



## Die Zauberflöte

<p><i>Ouverture</i></p> <p>1 <i>Introduktion</i> (Drei Damen, Tamino) «Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren»</p> <p>2 <i>Aria</i> (Papageno) «Der Vogelfänger bin ich ja»</p> <p>3 <i>Aria</i> (Tamino) «Dies Bildnis ist bezaubernd schön»</p> <p>4 <i>Recitativo ed Aria</i> (Königin der Nacht) «O zittere nicht, mein lieber Sohn!»</p> <p>5 <i>Quintetto</i> (Drei Damen, Tamino, Papageno) «Hm! Hm! Hm! Hm! Hm! Hm! Hm!»</p> <p>6 <i>Terzetto</i> (Pamina, Monostatos, Papageno) «Du feines Täubchen, nur herein!»</p> <p>7 <i>Duetto</i> (Pamina, Papageno) «Bei Männern, welche Liebe fühlen»</p> <p>8 <i>Finale I</i> «Zum Ziele führt dich diese Bahn»</p>	<p>Prinz Tamino, von einer Schlange verfolgt, sinkt ohnmächtig nieder. Drei Damen, Abgesandte der Königin der Nacht, erretten ihn und betrachten sehnsüchtig den schönen Jüngling.</p> <p>Der Vogelhändler Papageno kommt, um seine Ware bei der Königin der Nacht gegen Speise und Trank einzutauschen. Er behauptet vor Tamino, die Schlange erdrosselt zu haben.</p> <p>Zur Strafe für seine Lüge hängen die Damen Papageno ein Schloss vor den Mund. Tamino übergeben sie ein Bild der Fürstentochter Pamina. Der Prinz verliebt sich sofort in sie.</p> <p>Die Königin der Nacht erscheint und fordert Tamino auf, ihre von Sarastro geraubte Tochter zu befreien. Als Lohn verspricht sie ihm Paminas Hand.</p> <p>Zu seinem Schutz erhält Tamino von den drei Damen eine Zauberflöte und Papageno als sein Begleiter ein Glockenspiel. Drei Knaben sollen den Weg zu Sarastro weisen.</p> <p>In Sarastros Burg wird Pamina von ihrem Aufseher, dem Mohren Monostatos, bedrängt. Der Anblick des Vogelmenschen Papageno, den Tamino voraussandte, treibt ihn in die Flucht.</p> <p>Papageno berichtet Pamina von Taminos Zuneigung und seiner Absicht, sie zu befreien. Gemeinsam preisen sie die Liebe als höchste Erfüllung menschlichen Daseins.</p> <p>Drei Knaben geleiten Tamino in den Vorhof des Sonnentempels. Ein Priester klärt ihn auf, dass Sarastro ein weiser Herrscher sei und die Königin der Nacht ihn verleumdet habe. Auf der Flucht werden Papageno und Pamina von Monostatos überrascht, doch rettet sie die Zaubermacht des Glockenspiels vor der Gefangennahme. Sarastro kehrt von der Jagd zurück und verzeiht Pamina ihre Fluchtabsicht. Er befiehlt, Tamino und Pamina in den Prüfungstempel zu führen.</p>
<p>9 <i>Marcia</i></p> <p>10 <i>Aria con coro</i> (Sarastro) «O Isis und Osiris»</p> <p>11 <i>Duetto</i> (Zweiter Priester, Sprecher) «Bewahret euch vor Weibertücken»</p> <p>12 <i>Quintetto</i> (Drei Damen, Tamino, Papageno) «Wie? Wie? Wie? Ihr an diesem Schreckensort?»</p> <p>13 <i>Aria</i> (Monostatos) «Alles fühlt der Liebe Freuden»</p> <p>14 <i>Aria</i> (Königin der Nacht) «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen»</p> <p>15 <i>Aria</i> (Sarastro) «In diesen heil'gen Hallen»</p> <p>16 <i>Terzetto</i> (Drei Knaben) «Seid uns zum zweiten Mal willkommen»</p> <p>17 <i>Aria</i> (Pamina) «Ach, ich fühl's, es ist verschwunden»</p> <p>18 <i>Chor der Priester</i> «O Isis und Osiris, welche Wonne!»</p> <p>19 <i>Terzetto</i> (Pamina, Tamino, Sarastro) «Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?»</p> <p>20 <i>Aria</i> (Papageno) «Ein Mädchen oder Weibchen»</p> <p>21 <i>Finale II</i> «Bald prangt, den Morgen zu verkünden»</p>	<p>In der Priesterversammlung verkündet Sarastro seinen Entschluss, Tamino und Pamina nach den vorgeschriebenen Prüfungen unter die Eingeweihten aufzunehmen.</p> <p>Als erste Prüfung wird Tamino und Papageno eine Schweigepflicht auferlegt. Papageno unterzieht sich dem Gebot erst, als auch ihm ein Weib in Aussicht gestellt wird.</p> <p>Die Damen sind in Sarastros Reich eingedrungen, um Tamino zum Bruch seines Gelübdes zu bewegen. Tamino zeigt sich aber standhaft gegenüber ihren bösen Einflüsterungen.</p> <p>Als der verliebte Monostatos versucht, die im nächtlichen Garten eingeschlafene Pamina zu küssen, tritt die Königin der Nacht dazwischen und vertreibt ihn.</p> <p>Die Königin bedrängt ihre Tochter, Sarastro zu töten und den «siebenfachen Sonnenkreis» zurückzubringen, den ihr Gatte vor seinem Tod den Eingeweihten überantwortete.</p> <p>Monostatos bietet nach dem belauschten Gespräch Pamina seine Hilfe an und erpresst sie. Sarastro weist ihn hinweg und beruhigt Pamina, dass er keine Rache gegen ihre Mutter hege.</p> <p>In Gestalt eines alten Weibes erscheint Papageno die ihm vorbestimmte Papagena, doch erkennt er sie nicht. Die drei Knaben bringen Tamino und ihm Speise und Trank.</p> <p>Pamina wird von Taminos Flötenspiel angelockt. Doch dass der Geliebte nicht antwortet, lässt sie an seinen Gefühlen zweifeln und versetzt sie in todtraurige Stimmung.</p> <p>Die Priesterversammlung bekundet ihre Zuversicht, dass der Prinz Tamino nach seinem bisherigen Verhalten bald zum Kreis der Eingeweihten zählen werde.</p> <p>Vor Sarastro und den Priestern begegnen sich Tamino und Pamina wieder. Als weitere Prüfung müssen sie sich ein angeblich letztes Lebewohl sagen.</p> <p>Papageno vertraut sein Liebessehnen dem Glockenspiel an. Da erscheint die Alte und verwandelt sich in ein junges Mädchen, doch der Sprecher entzieht sie Papageno.</p> <p>Im Zweifel an Taminos Liebe will sich Pamina den Tod geben, die drei Knaben halten sie zurück und führen sie zum Geliebten. Gemeinsam durchwandern sie nun die beiden letzten Prüfungswege von Feuer und Wasser, beschützt vom Klang der Zauberflöte. Aus Trauer über den Verlust Papagenas will sich Papageno das Leben nehmen, auch ihn halten die Knaben zurück und bringen ihm dann sein Weib. Beide träumen von reichem Kindersegen. Die Königin der Nacht mit ihrem Gefolge und Monostatos stürzen bei ihrem Versuch, in Sarastros Reich einzudringen, in ewige Nacht. Im Sonnentempel empfängt Sarastro feierlich das eingeweihte Paar Tamino und Pamina.</p>



# Die Zauberflöte – Entstehung und Aufführung

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

## Das Projekt

Wohl erst mit Schikaneders Übersiedlung nach Wien im Frühjahr 1789 und seiner Übernahme des Freihaustheaters, in dem er im Sommer desselben Jahres zu spielen begann, ist eine Situation gegeben, die den Plan zur *Zauberflöte* auslösen konnte. Mozarts Interesse an Schikaneders Aufführungen geht aus eigenen Äusserungen hervor; so schreibt er am 2. Juni 1790 über einen Besuch im Freihaustheater an seine Frau Constanze: «...gestern war ich in dem zweyten Theil von der *Cosarara* – gefällt mir aber nicht so gut wie die *Antons*.» Mozart muss also dieses Theater schon früher und des öfteren besucht haben. So wurde er mit der Schikanederschen Prägung deutscher Singspiele eng vertraut, ebenfalls auch mit der Märchen- und Mysterienwelt von Christoph Martin Wielands «modischer» Sammlung *Dschinnistan*, die in etlichen Stücken der Schikaneder-Bühne dramatisiert wurde. Den Erfolg einer solchen Zauberoper, Paul Wranitzkys *Oberon*, erlebte Mozart in Frankfurt mit, von wo er Constanze am 3. Oktober 1790 berichtet: «– meine ganze Unterhaltung ist das Theater...»

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

noch Franz Xaver Niemetscheks Äusserung: «Die *Zauberflöte* setzte er für das Theater des bekannten Schikaneders, der sein alter Bekannter war.» Nicht zu vergessen ist auch, dass Mozart mit mehreren Mitgliedern des Schikaneder-Ensembles verkehrte und mit Schikaneders Kompagnon Joseph von Bauernfeld befreundet war. Der gemeinsame Bekanntenkreis dürfte viel dazu beigetragen haben, dass sich Schikaneder und Mozart zur gemeinsamen Arbeit fanden.

## Die Komposition

Die Komposition der *Zauberflöte* beginnt Mozart vermutlich im Frühjahr 1791, mögen auch der Plan und erste Skizzen vielleicht schon in eine frühere Zeit fallen. Nach einem kompositorisch ertragreichen Winter schreibt Mozart im März neben der Arie KV 612 für Franz Xaver Gerl, den ersten Darsteller des Sarastro, die ebenfalls in den Schikaneder-Kreis weisenden Klaviervariationen KV 613, während er die Komposition des Streichquintetts KV 614 am 12. April in sein Werkverzeichnis einträgt. Da daran nur einige kleinere Gelegenheitswerke anschliessen, kann man vermuten, dass Mozart Mitte April schon intensiv mit der Komposition der *Zauberflöte* beschäftigt war, zumal sich eine zwischen 21. und 27. April geschriebene Entschuldigung Mozarts gegenüber Michael Puchberg – «weil ich so viel zu thun habe» – auch dahingehend deuten lässt.

Anfang Juni reist Constanze zur Kur nach Baden, wo sie sich über einen Monat lang aufhält, während Mozart in Wien zurückbleibt. Über diesen Zeitraum und damit über den Fortgang der Arbeit an der *Zauberflöte* sind wir durch Mozarts Briefe an seine Gattin recht gut informiert. (Auch zur Frage, welche Gebäude, Räumlichkeiten und Möbelstücke Mozart bei der Komposition der *Zauberflöte* benutzt hatte, entstanden verschiedene mehr oder weniger glaubhafte Vermutungen. Vorwiegend wird Mozart «natürlich zuhause, in der Rauhensteingasse, gearbeitet haben»; O.E. Deutsch.) Am 7. Juni erwähnt Mozart erstmals Schikaneder und am 11. Juni ebenfalls die *Zauberflöte*: «Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt» – und beschliesst den Brief: «... und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn! –» Die Frage, ob Mozart gemäss dieser Anspielung auf das Duett Nr. 11 zu diesem Zeitpunkt schon am Partiturentwurf zum zweiten Aufzug arbeitete, bleibe dahingestellt. Den Ende Juni/Anfang Juli durch Constanze zu übermittelnden Auftrag, Süßmayr «soll fleissig schreiben dass ich meine Sachen bekomme», klärt

Mozart im Brief vom 2. Juli auf: «Ich bitte dich sage dem Süßmayer dem Dalketen buben, er soll mir vom ersten Act, von der Introduction an bis zum Finale, meine Part schicken, damit ich instrumentieren kann.» Franz Xaver Süßmayer, der mit Constanze in Baden weilte, musste demnach Mozarts Particell kopieren; diese Abschrift wird schon für Gesangsproben benötigt worden sein. Jedenfalls denkt Mozart Anfang Juli bereits an die Instrumentierung des ersten Aufzuges und war auch mit der Composition des zweiten Aufzuges weit fortgeschritten, da er am 3. Juli an Constanze schreibt: «Ich hoffe Süßmayer wird nicht vergessen dass was ich ihm herausgelegt, auch gleich zu schreiben – auch hoffe ich mir heute die Stücke von meiner Partitur so ich verlanget zu erhalten.» Überhaupt spricht aus den zahlreichen Briefen der ersten Julihälfte eine ausserordentliche Anspannung der Arbeitskraft, aber auch der geschäftlichen Schwierigkeiten, aus denen sich Mozart herausieht.

