



Karlsruhe

Badisches Staatstheater

04371
1791 M02

Badisches Staatstheater Karlsruhe



die zauberflöte

Wolfgang Amadeus Mozart

Zum Stück

Mit der „Zauberflöte“ schließt sich der Ring des Mozartschen Opernschaffens. Des Meisters letztes Werk ist zugleich sein umfassendstes. Die Oper zeigt, in das bunte Gewand des Märchens gekleidet, ein Bild der Welt, wie sie Mozart als geistige Idee vorschwebte, ein Gleichnis von den Beziehungen der Menschen untereinander, ein Bekenntnis zum Leben, das sich im liebenden Auge eines Genius spiegelt, der bereits ahnt, wie bald die Abschiedsstunde schlägt. Dieser tiefe Sinn der „Zauberflöte“ macht sich jedem verständlich, der ihn zu ergründen strebt, der schlichten Einfalt des Herzens ebenso wie einer höchsten Ansprüche stellenden Geistigkeit. In dieser Ansprache aller liegt das Wirkungsgeheimnis dieser Oper, die nicht aus Zufall zu den geliebtesten und bewundertsten Schöpfungen der deutschen Musik gehört.

Den Anlaß zur Entstehung der „Zauberflöte“ gab nicht das freie künstlerische Wollen, sondern das praktische Theaterbedürfnis. Die Oper ist die Frucht jenes elementaren Theatergeistes, der das Leben in seiner vollen Unmittelbarkeit und Fülle sucht und der in Wien, zumal auf der Wiener Volksbühne, seit langem lebendig war. In der „Zauberflöte“ gewinnt das Wiener Theater des 18. Jahrhunderts seine lauterste, überzeitliche Bedeutung erreichende Gestalt.

Wilhelm Zentner

Zum Inhalt der Oper

NIKOLAUS HARNONCOURT: EIN FAMILIENDRAMA

In der Zauberflöte gibt es einen berühmten „Bruch“, nämlich die Stelle, wo — scheinbar unvermittelt — die „gute“ Königin der Nacht plötzlich zur „bösen“ wird, der „böse“ Sarastro zum „guten“ wird, wo die drei Knaben die Partei wechseln: sie waren ja den beiden Wandernern von der Königin als Führer mitgegeben worden — nun finden wir sie plötzlich im Lager Sarastros, als Mahner und Ratgeber. Für diesen „Bruch“ hat die Mozart-Literatur der letzten nahezu 200 Jahre zahlreiche Hypothesen aufgestellt. Die radikale Umänderung des dramaturgischen Planes sei mitten in der Arbeit erfolgt, weil . . . eine andere Zauberoper ähnlichen Inhaltes gerade herausgekommen war, — die freimaurerischen Riten und Ideale hervorgehoben werden sollten usw. . . . All diese Hypothesen beruhen darauf, daß ein solcher Bruch besteht. Ich meine aber, es gibt — gerade bei

einem märchenhaften Stoff — keinen Grund, so einen Fehler anzunehmen. Eine Veränderung des Konzeptes, ohne den bereits geschriebenen Teil neu aufzubauen, wäre wirklich ein unverständlicher Fehler. Natürlich darf man bei einem wienerischen Werk dieser Gattung nicht beinharte Konsequenz und realistische Schlüssigkeit erwarten.

Ich sehe mich an eine Scheidungsaffäre eines befreundeten Ehepaares erinnert: Vormittags kam der Mann zu uns, berichtete alles aus seiner Sicht, wir verstanden seinen Standpunkt und waren bereit, seine Frau und Gegnerin zu verurteilen. Nachmittags kam die Frau, und wir erlagen auch ihren Argumenten: nun sahen wir ihn als den Alleinschuldigen und Bösen. Genauso ergeht es Tamino in der Zauberflöte. Die Vorgeschichte kann man sich so denken, daß eine mächtige Zauberfamilie mit geheimnisvollen Schlössern

und Bergen und einem großen Gesinde und Anhang den Tag, die Nacht und ein Märchenreich beherrscht. Sarastro mag wohl ein interessanter Freund der Familie gewesen sein, mit einer eigenen Hausmacht, dem exklusiven Männerclub der „Eingeweihten“ und mit exzentrischen Hobbies: er fuhr täglich mit dem Löwengespann zur Jagd, und wenn es ihm Spaß machte, verwandelte er sich selbst in ein Tier.

Seine spätere Frauenverachtung könnte darauf zurückzuführen sein, daß er die Hausfrau — die Königin der Nacht — anschwärmte, oder auch sie ihn, die „Affäre“ endete jedenfalls mit Haß und Eifersucht. Beim Tod des alten „Königs“ brach sein Reich auseinander, die Königin erbte alles außer der Macht über den Tag, den „alles verzehrenden“ Sonnenkreis. Diesen hatte der Alte dem Hausfreund Sarastro vermacht, der wohl auch ein Auge auf das Töchterchen Pamina geworfen hatte, wie sich später zeigen sollte. — Der Haushalt, das Gesinde (die Knaben, Damen, Sklaven, Löwen usw.), die Burgen, wurden mehr oder weniger eindeutig aufgeteilt:

jedoch so, daß ein Wechsel, eine Art Überlaufen zur anderen Partei, ohne große Probleme denkbar war. Das ursprünglich Gemeinsame ist jedem Teil noch deutlich anzumerken. — Schließlich hatte Sarastro Pamina geraubt, angeblich um sie dem schlechten Einfluß der Mutter zu entziehen, aber seine Verliebtheit dürfte doch wohl auch eine Rolle gespielt haben.

In dieses Familiendrama platz Tamino, und da er die Geschichte aus dem Mund der Königin hört, wird er vorerst zu ihrem glühenden Parteigänger und Gegner Sarastros. Als er aber dessen Reich betritt und dort die Argumente der anderen Partei erfährt, läßt er sich von diesen überzeugen und gleichsam „umdrehen“. Der vielzitierte Bruch ist also nichts als eine psychologisch subtil wiedergegebene allgemeine menschliche Denk- und Verhaltensweise. Keine der beiden Gruppen kommt moralisch heil aus der Affäre. So wie in den menschlichen Beziehungen Liebe sehr leicht in Haß umschlägt, geschieht es auch hier: Die Königin haßt Sarastro und seine Anhänger bis



Mozart-Familienbild, von Johann Nepomuk della Croce zwischen Spätherbst 1780 und Anfang 1781 gemalt. An der Wand das Bildnis der verstorbenen Mutter.

auf den Tod, man hat ihr wohl auch übel mitgespielt. — Sarastro umgibt sich zwar mit der Aura von Liebe und Weisheit, in seinem Bereich aber gibt es Sklaven, Fesseln, Strafen und einen richtigen mörderischen Wüstling. Das Los seiner Gefangenen sei schrecklich, sie werden „gespießt oder gehangen“, ihr „martervoller Tod würde ohne Grenzen sein“, die Prüfungen seien so hart, daß sie nicht jeder Prüfling überlebte. Mit diesen Gefahren wird zynisch gedroht: Pamina möge ihrem Geliebten „das letzte Lebewohl“ sagen. Sarastro ist also gar nicht so tugendhaft und wahrheitsliebend: Obwohl er feierlich seine Menschenliebe besingt und jeder Rache abschwört, läßt

er Monostatos verprügeln und die Königin der Nacht mit ihrem Gefolge zugrunde gehen. Ja, einmal lügt er offensichtlich, wenn er sagt: „Dies ist der Grund, warum ich sie (Pamina) der stolzen Mutter entriß“ und damit meint, um sie mit Tamino zusammenzuführen — in Wahrheit hat er aber Pamina geraubt, weil er sie für sich selbst wollte: „Zur Liebe will ich Dich nicht zwingen . . . Du liebest einen Andern sehr“. Auch Sarastros extreme Jagdleidenschaft paßt nicht in das Bild des liebevoll alles Leben schützenden Weisen. — Makellos rein ist in diesem Märchen, in dem die Frauen so beschimpft werden, nur das Mädchen Pamina.

Die Kombikarte:

Die Eintrittskarte wird zur KVV-Fahrkarte.

Zum Beispiel gilt dies für alle Veranstaltungen des Badischen Staatstheaters und alle Heimspiele des KSC: Die Eintrittskarte gilt am Veranstaltungstag im gesamten Netz des KVV zur Hin- und Rückfahrt. Und bei vielen anderen Großveranstaltungen achten Sie am besten auf die Hinweise in der Presse.





Arie Nr. 3 des Tamino aus dem 1. Akt der „Zauberflöte“, KV 620

Hinweis an den Besucher dieser Aufführung:

Der Regisseur unserer „Zauberflöte“ möchte an dieser Stelle dringend darauf hinweisen, daß Sie — wenn Sie sich die Spannung an diesem Opernabend wirklich bis zum Schluß erhalten wollen — tunlichst dieses Programmheft nicht weiter lesen. Sollte Ihre Lesewut nicht einzudämmen sein, empfiehlt der Regisseur, wenigstens die nächsten Seiten unter der Überschrift „Handlung der Oper“ zu überspringen

Ihr Dramaturg



Mozart am Klavier, unvollendetes Ölbild von Mozarts Schwager Joseph Lange, Wien, wahrscheinlich 1789

HANDLUNG DER OPER

1. Akt

Prinz Tamino wird von einem Schlangengeheuer verfolgt; aus höchster Not erretten ihn die drei Damen der Königin der Nacht. Als Tamino aus seiner Ohnmacht erwacht, sieht er sich dem munteren Vogelfänger Papageno gegenüber, der den Prinz im Glauben läßt, er hätte die Schlange getötet. Für diese Lüge wird Papageno von den drei Damen sofort bestraft, Tamino aber erhält ein Bildnis Paminas, in die er sich sogleich verliebt. Die Mutter Paminas, die sternenflammende Königin der Nacht erscheint und bittet den Prinzen, ihre Tochter aus den Händen Sarastros zu befreien. Sogleich machen sich Tamino und Papageno auf den Weg zu Sarastros Burg, eigenartige Talismane werden ihnen übergeben: eine Zauberflöte und ein Glockenspiel. Drei Knaben begleiten sie bis an die Pforten von Sarastros Reich.

