächst die zentrale Bedeutung Papagenos für die Handlung der Zauberflöte anhand mehrerer Argumentationslinien aufgezeigt. Im zweiten Kapitel wurden die Merkmale der beiden Arien „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heißa hopsasa“ und „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!“ herausgearbeitet, welche eine Anwendung der Stücke im Gesangs- oder Musikunterricht bereits mit Kindern, Jugendlichen oder erwachsenen Anfängern ermöglichen. Dass die Arien gleichzeitig aber auch für professionelle Sänger eine Herausforderung darstellen, war Gegenstand des dritten Kapitels. Der Umgang mit der ungeklärten Identität Papagenos ist eine solche Herausforderung. Auf sie wurde in Kapitel vier eingegangen. Ebenso wurde in diesem Kapitel nach musikalischen und sprachlichen Indizien gesucht, in denen sich Papagenos zweifelhafte Identität widerspiegelt.

Papageno ist folglich eine aus gesangspädagogischer, künstlerisch-darstellerischer, psychologischer und musikwissenschaftlicher Perspektive gleichermaßen faszinierende Opernfigur, deren Tiefendimensionen, Komplexität und Vielschichtigkeit stets aufs Neue ausgelotet werden müssen. Oder um es mit Schmidt zu sagen: „Papagenos Wesen ist bunt und vielschichtig wie sein Federkleid.“⁵⁶

Literatur

Aigner, Thomas: Von Vögeln und ihren Häschern in der Musik. In: Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): Papageno backstage. Perspektiven auf Vögel und Menschen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde 20. Mai bis 29. Oktober 2006, S. 43-50.

Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hg.): Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1985.

Dembski, Ulrike: Der Vogelfänger als Bühnenfigur Papageno. Papagenos Metamorphosen. In: Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): Papageno backstage. Perspektiven auf Vögel und Menschen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde 20. Mai bis 29. Oktober 2006, S. 29-42.

Dibelius, Ulrich: Eine Ungleichung mit zwei Bekannten. Ruhm und Realität von Mozarts 'Zauberflöte'. In: Metzger / Riehn (Hg.): Die Reihe über Komponisten, Heft 3: Mozart / Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (2. unveränderte Auflage). München 1985, S. 21-33.

⁵⁵ Kunze: Vom Märchen über das Volkstheater, S. 149 f.

⁵⁶ Schmidt: Mensch – Vogel – Vogelmensch, S. 139.

Greither, Aloys: Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik. Heidelberg 1956.

Honolka, Kurt: Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit. Salzburg 1984.

Kunze, Stefan: Mozarts Opern. Stuttgart 1984.

Kunze, Stefan: Vom Märchen über das Volkstheater zum Sinnbild - Personen und Personifikationen in der Zauberflöte. In: Borchmeyer (Hg.): Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber - gefährliche Liebschaften. Bern 1992, S. 135-152.

Matt, Peter von: Papagenos Sehnsucht. In: Borchmeyer (Hg.): Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber - gefährliche Liebschaften. Bern 1992, S. 153-166.

Müller, Ulrich: „O Mozart steig hernieder“. Das Rätsel von Papagenos dritter Strophe in der „Zauberflöte“. In: Neue Zeitschrift für Musik 1992, 153 (7/8), S. 27-34.

Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): Papageno backstage. Perspektiven auf Vögel und Menschen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde 20. Mai bis 29. Oktober 2006.

Palm, Kurt: „In der gnigl vögel gegessen“. In: Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): Papageno backstage. Perspektiven auf Vögel und Menschen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde 20. Mai bis 29. Oktober 2006, S. 21-28.

Riehn, Rainer: Die Zauberflöte: Machwerk = Werk-Stück/Stück-Werk = Lehrstück oder Mozart, der dialektische Komponist. In: Metzger / Riehn (Hg.): Die Reihe über Komponisten, Heft 3: Mozart / Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (2. unveränderte Auflage). München 1985, S. 33-68.

Riehn, Rainer: „Die Zauberflöte“ oder Mozart, der dialektische Komponist. In: Csampai / Holland (Hg.): Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1985. S. 244-252.

Schindler, Margot (2006): Vorwort. In: Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): Papageno backstage. Perspektiven auf Vögel und Menschen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Österreichischen Museum für Volkskunde 20. Mai bis 29. Oktober 2006, S. 7-10.

Schmidt, Eberhard: Die „überflüssige“ Opernfigur oder zur Dramaturgie des Papageno. In: Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): Probleme und Ergebnisse der Mozart-Rezeption auf unseren Bühnen. 1982, S. 94-104.

Schmidt, Siegrid: Mensch - Vogel - Vogelmensch? Papageno bei Mozart / Schikaneder und Marion Zimmer Bradley. In: Müller / Müller (Hg.): Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz. Anif/Salzburg 1989, S. 133-144.

Schmierer, Elisabeth (Hg.): Lexikon der Oper. Komponisten - Werke - Interpreten - Suchbegriffe (Band 2). Regensburg 2002.

Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.): NMA Online. Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version, <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=> (letzter Abruf: 22.04.2016).

Walla, Friedrich: Der Vogelfänger bin ich ja: Die Rolle Papagenos in der 'Zauberflöte'. In: Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft 1977, S. 179-190.

Walterhausen, Hermann Wolfgang von: Zur Dramaturgie der „Zauberflöte“. In: Csampai / Holland (Hg.): Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 217-225.

Nach einer gesangspädagogischen Ausbildung (u. a. Hochschule für Musik Basel und Rabine-Institut Stuttgart) absolvierte Bastian Hodapp ein Magisterstudium in den Fächern Musikpädagogik, Musik- und Erziehungswissenschaften. Durch ein sich anschließendes Studium der Psychologie konnte das wissenschaftliche Profil entsprechend erweitert werden. Aktuell arbeitet B. Hodapp als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Goethe-Universität Frankfurt (Fachbereich Erziehungswissenschaften, Arbeitsbereich Erwachsenen-/Weiterbildung). Forschungsschwerpunkte liegen unter anderem in den Bereichen Lehr-Lernforschung, Emotionen, kulturelle/ästhetische Bildung, Musik-/Gesangspädagogik, Führung, quantitative und qualitative Forschungsmethoden, sowie anwendungsbezogene Psychologie.