Zumindest jene Nummern, die Gesangsproben erfordern, dürfte Mozart «im Jullius», als er die Composition der «Teutschen Oper in 2 Aufzügen» *Die Zauberflöte* in sein Werkverzeichnis eintrug, weitgehend fertiggestellt haben. Im selben Monat schreibt Mozart noch die *Kleine deutsche Kantate* KV 619; in zunehmendem Masse beansprucht ihn aber die Opera seria *La clemenza di Tito*, die er erst in Prag, wo er am 28. August von Wien kommend eintraf, vollendet. Von diesem letzten Prag-Aufenthalt kehrt Mozart mit Constanze und Süßmayer Mitte September nach Wien zurück, um sich – das kann als selbstverständlich angenommen werden – sofort in die Vorbereitungen zur Uraufführung der *Zauberflöte* einzuschalten, die bisher Johann Baptist Henneberg musikalisch leitete. Vermutlich in dieselbe Zeit fallen die endgültige Composition der Overture und des Priestermarsches (Nr. 9), die Mozart erst am 28. September im Werkverzeichnis notiert; ebenfalls nachgetragen hat Mozart den «dreimaligen Akkord», vermutlich auch Teile der Instrumentation.

### Die Aufführung

Am 30. September findet im Freihaustheater auf der Wieden die Uraufführung des Werkes statt, von der der Theaterzettel erhalten blieb [vgl. Programmheft, S. 1]:

K.K. priv. Wiedner Theater  
Heute Freytag den 30ten September 1791.  
Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil.  
Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

DIE  
ZAUBERFLÖTE.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

### Personen.

Sarastro .....	Hr. [Franz Xaver] Gerl.
Tamino .....	Hr. [Benedikt] Schack.
Sprecher .....	Hr. Winter.
Erster .....	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter } Priester .....	Hr. [Johann Michael] Kistler.
Dritter } .....	Hr. Moll
Königin der Nacht .....	Mad. [Joseph] Hofer.
Pamina, ihre Tochter .....	Mlle. [Anna] Gottlieb.
Erste .....	Mlle. Klöpfer.
Zweite } Dame .....	Mlle. Hofmann.
Dritte } .....	Mad. [Elisabeth] Schack.
Papageno .....	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib .....	Mad. [Barbara] Gerl.
Monostatos ein Mohr .....	Hr. [Johann Joseph] Nouseul.
Erster .....	Hr. [Karl Ludwig] Gieseke.
Zweiter } Sklav .....	Hr. [Wilhelm] Frasel.
Dritter } .....	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge	

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

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

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

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Mozart dirigierte also die Uraufführung selbst und gab erst nach der zweiten Aufführung die Leitung an Henneberg ab. Über die szenische und dekorative Gestaltung wissen wir sehr wenig. Nur geringen Einblick geben die beiden Kupferstiche, die Ignaz Alberti seiner Ausgabe des Textbuches beigab. Der erste Stich ist als eine Allegorie mit freimaurerischen Symbolen, kaum aber als ein Szenenbild anzusehen [vgl. Programmheft, S. 5], der zweite zeigt Schikaneder im Papagenokostüm, ohne Vögel im Käfig und ohne Panflöte [vgl. Programmheft, S. 6]. Wie es aber gemäss Schikaneders Einstellung zum Theater nahe liegt, entsprach die Szenerie zweifellos der herrschenden Freude am Anschaulichen und der Vorliebe für maschinelle Überraschungseffekte; beides war in Wien aus dem Barock erhalten geblieben. Im einzelnen ist bekannt, dass die durch Taminos Flötenspiel herbeigerufenen Tiere aller Art ebenso lebhaftig dargestellt wurden wie die Löwen Sarastros.

Über das Ausmass des Erfolges der Uraufführung liegen gegensätzliche Berichte vor. Die literarischen Ausschmückungen des Geschehens folgen meist einem anonymen Korrespondentenbericht vom 9. Oktober 1791, in dem es heisst: «Die neue Maschinenkomödie: *Die Zauberflöte* ... findet den gehofften Beifall nicht.» Dagegen spricht eine Briefäusserung Mozarts: «das sonderbarste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag

der *Tito* zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden.» Der Grund für das rasche Einsetzen des Publikumserfolges der *Zauberflöte*, der sich dann zum grössten in Schikaneders Laufbahn ausweitete, darf nicht nur in Mozarts Musik, sondern gerade in ihrer Verbindung mit dem «Spectacel», das Schikaneder den Wienern bot, gesehen werden. Im Oktober 1791 allein fanden über zwanzig Aufführungen statt. Noch im November begannen einige Wiener Verleger nummernweise Klavierauszüge der Oper auf den Markt zu bringen.

Mozart selbst war aber besonders daran gelegen, dass der bedeutungsvolle Gehalt der Musik wie der des Textes vom Zuhörer erfasst werde. Als er seine Schwiegermutter in die *Zauberflöte* führt, meint er zu seiner Frau: «bey der Mama wirds wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper»; und einen «allwissenden» Opernbesucher – «er belachte alles» – heisst er einen «Papageno», glaubt aber nicht, «dass es der dalk verstanden hat». Dieselbe Einstellung spricht aus einer anderen Briefäusserung: «Lechleitner war schon wieder in der Oper – wenn er schon kein kenner ist, so ist er doch wenigstens ein rechter liebhaber.» Der Erfolg der *Zauberflöte* scheint Mozart, trotz zunehmender Kränklichkeit, in eine Hochstimmung versetzt zu haben; die Briefe an seine Frau, die in der ersten Oktoberhälfte wieder zur Kur in Baden weilte, sind voll von begeisterten Berichten über die Oper. Ausführlich schildert er, wie sehr Salieri die *Zauberflöte* gelobt habe – mit Recht am berühmtesten aber wurde eine Briefstelle, die Mozarts künstlerische Absichten in wenigen Worten offenbart; spät nachts schreibt er am 7. Oktober 1791 an Constanze: «Eben komme ich von der Oper – Sie war eben so voll wie allzeit. – das Duetto Mann und Weib etc.: und das Glöckchen Spiel im ersten Act wurde wie gewöhnlich wiederhollet – auch im 2: Act der knaben Terzett – was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.»

### Das Textbuch

Rechtzeitig zur Uraufführung erschien beim Wiener freimaurerischen Buchdrucker und Kupferstecher Ignaz Alberti das Textbuch zur *Zauberflöte*. Sowohl die Titelei dieses Druckes als auch Mozarts Werkverzeichnis nennen Emanuel Schikaneder als Autor des Librettos. Sensationslust und heimliche Missgunst, die dem europäischen Theatererfolg der *Zauberflöte* auf dem Fuss folgten, suchten unter anderem Schikaneders Autorschaft anzuzweifeln. Bereits 1795 sieht sich Schikaneder in der Vorrede zu seinem Spiegel von Arkadien gezwungen, gegen einen «gewissen Theater-Journalisten in Regensburg» aufzutreten, der sich die Verfasserschaft des *Zauberflöten*-Textes anmasste. Seit dieser Zeit kommen Verdächtigungen und Zweifel nicht mehr zur Ruhe.

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

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

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

Gernot Gruber



Titelbild der Erstaussgabe des Textbuches zur *Zauberflöte*  
Kupferstich von Ignaz Alberti mit freimaurerischen Symbolen und ägyptischen Motiven



Emanuel Schikaneder als Papageno im Kostüm der Uraufführung  
Kupferstich von Ignaz Alberti in der Erstausgabe des Textbuches zur *Zauberflöte*

## Letzte Briefe

*Nach den ersten Aufführungen der «Zauberflöte» begab sich Constanze Mozart wieder nach Baden, wo sie bereits im Juni und Juli 1791 zur Kur gewesen war. Sie war diesmal in Begleitung ihrer Schwester Sophie und ihres Söhnchens Wolfgang [1791–1844], während der ältere Sohn Karl [1784–1858] in Perchtoldsdorf bei dem Pädagogen Heeger untergebracht wurde und Mozart selbst in Wien allein zurückblieb. Drei Berichte an Constanze über seinen Tagesablauf und Aufführungsbesuche der «Zauberflöte» sind die letzten Briefe, die von seiner Hand erhalten sind.*

### «der Stille beifall»

[Wien, den 7. und 8. Oktober 1791]

*freitag um halb 11 uhr Nacht.*

liebstes, bestes Weibchen! –

Eben komme ich von der Oper; – Sie war eben so voll wie allzeit. – das Duetto *Mann und Weib* etc: und das Glöckchen Spiel im ersten Act wurde wie gewöhnlich wiederhollet – auch im 2:<sup>ten</sup> Act das Knaben Terzett – was mich aber am meisten freuet, ist, der *Stille beifall!* – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt. Nun meinen lebenslauf; – gleich nach Deiner Abseglung Spielte ich mit Hr: von Mozart: der die Oper beim Schickaneder geschrieben hat :2 Parthien Billard. – dann verkauffte ich um 14 duckaten meinen kleper. – dann liess ich mir durch Joseph den *Primus* rufen und schwarzen koffé hollen, wobey ich eine herrliche Pfeiffe toback schmauchte; dann Instrumentirte ich fast das ganze Rondó vom Stadler. in dieser zwischenzeit kamm ein brief von Prag vom Stadler; – die Duscheckischen sind alle wohl; – mir scheint Sie muss gar keinen brief von dir erhalten haben – und doch kann ich es fast nicht glauben! – genug – Sie wissen schon alle die herrliche aufnahme meiner teutschen Oper. – das sonderbareste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum leztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden. – alle Stücke sind applaudirt worden [...]. um halb 6 uhr gieng ich beim Stubenthor hinaus – und machte meinen favorit Spaziergang über die Glacis ins Theater – was sehe ich? – was rieche ich? – Don Primus ist es mit den Carbonadeln! – che gusto! – izt esse ich deine Gesundheit – eben schlägt es 11 uhr; – vielleicht schläfst du schon? – St!St!St! – ich will dich nicht aufwecken! –

*Sammstags den 8<sup>ten</sup>.* – du hättest mich gestern beim Nachtessen sehen sollen! – das alte Tischgeräth habe ich nicht gefunden, folglich habe ich ein schneblümelweisses hergegeben – und den doppelten leuchter mit wachs vor meiner! [...]. – Nun wirst du wohl im besten