Der Prinz und der Vogelfänger haben sich getrennt. Papageno trifft auf Pamina, welche gerade ihrem Bewacher, dem lüsternen Mohren Monostatos entfliehen wollte. Als sich Papageno und Monostatos unvermittelt gegenüber stehen, hält jeder den anderen für den Teufel und ergreift die Flucht. Papageno erholt sich von seinem Schreck, kehrt zurück und erzählt Pamina von dem Prinzen, der sie liebe und befreien wolle.

Tamino ist inzwischen am Weisheitstempel Sarastros angelangt und verlangt Eintritt. Ein Sprecher tritt ihm entgegen und belehrt ihn, daß er für dieses Heiligtum noch nicht würdig sei. Erst wenn er den wahren Sachverhalt um Sarastro und Pamina erkannt habe, würde ihn „der Freundschaft Hand“

Einlaß gewähren. Immerhin darf Tamino erfahren, daß Pamina noch am Leben ist. Durch seine Zauberflöte wird Papageno und mit ihm Pamina angelockt. Aber auch Monostatos erscheint, und seine Sklaven wollen Pamina fesseln. Das Glockenspiel Papagenos veranlaßt sie, sich singend und tanzend zu entfernen. Sarastro tritt mit Gefolge auf. Pamina gesteht, daß die Liebe zur Mutter sie zur Flucht getrieben habe. Sarastro behandelt Pamina mit Güte, versichert ihr aber, daß er sie im Interesse ihres Lebensglückes noch nicht freigeben könne.

Monostatos führt den Prinzen herein, Pamina und Tamino erkennen, daß sie füreinander bestimmt sind. Wütend reißt der Mohr die sich Umarmenden auseinander. Sarastro aber erkennt den wahren Grund seiner übertriebenen Wachsamkeit und läßt Monostatos bestrafen. Tamino und Papageno werden von Priestern in den Prüfungstempel geführt.

2.Akt

In einer Priesterversammlung erläutert Sarastro, daß Tamino und Pamina füreinander bestimmt sind, sich aber noch Prüfungen zu unterziehen hätten. Zunächst müssen Papageno und Tamino ein Schweigebot befolgen, von dem sie die drei Damen sogleich abzubringen versuchen. Papageno läßt sich zum Plaudern verführen, bis ihn ein Donnerschlag zu Boden wirft, der auch die drei Damen verschwinden läßt.

Die Königin der Nacht erscheint bei ihrer Tochter, übergibt ihr einen Dolch und befiehlt damit Sarastro zu töten, andernfalls würde sie die Tochter verstoßen. Monostatos hat dies mitbekommen und versucht nun Pamina zu erpressen. Als sie sich weigert, dem Mohren gefügig zu sein, will dieser sie erdolchen, muß aber fliehen, als Sarastro dazwischen tritt. Pamina bittet für ihre Mutter, Sarastro beruhigt sie mit dem Hinweis, daß man in diesen heiligen Hallen Rache nicht kenne.

Auch für Papageno gehen die Prüfungen weiter. Ein altes häßliches Weib überbringt ihm einen Becher Wasser und behauptet, einen jungen Liebhaber namens Papageno zu haben. Als sie ihren Namen nennen will, ertönt ein Donnerschlag, der sie schnell verschwinden läßt.

Pamina erscheint, der Prinz reagiert eingedenk des Schweigegebots nicht auf ihre zärtlichen Worte. Ihre Verzweiflung wächst, als ihr Sarastro gebietet, Tamino ein letztes Lebewohl zu sagen.

Papageno ist zur Strafe für sein Plaudern eingesperrt worden. Er hält nichts von den „höheren Weihen“, Essen und Trinken ist ihm wichtiger, am liebsten aber hätte er „ein Mädchen oder Weibchen“. Als er gedankenverloren vor sich hin trällert und das Glockenspiel betätigt, humpelt wieder das alte Weib herein. Um nicht ewig eingemauert zu sein, schwört Papageno ihr Treue. Plötzlich steht ein junges, hübsches Mädchen vor Papageno, das er sogleich in seine Arme schließen will. Ein Priester aber führt seine Papagena weg.

Verzweifelt will sich Pamina das Leben nehmen. Die drei Knaben entreißen ihr den Dolch und führen sie zu dem Prinzen, der sie immer noch liebt und mit ihr zusammen die letzten Prüfungen in Feuer und Wasser besteht.

Auch Papageno sucht seinem Leben ein Ende zu machen, weil er nirgends Papagena finden kann. Rechtzeitig erinnern ihn die Knaben an seine Zauber-berglöckchen, durch die er nun die Geliebte herbeilocken kann.

Ein letztes Mal will die Königin der Nacht das Blatt wenden. Von Monostatos angeführt versucht sie, mit ihren drei Damen in den Tempel einzudringen. Doch Blitz und Donner reißen alle in die Tiefe, während die Strahlen der Sonne ein glückliches Paar Tamino und Pamina grüßen, die nun von Sarastro in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen werden.

Peter von Matt

PAPAGENOS SEHNSUCHT

Die *Zauberflöte* ist neben Shakespeares Trauerspiel *Hamlet* und Leonardos Bildnis der Mona Lisa das dritte große Rätselwerk unser Kultur. Keine Generation, kein Jahrzehnt, vielleicht sogar kein Jahr, in dem nicht einer kommt und sagt, jetzt habe er das Geheimnis eines dieser Wunderwerke gelüftet, jetzt habe er die Wahrheit gefunden, jetzt sei endlich Schluß mit dem Tüfteln und Knobeln und Herumrät-seln. Von nun an sei alles klar. 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 Erscheinung und sind doch unverschämt herausfordernd in den Fragen, zu denen sie uns zwingen und deren Antwort sie gleichzeitig verunmöglichen. Warum handelt Hamlet nicht, was macht ihn so melancholisch? Wer ist die Gioconda und warum lächelt sie so doppeldeutig — falls das überhaupt ein Lächeln ist? Wer ist die Königin der Nacht und wer Sarastro, was verkörpern sie, wie gut und wie böse sind die zwei mächtigen Wesen wirklich? Der Sänger des herrlichen Liedes von den heiligen Hallen, den heiligen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt und man die Rechte nicht kennt, wie kann er gleichzeitig ein solcher Frauenfeind und Frauenhaßer, ein so bedingungsloser Verächter des Weiblichen überhaupt sein? Und ist sein Widerpart, die rachsüchtige Muttergöttin, die flammt und blitzt in der Nacht wie ein ganzer aufbrennender Sternenhimmel, wirklich so unbedingt im Unrecht, wenn sie sich gegen den diktatorischen Männerstaat stellt, der ihr Wesen verneint und ihr sogar die geliebte Tochter geraubt



Der Papageno von Johann Baptist Klein, 1793

*Figurine des Papageno
von Johann Baptist
Klein, 1793*



*Guido Jentjens
(Papageno)*

hat? Wie gut ist das Gute, das in der *Zauberflöte* zuletzt siegt, und wie schlecht ist das Schlechte, das am Ende schreiend in den Abgrund sinkt? Antworten gibt es zuhauf, Bücher, die alles klären wollen, finden sich Schubkarrenweise, aber jeder, der in das Stück eintaucht und von seiner Musik aufgenommen wird, erlebt mit der Herrlichkeit der Klänge immer auch wieder die irritierende Gewalt seiner Rätsel. Und dann kommt Papageno, und alles scheint klar und zweifelsfrei und fraglos. Ist man nicht jedesmal wie erlöst, wenn er erscheint? Wenn zwischen der feierlichen Tyrannis des Sonnenmannes Sarastro und der reißenden Leidenschaft der königlichen Mondfrau dieser gutmütige Vogelfänger auftaucht, atmet man da nicht unweigerlich auf? Beginnt man nicht gleich auf ihn zu warten, auf ihn vor allen anderen, sobald er von der Bühne verschwindet? Und hängt da nicht im letzten eben damit zusammen, daß er uns keine Rätsel aufgibt, sondern einfach der ist, der er ist, einer, den wir kennen, inwendig und auswendig, ein prachtvoll eindeutiges Stück Mensch und Menschlichkeit?

Das eine stimmt, daß es allen Leuten ganz besonders wohl ist um Papageno herum. Das andere aber, daß er keinen Teil habe am ganzen Rätselsystem und Hieroglyphenmuster, das stimmt nun wieder ganz und gar nicht. Wir wissen von ihm nicht mehr, als was er von sich selbst weiß, und das ist wenig genug und zweideutig dazu. Von seiner Geburt, von Vater und Mutter hat er keine Ahnung; es gibt da nur ein paar unbestimmte Gerüchte. Gewiß ist er sich einzig darüber, daß er Papageno heißt, Vögel fängt, mit Vögeln handelt und — ein Mensch ist. Das sagt er sehr bestimmt. Auf die Frage Taminos: „Sag’ mir, du lustiger Freund, wer du bist“, antwortet er: „Dumme Frage! Ein Mensch wie du.“ Und doch ist gerade dies nun gar nicht so eindeutig. Denn immerhin hat er Federn am Leib wie ein Vogel. Er trägt nicht einfach ein Kleid aus Vogelfedern, sondern ist wahrhaftig

gefiedert, ein veritabler Vogelmensch. Deshalb fürchtet er sich auch immer wieder davor, gerupft und gebraten zu werden: „Sicher ließ ohn' alle Gnaden / Mich Sarastro rupfen, braten ...“ Ein Mensch also wie du und ich, ein Mensch, bei dem uns das Herz aufgeht — und hat doch Flaum und Federn wie ein Huhn oder ein Papagei? Seltsam ist das schon. Daß uns die ausgefallene Erscheinung so sehr wie ein Bruder vorkommt, weit mehr wie ein Bruder als etwa der wohlproportionierte Tamino, kann ja nicht einfach daran liegen, daß er mit Nachdruck erklärt, er sei ein Mensch. Es muß vielmehr etwas geben, das ihn uns *trotz* des Gefieders nahebringt, das ihn unwiderstehlich menschlich macht *gegen* seine äußere Erscheinung.



*Christian Rieger
(Papageno)*

Was ihn menschlich macht, brüderlich macht, zu unseresgleichen macht, ist seine Sehnsucht.