Schwimmen seyn, da ich dieses schreibe. – der friseur ist accurat um 6 uhr gekommen – und Primus hat schon um halb 6 uhr eingefeuert, und mich um  $\frac{3}{4}$  geweckt. – warum muss es izt eben regnen? – ich hoffte dass du ein schönes Wetter haben solltest! – halte dich nur hübsch warm, damit du dich nicht erkältest; ich hoffe dass dir das Baad einen guten Winter machen wird – denn nur dieser Wunsch, dass du gesund bleiben möchtest, hiess mich dich antreiben nach Baaden zu gehen. – mir wird izt schon die zeitlang um dich – das sah ich alles vor. – hätte ich nichts zu thun, so würde ich gleich auf die 8 tage mit dir hinaus gegangen seyn; – ich habe aber *daraus* gar keine *bequemlichkeit* zum arbei-ten; – und ich möchte gerne, so viel möglich, aller *verlegenheit* ausweichen; nichts angenehmers als wenn man etwas ruhig leben kann, deswegen muss man fleissig seyn, und ich bin es gerne [...]. – adieu liebes Weibchen! – der Wagen will abfahren. – ich hoffe heut gewis etwas von dir zu lesen, und in dieser süssen Hoffnung küsse ich dich 1000mal und bin

Ewig dein dich liebender Mann

W.A. Mozart

### «Mit ganz vollem Theater»

[Wien, den 8. und 9. Oktober 1791]

*Sammstags Nachts um  $\frac{1}{2}$  11 uhr.* –

liebstes, bestes Weibchen! –

Mit grösten Vergnügen und freude-gefühle fand ich bey meiner zurückunft aus der Oper deinen brief; – die Oper ist, obwohl sammstags allzeit, wegen Postag ein schlechter Tag ist, mit ganz vollem Theater mit dem gewöhnlichen beifall und repetitionen aufgeführt worden; – morgen wird Sie noch gegeben, aber Montag wird ausgesetzt – folglich muss Siessmayer den Stoll *dienstag* herein bringen, wo Sie wieder zum *Erstenmale* gegeben wird – ich sage zum *Erstenmale*, weil Sie vermuthlich wieder etlichemal nacheinander gegeben werden wird; – izt habe ich eben ein kostbares Stück Hausen zu leib genommen, welches mit D: Primus/welcher mein getreuer kammerdiener ist | gebracht hat – und da mein Apetit heute etwas Stark ist, so schickte ich ihn wieder fort mir noch etwas, wenn es möglich ist, zu bringen. – in dieser zwischenzeit fahre ich also fort dir zu schreiben. – heute früh habe ich so fleissig geschrieben dass ich mich bis  $\frac{1}{2}$  2 uhr verspätet habe – lief also in gröster Eile zu Hofer/nur um nicht alleine zu Essen/wo ich die Mama auch antraf. Gleich nach Tisch gieng ich wieder nach Hause und schrieb [bis] zur Operzeit. Leitgeb bat mich ihn wieder hinein zu führen, und das that ich auch. – Morgen führe ich die *Mama* hinein; – das büchel hat ihr schon vorher Hofer zu lesen gegeben. – bey der Mama wirds wohl heissen,

die *schauet* die Oper, aber nicht die *hört* die Oper. – ... hatten heute eine Loge. – ... zeugten über *alles* recht sehr ihren beifall, aber Er, der allwissende, zeigte so sehr den *bayern*, dass ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heissen müssen; – Unglückseeligerweise war ich eben drinnen als der 2:<sup>te</sup> Act anfieng, folglich bey der feyerlichen Scene. – er belachte alles; anfangs hatte ich gedult genug ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein – er belachte alles; – da wards mir nun zu viel – ich hiess ihn *Papageno*, und gieng fort – ich glaube aber nicht dass es der dalk verstanden hat. – ich gieng also in eine andere Loge, worinn sich *flamm* mit seiner frau befand; da hatte ich alles Vergnügen, und da blieb ich auch bis zu Ende. – nur gieng ich auf das theater bey der Arie des Papageno mit dem Glockenspiel, weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu Spielen. – da machte ich nun den Spass, wie Schickaneder einmal eine haltung hat, so machte ich eine Arpeggio – der erschrack – schauete in die Scene und sah mich – als es das 2:<sup>te</sup> mal kamm – machte ich es nicht – nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter – ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord – dann schlug er auf das Glöckchenspiel und sagte *halts Maul* – alles lachte dann – ich glaube dass viele durch diesen Spass das erstemal erfuhren dass er das Instrument nicht selbst schlägt. – Übrigens kannst du nicht glauben wie charmant man die Musick ausnimmt in einer Loge die nahe am Orchestre ist – viel besser als auf der gallerie; – so bald du zurück kömmt must du es versuchen. –

*Sonntag um 7 uhr früh.* – [...] Lechleitner war schon wieder in der Oper; – wenn er schon kein kenner ist, so ist er doch wenigstens ein rechter liebhaber, das ist aber ... nicht – der ist ein wahres *unding*. – dem ist ein Dinée lieber. – lebe wohl, liebe! – ich küsse dich Millionenthal und bin Ewig dein  
Mozart

#### «Wie artig beide waren»

[Wien, den 14. Oktober 1791]  
Liebstes bestes Weibchen

Gestern Donnerstag den 13:<sup>ten</sup> ist Hofer mit mir hinaus zum Carl, wir speisten daraus, dann fuhren wir herein, um 6 Uhr hohlte ich Salieri und den [= die] Cavalieri mit den Wagen ab, und führte sie in die Loge – dann gieng ich geschwind die Mama und den Carl abzuholen, welche unterdessen bey Hofer gelassen habe. Du kannst nicht glauben, wie artig beide waren, – wie sehr ihnen nicht nur meine Musick, sondern das Buch und alles zusammen gefiel. – Sie sagten beide ein *Opera*, – würdig bey der grössten festivitât vor dem grössten Monarchen aufzuführen, – und Sie würden sie gewis sehr oft sehen, den sie haben noch kein schöneres und angenehmeres Spectacel gesehen. – Er hörte und sah mit aller Aufmerksamkeit und von der Sinfonie bis zum letzten Chor, war kein Stück, welches

ihm nicht ein bravo oder bello entlockte, und sie konnten fast nicht fertig werden, sich über diese Gefälligkeit bei mir zu bedanken Sie waren allzeit gesinnt gestern in die Oper zu gehen. Sie hatten aber um 4 Uhr schon hinein sitzen müssen – da sahen und hörten Sie aber mit Ruhe. – Nach dem Theater liess ich sie nach Hause führen, und ich supirte mit Carl bei Hofer. – Dan fuhr ich mit ihm nach Hause, allwo wir beyde herrlich schliefen. Dem Carl hab ich keine geringe Freude gemacht, dass ich ihm in die Oper abgehohlt habe. – Er sieht herrlich aus – für die Gesundheit könnte er kein bessers Ort haben, aber dass übrige ist leider Elend! – einen guten Bauern mögen sie wohl der Welt erziehen! – [...] eben ist Leitgeb und Hofer bei mir; – ersterer bleibt bey mir beym Essen, ich habe meinen treuen Kameraden Primus eben um ein Essen ins Bürgerspital geschickt; – mit dem Kerl bin ich recht zufrieden ein einziges Mahl hat er mich angesetzt, dass ich gezwungen war bey Hofer zu schlafen, welches mich sehr seckirte, weil sie mir zu lange schlafen, ich bin am liebsten zu Hause, weil ich meine Ordnung schon gewohnt bin diess einzige Mahl hat mich ordentlich übler Humor angeregt. Gestern ist mit der Reise nach Bernstorff [= Perchtoldsdorff] der ganze Tag darauf gegangen, darum konnte ich dir nicht schreiben – aber dass du mir 2 Tage nicht geschrieben, ist unverzeihlich, heute hoffe aber gewiss Nachricht von dir zu erhalten. und Morgen selbst mit dir zu sprechen, und dich von Herzen zu küssen.  
Lebe wohl Ewig dein

Mozart  
d. 14. 8<sup>br</sup> 791.

**ADAMER**

**DE GEWISSEHEIT,**  
dass es vom Goldschmied ist

NICOLAS ADAMER, GOLDSCHMIED  
GOLD, JUWELN UND PLATIN  
KARLSCHENEN-PASSAGE  
SPITALGASSE 4  
BERN

**SCHMIED  
STUBE**

Ihr Treffpunkt für gutes Essen  
und Trinken im Herzen der  
Stadt Bern an 7 Tagen in der  
Woche.

Walter Forrer, Zeughausgasse 5  
3011 Bern, Telefon 031/22 34 61



Natürlich Pelz –  
Pelz ist natürlich

Ihr Fachmann für  
edle Pelze


vormals  
Paul Roth

3011 Bern, Kochergasse 1  
am Casinoplatz, 1. Etage  
Telefon 031 22 46 58

*Le couturier de la fourrure*

**MAX DÖSSEGGER**

**RENAULT**



**Edwin Lanz AG**

älteste Renault-Vertretung  
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11  
Bern, Telefon 42 22 11

*Traiteur*

delicatessa

**Globus**

**Küttel**

Das Paradies  
des anspruchsvollen  
Rauchers. Grosse Auswahl  
an auserlesenen  
Qualitäts-Pfeifen.  
Exklusive Accessoires



Separater klimatisierter  
Havanna-Raum.  
Küttel Tobacco,  
Bahnhofhalle  
Bern.

**ZIGERLI+IFF**

Uhren, **AG**  
Schmuck, Silber



Bern, Spitalgasse 14  
Tel. 22 23 67



IM BÄREN...???

.. OSTERMUNDIGEN,  
DORT TREFFEN  
WIR UNS DENN  
ALSO WIEDER!

IM BÄREN  
OSTERM...

**Bären Ostermundigen**

Telefon 031 31 08 31

**Panther**  
für Pelz und Leder



das führende  
Fachgeschäft.  
Bern, Marktgasse 16  
Biel, Nidaugasse 38  
Ein Maximum an  
Auswahl und  
Qualität.

**Rahm-  
lade**  
C. Aiken  
Nydeggestalden 20  
Bern, Tel. 22 44 86

Wir fallen  
aus dem Rahmen!  
**Wechselrahmen, viele,  
viele Wechselrahmen:**  
Rote, blaue, grüne