Das tönt sentimental, und es ist auch so lange sentimental, als die Sehnsucht Papagenos nicht genauer analysiert wird. Der erste Schritt dazu ist die Abgrenzung von Tamino. Denn auch Tamino hat seine Sehnsucht, und diese entfaltet sich mächtig vor unseren Augen und Ohren, als er das Bildnis Paminas in die Hand bekommt: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön ...“ [...]

Wie steht es dem gegenüber nun mit Papagenos Sehnsucht? Soll man das feierliche Wort auf den „lustigen Freund“ überhaupt anwenden? Wäre da nicht eher von Trieben zu reden, von Wunsch und Begehren? Hier steckt tatsächlich der Pferdefuß, hier wurzelt das Problem. Was wir einigermaßen deutlich zu unterscheiden pflegen, wenn wir uns über Trieb und Begehren einerseits, Sehnsucht und Liebe andererseits auslassen, das wird uns mit Papageno, im Ereignis Papageno auf einmal und ungeschieden vorgerückt. 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 Wün-



*Tero Hannula
(Papageno)*

schender definiert er sich schon in seinem Auftritts-
 lied, und jede seiner Arien, jedes seiner Duette ist
 aus dem Wunsch geboren. Kaum tut er den Mund
 auf, spricht er auch schon im Optativ. Jenes Auf-
 trittslied, in dem er, der Tradition gemäß, seinen
 Beruf zu erläutern hat, schlägt schon in der zweiten
 Strophe die Verbindung von den Vögeln, die er
 professionellerweise fängt, zu den Mädchen, die er
 so gerne fangen möchte. Und er spricht dabei nicht
 von der einen und einzigen Frau wie Tamino, bei
 ihm steht da zunächst einmal die Mehrzahl. Hierin
 ist er heimlich dem Don Giovanni verwandt. Wir
 wissen aus der Psychologie und aus unserer Alltags-
 rede, daß Vögel und Vogelwelt auf die unterschied-
 lichste Weise sinnbildlich für das Liebesleben stehen
 können. Alle Vögel locken, alle Vögel fangen, alle
 Vögel besitzen, das ist Papagenos Metier; alle Mäd-
 chen locken, alle Mädchen fangen, alle Mädchen
 besitzen, das Papagenos Wunsch und Begehren —
 „Ein Netz für Mädchen möchte ich, / Ich fing sie
 dutzendweis für mich; / Dann sperrte ich sie bei mir
 ein, / Und alle Mädchen wären mein“. Und so wie er
 selbst ein halber Vogel ist, ein gefiederter Vogel-
 mensch, so kann er auch nie von Mädchen reden,
 ohne sie als Vögelchen zu sehen. In seiner zweiten
 großen Sehnsuchtsarie, einer der berühmtesten Me-
 lodien der Welt überhaupt, macht er kein Hehl
 daraus: „Ein Mädchen oder Weibchen / Wünscht
 Papageno sich! / O, so ein sanftes Täubchen / Wär
 Seligkeit für mich!“ Das ist das Mädchen nicht nur
 sogleich auch schon ein Täubchen, ein Vögelchen
 also, sondern auch das Wort „Weibchen“ meint
 ebensosehr die angetraute liebe Menschenfrau wie
 das Partnerwesen in der Tierwelt, das Papageien-
 weibchen beispielsweise eines Papageienmännchens.
 Als Mensch wünscht er sich ein Mädchen, als Vogel
 ein Weibchen. Wie im Namen Papageno das Wort
 Papagei steckt und doch auch überwunden und
 verwandelt wird, steckt in ihm selbst die Vogelnatur

— und wird verwandelt und überwunden. Das sind heikle Verhältnisse, und je nachdem, wie man hier den Akzent setzt, verändert sich die Deutung der Papageno-Figur, verändert sich der Sinn von Papagenos Sehnsucht.

Das nächstliegende Deutungsmuster entspringt aus dem Kontrast zu Tamino, und zwar so, daß es diesen Kontrast in jeder Hinsicht durchzieht und systematisiert. Taminos Liebe würde, so betrachtet, als die hohe, feierliche und sittlich komplexe Liebe in Gegensatz gestellt zur niederen, lustigen, alltäglich-unkomplizierten Liebe Papagenos. [...]

Trotzdem besteht das Wunder der *Zauberflöte* vielleicht im letzten darin, daß dieses so eindeutige und naheliegende Sinnmuster schließlich doch nicht eindeutig aufgeht. So viel auch dafür spricht, es gibt immer wieder Vorgänge und Signale, welche die Grenzen dramatisch verwischen.

Das ist nun nicht zuletzt deshalb merkwürdig, weil Papageno nicht eine Bühnenfigur ist, die von Schikaneder und Mozart von Grund auf neu erfunden wurde. Vielmehr gehört er in die lange und farbenprächtige Tradition der komischen Gestalt auf der europäischen österreichischen Bühne, der „Lustigen Person“, wie man in der Theatergeschichte sagt. [...]

Zur Geschichte der Lustigen Person auf dem Theater gehört also, daß sie innerhalb eines festen Rahmens vielfältig variiert werden kann und je nach Ort und Land und Bühne auch den Namen ändert. So tritt der Wiener Harlekin zuerst unter den Namen Hans Wurst auf. Und in diesem Fall wissen wir auch genau, wer ihn lanciert und gespielt hat und wer damit in Wien jene Tradition begründete, aus der heraus dann eines Tages eben auch Papageno ins Leben springen sollte. Der Mann hieß Joseph Anton Stranitzky und war reisender Schauspieler, wie alle Harlekinne seiner Zeit es waren. 1712 gelang es ihm, in Wien ein festes Theater für sich und seine Truppe



Tiny Peters
(Papagena)



*Kornelia Eng
(Papagena)*



Pa-pa! Ma-pa! Pa-pa-grao!

*Figurine der Papagena
von Johann Baptist
Klein, 1793*

einzurichten, das Theater am Kärntnertor. Das war die Geburtsstunde dessen, was man heute pauschal das Wiener Volkstheater nennt. Hier spielte Stranitzky den Hans Wurst, der sich noch in zwei Wörtern, mit Vor- und Nachnamen schrieb, immerzu spielte er den Hans Wurst, und wenn die Wiener ins Theater gingen, sagten sie: „Ich gehe zum Hans Wurst“. Die Stücke handelten unweigerlich von großen Herren und Damen, entwickelten heroische Gefühle, Heldentaten und pathetische Liebschaften. Entscheidend aber war, daß sich mittendurch immerzu Hans Wurst trieb, und daß er in jeder passenden und unpassenden Situation seine Späße, die berühmten Lazzi, machte. Diese waren bei Stranitzky noch alles andere als stubenrein. Der ursprüngliche Wiener Hanswurst war derb, obszön, ein wüster, gefräßiger, lüsterner Kerl, ein prahlerischer Hosenscheißer, der alles verkörperte, was ungezogen und anstößig war. Den ganzen Apparat der heroischen Damen und Herren brauchte es nur, damit Hans Wurst sich in ihrer Mitte benehmen konnte, wie man sich in solchen Kreisen nicht benimmt. So trieb er es zur Lust und zum Aergernis vieler, bis man ihn verbot, bis man um der Sittlichkeit und der reinen Kunst willen für die Wiener Innenstadt eine offizielle Hanswurst-Sperre erließ. Jetzt aber erwies sich die Lebenskraft des alten Arlecchino erst recht. Kaum war Stranitzkys Nachfolger, Prehauser, der zweite berühmte Wiener Hanswurst, tot, erschien die Lustige Person unter einem neuen Namen und mit der alten Durchschlagskraft wieder auf den Brettern. Sie hieß nun Kaspar, Kaspar Larifari mit vollem Namen, ihr Schauspieler war Johann La Roche, und wenn die Wiener in die Vorstadt hinaus ins Theater gingen, sagten sie: „Ich gehe zum Kasperl“. Das schreibt wörtlich auch Mozart an seine Frau am 12. Juni 1791, als er mitten in der Arbeit zur *Zauberflöte* sitzt: „... ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl!“.

Historisch gesehen markiert Papageno also nichts anderes als einen Moment in dieser langen Folge, eine Spielart unter vielen andern. Auch er hat einen pittoresken Beruf; er ist Vogel-fänger, so wie Hans Wurst Krautschneider war und Staberl Parapluemacher ist und Kasper bald dieses, bald jenes exquisite Metier treibt: *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither* hieß zum Beispiel jenes Stück, das Mozart besuchte und über dessen Einfluß auf die *Zauberflöte* die abenteuerlichsten These zirkulieren. Wenn Papageno auftritt, gibt auch er sein Berufslied zum besten, so wie noch Raimund und Nestroy ihre Lustigen Personen deren Berufslieder zum besten geben lassen. [...]

Auch wenn sich die dumpfe Obszönität des ältesten Wiener Hanswurst in der Mozart-Zeit um vieles sublimiert und verfeinert hat, bleibt doch der Grundgegensatz fraglos bestehen. Die Lustige Person verkörpert auch jetzt noch den Gesamtkomplex des sogenannten Niederen im Leben, der Herr aber, dessen Diener die Lustige Person ist, verkörpert den Gesamtkomplex alles Höheren. Wenn dann am Ende jeweils beide heiraten, der edle Herr seine hohe Dame, der simple Diener seine Colombina, ist damit jedesmal auch die klare Scheidung der Welt in eine höhere und eine niedere Sphäre, eine Gesellschaft der weisen, heroischen, tugendhaften Herren und der schlaunen, unheldischen, triebgelenkten Untertanen wieder besiegelt und erwahrt.

Die Deutung Papagenos und der ganzen *Zauberflöte* entscheidet sich nun dort, wo man das Werk entweder als Bestätigung dieses Kunstsystems, oder aber als dessen Verwandlung

Die Lustige Person verkörpert auch jetzt noch den Gesamtkomplex des sogenannten Niederen im Leben, der Herr aber, dessen Diener die Lustige Person ist, verkörpert den Gesamtkomplex alles Höheren.

Der ursprüngliche Wiener Hanswurst war derb, obszön, ein wüster, gefräßiger, lüsterner Kerl, ein prahlerischer Hosen-scheißer, der alles verkörperte, was ungezogen und anstößig war.



*Christian Baumgärtel
(Tamino)*



*Klaus Schneider
(Tamino)*

und Umgestaltung begreift. Ich plädiere für die zweite These, obwohl ich weiß, wieviel für die erste spricht. Und mein Argument ist nun gerade Papageno, wie systemkonform auch immer dieser Arlecchino zuletzt seine Colombina, die Papagena, heiratet und sich abwendet vom hohen Tamino-Leben, von der hohen Tamino-Liebe und den hohen Tamino-Tugenden. [...]

Dennoch, so demonstrativ die *Zauberflöte* diese Trennung von Oben und Unten durchführt, die Trennung in eine feierliche Herren- und eine gutmütige Dienerwelt, eine Sphäre, um es mit Freud zu sagen, von Triebverzicht und Kulturgewinn und eine Gegensphäre von Lustgewinn und Kulturverzicht, so demonstrativ die *Zauberflöte* die beiden sozialen Klassen als naturgegeben hinstellt und den einzelnen als ein darin ein für allemal festgelegtes Wesen definiert, so unübersehbar führt sie uns doch gleichzeitig auch wieder das Gegenteil vor Augen. Das will nun allerdings bewiesen sein. Ich kann es tun, und ich halte mich dazu an Papageno. Schon in seinem Auftrittslied, das ihn auf den ersten Blick ganz als den von uns hinzustellen 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 menschliche reife Liebes- und Ehekultur. Das versteckt sich zunächst noch hinter dem kindlichen Motiv vom Zuckerkaufen und Zuckerschlecken, aber schließlich blüht es voll und ergreifend auf in der Vision einer befreiten Ebenbürtigkeit von Frau und Mann:

„Wenn alle Mädchen wären mein,
So tauschte ich brav Zucker ein,

Die, welche mir am liebsten wär',
 Der gäb' ich gleich den Zucker her.
 Und küsste sie mich zärtlich dann,
 Wär' sie mein Weib und ich ihr Mann.
 Sie schlief' an meiner Seite ein,
 Ich wiegte wie ein Kind sie ein.“

Die verschiedenen Grundgestalten menschlicher Erotik, das orale Zuckerschlecken und die genitale Sexualität, die Zärtlichkeit zwischen Eltern und Kind und die körperhafte Umarmung von Mann und Frau, sie erscheinen hier vereinigt in einer einzigen, großartigen ganzheitlichen Gestalt von Liebe und Zusammensein. Das folgt allerdings so rasch auf die Gockel- und Haremsphantasien, auf alle die obszönen Konnotationen der Vogelmetapher, daß man die Bedeutung des Geschehens leicht übersehen könnte. In Tat und Wahrheit definiert sich Papageno aber in diesem Lied nicht einfach als ein liebeslustiger Vogelmensch, sondern als ein wandlungsfähiges Wesen im Prozeß seiner Menschwerdung. [...] Und es ist deshalb durchaus nicht als Witz und Verulking zu betrachten, wenn er in seinem berühmtesten Sehnsuchtslied die Behauptung aufstellt: Falls ich „ein Mädchen oder Weibchen“ finde, wird mir nicht nur „Trinken und Essen“ erstmals richtig schmecken, sondern dann kann ich mich auch mit jedem „Fürsten messen“ und ich werde ein Leben „als Weiser“ führen wie nur irgend ein Philosoph:

„Dann schmeckte mir Trinken und Essen,
 Dann könnt' ich mit Fürsten mich messen,
 Des Lebens als Weiser mich freun
 Und wie im Elysium sein.“

Aus der Optik der Sarastro-Welt ist das nur ungezogenes Hanswurst-Geschwätz; das Stück als Ganzes aber und die Gewalt der Musik, die hinreißende Melodie nicht zuletzt dieses Liedes selbst, zwingen



*Douglas Nasrawi
 (Tamino)*



*Harrie van der Plas
 (Tamino)*



Sharon Coste
(Pamina)

uns, die Äußerung ernst zu nehmen: als utopische Vision einer Einheit von Weisheit und Genuß — Liebender und Trinker und Denker und Fürst verschmolzen zu einem einzigen wohlzentrierten und ausbalancierten Wesen.

Das führt nun zu meinem letzten Beweisstück, zu der geheimnisvollen Beziehung, die in der *Zauberflöte* zwischen Papageno und Pamina spielt. Es gibt wohl keine Zuschauerin und kein Zuschauer, keinen Leser und keine Leserin, die nicht irgendwann irritiert wären darüber, daß *Pamina* nicht *Tamina* heißt. Denn so wie zu Papageno die Papagena gehört, erwarten wir an der Seite Taminos eine Tamina. Das entspräche der Symmetrie des geregelten Kunstsystems. Aber nun trägt die Prinzessin und hohe Dame in ihrem Namen doch wahrhaftig das Charakteristische Präfix der unteren Sphäre, jenes Pa-, welches den Papageno nicht nur neben seiner Papagena stellt, sondern ihn auch noch zurückbindet an die unbewußte Vorwelt der Papageien. Es ist jenes Pa-, das im Finale des Werks nochmals orgiastisch gefeiert wird, herausgestellt als magischer Laut:

„Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pagena!
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!“

Daß dieses Pa- im Namen der hohen Geliebten kein Zufall ist, sondern auf ein für das ganze Werk wesentliches Aufbrechen des geregelten Kunstsystems und seiner Implikationen verweist, wird überwältigend bestätigt dadurch, daß das zentrale Liebesduett der Oper, jener Zwiegesang mit dem Donnersatz: „Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an“, nicht vom Paradedpaar Tamino-Pamina gesungen wird, sondern von Pamina und Papageno. Das bricht die Symmetrie der Figurengruppen so, wie die Vorsilbe Pa- die Symmetrie der Namensgruppen bricht, und es bricht damit das ganze, scheinbar so unerschütterliche Kunstsystem.

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.

Eine weitere, sehr dramatische Parallelstellung von Pamina und Papageno ereignet sich darin, daß beide in ihrer je unterschiedlichen Not bis zum Selbstmord, zum klaren Entschluß, sich umzubringen, getrieben werden. So komisch das im Fall von Papageno auch ist. [...]

Doch wo kommen wir da hin? Gerät mit solchen Aussagen die Sarastro-Welt nicht in ein seltsames und schiefes Licht? Die hohe Sittlichkeit der freimaurerischen Gesänge im Männerbund des Sonnenpriesters, die der Erde das „Himmelreich“ verspricht und die das Verzeihen über die Rache, die Weisheit über die Gewalt stellt, liegt denn nicht in ihr der höchste Sinn, das Ziel der Zwecke des ganzen Werks? Ich möchte die Antwort kurz und bündig geben: Was in der Sarastro-Welt als Theorie entworfen wird, wird von Papageno gelebt. 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, sinnlichlebendig verkörpert und bereits da ist sie im Ereignis Papageno. Und wenn noch so viel dagegen spricht, wenn noch so manche Textstelle es zu widerlegen scheint und auch unser denkender Kopf unwillkürlich dagegen protestiert und verlangt, der Schuster müsse bei seinem Leisten bleiben, der



Marianne Kienbaum
(Pamina)

*Es gibt wohl keine
Zuschauerin und kein
Zuschauer, keinen Leser
und keine Leserin, die
nicht irgendwann irritiert
wären darüber, daß
Pamina nicht Tamina
heißt.*



*Emanuel Schikaneder
als Papageno*

Narr bei seiner Pritsche und der Vogelfänger bei seiner Trillerpfeife — sobald wir im Theater vor dem unmittelbaren Geschehen der Oper sitzen, hören und schauen, aufgenommen werden von der Musik und eingenommen von den Bildern und *selber ganz werden* in der Erfahrung solcher Kunst, wissen wir unversehens, daß es doch stimmt und daß nichts in diesem Werk mit uns selbst so viel zu tun hat wie Papagenos Sehnsucht.

Papag. Ein Abgesandter der Sternflam-
menden Königin.

Pamina. (freudig) Meiner Mutter? —
O Wonne! — Dein Name!

Papag. Papageno!

Pamina. Papageno? — Papageno —
Ich erinnere mich den Namen oft gehört zu
haben, dich selbst aber sah ich nie. —

Papag. Ich dich eben so wenig.

Pamina. Du kennst also meine gute,
zärtliche Mutter?

Papag. Wenn du die Tochter der nächs-
tigen Königin bist — ja!

Pamina. O ich bin es.

Papag. Das will ich gleich erkennen.

(Er sieht das Porträt an, welches der Prinz zuvor emp-
fangen, und Papageno nun an einem Bande am Halse trägt.)

Die Augen schwarz — richtig, schwarz. —
Die Lippen roth — richtig, roth — Blon-
de Haare — Blonde Haare. — Alles trifft
ein, bis auf Hand und Füße. — — —
Nach dem Gemählde zu schließen, sollst du
weder Hände noch Füße haben; denn hier
sind auch keine angezeigt.

Pamina. Erlaube mir — Ja ich bin's
— Wie kam es in deine Hände?

Papageno. Dir das zu erzählen, wäre
zu weitläufig; es kam von Hand zu Hand.

Pamina. Wie kam es in die deine?



Kostümentwurf zur Berliner Aufführung von 1816

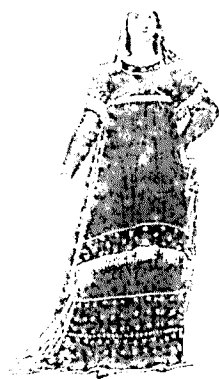
Dieter Borchmeyer

MOZARTS RASENDE WEIBER

(Ausschnitte)

Mozarts Frauengestalten bilden ein unerschöpfliches Thema. Zumal in jüngster Zeit ist hin und wieder bemerkt worden, für die weibliche Seele habe Mozart subtilere musikalisch-theatrale Ausdrucksformen gefunden als für die männliche. Anscheinend prägen sich die Frauengestalten seiner großen Opern dem heutigen Hörer und Zuschauer tiefer ein. Und das hängt wohl damit zusammen, daß er sie noch stärker als seine männlichen Figuren über das herkömmliche Rollenniveau erhoben hat, wobei Rolle hier sowohl im sozialen, sozialpsychologischen Sinne wie im musikalisch-dramatischen gemeint sei. [...]