China-Restaurant  
**WONG-KUN**  
Krone Thun  
Restaurant-Hotel

家酒冠皇

Fam. K. Lamprian  
Rathausplatz 2, 3600 Thun  
Reservation, Tel. 033 22 82 82  
Täglich geöffnet

die Bank für  
jedermann

 **DEPOSITO CASSA  
DER STADT BERN**

Vis-à-vis Hotel  
Bellevue Palace

Garantie der  
Bürgergemeinde Bern

**Diamantschmuck.  
Liebe auf  
den ersten Blick.**




Bijouterie  
**POCHON**  
Goldschmied & Uhrmacher  
Marktgasse 55-b.Käfigturm

Confiserie Tea Room

**Abegglen**

3011 Bern Spitalgasse 36 031/22 21 11

Frischrahm-Truffes – Pralinés – Butterkonfekt  
eigene Chocolat-Spezialitäten – Desserts  
Torten und Cakes – hausgemachte Glacen  
Snacks – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café



der treffpunkt

**Gschwandner**  
modelleisenbahnen  
modellautos

Spitalgasse 24  
3011 Bern  
Telefon 031 21 06 37

**Das Fachgeschäft  
für gehobene  
Ansprüche**

**EINWOHNER-ERSPARNISKASSE BERN**




Amthausgasse 14, 3000 Bern 7, Telefon 031 22 30 38

**Ihr loyaler Partner  
für sichere Geldanlagen,  
Baukredite und Hypotheken  
seit 1821**

Elisabeth  
Schüpbach  
dipl. Kosmetikerin

hilft auch Ihnen, Ihre

**Kosmetikprobleme**  
zu lösen.



Kornhausplatz 7 (5. Stock), Bern  
Tel. 031 22 05 00



Peter Maag



Jun Märkl



Günter Roth



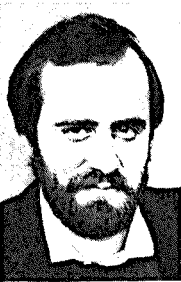
Heinz Balthes



José-Manuel Vazquez



Anton Knüsel



Johann-Werner Prein



Louis Leberz



Frieder Lang



Peter Binder



Ivan Konsulov



Hans Peter Graf



Rudolf Sinzig



Elfie Hobarth

### Peter Maag, Musikalische Leitung

Der in St. Gallen geborene Peter Maag ist seit 1984 Chefdirigent des Berner Sinfonieorchesters. Nach der Matura studierte er vorerst Philosophie und Theologie und diplomierte gleichzeitig als Pianist. Seine Lehrer waren Czeslaw Marek in Zürich und Alfred Cortot in Paris. Wilhelm Furtwängler war es, der den jungen Pianisten «ans Pult» holte. Peter Maags Dirigentenkarriere entwickelte sich vorwiegend im Ausland – während gut zweier Jahrzehnte in festen Positionen, später als freischaffender Dirigent. Regelmässige Verpflichtungen führen ihn vorwiegend nach Italien, Spanien, Japan und in die USA. Zahlreiche bedeutende Operneinspielungen (darunter Werke von besonderem Seltenheitswert wie beispielsweise F. Paërs «Leonora») verdienen spezielle Erwähnung. Peter Maag kehrte Mitte April dieses Jahres von einer Konzerttournee in Südkorea und Japan zurück. Eine Zusammenarbeit zwischen Peter Maag und Günter Roth besteht seit 1954. Gemeinsam erarbeiteten sie für das Stadttheater Bern ausser «Zauberflöte» bereits «Fidelio» und «Hoffmanns Erzählungen».

### Jun Märkl, Musikalische Leitung

Jun Märkl wurde 1959 in München geboren. Nachdem er bereits bei seinen Eltern Klavier- und Geigenunterricht erhalten hatte, nahm er 1978 nach dem Abitur ein Studium an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover auf. Seine Lehrer waren Karl Engel für Klavier und Lutz Köhler im Dirigieren. Von 1980 bis 1984 war Jun Märkl auch Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie. Nach seinem Diplomabschluss 1982 im Fach Dirigieren setzte er seine Studien bei Kees Bakels und Sergiu Celibidache fort. 1983 war er als Lehrassistent für Dirigieren an der Universität von Michigan und als musikalischer Leiter der Ann Arbor Comic Opera tätig. Im Jahre darauf wirkte er als Dirigent an der Toledo Opera in Ohio, war Stipendiat des Boston Symphony Orchestra und nahm an Dirigierkursen bei Seiji Ozawa und Kurt Masur in Tanglewood teil. Nach einer Spielzeit als Solorepetitor und Kapellmeister am Stadttheater Luzern ist Jun Märkl jetzt als Zweiter Kapellmeister an das Stadttheater Bern verpflichtet worden.

### Günter Roth, Inszenierung

Prof. Günter Roth wurde in Hannover geboren. Nach verschiedener Tätigkeit in Hannover, Braunschweig und Köln wurde er 1953 als Oberspielleiter an die neu eröffnete Deutsche Oper am Rhein verpflichtet, wo er das Haus in Duisburg mit einer Inszenierung von Verdis «Falstaff» einweihete, die Alberto Erede musikalisch betreute. Später wurde er Operndirektor der Bühnen der Stadt Essen, und als Generalintendant in Essen begründete er 1962 das Opernstitut der Folkwanghochschule. 1966 wechselte er als Generalintendant nach Gelsenkirchen und gründete das dortige Musiktheater im Revier. Von 1971 bis 1979 wirkte er als Generalintendant der Niedersächsischen Staatstheater Hannover, und 1979 übernahm er eine Professur an der Hochschule der Künste in Berlin. Als Gastregisseur war Günter Roth an allen grösseren deutschen und internationalen Bühnen tätig, unter anderem in Hamburg, Berlin, München, Wien, Mailand, Strassburg und Lissabon, und vielfach inszenierte er auch am Opernhaus Zürich.

### Heinz Balthes, Bühnenbild

Heinz Balthes wurde 1937 in Ediger an der Mosel geboren. Von 1959 bis 1963 studierte er an der Kunstakademie Düsseldorf bei Theo Otto. Von 1963 bis 1967 wirkte er als Bühnenbildner an den Kammerspielen Düsseldorf und anschliessend während vier Jahren als Ausstattungsleiter an der Freien Volksbühne Berlin. Ab 1971 war er freischaffend und arbeitete als Gast für das Staatstheater am Gärtnerplatz in München, das Theater in der Josefstadt in Wien, das Theater an der Wien, das Thalia-Theater in Hamburg, die Deutsche Oper Berlin und das Staatstheater Braunschweig. Von 1974

bis 1977 war Heinz Balthes Bühnenbildner am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, seit 1977 ist er in gleicher Funktion am Badischen Staatstheater Karlsruhe tätig, wo er unter anderem die Bühnenbilder für den dortigen Händel-Zyklus entwarf. Gastengagements führten ihn daneben an die Basler Theater und das Hessische Staatstheater Wiesbaden, nach Dortmund, Krefeld, Avignon, Strassburg und an die Oper von Paris.

### José-Manuel Vazquez, Kostüme

José-Manuel Vazquez stammt aus Lugo in Spanien. Nach seinem Architekturstudium an der «Escuela Superior de Arquitectura» in Madrid war er zunächst als Bühnenbildassistent von Heinz Balthes in Berlin tätig, später folgte dann eine kostümbildnerische Assistenz bei Renate Schmitzer. Daneben studierte er Romanistik und Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. Während drei Jahren war José-Manuel Vazquez Kostümbildner bei dem «Internationalen Jugendspieltreffen» in Bayreuth. Als Kostümbildner wirkte er ausserdem für die Städtischen Bühnen Nürnberg, das Badische Staatstheater Karlsruhe, das Hessische Staatstheater Wiesbaden, das Opernhaus Zürich, das Internationale Festival Avignon, für die Opernhäuser von Lyon, Strassburg und Montpellier sowie das Teatro de la Zarzuela und das Teatro Español in Madrid. Für das Stadttheater Bern entwarf José-Manuel Vazquez bereits die Kostüme für «Orpheus in der Unterwelt», «Xerxes» und «Hoffmanns Erzählungen».

### Anton Knüsel, Chorleitung

Anton Knüsel stammt aus Luzern. Sehr früh zeigte sich bei ihm eine musikalische Begabung, und bereits im Alter von 13 Jahren trat er öffentlich als Pianist im 3. Klavierkonzert von Beethoven auf. Nach dem Gymnasium besuchte er in seiner Heimatstadt die Kirchenmusikschule und das Konservatorium. Zur Vertiefung seiner Studien nahm er dann während vier Jahren in Zürich Unterricht bei dem Pianisten Czeslaw Marek und dem Organisten Heinrich Funk sowie für ein weiteres Jahr in Wien bei dem Dirigenten Hans Swarowsky. 1952 kam Anton Knüsel an das Stadttheater Bern, zunächst als Korrepetitor und Studienleiter, dann als Chordirektor und Kapellmeister. 1965 assistierte er Wilhelm Pitz bei den Bayreuther Festspielen, und im selben Jahr übernahm er die Leitung des Oratorienchors der Stadt Bern und der Berner Liedertafel. Am Konservatorium Bern unterrichtet er zudem Lied und Oratorium.

### Johann-Werner Prein, Sarastro, Sprecher, Zweiter geharnischter Mann

Johann-Werner Prein wurde 1954 im österreichischen Leoben geboren. Er begann zunächst ein Studium in Psychologie und Pädagogik an der Universität Graz, wechselte dann für ein Gesangsstudium an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Bei den Wiener Festwochen 1980 fand sein Debüt als der Manager in «Johnny spielt auf» statt. 1983 gewann er den Dritten Preis im Wiener Belvedere-Wettbewerb und den Ersten Preis beim internationalen Gesangswettbewerb in Verviers. Bei den Bayreuther Festspielen trat er in «Rheingold» als Donner auf und an der Wiener Staatsoper als Biterolf. Johann-Werner Prein war Ensemblemitglied des Berner Stadttheaters und übernahm unter anderem in den vergangenen Spielzeiten die Rollen des Biterolf in «Tannhäuser», Colline in «La Bohème», des Gefängnisdirektors in «Fledermaus», Mephistopheles in «Faust», Achilles in «Penthesilea» sowie Don Pizarro in «Fidelio» und Basilio in «Der Barbier von Sevilla». Seit Beginn dieser Spielzeit ist er in Gelsenkirchen engagiert, bleibt aber dem Stadttheater Bern als Gast verbunden.

### Louis Leberz, Sarastro

Louis Leberz wurde in Bethesda, Maryland, geboren. Nach seiner Ausbildung am Chapman College in Kalifornien und an der Univer-

sität von Indiana debütierte er 1974 als Pater Guardian in Verdis «Macht des Schicksals» an der Oper von Memphis. Neben einer ausgedehnten Konzerttätigkeit trat er dann an verschiedensten Bühnen der Vereinigten Staaten wie Seattle, San Diego, Dallas, Augusta, Cincinnati, Omaha und Des Moines auf. Gastverpflichtungen brachten Louis Leberz nach Italien, Griechenland, Frankreich, Grossbritannien, Irland, Kanada, Venezuela und Chile. Mit einem Engagement an das Badische Staatstheater Karlsruhe kam er 1984 nach Europa, und seit Beginn der vergangenen Spielzeit ist er Ensemblemitglied des Berner Stadttheaters. Zu den wichtigsten Rollen seines Repertoires zählen vor allem die grossen Basspartien von Verdi und Wagner wie Zaccaria, Sparafucile, Fiesco, König Philipp und Grossinquisitor sowie Landgraf Hermann, König Marke, Fasolt, Hundung und Hagen.

### Frieder Lang, Tamino

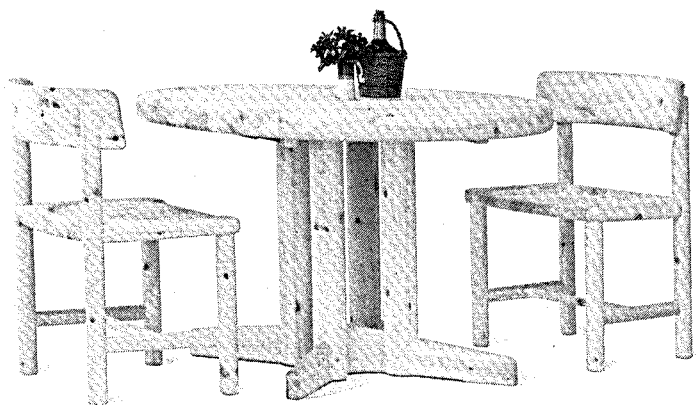
Frieder Lang wuchs in der Tradition des Dresdner Kreuzchores auf. Nach dem Abitur im Rheinland studierte er an der Universität Köln Germanistik und Musikwissenschaft und an der Musikhochschule Schulmusik, Kirchenmusik, Orgel und Gesang. Frieder Lang nahm Gesangsunterricht bei Margrit Kobeck, Hans Hotter und anderen. Als Gewinner internationaler Gesangswettbewerbe entfaltete er eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Er gab Liederabende in London, Düsseldorf, Genf und Zürich. Sein Theaterdebüt erfolgte in der Titelpartie der Oper «Fortunata» von Schnyder von Wartensee am Stadttheater Luzern. Inzwischen umfasst sein Repertoire rund zwanzig Partien, wobei ihm besonders Mozarts Opern am Herzen liegen. Gastspiele führten ihn an die Opernhäuser von Hamburg, Köln, Klagenfurt, Heidelberg und Jerusalem. Aufgrund seiner musikalischen Vielseitigkeit wurde Frieder Lang immer wieder für die Musik des 20. Jahrhunderts engagiert.