Wir reden vom Typus der rasenden Weiber, der — vermeintlich anachronistisch wie der Begriff, den wir für ihn gewählt haben — bezeichnenderweise in den beiden Werken eine bedeutende Rolle spielt, in denen Mozart nach seinen frühen Beiträgen zu diesem Genre (*Mitridate*, *Lucio Silla*) noch einmal auf die überständige, von ihm selbst anscheinend überwundene Gattung der Opera seria zurückgreift: Elettra im *Idomeneo* und Vitellia in *La clemenza di Tito*. Zu ihnen gesellt sich eine andere Gestalt offenkundig anachronistischen Gepräges: die Königin der Nacht aus der *Zauberflöte*, deren, wie man heute sagen würde, sexistische Textpassagen, die sich ja vor allem gegen die Königin und ihre weibliche Gefolgschaft richten, wie überhaupt der ganze Typus des rasenden Weibes wider die heute so beliebte Einschätzung Mozarts als „Frauenkomponist“ zu zeugen scheinen. [...]



*Königin der Nacht
Kostümentwurf zur
Berliner Aufführung von
1816*



*Natalia Melnik
(Königin der Nacht)*

Die Königin der Nacht — Raserei des überständigen Matriarchats

Ist Vitellia die modernste, so die Königin der Nacht die archaischste unter Mozarts rasenden Weibern. Schon ihre Namenslosigkeit signalisiert, daß sie nichts als Repräsentantin eines zum Untergang verurteilten Reichs, des Reichs der Nacht ist. „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht“, so Sarastro in der Schlusszene der *Zauberflöte*. Die Nacht symbolisiert die voraufklärerische Welt der „Heuchelei“: der Verstellung der Wahrheit, der „dissimulatio“ als des intriganten Instrumentes einer Macht, die im „Lichte“ der Vernunft keine Legitimität besitzt, eben erschlichen ist. Über die Königin der Nacht sagt Sarastro in der Eröffnungsszene des zweiten Aufzugs: „Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unsern festen Tempelbau zu zerstören.“ Mit diesem Tempelbau will sie das Werk der Aufklärung vernichten. [...]

Die Aufklärung ist männlichen, der Aberglaube weiblichen Geschlechts. Daher ist alles Negative, den Fortschritt Hemmende, den Läuterungsprozeß im Tempel der Eingeweihten Störende weiblich konnotiert. „Ein Weib hat also dich berückt?“ fragt der „alte Priester“ Tamino, als dieser sich für seine Diffamierung Sarastros auf die Königin der Nacht beruft. Priester: „Ist das, was du gesagt, erwiesen?“ Tamino: „Durch ein unglücklich Weib bewiesen, / Das Gram und Jammer niederdrückt.“ Tamino ist also das Opfer der „Berückung“, während er wähnt, einen „Beweis“ in der Hand zu haben. Der Priester fragt nach „Gründen“, nach dem rationalen „Erweis“, Tamino jedoch rekurriert stattdessen auf die Affekte einer Frau.

Daß dieses „Weib“ nicht deshalb „unglücklich“ ist, weil sie ihre geliebte Tochter verloren hat, sondern weil ihre Machtpläne gestört sind, durchschaut Tamino noch nicht.



*Konstantin Gorny
(Sarastro)*

Kein Zweifel, Sarastro ist wie Titus für Mozart eine uneingeschränkt positive Herrschergestalt, während die Königin der Nacht in keinem Moment das Recht und die Sympathie auf ihrer Seite hat. Schon der gramgebeugten Mutter in der Auftrittsarie Nr. 4 ist nicht recht zu trauen. Daß der Larghetto-Teil im gleichen g-Moll steht wie Paminas Klage in ihrer ergreifenden Arie Nr. 17, berechtigt wohl nicht zu der Annahme, Mozart habe die Leiden der Königin wirklich ernst nehmen wollen. Die Empörung, die sich dann im Allegro-Teil, im dämonischen Sternenglanzgefunkel ihrer halsbrecherischen Koloraturen entläßt, steigt schon in ihrer Klage auf, so gleich im dritten Takt, wo statt der Seufzerklausel, die man vom Text („Zum Leiden bin ich auserkoren“) her erwarten würde, jene Mezzoforte-Aufwallung beim Worte „auserkoren“ den piano angestimmten Leidenston durchbricht. Die Königin liefert mit ihrer Arie ein Meisterstück appellativer Redekunst. zunächst wickelt sie das weiche Herz des Jünglings in den rhetorisch-theatralen Grundaffekt des Mitleids ein, um ihn dann zur Tat anzufeuern („Du wirst sie zu befreien gehen“). [. . .]

Daß das Mitleid, welches die Königin in Tamino erweckt, nicht die humane Empfindung ist, die das Zentrum dem empfindsamen Ethik bildet, das führt ihm der alte Priester deutlich vor Augen. Die edlen Motive, die er vorgibt, als er in den Tempelbezirk der Eingeweihten vordringt, werden vom Priester entlarvt: „Dich leitet Lieb' und Tugend nicht, / Weil Tod und Rache dich entzünden.“ Tod, d. h. Mordbegehren, Rache und Haß — das ist die Welt der Königin der Nacht, während im Reich Sarastros, dessen Tempel die Namen der Weisheit, der Vernunft und der Natur tragen, Liebe, Freundschaft und Vergebung walten.

Alles Positive scheint in der *Zauberflöte* mit einem Attribut „männlich“ versehen. Die drei Knaben, welche Tamino vor den Tempelbezirk führen, schär-



Manuela Uhl
(Königin der Nacht)



Jon Pescevic
(Sarastro)

fen ihm ein, „standhaft, duldsam und verschwiegen“ zu sein; „kurz, sei ein Mann, dann, Jüngling, wirst du männlich siegen“. Dieser Appell, ein Mann zu sein, und damit zugleich, den „Weibern“ grundsätzlich zu mißtrauen, wird von den Eingeweihten und auch von Tamino permanent wiederholt, ja ist geradezu ihr Erziehungsziel — gleichbedeutend mit der Erlangung von Weisheit und Vernunft. [. . .]

Was dabei herauskommt, wenn das Weib nicht vom Manne geleitet wird und aus seinem „Wirkungskreis“ schreitet, das lehrt in kosmisch-symbolischen Dimensionen das Beispiel der Königin der Nacht. Durch die Ehe mit dem Sonnenherrscher war ihre nächtlich-chthonische Macht gebunden, die Nacht blieb dem Tag subordiniert. Nun droht sich das Verhältnis umzukehren: die Nacht hat sich emanzipiert, sucht sich das Licht (durch die Eroberung des Sonnenkreises) zu unterwerfen — wie es auch das Ziel von Goethes Mephisto ist, der die Priorität der Finsternis vor dem „stolzen Licht“ behauptet das zu seiner Verbitterung „nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht“.

Mit der Dominanz der Nachtseite der Welt drohen jedoch — die Urfrucht der patriarchalischen Gesellschaft — die chthonischen, elementarischen, bewußtseinsfeindlichen, orgiastischen Mächte des Matriarchats die Dämme der männlichen Geistordnung einzureißen. Für diese Mächte steht die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*. Ihre Raserei ist das letzte Sichaufbäumen des überständigen Matriarchats. In der großen Szene mit ihrer Tochter stellt sie zunächst mit erstaunlicher Objektivität die Illegitimität ihres Machtanspruchs aufgrund der testamentarischen Verfügung ihres Gatten dar — das ist natürlich nicht figurenpsychologisch zu begreifen, sondern sie ist hier das Sprachrohr des Textdichters —, um dann an die Tochter zu appellieren, Sarastro zu ermorden und ihr den Sonnenkreis zu übergeben. Hier läßt sie gänzlich die Maske fallen, die Mutterlie-



Christine Rösch
(I. Dame)

be wird der Machtbesessenheit zum Opfer gebracht, ohne Rücksicht auf die „Bande der Natur“, welche für die Aufklärung doch ein unantastbarer Wert sind. Die Haßorgie in der Arie Nr. 14 greift zwar mit ihren irrwitzigen Vokalisieren und Koloraturen bewußt (man hat früher sogar angenommen: parodistisch) auf das traditionelle Seria-Modell der Rache-Arie zurück — wie hätte Mozart eine überlebte Macht- und Affektwelt besser darstellen können als durch eine dergestalt überständige Form —, doch er steigert sie zu einem solchen metrischen und melodischen Ausdruckssexzeß, daß wir sie wohl als das kühnste Tonbild weiblicher Raserei überhaupt bezeichnen dürfen. [...]

„Sie versinkt“, lautet die szenische Anweisung nach der Abgangsarie der Königin der Nacht. Man könnte das symbolisch verstehen: mit ihr versinkt eine im Lichte der Aufklärung als regressiv gewertete elementarische Affektwelt. Der Arie der Königin wird die in der musikalischen Nummernfolge nächste (Nr. 15): Sarastros „In diesen heil’gen Hallen / Kennt man die Rache nicht!“ inhaltlich unmittelbar entgegengesetzt. Triumphieren dort Rache, Tod, Verzweiflung, so hier Liebe, Freundschaft, Vertrauen, Vergebung, Menschlichkeit. Der Kontrast zweier dominanter Typen der Seria-Abgangsarie — Affekt-Arie und Sentenz-Arie — dient dazu, zwei gegensätzlich ethische und Empfindungs-Haltungen zu konfrontieren, deren Gegenläufigkeit alle Opern Mozarts prägt, welche mehr oder weniger auf den Seria-Typus zurückweisen: vernichtungswütige Affektraserei und vernunftbestimmt-philanthropische Empfindsamkeit.

Bezeichnend für den empfindsamen Paternalismus des 18. Jahrhunderts, daß der Raserei der — im doppelten Sinne: ihre Macht wie ihrer Fassung „entsetzen“ — Mutter eine großmütig-affektüberlegene Vaterfigur gegenübertritt. Sarastro ist ja Paminas Adoptivvater, ihr geistiger Vater — eine Figur, die



Pamela Pantos
(2. Dame)



Clara O'Brien
(2. Dame)



Katja Boost
(3. Dame)



Edward Gaunt
(Sprecher)

im Drama der Aufklärungszeit außerordentlich verbreitet ist. [...]

Auch die *Zauberflöte* ist von einem empfindsamen Paternalismus geprägt, der die Mutter, sobald sie aus ihrem natürlichen Wirkungskreis heraustritt und Herrschaftsrechte beansprucht, in die Hölle der rasenden Weiber verbannt. „Mir klingt der Muttername süße“, singt Pamina; doch das wird ihr von Sarastro nicht zugestanden. Die „süße“ Bindung an die Mutter hat wie so oft im Drama des 18. Jahrhunderts nur verhängnisvolle Folgen.

Am Ende erscheinen „Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung“ als Abbild des göttlichen Paares Isis und Osiris. Jeder Rangunterschied der Geschlechter ist hier aufgehoben. „Während es für das patriarchale Mysterium typisch ist, daß die Frauen als Symbolträger des Negativen von den Mysterien ausgeschlossen werden“, schreibt Erich Neumann, „handelt es sich in dem Geschehen der *Zauberflöte* nicht nur um eine Durchbrechung dieses Grundprinzips, sondern um die Einführung eines neuen Mysteriums, in dem jenseits von matriarchalischer oder patriarchalischer Betonung die conjunctio, die Verbindung des Männlichen mit dem Weiblichen, den höchsten Symbolrang einnimmt.“

In Paminas Wandlung von der Tochter der chthonischen Königin zum Abbild der Göttin des Sonnenreichs erfährt das empfindsame Frauenbild — im Kontrast zu einer furienhaften, von Haß und Rache beherrschten matriarchalischen Weiblichkeit — seine äußerste Steigerung. Pamina ist es auch, die Tamino anleitet, beim Weg durch die mit Vernichtung drohenden Elemente — Feuer und Wasser — die *Zauberflöte* zu spielen. Diese ist die humanisierende Gegenkraft zur Macht des Elementaren, ob es sich um die Raserei der unbelebten Natur, des wilden Tierreichs oder der Affektwelt des Menschen handelt. Wie sie „der Menschen Leidenschaft verwandeln“, seine aggressiven Affekte zu philanthropi-

schen Empfindungen harmonisieren kann, so verwandelt sich unter ihren Tönen alles Bedrohliche ins Wohltätige. Die Musik selber offenbart sich in Mozarts *Zauberflöte* dergestalt als tönende Humanität.



**Jetzt 'was
Leckeres!**

*Für
Theater-
Gourmets*

*Nach dem Stück
ein gutes Stück
gepflegte
Gastlichkeit:
An Theaterabenden
ist die Küche
bis 23 Uhr geöffnet.*

Stadthallen Restaurant
Karlsruhe · Am Festplatz 4 · 0721/377777
Täglich von 11-24 Uhr geöffnet

DIE „SCHWARZEN“

Ich möchte versuchen, die „Zauberflöte“ witzig, spritzig, temperamentvoll, bunt zu erzählen, eine „Zauberflöte“ zu machen, die nicht ein großes, intellektuelles Konzept hat, sondern eine, die Spaß macht, und zwar Erwachsenen wie Kindern, eine Familien-Zauberflöte in ihrer ganzen Buntheit — vielleicht auch ein bißchen Frechheit. Sie spielt eigentlich in keiner festgelegten Zeit. Ich nehme die Figuren zum Teil sehr heutig; Tamino ist ein Suchender und so durchaus auch eine moderne Figur. Nichts ist festgelegt auf Freimaurer-Thematik und philosophische Gedanken, welche in der Mozart-Zeit eine Rolle spielten.
 Ulrich Peters



*Hans-Jörg Weinschenk
(Monostatos)*



*Gunter Nowak
(Monostatos)*



*Ulrich Peters
(Inszenierung)*



*Uwe Sandner
(Musikalische Leitung)*



*Christian Floeren
(Bühnenbild)*

Hartmut Gagelmann

MOZART HAT NIE GELEBT . . .

Natürlich hat er gelebt. Seine Werke, die ihn überlebt haben, beweisen es. Rund 200 Jahre Mozart-Forschung haben so ziemlich alles Wissenswerte ans Licht gebracht: Echtheitsfragen sind weitgehend geklärt, Entstehungszeiten und Uraufführungsdaten sind bekannt. Man weiß, wann Mozart selbst dirigierte oder am Klavier saß. Sogar welchen Frack er dabei trug, wird hin und wieder berichtet. Nur einer bleibt bei all dem im Dunkeln, nämlich der Mensch, der in diesen Kleidern steckte, die Persönlichkeit Mozarts. Man weiß nicht, wie dieser Mann wirklich gelebt hat und was er erlebt hat. Man weiß nicht einmal, wie er gestorben ist.

Sein Tod wurde für die Nachwelt zu einem Rätsel, denn die wenigen Aussagen über seine letzten Tage und Stunden wurden erst nach jahrzehntelangem Schweigen gemacht. Sie sind widersprüchlich, beschreiben die Symptome der Todeskrankheit ungenau und lassen keine sichere Diagnose zu. Mozarts Leiche verschwand spurlos. Mit der damals geltenden Begräbnisordnung ist das nur notdürftig zu erklären. Völlig ungeklärt ist hingegen, warum sich jahrelang kein Mensch für das Grab Mozarts interessiert hat; kein Freund, kein Freimaurer, niemand. Selbst Mozarts Witwe hielt es erst nach siebzehn Jahren für nötig, den Friedhof von St. Marx zu betreten. Dort soll Mozarts Leichnam in ein Gemeinschaftsgrab gelegt worden sein. Aber es gibt keinen wirklichen Beweis dafür, und es gab vor allem keinen Augenzeugen.

Schon bald nach Mozarts Tod hieß es in der Presse, daß Mozart vergiftet worden sei. Verdächtige wur-



Wolfgang Amadeus Mozart.

*Silberstiftzeichnung von
Doris Stock, 1789*

den allerdings erst mit Namen genannt, als alle Beteiligten längst tot waren oder im Sterben lagen. Auf diese Weise erlangte Salieri eine Unsterblichkeit, die er sich durch seine Kompositionen nicht sichern konnte. Er soll Mozart aus Neid vergiftet haben. Einer anderen Theorie zufolge sollen die Freimaurer ihn ermordet haben, weil er durch die „Zauberflöte“ angeblich wichtige Geheimnisse ihres Bundes verraten habe. Sogar Constanze Mozart wurde als Mordverdächtige nicht ausgeschlossen. Sie selbst hat zu diesem Verdacht durch ihr Verhalten, vor allem aber durch ihr Schweigen nach Mozarts



*Constanze Mozart,
geb. Weber,
Mozarts Frau.
Ölgemälde wohl von
ihrem Schwager
Joseph Lange, 1782*

Tod nicht unwesentlich Anlaß gegeben. Ob sie mit Franz Xaver Süßmayr, dem Schüler ihres Mannes, ein Verhältnis gehabt hat, läßt sich nicht mehr nachprüfen. Und die Tatsache, daß Mozarts jüngstes Kind auf die Vornamen Süßmayrs getauft wurde, ist kein ausreichendes Indiz für einen Ehebruch Constanzes. Posthumen Gerüchten zufolge soll es auch Mozart selbst mit der Treue nicht allzu genau genommen haben. Seine Schülerin Magdalena Hofdemel war im fünften Monat schwanger, als Mozart starb. Dies wäre uninteressant, wenn nicht ihr Mann Franz einen Tag nach Mozarts Tod Magdalenas Gesicht mit einem Rasiermesser entstellt und anschließend Selbstmord begangen hätte. Auf diese Weise geriet auch der Selbstmörder Hofdemel in den Kreis derer, die als Mörder Mozarts verdächtigt wurden. Die verschiedenen Vergiftungstheorien sind weit populärer geworden und geblieben als ernsthafte medizinische Untersuchungen. Diese kommen zwar auch zu unterschiedlichen Ergebnissen, können jedoch mehr Recht auf Wahrscheinlichkeit beanspruchen als jede noch so brillante Spekulation über einen Giftmord. Eine endgültige Diagnose von Mozarts Todeskrankheit kann es allerdings nicht geben, und lediglich aufgrund der über-

lieferten Symptome lassen sich Vermutungen anstellen. Wenn Mozart eines natürlichen Todes starb, dann erlag er einem Nierenversagen oder einem Herzversagen. Mit Herzversagen endet aber jedes Leben, und ein Nierenversagen ist in jedem Fall ein Vergiftungstod, wobei zu klären bliebe, ob das Nierenversagen die Vergiftung verursacht hat, oder ob umgekehrt eine Vergiftung das Nierenversagen ausgelöst hat. Ganz ähnlich verhält es sich bei einem Herzversagen, das sowohl Folge als auch Ursache sein kann. Im Fall Mozart kann schließlich auch ein Tod durch Behandlung, zum Beispiel durch übermäßige Aderlässe, nicht ausgeschlossen werden.

Über all das läßt sich nur noch mehr oder weniger glaubwürdig spekulieren. Bewiesen werden kann nichts, und so bleibt Mozarts Tod ein Rätsel.

Weit rätselhafter ist allerdings die Kindheit Mozarts. Sie ist zwar immer wieder mit mehr oder weniger

Pathos beschrieben und nacherzählt worden, aber nie wurde ernsthaft untersucht, ob der Begriff Wunderkind auf den Knaben Johann Wolfgang Gottlieb überhaupt anwendbar ist. Mit dem Wissen darum, daß dieser Knabe zu einem der bedeutend-

sten Komponisten geworden ist, hat man das Wunderkind als zwar bestaunenswert, aber im Grunde selbstverständlich hingenommen. Der Vater Leopold Mozart, welcher allen Ehrgeiz in die Karriere seiner Kinder gesetzt hat, war zusammen mit Wolfgang besonderer Begabung bisher eine offensichtlich ausreichende Erklärung. Wenn es jedoch nach dem Ehrgeiz der Väter ginge, würde die Welt von Mozarts wimmeln. Aber die Welt hat nur einen Mozart gehabt. Gewiß hat Leopold seinem Sohn alles musikalische Wissen vermittelt, das ihm selbst zur Verfügung stand. Das Kind war ihm jedoch bei diesem Erziehungsprozeß ganz eindeutig immer um einen Schritt voraus. Wie sonst hätte der zehnjährige Wolfgang seinen 36 Jahre älteren Vater als Musiker

**Weit rätselhafter ist
allerdings die
Kindheit Mozarts.**



*Anna Maria Mozart,
die Mutter Wolfgangs.
Ölgemälde (um 1770)
von Lorenzoni (?)*

übertreffen können? Und dies sowohl als Klavierspieler wie auch als Komponist. Es wäre einmal nachzurechnen, welche Zeit das Kind Mozart zum Klavierüben, zum Geigeüben oder zum Studium der Kompositionsregeln eigentlich gehabt hat. Zumal das alles neben einem guten Unterricht in Allgemeinbildung und Sprachen, neben strapaziösen Reisen, neben ständigen Empfängen und neben zahllosen Konzertauftritten stattfinden mußte. Die einfache Rechnung ergibt, daß Mozart zum Üben und Komponieren im Grunde überhaupt keine Zeit gehabt hat.