### Peter Binder, Sprecher

Peter Binder wurde als Sohn russisch-rumänischer Eltern in Philadelphia geboren. Neben einer Privatausbildung in Gesang studierte er Sprachwissenschaften und Literatur an der Universität von Pennsylvania. Ein erstes Opernengagement führte ihn dann für vier Jahre an die Santa Fé Opera in New Mexico. Anschliessend liess sich Peter Binder in Europa nieder und kam 1966 nach Engagements in Aachen, Oberhausen und Dortmund an das Stadttheater Bern. Bis zu seinem Wechsel an das Staatstheater Darmstadt im Jahre 1971 sang er in Bern nicht nur die tragenden Baritonpartien in Opern Verdis wie Vater Germont, Renato und Poso und die Titelrollen in «Don Giovanni», «Eugen Onegin» und «Ariadante», sondern wirkte auch in Schweizer Erstaufführungen mit, als Pater Gynt in der gleichnamigen Oper von Werner Egk, als Sekretär in Henzes «Junger Lord», Kreon in Orffs «Antigona» und Courvoisier in Cickers «Spiel von Liebe und Tod». Peter Binder hat heute ein Gesangsprofessor in Darmstadt und ist international weiterhin als Opern- und Konzertsänger tätig. In Bern gastierte er letztmals als Wolfram in Wagners «Tannhäuser».

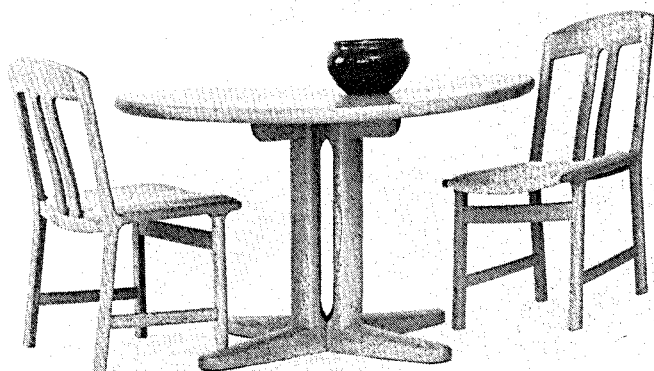
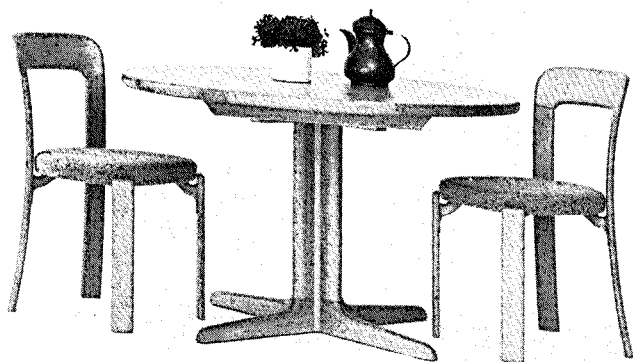
### Ivan Konsulov, Sprecher, Zweiter geharnischter Mann

Ivan Konsulov kommt aus Bulgarien, wo er an seinem Geburtsort Varna von 1962 bis 1966 die Musikschule besuchte. Nach einer Gesangsstudium, das er zwischen 1968 und 1972 bei Prof. Josif in Sofia absolvierte, ging er in ein erstes Engagement an das Opernhaus in Rousse. Mehrfach ausgezeichnet wurde Ivan Konsulov bei internationalen Gesangswettbewerben. 1981 trat er nach dem Gewinn des Luciano-Pavarotti-Wettbewerbes in Philadelphia neben Pavarotti in «La Bohème» und «Liebestrank» auf. 1977 erfolgte sein Engagement an das Berner Stadttheater, er sang hier unter anderem die Titelpartien in «Simon Boccanegra» und «Don Giovanni». Seitdem gastierte Ivan Konsulov in Karlsruhe, Aach-



## Meisterwerke aus Skandinavien

Unsere Auszugtische sind Meisterwerke skandinavischer Handwerkskunst: die ausgewogene Form und die fachgerechte Verarbeitung bringen die Schönheit des Massivholzes (Eiche, Teak, nordische Kiefer oder Buche) voll zur Geltung. Jedes Detail ist durchdacht: die Mittelsäule trennt sich beim Ausziehen, die Auszüge laufen auf Kugellagern, die Einlegeplatten sind handlich und leicht, Bodenunebenheiten können ausgeglichen werden und die Pflege beschränkt sich aufs Abwischen mit einem feuchten Lappen.



# rothen

Rothen AG, 3000 Bern 22, Flurstrasse 26, Telefon 031 41 94 94

# Die Zauberflöte

Oper in zwei Aufzügen  
Text von Emanuel Schikaneder  
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

---

Musikalische Leitung .....	Peter Maag / Jun Märkl
Inszenierung .....	Günter Roth
Bühnenbild .....	Heinz Balthes
Kostüme .....	José-Manuel Vazquez
Chorleitung .....	Anton Knüsel

---

Sarastro .....	Johann-Werner Prein / Louis Lebherz
Tamino .....	Frieder Lang
Sprecher .....	Peter Binder / Johann-Werner Prein / Ivan Konsulov
Erster Priester .....	Hans Peter Graf
Zweiter Priester .....	Rudolf Sinzig
Königin der Nacht .....	Elfie Hobarth
Pamina, ihre Tochter .....	Monika Lenz
Erste Dame .....	Brigitte Imber / Helrun Gardow
Zweite Dame .....	Sophia Bart
Dritte Dame .....	Ursula Weber
Die drei Knaben .....	Zürcher Sängerknaben
Ein altes Weib (Papagena) .....	Ingrid Habermann
Papageno .....	Rainer Weiss
Monostatos, ein Mohr .....	Wolf Appel
Erster geharnischter Mann .....	Hans Peter Graf
Zweiter geharnischter Mann .....	Rudolf Sinzig / Johann-Werner Prein / Ivan Konsulov

---

Chor des Stadttheaters Bern  
Berner Symphonieorchester

---

Musikalische Einstudierung: Ernst Hametner, Klaus Scheibenpflug, Klaus Sonnenburg. Einstudierung der Zürcher Sängerknaben: Alphons von Aarburg. Regieassistenz und Abendspielleitung: Michael Herzberg. Inspektion: Editha Hirschmann. Souffleuse: Ruth Berndorf.

---

Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter. Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor. Werner Hurni, Werkstättenleiter. Bühnenmeister: Christian Rothen. Beleuchtung: Jacques Battocletti. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Ruth Dinter, Willi Wachter. Requisiten: Thomas Aufschläger.

Malsaalvorstand: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chef der Requisite: Otto Juditzki.

---

Pause nach dem ersten Aufzug

Wiederaufnahmepremiere: Mittwoch, 1. Oktober 1986

Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet

Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel

ATELIER FÜR GLASMALKUNST  
MARTIN HALTER BERN



KLÖSTERLISTUTZ 10 3013 BERN  
TEL. 031 / 414 266

Bären Biglen



General Guisan Stübli  
Bärenstube  
Gaststube  
Kegelbahn

Säle für jede Gelegenheit  
von 20 bis 300 Personen

Gasthof Bären, 3507 Biglen  
Telefon 031 90 13 54  
Montag Ruhetag

Sanitäre Installationen  
Sanitär - Ingenieurbüro  
Spenglerei  
Reparaturservice  
Gasinstallationen



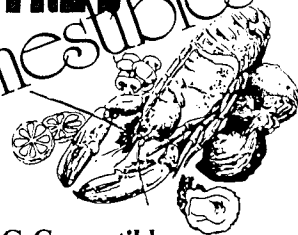
b.+u. Buchschacher ag  
Murtenstr. 141, 3008 Bern, Tel. 031 257777

gigantofilme  
retouchen retouchen retouchen  
elektronische reproduktionen ele  
cad cad cad cad cad cad cad ca

**HENZI AG BERN** Langmauerweg 12 3000 Bern

es photolithos, clichés photolitho  
elektronische reproduktionen e  
cad cad cad cad cad cad cad c  
gigantofilme

**MEYSTRE'S**  
Comestibles



Meystre AG Comestibles

Spitalgasse 14 3011 Bern  
Tel. 031-22 77 21 Tel. 031-22 18 54

PIAGET



BUCHERER

Bern: Marktgasse 38

# Aktion und Kontemplation

Mozarts letzte Oper, «eine Teutsche Oper» (Mozart im eigenhändigen Werkverzeichnis), eine «grosse Oper» (Original-Textbuch), ist ein verwirrendes Werk: Volksstück, Komödie, Märchen und Manifest erneuerter, erhöhter Menschlichkeit. Wie reimen sich die Feierlichkeit des Prüfungswegs, den das «edle Paar» Tamino und Pamina zu beschreiten hat, mit den Spässen Papagenos zusammen, der idealistische Grundton mit der «Maschinen-Komödie», mit dem Wiener Vorstadt-Theater, das die *Zauberflöte* ihrem Ursprung nach auch ist? Man könnte noch lange in der Aufzählung von Widersprüchen, von Unvereinbarkeiten fortfahren. Und Mozarts Musik? Sie bietet ein nicht weniger komplexes Bild. Mit Singspiel-Lied, Ensemble-Technik der Opera buffa und Seria-Pathos der Königin der Nacht sind alle Gattungen des damaligen Musiktheaters vertreten, mit den Priesterchören, den Arien Taminos und Paminas, der Geharnischten-Szene Kompositionen, die sich nur notdürftig in irgendeiner Kategorie unterbringen lassen. Die Priester-Chöre könnten von ferne an eine ideale Kirchenmusik erinnern, die Bildnis-Arie (Tamino) und Paminas todtraurige g-Moll-Arie «Ach, ich fühl's...» (Nr. 17) sind zwar von grossem Arien-Atem erfüllt, von unerhörter innerer Weite und Komplexität, wahren nichtsdestoweniger den Ton des eindringlich schlichten Sprechens und unvermittelter Liedhaftigkeit. Die Szene der Geharnischten knüpft allenfalls an die (zu Mozarts Zeiten längst veraltete) Tradition des Choral-Vorspiels an.

## Eigene Wirklichkeit des Kunstwerks

Zu allem Überfluss leisteten sich Mozart und Schikaneder anstössige Unstimmigkeiten in der Handlung. Sarastro, von der leidenden und empörten Königin der Nacht als Bösewicht und Kindsräuber hingestellt, tritt sogleich (im ersten Finale) als der «göttliche Weise» auf, während im weiteren Verlauf der Handlung die «sternflammende Königin» immer dunklere Züge annimmt. Diese gewiss sonderbare Vertauschung der Vorzeichen ist viel beredet und oft gescholten worden. Merkwürdig, dass sie die theatralische Wirkung der *Zauberflöte* nicht im geringsten beeinträchtigte. Vielleicht, weil man der unwahrscheinlichen Gattung Oper Wahrhaftigkeit auch in der Unwahrscheinlichkeit zugesteht. Besser gesagt: Weil offenbar in Kunstwerken Wahrheit auch bei flagranter Unwahrscheinlichkeit möglich ist. Aber damit wäre denn doch zu leichtfertig aus der Not eine Tugend gemacht.

Man pfllegt Logik zumeist und verständlicher Weise dort zu fordern, wo sie auch in der alltäglichen Wirklichkeit angetroffen wird, nämlich im Reden und Han-

deln. Es gibt indessen – dies ist eine Binsenwahrheit – auch die Stimmigkeit, die Logik in der Organisation des Kunstwerks. Es hat seine eigene Wirklichkeit. Nicht dass im Kunstwerk Oper Handeln und Reden von der «normalen», im täglichen Leben praktizierten Vernünftigkeit gänzlich dispensiert wären. Doch es scheint eine Hierarchie der Folgerichtigkeiten zu walten, in der die alltägliche Logik nicht an der ersten Stelle steht. In der Oper dürfte in der Regel der Musik die ausschlaggebende Rolle zufallen. Das hiesse, um noch bei dem genannten Fall zu verweilen, z.B. die Frage stellen, ob nach der ersten Arie der Königin der Nacht, die vom Typus her gesehen das dämonische, das alteüberwundene Prinzip, die grosse Vereinzelung und Vereinsamung (Seria-Arie!) sinnfällig macht, etwa ein Triumph dieser Partei am Ende ernsthaft in Erwägung gezogen werden kann. Dies ist freilich nicht das einzige Argument, das den «Bruch» in der Handlung, wenn nicht als gegenstandslos, so doch als irrelevant erscheinen lässt. Und offensichtlich vollzieht sich im Verlauf des Werks eine Art Umwertung bzw. Neuordnung der Werte.

## Die Frage der Werkeinheit

Aber es geht hier nicht um diesen Einzelfall, der mit ermüdender Einförmigkeit immer wieder zum Parade-fall aufgezaumt wird, auch nicht um das Ineinander von Komik und Feierlichkeit, Volkstümlichkeit und höchstem Kunstcharakter, oder um das befremdliche Konglomerat musikalischer Gattungen, sondern darum, ob es so etwas wie einen Grundton, eine umfassende Befindlichkeit in diesem Werk gibt, die gleichermassen Anteil hat an der Musik und an der Handlung, kurzum einen Standpunkt, von dem aus das Welt-theater der *Zauberflöte* sich zum Kosmos, d.h. zu einem geordneten Ganzen zusammenfügt. Den Blick auf die Einheit zu richten, ist deshalb wesentlich, weil das Werk so irritierend disparat ist, und weil in keiner anderen Oper Mozarts das Aufgreifen von Einzelheiten so unweigerlich auf Holzwege führt. Gewiss, da ist die immense Spannweite von Mozarts Musik, die auch in scheinbar einfachen Gebilden ihren Rang nicht verleugnet. (Die Papageno-Lieder sind nur dem Scheine nach «einfache Singspiellieder».) Da ist die Beseelung, die letzte Transparenz, die wissende Reife, von der jeder Ton getränkt ist, das wärmende und zugleich erhellende Licht des Bewusstseins, ohne dass die Mozarts Musik eigene Beweglichkeit im geringsten eingeschränkt wäre. Sogar scheinbar so statuarisch-feierliche Stücke wie Sarastros Arie «In diesen heil'gen Hallen» (Nr. 15), wo die durchaus angelegte Emphase auf den schlichten, wenngleich ernsten Redegestus

eines zweistrophigen Lieds zurückgenommen ist, sind durchregt von Aktion. Die Wanderung, die Violinen und Bässe mit Sarastro antreten – sie scheinen Höhe und Tiefe ausmessend einen Weltkreis zu umschreiten – besiegelt Sarastro mit dem jeweils letzten Verspaar der beiden Strophen, mit zwei Schlussfolgerungen: «Dann wandelt er [der Mensch] ... ins bessere Land», und «Wen solche Lehren nicht erfreuen, verdienet nicht, ein Mensch zu sein». – Überhaupt ist die *Zauberflöte* prall von Aktionen, überraschenden und vielfältigen. Das hat nicht zuletzt ihren theatralischen Erfolg, den «lautesten Beifall» (Mozart) hervorgerufen und begründet. Aber diese Aktion auf jeder Ebene, auf der musikalischen ebenso wie auf der theatralischen, verschränkt sich eigenartig und einmalig mit innehalten-der Besinnung, kommt wie durch ein höheres (um mit Kleist zu sprechen, ein «unendliches») Bewusstsein gefiltert und geläutert zur Geltung. Damit, so meine ich, ist ein Grundklang der *Zauberflöte* benannt, ein Grundton mit einer schier unüberschaubaren Zahl von Ober- und Untertönen. Angeschlagen wird das Thema bereits in den ersten drei Akkorden der Ouvertüre. Sie sind alles andere als bloss feierlich. Um Feierlichkeit zu signalisieren, hätte Mozart sich mit drei langsamen Es-Dur-Akkorden begnügen können (so wie Peter von Winter, der Komponist der *Zauberflöten*-Fortsetzung [*Der Zauberflöte zweiter Teil: Das Labyrinth*, 1798], sich mit dreimaligem C-Dur-Dreiklang begnügte). Als zweiter Akkord erklingt aber die VI. Stufe (c-Moll), der Trugschluss. Eine oberflächlich gehört nur leichte Abweichung vom normalen, erwarteten Verlauf, doch eine elementare. Der zielstrebige Dreiklangsvollzug, metaphorisch gesprochen die «Handlung», ist plötzlich unterbrochen, alles bleibt in der Schweben, ein Stillstand und doch kein Ende, eine ungeahnte Erweiterung des musikalischen Raums. Es lässt sich nachweisen, dass an allen Stellen, an denen in der Musik der Wiener Klassiker diese VI. Stufe hervorgehoben auftritt, immer das gleiche gemeint ist: nämlich das besinnende Heraustreten aus dem zielgerichteten Prozess, der Augenblick, in dem alles Vorangegangene ins Bewusstsein gezogen wird, in dem Kontemplation sich insofern ereignet, als eben Aktion gleichsam zeitenthoben vergegenwärtigt wird. Im Zeichen solcher läuternden, sagen wir getrost vergeistigenden Macht des Bewusstseins beginnt die *Zauberflöte*. Die drei Akkorde sind das Siegel des ganzen Werks, nicht bloss seiner feierlichen Seite. Der weitere Verlauf der Ouvertüre bestätigt dies. Das Allegro ist bekanntlich nicht als Fuge angelegt, aber zweifellos wird der Geist der Fuge beschworen zu einer thematischen Substanz, die geprägt wird vom beweglichen Spiel des Komödienwesens. In der strengen Perspektive des Fugato indes erscheint jene ausserordentlich lebendige Aktivität, in der man die autonom musikalische Verkörperung des Handlungs- und Komödienelementes in der *Zauberflöte* erblicken kann, gewissermassen verklärt,

gebändigt durch ein höheres Prinzip, auf eine höhere Stufe der Anschauung gehoben.

Noch einmal fasst der Marsch der Priester (Nr. 9), der den zweiten Akt und die Priesterszene eröffnet und mit der Ouvertüre am spätesten komponiert wurde, die «Beweggründe» dieser Oper zusammen. Er ist alles andere als nur ein Stück szenischer Musik. Nach seinem «Takt» lässt sich nicht gehen und schon gar nicht marschieren. In ihm nimmt eher ein befreites, gleichsam von höherer Einsicht geleitetes, heiter gelöstes Schreiten, das den Gleichschritt nicht kennt, musikalische Gestalt an. Und an seinem Anfang steht wie eine Signatur des ganzen Werks in knappster Formulierung die kadenzierende Figur zur schwebenden VI. Stufe. Doch die mannigfaltigen Bewegungscharaktere, die nun in Gang kommen, atmen nicht würdevoll verengtes Zeremoniell, sondern sind von hellwachem, agilem Geist durchwirkt, in keinem Moment von selbstgenügsamer Beschaulichkeit. (Allerdings wird gewöhnlich ein zu schleppendes Tempo angeschlagen und dadurch der Sinn der Komposition verfehlt, zumindest verdunkelt.)

### Begegnung mit der Schönheit

Exemplarisch tritt das Gegen- und Ineinanderwirken von Aktion und Kontemplation als Bewusstsein dessen, was geschehen ist oder geschehen wird, in der Introduction zutage. Tamino ist auf der Flucht, er verliert die Besinnung, das Eingreifen der drei Damen befreit ihn – wahrhaftig umwerfend ist das unvermittelte As-Dur bei «Stirb, Ungeheuer, durch unsre Macht». In mehreren Schritten wird diese Tat ausdrücklich bewusst: zunächst schon mitten im Nachsatz des aphoristischen Marsches, der den Triumph besiegelt («...Sie ist vollbracht, die Heldentat»), dann wird auch im Orchester die Bewegung stillgelegt («Er ist befreit...»). Und nun vollzieht sich aus diesem Stillstand heraus die durch das Bewusstsein ausgelöste Verwandlung in nur vier orchestralen Takten. Die Damen «ihn [Tamino] betrachtend»: «Ein holder Jüngling, sanft und schön...» Diese besinnende Begegnung mit einer nie gesehenen Schönheit bewirkt neue Aktion («Lasst uns zu unsrer Fürstin eilen...»), bewirkt den Streit unter den Damen. Noch einmal, am Schluss der Introduction, kommt es zu einem Innehalten des Abschieds, des Rückblicks also, der auch die Zukunft einschliesst: «...bis ich dich wiederseh». Das formelhafte «schön und liebevoll» des Librettos nimmt durch Mozarts Musik eine Wahrheit an, die in der Idee einer unlösbaren Einheit des Schönen mit dem Guten zu den Quellen europäischen Denkens bei Platon zurückführt. «Die Ursache des Guten also ist das Schöne» lässt Platon Sokrates einmal sagen. Ist dies nicht der Beweggrund der *Zauberflöte*? Die Schönheit Taminos genügt, um Liebe zu wecken, vor allem aber, um von ihm die gute Tat zu erwecken.



Die Zauberflöte (I,3). Tamino, die drei Damen und Papageno («Hier, meine Schönen, übergeb ich meine Vögel.»)



Die Zauberflöte (I, 15). Tamino bezaubert die «wilden Tiere» («Holde Flöte, durch dein Spielen»)

Szenenbilder von Joseph und Peter Schaffer  
 Als kolorierte Stiche erschienen im *Allgemeinen Europäischen Journal*, Brünn 1795

Noch ein zweites Mal, und zwar an entscheidender Stelle, ereignet sich die elementare Begegnung mit der Schönheit durch kontemplative Versenkung. Das Motiv, das schon bei den drei Damen angespielt wurde, tritt jetzt in die Handlung ein, ja löst sie erneut und eigentlich aus. Die Betrachtung von Paminas Bildnis lässt in der Bildnis-Arie (Nr. 3) Taminos Liebe und zugleich den Entschluss zur Tat entstehen. (Später, in der 13. Szene, im Gespräch zwischen Pamina und Papageno, sagt es Papageno auf seine Weise: «Kurz also, diese grosse Liebe zu dir war der Peitschenstreich, um unsere Füsse in schnellen Gang zu bringen.») Die Arie hat deshalb eine Schlüsselstellung. Nicht von ungefähr wird hier wieder Es-Dur, die Grundtonart der Oper, angeschlagen, die dann nur noch zweimal – im Duett «Bei Männern, welche Liebe fühlen» (Nr. 7) und im Finale des zweiten Aktes – wiederkehrt.

Die äussere Handlung steht, wie in Arien üblich, still. Und doch ist die Bildnis-Arie keine blosser Darstellung eines Empfindungs-Zustandes. Mozart führt die Empfindung als inneres Geschehen vor, das aus der Betrachtungs-Haltung erwächst. Innere, aber darum nicht weniger plastische Aktion geht aus Kontemplation hervor. Die Vertonung der letzten Textzeile «und ewig wäre sie dann mein», die eine Art musikalische Reprise bildet, bringt die aus der Zukunft in die Gegenwart gebannte Gewissheit und Erfüllung.