Und diese verwirrende Tatsache sollte sein ganzes Schaffen bestimmen. Sein Leben, das kaum 36 Jahre dauerte, reichte aus, um ihn ein Werk hervorbringen zu lassen, über dessen Umfang andere Komponisten 70 und mehr Jahre alt geworden sind. Allein dies macht Mozart einzigartig und entzieht ihn jedem Vergleich. Mozart hatte nie Zeit, und er brauchte auch keine Zeit, denn wenigstens soviel ist sicher, daß er seine Werke immer in größter Eile, dabei fast fehlerlos und eigentlich nebenbei niederschrieb. All jene Anekdoten von den Ouvertüren, die in letzter Minute komponiert wurden, von dem Trio, das er beim Kegeln notierte, oder von dem „Zauberflöten“-Quintett, das beim Billard entstand, erlangen ihren Wahrheitsgrad durch die schlichte Feststellung, daß es kaum anders gewesen sein kann. Um so brennender wird daneben die Frage, was in dem Menschen Mozart vorgegangen sein mag, der offenbar ohne jeden Zwang zur Konzentration in der Lage war, ein qualitativ und quantitativ gewaltiges Werk zu schaffen, für das rein von der Zeit her in seinem Leben eigentlich kein Platz war.

Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es auch fraglich, ob Mozart in seinen Werken irgendwelche gezielt außermusikalischen Absichten gehabt hat, seien es politische, ethische, tonartensymbolische, freimaurerische oder andere. So sehr etwa die „Zau-

berflöte“ Anlaß zu Deutungen in jeder Richtung gibt, so wenig kann Mozart auch nur einen Bruchteil dessen gelesen haben, was seine Biographen in jahrelanger Arbeit studiert haben. Merkwürdig ist nur, daß alles, was heute aus Mozarts Werken herausgelesen oder in sie hineininterpretiert wird, tatsächlich darinnen zu sein scheint. Trotzdem dürfte es schon aus Zeitgründen ausgeschlossen sein, daß diese zusätzlichen Inhalte über Mozarts Bewußtsein gegangen sind. Hier bleibt nur die Suche nach dem Unbewußten, und das Rätsel Mozart wird damit noch rätselhafter.

Das Interesse für die Persönlichkeit Mozarts wird ohnehin nur durch sein Werk ausgelöst, und der gewöhnliche Zugang zu Mozart findet beispielsweise über die „Zauberflöte“, nicht aber seinen Großvater in Augsburg statt. Wenn es Mozarts Musik nicht gäbe, würde sich niemand für seine Person interessieren. Insofern scheint es angebracht, Mozarts Leben nicht in Form einer chronologischen Biographie zu untersuchen, welche der Reihe nach die Stationen dieses Lebens von der Geburt bis zum Tode wiedergibt. Weit vielversprechender ist eine Aufschlüsselung vom Ende her; nur dort, wo sich alle Fäden verknötet haben, sind sie vermutlich auch wieder zu lösen. Das Wunderkind Mozart war durchaus keine Garantie für das Entstehen der „Zauberflöte“, der letzten Symphonien oder des Requiems. Aber diese Werke sind es, die ein Licht auf das Wunderkind Mozart werfen und seine Existenz erklären können. Ähnlich könnte es sich mit Mozarts Tod verhalten. Nicht die Reisediagnosen und Erkrankungen des Knaben erklären das frühe Ende des Mannes, denn seine Schwester Nannerl, welche die ersten großen Reisen mitmachte, wurde immerhin 78 Jahre alt. Es könnte tatsächlich in der Umkehrung so sein, daß Mozarts Tod ein Schlüssel zu seinem Leben ist. Natürlich bleibt es ein Wagnis, das Prinzip von Ursache und Wirkung umzukehren. Aber dieser Ver-



*Leopold Mozart,
der Vater Wolfgang.
Ölgemälde (um 1765)
von Lorenzoni (?)*

Über Mozarts Charakter lassen sich in der Tat nur schwer konkrete Aussagen machen, und wenn, dann widersprechen sie sich. Da erscheint einerseits der ernsthafte junge Künstler, der sich mit den dramaturgischen Problemen eines Opernlibrettos auseinandersetzt, wie etwa beim „Idomeneo“. Derselbe Mozart schreibt an sein Augsburger Bäsle Briefe, die wegen ihrer Unanständigkeit häufig der Zensur der Biographen zum Opfer gefallen sind, damit das verklärte Bild von einem reinen Mozart gerettet werde. Andererseits sind sie oft als Jugendsünden abgetan worden, wobei übersehen wurde, daß sich Mozart auch noch kurz vor seinem Tode dieser Sprache bediente, wenn er zum Beispiel an seine Frau schrieb und seinen Schüler Süßmayr zur Zielscheibe seines Spottes machte.

Litholabys fiza!

[illegible]

Macfarlan & Zuercher
1978

Ohn hier das Lie

John Jay
Sept 1791

38

Durchsichtigkeit, die zwar vieles sichtbar, aber nichts greifbar werden läßt.

Ähnliches gilt für Mozarts menschliche Bindungen. Sicher ist nur, daß die Heirat mit Constanze, die innere Lösung vom Vater und der äußere Bruch mit dem Salzburger Arbeitgeber Colloredo einen einzigen Aufbruch darstellen, der kaum durch seine einzelnen Vorgänge zu erklären ist. Wie aber Mozarts Ehe in Wirklichkeit war, bleibt ein Geheimnis, zumal Constanze, die nach Mozarts Tod noch fünfzig Jahre Zeit hatte zu reden, beharrlich geschwiegen hat. Es gibt nur zwei Äußerungen von ihr, mit denen sie ihre beiden Ehen pauschal erwähnt und die Liebe ihrer Gatten Mozart und Nissen in einem Atemzug nennt. Gleichzeitig hat sie dafür gesorgt, daß auf die spätere Vater-Sohn-Beziehung zwischen Leopold und Wolfgang kein Licht fiel, indem sie vor allem Leopolds Briefe zum großen Teil vernichtete. Zusaätzlich verschwand auch noch fast das gesamte Tagebuch, das Mozarts Schwester geführt hat.

Zu den Fragen, die als weiße Flecken in der Biographie Mozarts stehengeblieben sind, gehört auch der umstrittene Niedergang von Mozarts Karriere in Wien, der von außerordentlichen finanziellen Schwierigkeiten begleitet war. Die Bettelbriefe an den Logenbruder Puchberg zeigen einen Mozart, der existentiell vor dem Abgrund stand. Sie haben die Legende gestützt, daß Mozart verarmt gestorben sei. Nachrechnungen ergaben jedoch, daß Mozart in den letzten Jahren Einnahmen hatte, die fast das Zehnfache von dem ausmachten, womit sein Vater zuletzt in einem Haus mit acht Zimmern und dem Unterhalt eines Enkels problemlos auskam. Das Vermögen, welches Mozart mit der Summe aus Honoraren und geliehenen Geldern verbrauchte, floß in unbekannte Kanäle, denn die Krankheiten und Kuraufenthalte von Constanze können derartige Beträge unmöglich verschlungen haben.

Was bleibt, sind Fragen, und es ist auch nach

Nach Mozarts Tod blieb Constance in Wien und freundete sich mit dem dänischen Legationssekretär Georg Nikolaus Nissen an, der 1793 zur Gesandtschaft nach Wien gekommen war und ihr bei der Ordnung des Mozart-Nachlasses half. 1798 bezogen beide eine gemeinsame Wohnung. 1809 heiratete Nissen Constance in Preßburg, wohin sie während der napoleonischen Besetzung Wiens geflüchtet waren. 1810 übersiedelten sie nach Kopenhagen. Nach seiner Pensionierung 1820 kamen beide nach Salzburg. Hier hat Nissen seine 1828 erschienene Mozart-Biographie geschrieben.

200 Jahren Mozartforschung nicht möglich, eine Mozart-Biographie zu schreiben, in der nicht das wichtigste Satzzeichen das Fragezeichen wäre. Aber da von allen Biographen erwartet wird, daß sie Antworten bereithalten, sind auf dem Papier bereits alle Fragen beantwortet worden. In der unübersehbaren Mozart-Literatur finden sich auf jede Frage mehrere Antworten, und die meisten widersprechen sich.

Aus diesem Grund soll hier ein anderer Weg versucht werden. Er setzt den Mut zum Fragezeichen voraus. Denn die voreilige Beantwortung einer einzelnen Frage bestimmt im voraus die Antworten auf andere Fragen. Vielleicht ist es daher an der Zeit, die Fragen einmal stehenzulassen, damit sich der eigentliche Fragenkomplex herauschält. Dieser wird allerdings eine ganz neue Frage auslösen, die womöglich die eigentliche Frage im Leben Mozarts ausmacht. Und wahrscheinlich ist es am besten, wenn auch diese Frage unbeantwortet bleibt. Sie sei hier vorweggenommen und lautet: War Mozart ein Medium? Das heißt: hat er überhaupt als ein bewußt gestaltender Künstler gelebt und gearbeitet. Noch schärfer formuliert müßte die Frage lauten: war Mozart unschuldig an seinem Werk? War er in seiner eigenen Lebensgeschichte, die sich streckenweise wie ein Kriminalprotokoll ausnimmt, kein Täter, sondern eher ein Opfer? Hat er gelebt oder wurde ihm sein Leben diktiert? Und wenn es ihm diktiert wurde, bleibt immer noch offen, von wem. Und gerade diese letzte Frage könnte einfacher sein, als es zuerst scheint. Vielleicht war es nicht Mozart, der seine Musik geschaffen hat. Vielleicht war es umgekehrt eine Musik, die sich ihren Mozart geschaffen hat. Er selbst ist hinter seinem Werk verschwunden, und womöglich ist es vergeblich, ihn dahinter wieder aufspüren zu wollen. Vielleicht ist es angebracht, sich die Frage zu stellen, ob Mozart in dem Sinne, wie man sich einen Komponisten vorstellt, überhaupt gelebt hat.