### Transzendenz des Augenblicks

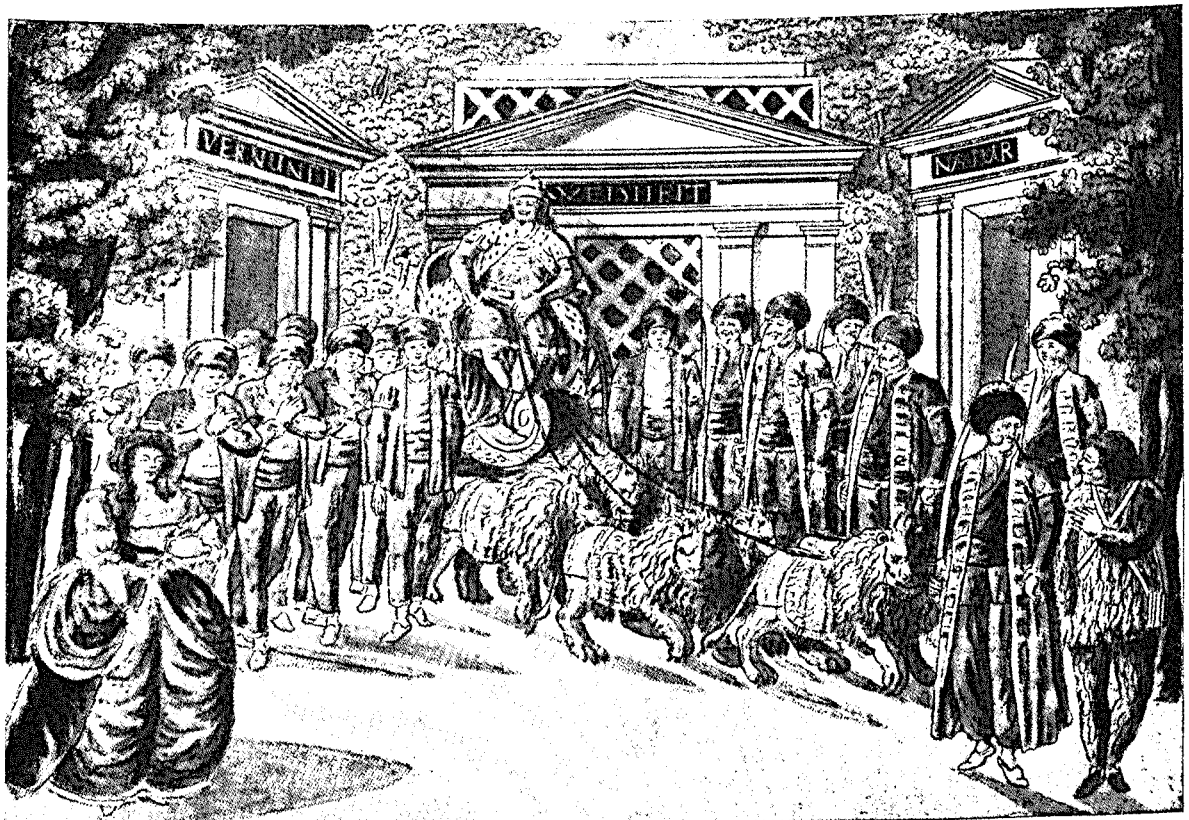
Voll der Aktion und der überraschenden Wendungen ist das Quintett (Nr. 5) im ersten Akt, das mit Papagenos Sprachlosigkeit beginnt. Mehrfach aber wird dieses Spiel unterbrochen durch Momente, in denen das Geschehen plötzlich still steht und die Personen sich dem Wirbel der Ereignisse durch Besinnung auf sich selbst und auf ihr Tun entziehen. Zuerst in der verallgemeinernden Sentenz, nachdem die drei Damen Papageno das Schloss abgenommen haben («Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloss vor ihren Mund...»), dann jeweils nach der Übergabe der «Zauberdinge» («O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert...») und «Silberglöckchen, Zauberflöten...»). In sich gekehrt, durch das besondere Klangtimbre des «Sotto voce» entrückt, stellen sich die Personen nicht mehr als nur handelnde und empfindende, sondern auch als mit Bewusstsein begabte Wesen dar. Die «mittlere Moral», die Hegel am Textbuch Schikaneders lobenswert fand und die sich in der Form von sentenzartigen Formulierungen durch das Ganze zieht, gab Mozart Gelegenheit, die Augenblicke des hellstichtigen und alles überstrahlenden Bewusstseins musikalisch zu entfalten.

Es ist wieder eine Situation des Abschieds, der von Sarastro verordneten Trennung Paminas und Taminos vor der Prüfung, die Mozart (und Schikaneder) veranlasste, dem Beginn des zweiten Finales noch das Terzett

«Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn!» vorzuschalten. Es steht im Zeichen eines (vermeintlich) letzten Lebewohls. Vorausblickende Ahnung, gegenwärtiger Trennungsschmerz, aufgehendes Wissen darum, dass jetzt eben «die Stunde schlägt», Vergewisserung ihrer Liebe und rückschauende Sehnsucht nach Wiederkehr «gold'ner Ruhe» verbinden sich zu einem Stück Musik, in dem sich der bedeutsame Augenblick in musikalische Wirklichkeit, gewusste und empfundene, verwandelt. – In besonders eigentümlicher und kunstvoller Form geschieht dies auch in der Geharnischten-Szene. Bevor Tamino und Pamina den Prüfungsgang durch Feuer und Wasser antreten, wird in dem figurierten Choral, der die kontemplative Rückschau auf eine zu Mozarts Zeit bereits vergangene musikalische Wirklichkeit bedeutet, die ins Allgemeingültige gehobene Idee der reinigenden Wanderung durch die Elemente sinnfällig. Schreit- und Seufzermotiv des Orchesters sind aufgenommen in jenen zeitfernen, ja zeitfreien Bereich des Chorals. Und wenn nach der anschliessenden Prüfung Tamino und Pamina ihrer neugewonnenen Menschlichkeit gewahr werden («Ihr Götter, welch' ein Augenblick!...») und bevor die Aufnahme in den Kreis der Geweihten durch den folgenden Chor «Triumph, Triumph! Du edles Paar!» endgültig und unwiderruflich vollzogen wird, erklingt zum letztenmal bedeutungsvoll die trugschlüssige VI. Stufe gerade dort, wo es gilt, den Augenblick, von dem die Rede ist, zu transzendieren und ihm im Wissen um seine Zeitlichkeit Dauer zu verleihen.

Der dramatische Charakter von Mozarts Musik ist nicht so sehr darin begründet, dass sie die reale Handlung auf der Bühne spiegelt oder unterstreicht, als vielmehr in ihrem Gefüge selbst, das aktionshaltig und somit auch aktionsträchtig ist. In der *Zauberflöte* nimmt der Grad dieser Aktionshaltigkeit gegenüber den früheren Opern Mozarts keinesfalls ab. Aber in viel höherem Mass wird sie ergänzt, erweitert durch die Dimension der Besinnung und eines Bewusstseins, das sich durchwegs auch aus der Befangenheit des Handelns löst. Insofern ist die *Zauberflöte* nicht allein ein spätes Werk von letzter Reife, sondern auch ein Werk, das Ton für Ton die geläuterte Menschlichkeit verwirklicht, die Ziel und Sinn der Tamino und Pamina auferlegten Prüfungen ist. Die Handlung auf der Bühne gerät zum Sinnbild für das, was die Musik zu sagen hat. Hier mag man die Ursache für den «Stillen beifall» suchen, den Mozart bei seinem Publikum zu bemerken meinte (Brief vom 7. und 8. Oktober 1791) und der ihn «am meisten» freute.

Stefan Kunze

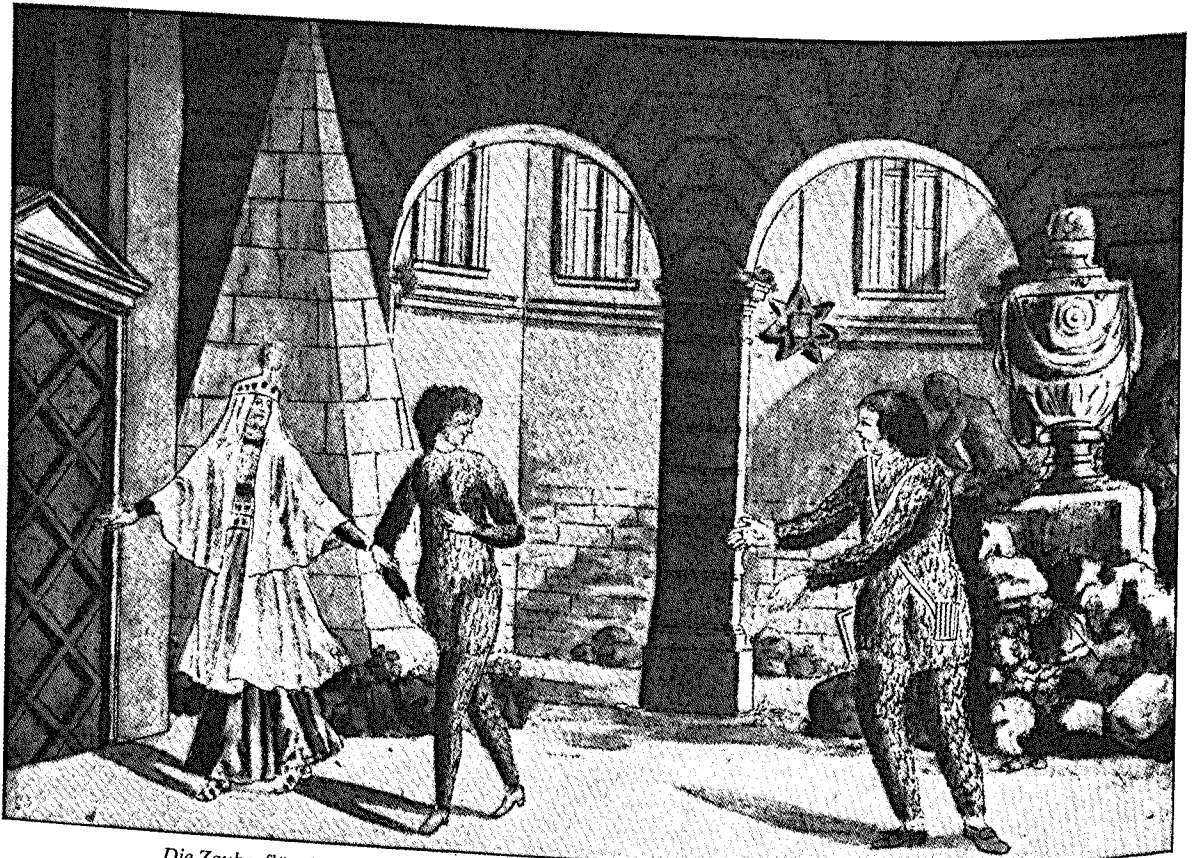


*Die Zauberflöte (I,18). Sarastros Einzug auf einem Triumphwagen, der von sechs Löwen gezogen wird («Es lebe Sarastro!»)*



*Die Zauberflöte (II,18). Tamino mit der Flöte, der schmausende Papageno und Pamina («Du hier? Gütige Götter!»)*

Szenenbilder von Joseph und Peter Schaffer  
 Als kolorierte Stiche erschienen im *Allgemeinen Europäischen Journal*, Brünn 1795



*Die Zauberflöte (II,25). Sprecher, Papagena und Papageno («Er ist deiner noch nicht würdig»)*



*Die Zauberflöte (II,28). Tamino, Pamina und die zwei Geharnischten («Hier sind die Schreckensporten»)*

Szenenbilder von Joseph und Peter Schaffer  
 Als kolorierte Stiche erschienen im *Allgemeinen Europäischen Journal*, Brünn 1795

## Meinungen und Deutungen

### «Grosse theatralische Effekte»

Wir sprachen sodann über den Text der *Zauberflöte*, wovon Goethe die Fortsetzung gemacht, aber noch keinen Komponisten gefunden hat, um den Gegenstand gehörig zu behandeln. Er gibt zu, dass der bekannte erste Teil voller Unwahrscheinlichkeiten und Spässe sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, dass er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grosse theatralische Effekte herbeizuführen.

*J.P. Eckermann, Gespräche mit Goethe*

### «Die erste grosse deutsche Oper»

Mozart selbst schloss sich dieser volkstümlichen Richtung der deutschen Operette an und komponierte auf deren Grundlage die erste grosse deutsche Oper: *Die Zauberflöte*. Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein spekulierender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht grosse Operette zutage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vornherein die populärste Aussenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zugrunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mussten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderbarlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabenen Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungewundene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! – In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu grossen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.

*Richard Wagner*

### «Freimaurerische Initiation»

Der Inhalt der *Zauberflöte* lässt sich in einem Wort zusammenfassen: Es ist die Erzählung einer Initiation. Zu Beginn begibt sich ein rohes, ungeformtes Wesen in erste Gefahr. Nach und nach sehen wir, wie es sich verwandelt, sich selbst findet und bestätigt durch

die Prüfungen, um dann zum Schluss verherrlicht und erwählt zu werden, feierlich aufgenommen im Licht der Götter. Im Rahmen des von Cagliostro initiierten ägyptischen Ritus, dessen Ursprünge durch die Werke von Born und Terrasson den Wiener Freimaurerkreisen bekannt waren, stellt das Stück in zwei Akten die beiden Stadien des Strebens nach der Weisheit der Eingeweihten dar. Zunächst (1. Akt) soll die individuelle Vorbereitung des Laien nach einem symbolischen Tod – dargestellt durch einen Ohnmachtenfall (Tamino vor der Schlange, Pamina vor Monostatos) – diesen Laien zu der Wiederauferstehung des neuen Menschen hinführen, der erst dann würdig wird, der eigentlichen Initiation zugelassen zu werden. Danach (2. Akt) sind wir Zuschauer dieser rituellen Initiation. Sie ist die genaue Abbildung der Zeremonie der freimaurerischen Initiation und besteht aus vier Prüfungen, die den vier aristotelischen Elementen entsprechen: Erde, Luft, Wasser und Feuer [...]. Die erste Reise ist die der Erde, symbolisiert in den freimaurerischen Prüfungen durch einen Aufenthalt im «Kabinett der Besinnung». Dies ist ein dunkler Raum, geschmückt mit Symbolen und Toteninschriften, darunter ein Krug – das Emblem des Gefängnisses – und eine Sanduhr – das Emblem der Zeit, welche im Gegensatz zum Hahn der Hoffnung stehen. Wir finden den Krug und die Sanduhr auf dem Deckblatt der Originalausgabe, die auch diese Umgebung andeutet [vgl. Programmheft, S. 5]. Der Spaten und die Hacke erinnern an die Erde, die Totenurne und die zerbrochene Statue ersetzen die Skelette der rituellen Umgebung. In diesem Schauplatz findet der Kandidat einen Tisch, wo er bei Kerzenlicht schreiben kann, und er wird einer Art Prüfung unterzogen, dem sogenannten «philosophischen Testament», die dem Zweck dient, seine Gefühle der Freimaurerei gegenüber zu prüfen.

*Jacques Chailley*

### «Archetypische Symbolik»

Die Umwandlung des ursprünglichen Märchentextes in die von den Mysterien des Freimaurertums geprägte Einweihungsoper ist das Zeugnis der bewusst freimaurerischen religiösen und ethischen Gesinnung Mozarts. Bei der seltsamen, aus verschiedensten seelischen Tendenzen stammenden Mischung des von Mozart komponierten Textes handelte es sich, so scheint es uns, um etwas ganz anderes als um das nicht einheitlich geratene Zufallsgebilde verschiedener Textgestaltungen. Erst wenn wir die Vielschichtigkeit dieses Textes analog der eines Traums verstehen, in dem mannigfaltige Ebenen des Bewusstseins und des Unbewussten zum Ausdruck kommen, und erst wenn wir auch diejenigen Inhalte als wesentlich erkennen, die

sich jenseits von der Absicht des einen einheitlichen Operntext intendierenden Bewusstseins in den Text gewissermassen eingeschlichen und in ihm durchgesetzt haben, können wir die Tiefgründigkeit der *Zauberflöte* und des ihr zugrunde liegenden Textes erfassen. Das Märchen – und mit ihm die Märchenoper – enthält stets eine Fülle unbewusster Symbolik, deren lebendige Bedeutung auf allgemein menschlichen Inhalten beruht, die in ihrer Vieldeutigkeit immer auch verschiedene Interpretationen ermöglichen und herausfordern. Die Märchenmotive sind Motive des kollektiven Unbewussten, die überall in der Menschheit verbreitet sind und sich in auffälliger Einheitlichkeit bei den verschiedensten Völkern und Kulturkreisen finden. Im Gegensatz dazu ist die von Mozart in der *Zauberflöte* benutzte «Symbolik» des Freimaurertums im wesentlichen eine bewusstseinsnähere Allegorik. Die freimaurerischen «Symbole» werden von den Eingeweihten als Zeichen für bestimmte begrifflich fassbare Inhalte verstanden, die zwar nicht ohne Gefühlsbeteiligung erfahren werden, denen aber die ursprüngliche Eigenschaft des Symbols fehlt, prinzipiell unbewusste und irrationale Elemente zu enthalten. Das heisst, diese «Symbole» entsprechen einer differenzierten Weisheits- und Tugendlehre, in welche der Freimaurer eingeweiht wird. Die Freimaurerei besitzt als Fortsetzung des Rosenkruzertums und der späten Alchimie nur eine sehr indirekte und weite Verbindung mit antiken Mysterien. Die religiöse Erfahrung eines Mysteriums durch einen antiken Menschen unterscheidet sich aber nicht nur in ihrer Symbolik von der aufklärerisch-rationalistisch betonten Allegorik des Freimaurertums, sondern auch von dessen mystischer und schwärmerischer Haltung. Die ethisch-freimaurerische Orientierung der *Zauberflöte* ist konform zum Geist der Zeit, in der Mozart lebte, humanistisch-fortschrittlich und in diesem Sinne modern. Trotzdem aber sind in der maurerischen Allegorik noch Reste echter archetypischer Symbolik lebendig, und durch die emotionale Ergriffenheit des Mozartschen Genies werden gerade in der *Zauberflöte* Symbolschichten wiederbelebt, welche ursprünglich der erst später abstrakt gewordenen Allegorie zugrunde gelegen hatten, die aber im Laufe des Rationalisierungsprozesses bereits mehr oder weniger verlorengegangen waren. Gerade durch die seltsame Vermischung von Märchenhaftem und Freimaurertum konnten sich – so meinen wir – archetypisch symbolische Elemente verstärkt durchsetzen, ohne dass dabei das Bewusstsein des Textverfassers oder des Komponisten von diesem Prozess hätte Kenntnis nehmen müssen oder können.

*Erich Neumann*

#### «Lunares und solares Wesen»

Wie wenig Kunstwerke in ihrer Genese aufgehen und wie sehr darum die philologische Methode sie ver-

fehlt, ist sinnfällig zu demonstrieren. Schikaneder hat nichts von Bachofen sich träumen lassen. Das Libretto der *Zauberflöte* kontaminiert die verschiedensten Quellen, ohne Einstimmigkeit herzustellen. Objektiv aber erscheint in dem Textbuch der Konflikt von Matriarchat und Patriarchat, von lunarem und solarem Wesen. Das erklärt die Resistenzkraft des vom altklugen Geschmack als schlecht diffamierten Textes. Er bewegt sich auf der Grenzscheide von Banalität und abgründigem Tiefsinn; vor jener wird er dadurch behütet, dass die Koloraturpartie der Königin der Nacht kein «böses Prinzip» vorstellt.

*Theodor W. Adorno*

#### Unterhaltung im Vorstadttheater

Nun handelt es sich aber bei der *Zauberflöte* nicht um eine Freimaurerkantate, so sehr auch die Hauptfabel von dem eigentümlichen geheimniskrämerischen maurerischen Ethos beseelt ist, sondern um ein deutsches Singspiel, ursprünglich um eine Unterhaltung im Vorstadttheater, eine «Maschinenkomödie», heute würden wir sagen Musical, mit grellem krassen Bühnenzauber, an dem Schikaneder nicht gespart hat. Dennoch gelten in den ernsten Teilen Freimaurersymbolik und Freimaurermoral als das tragende Thema, die theoretische Komponente unter dem vordergründigen Geschehen: eine Verschlüsselung, prädestiniert zu einer Flut an Deutung. Schon allein die Masse dieser Deutung steht in keinem Verhältnis zum literarischen Wert des Librettos, und eben das drückt sie auch aus. Denn es wohnt den diversen Mythographien und Analysen meist ein defensives Element inne, wenn nicht gar ein, mitunter ins Aggressive gesteigertes, Apologeticum, als müsse der Verfasser seine Sache gegen den Zugriff Unbefugter verteidigen [...]. Die Bedeutung der *Zauberflöte* innerhalb von Mozarts Gesamtwerk ist von je überschätzt worden. Dieses sakral-monumentale Element, das Palmenwedeln, das Gewändertragen, das weihevoll wandeln, ist unmozartisch-fremd, so als sei es ihm aufgezwungen. Das rezitativische Prosodieren der Priester und Beinah-Priester, diese Strophen-Arien – «liedhafte Gebilde» (Paul Nettl) – all dies lässt uns die Oper zwar als ein Werk sui generis und als etwas Einmaliges erkennen, nicht aber als etwas in sich ausgereift Geglücktes. Gewiss bewegt sich Mozarts Musik in weiten Teilen auf ihrer höchsten Höhe, dennoch: Konzipiert als anspruchslose Unterhaltung, ist sie dem Anspruch, mit dem man sie später und immer anwachsend ausgestattet hat, nicht gewachsen.

*Wolfgang Hildesheimer*



Knabenbild von Mozart im Galakleid  
Unsigniertes Ölbild (1762/63)

STADTTHEATER BERN - SPIELZEIT 1985/86

Operndirektion: Edgar Kelling

Redaktion: Klaus Froboese und Peter Ross

Layout: Heinz Jost

Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG, Bern

Inserate: Publicitas AG

NACHWEISE

Texte: «Aktion und Kontemplation» von Stefan Kunze ist die revidierte Fassung eines Artikels, der erstmals in den Programmheften der Bayerischen Staatsoper, München 1978, erschien. – Unter dem Titel «*Die Zauberflöte* – Entstehung und Aufführung» erfolgt ein auszugsweiser Abdruck von Gernot Grubers Vorwort zur kritischen Neuausgabe der Partitur der *Zauberflöte*, Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter, Kassel 1970. – Die drei letzten Briefe Mozarts an Constanze werden zitiert nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Band IV, Bärenreiter, Kassel 1963. – Die synoptische Tabelle (Nummernabfolge-Handlung) erstellte Peter Ross für dieses Heft. – Illustrationen: Das Titelblatt gestaltete Heinz Jost. Die übrigen Abbildungen wurden entnommen aus: Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, Bärenreiter, Kassel 1961.