Udo Salzbrenner

DAS RÄTSEL „ZAUBERFLÖTE“

Seit ihrer Uraufführung vor über 200 Jahren am 30. September 1791 in Wien erfreut sich Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ einer ungebrochenen Popularität in breitesten Publikumsschichten. Komponiert im Todesjahr des Tondichters entwickelte sie sich zum Spielplanrenner par excellence, von dessen anhaltendem Erfolg selbst moderne Musical-Produzenten unserer Zeit nur träumen können.

Mit der „Zauberflöte“ begab sich Mozart auf kompositorisches Neuland. Erstmals schuf er ein Werk für eine Bühne vom Typus der Wiener Vorstadttheater und damit ein Werk für ein grundsätzlich anderes Publikum als jenes, das die Vorstellungen in der Hofoper besuchte.

Das Libretto schrieb Emanuel Schikaneder, der Mozart noch aus seiner Salzburger Zeit bekannt war und der 1789 die Direktion des „Theaters auf der Wieden“ übernommen hatte.

Vielfältig sind die antiken und orientalischen stofflichen Quellen, die im Textbuch der „Zauberflöte“ miteinander verschmelzen.

Direkte Vorlagen bildeten zweifellos der 1731 erschienene historische Roman „Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte“ des Abbé Jean Terrasson, der 1778/79 von Matthias Claudius als „Geschichte des ägyptischen Königs Sethos“ ins Deutsche übersetzt wurde, sowie die zwischen 1786 und 1789 erschienene dreibändige

Fortsetzung Seite 43



*Emanuel Schikaneder.
Titelbild des Wiener
Almanachs für Theater-
freunde, 1791, Stich von
Ignaz Albrecht.*

Märchensammlung „Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermaehrchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und überarbeitet“ von Christoph Martin Wieland und August Johann Liebeskind, vor allem das darin enthaltene Märchen „Lulu oder Die Zauberflöte“. Weitere Hauptquellen waren die Oper „Oberon“ des Hofkapellmeisters Paul Wranitzky, die Schikaneder 1789 herausbrachte, sowie das Schauspiel „Thamos, König in Ägypten“ von Tobias Philip von Gebler, für das Mozart schon eine Bühnenmusik geschrieben hatte.

Daneben flossen auch aktuelle Ereignisse der Zeit, wie die Flugversuche des Franzosen Blanchard mit einem Heißluftballon im Juli 1791 in Wien in das Libretto ein.

Schon früh erkannte man jedoch, daß die „Zauberflöte“ mehr ist als Vorstadtposse, Zauberstück, Kasperltheater und Maschienenkomödie, und die überaus kontroversen Deutungsversuche, dem „Rätsel Zauberflöte“ auf die Spur zu kommen sind mittlerweile imstande, ganze Bibliotheken zu füllen!

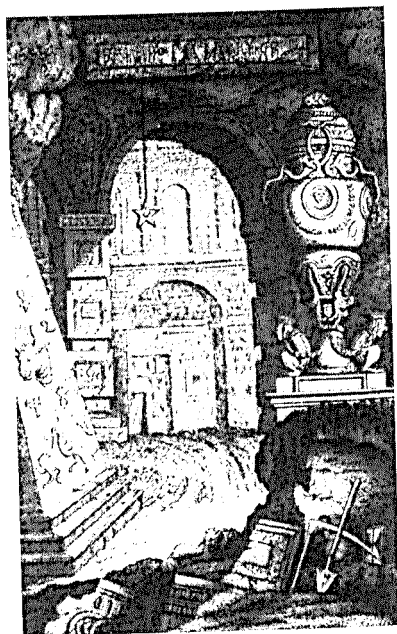
Sie reichen von dem verschleierte Hinweis Goethes gegenüber Eckermann, daß „dem Eingeweihten . . . der höhere Sinn nicht entgehen“ werde, „wie es ja bei der ‚Zauberflöte‘ und anderen Dingen der Fall ist“ (25. Januar 1827), bis zu den jüngsten Deutungsversuchen von Hans-Josef Irmen (1988) und Martha Ida Frese (1998), die insbesondere versucht haben, die dem Werk innewohnende Zahlensymbolik zu entziffern. Letztere hat gar versucht, mit Hilfe der Namenszahlensymbolik die „Zauberflöte“ als Allegorie zur politischen Szene im josephinischen Wien zu deuten und die Hintergrundfiguren zu identifizieren. (Demnach wären u. a. Kaiserin Maria Theresia die Königin der Nacht und Kaiser Joseph II. der Tamino der „Zauberflöte“.)

Daß sowohl Textbuch als auch die Musik der „Zau-

Die überaus kontroversen Deutungsversuche sind mittlerweile imstande, ganze Bibliotheken zu füllen!

umphiert, den höchsten Grad (33. Grad) des Schottischen Ritus repräsentiert — in dem Dreieck, das ‚Weisheit, Schönheit, Stärke‘ bedeutet und im Textbuch wiedergegeben ist. Das Motto des 33. Grades ist ‚Ordo ab Chao‘ (Ordnung aus dem Chaos) oder von der Dunkelheit ins Licht.“

Bei jeder Neuinszenierung der „Zauberflöte“ stellt sich selbstverständlich die Frage an das Regieteam inwieweit die aufgezeigten ideologischen Grundlagen des Werkes szenische Realität werden sollten (so geschehen bei einer Inszenierung in Drottningholm 1991). Mozarts Musik jedenfalls — und darin liegt wohl auch die Genialität des großen Klassikers — erschöpft sich (glücklicherweise) nicht in der Darstellung freimaurerischer Esoterik, und dies ist auch ein Grund, warum sie auf Alt und Jung bis heute eine so ungehemmte und unmittelbare Faszination auszuüben vermag!



*Titelblatt der Erstausgabe des Textbuches,
Wien 1791*

**Mode für
festliche Anlässe**



**Schöpf
Schöpf
Karlsruhe
Schöpf**
WIR MODENHAUS
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,
Kapraun, Christ, Gerry Weber
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom

Kuhn

JE LEDER, JE LIEBER.
Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32

*Ihr Kopfkissen
in Karlsruhe...*

36 charmante Zimmer mit modernen Bädern
Bistro-Bar • Tagungsräume • Festsaal
Fitzclub mit Sauna, Dampfbad und Solarium

BLANKENBURG HOTEL
KARLSRUHE

Inhaberin: Michaela Albrecht • Kriegsstraße 90, 76133 Karlsruhe • Telefon 07 21 / 9 32 69 - 0 • Fax 9 32 69 - 60

Quellen

Texte

Wilhelm Zentner : Einleitung zu „Die Zauberflöte“, Reclam Stuttgart 1957 — Nikolaus Harnoncourt, Begleittext zur CD- Aufnahme (Teldec) — Handlung der Oper: Frank Gersthofer für dieses Heft. — Peter von Matt: Papagenos Sehnsucht, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften, Verlag Paul Haupt Bern · Stuttgart · Wien 1992. — Dieter Borchmeyer: Mozarts rasende Weiber, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Mozarts Opernfiguren, s.o. — Hartmut Gagelmann: Mozart hat nie gelebt... Eine kritische Bilanz, Herder Verlag Freiburg i. Br. · Basel · Wien 1990 (Auszug mit freundlicher Genehmigung des Verfassers). — Udo Salzbrenner: Das Rätsel „Zauberflöte“, Originalbeitrag zu diesem Programmheft

Bilder

Arthur Hutchings: Mozart der Musiker, Phonogram Int. B.V. , Baarn 1976 — Hartmut Gagelmann: Mozart hat nie gelebt... Eine kritische Bilanz, Herder Verlag Freiburg i. Br. · Basel · Wien 1990 — Dieter Zöchling: Die Chronik der Oper, Chronik Verlag in der Harenberg Kommunikation Verlags- und Medien-GmbH, Dortmund 1990 — Geza Rech: Das Salzburger Mozartbuch, Residenz Verlag Salzburg 1964 — Emanuel Schikaneder: Die Zauberflöte, Faksimile des Original-Textbuches (1791) Faksimile Verlag Bremen 1983 — Archiv des Badischen Staatstheaters

Fotos: Bettina Strauß u.a.

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie die Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung nicht gestattet

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 1998/99 — Nr. 6

Programmheft zu

„Die Zauberflöte“

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

Premiere: 29. November 1998 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Uwe Sandner

Inszenierung: Ulrich Peters

Bühnenbild: Christian Floeren

Kostüme: Renate Schmitzer

Redaktion und Gestaltung: Frank Gersthofer

Verantwortlich für den Personenzettel: Roswitha Roth

Umschlagentwurf: Christian Floeren

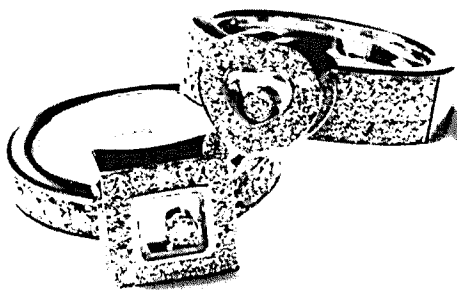
Druck: G. Braun ems GmbH, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting, Karlsruhe

Telefon 0721-70 78 02, Fax 0721-78 57 03

Chopard

GENÈVE



»HAPPY BRIDE«

JOCK

DER IDEEN-JUWELIER

seit 1898

76133 Karlsruhe – Kaiserstraße 179 – Telefon 07 21 / 2 74 38 – Telefax 07 21 / 2 28 93

Manchmal spielt das Leben Theater.



Mit freundlicher Genehmigung: Badisches Staatstheater Karlsruhe

Es gibt Leute, die behaupten, das wahre Leben spiele sich im Theater ab. Vielleicht haben sie recht. Andererseits, Spannung und Entspannung sind nirgends näher, lebendiger, menschlicher, vielseitiger als hier. Weinen und lachen liegen ganz nah beieinander. Wie im richtigen Leben. Wir wünschen Ihnen einen schönen, einen unvergeßlichen Abend.

Badenwerk