

W. A. Mozart

DIE ZAUBERFLÖTE



TNLOS!

THEATER NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER SONDRERSHAUSEN

Oper



Wolfgang Amadeus Mozart

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen

Libretto von Emanuel Schikaneder

Spielzeit 2019/2020



BESETZUNG

Musikalische Leitung
Inszenierung
Ausstattung
Projektionen
Choreinstudierung

*Michael Helmraith
Achim Lenz
Birte Wallbaum
Julia Lormis
Markus Fischer*

Sarastro
Tamino
Erster Priester
Zweiter Priester
Dritter Priester
Königin der Nacht
Pamina, ihre Tochter
Erste Dame
Zweite Dame
Dritte Dame
Erster Knabe
Zweiter Knabe
Dritter Knabe
Papagena
Papageno
Monostatos
Erster geharnischter Mann
Zweiter geharnischter Mann

*Michael Tews
Kyoungghan Seo
Thomas Kohl
David Johnson
Rastislav Lalinský *
Sujin Bae
Amelie Petrich
Zinzi Frohwein
Carolin Schumann
Anja Daniela Wagner
Hyunsun Park
Katharina Blum
Suyeon Kim
Hayoung Ra *
Philipp Franke
Marian Kalus
Marvin Scott
Yavor Genchev*

* Mitglied des Thüringer Opernstudios

*Opernchor und Statisterie des Theaters Nordhausen
Loh-Orchester Sondershausen*

Dramaturgie
Musikalische Einstudierung
Regieassistenz
Inspizienz
Soufflage

*Juliane Hirschmann
Felix-Immanuel Achtner, Youngran Kim
Marja Haglund
Christopher Kugelgen, Esther Nüsse
Annette Franzke, Christopher Kugelgen, Brigitte Roth*

Technische Leitung
Technische Einrichtung
Beleuchtung
Ton
Maske
Requisite

*Jürgen Bley
Tilo Bormann
Martin Wiegner
Jörg Wiegleb
Karolin Friedrich
Nadine Gerlach*

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH: Werkstattleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeisterei/Damenschneiderei *Doris Gunkel*, Herrenschneiderei *Angela Kretschmer*, Tischlerei *Jens Grabe*, Malsaal *Carsten Stürmer*, Schlosserei *Uwe Bräuer*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeftiger*, Theaterplastik *Martina Berens*

Bitte schalten Sie vor Beginn der Vorstellung Ihre Mobiltelefone und die Stundensignale an Armbanduhren aus. Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung können wir aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestatten.

Aufführungsmaterial: Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, Praha

DIE HANDLUNG

Vorgeschichte

Der siebenfache Sonnenkreis war einst im Besitz von Paminas Vater. Nach seinem Tod hat er ihn nicht seiner Frau, der Königin der Nacht, sondern den Eingeweihten, denen Sarastro vorsteht, überlassen. Inzwischen ist auch Pamina in den Händen Sarastros.

1. Akt

Prinz Tamino ist auf der Flucht vor einer Schlange und fällt in Ohnmacht. Die drei Damen, Gesandte der Königin der Nacht, überwinden das Tier. Für seine prahlerische Lüge, er habe Tamino gerettet, wird der Vogelfänger Papageno von den drei Damen bestraft. Tamino zeigen sie ein Bild von Pamina, in das er sich sogleich verliebt. Paminas

Mutter, die Königin der Nacht, verspricht ihm ihre Tochter, wenn er sie aus den Händen Sarastros befreit. Tamino ist sofort bereit, diesen Auftrag durchzuführen. Zum Schutz vor Gefahren erhält er eine Flöte, Papageno, der Tamino begleiten wird, bekommt ein Glockenspiel. Drei Knaben sollen den beiden den Weg weisen.

Pamina wird von Monostatos gepeinigt. Papageno findet sie und berichtet ihr von Taminos Ziel, sie zu befreien. Dieser wird jedoch zunächst von einem Priester daran gehindert, in Sarastros Reich einzudringen. Der Priester deutet Tamino an, dass er in seiner Ansicht, Sarastro sei ein Tyrann, irrt. Tamino beginnt zu ahnen, dass er einen weiten Weg vor sich hat. Indes versucht Pamina mit Papageno zu fliehen, aber sie werden von Monostatos erwischt.

Zinzi Frohwein, Carolin Schumann, Anja Daniela Wagner



Suljin Bae

Die Zauberkraft von Papagenos Glockenspiel verhindert jedoch die Gefangennahme der beiden. Nachdem Sarastro erschienen ist, begegnen sich auch Pamina und Tamino zum ersten Mal und fallen sich in die Arme. Papageno und Tamino sollen sich zunächst Prüfungen unterziehen.

2. Akt

Sarastro berichtet seinen Priestern, dass Tamino bereit sei, ein Eingeweihter zu werden, er und Pamina füreinander bestimmt seien, Tamino aber zunächst Prüfungen zu bestehen habe. Auch Papageno willigt ein, sich auf die Prüfungen einzulassen, denn es wird ihm eine Papagena versprochen. Aufgabe der ersten Prüfung ist Stillschweigen. Die drei Damen erklären Tamino und Papageno das nahe Ende. Die Prüflinge widerstehen durch Schweigen den Drohungen.

Monostatos versucht unterdessen sich abermals Pamina zu nähern, wird aber durch den Auftritt der Königin der Nacht gestört. Diese fordert von ihrer Tochter, Sarastro zu töten und sich des Sonnenkreises zu bemächtigen. Aber Pamina bringt dies nicht übers Herz. Monostatos hört alles mit.

Er droht Pamina, sie an Sarastro zu verraten, wenn sie ihn nicht liebt. Sarastro vereitelt Monostatos' Erpressung und schickt ihn fort. Monostatos kündigt an, sich nun auf die Seite der Königin zu begeben.

Tamino und Papageno werden für ihre nächste Prüfung erneut zum Schweigen verpflichtet. Papageno erscheint eine seltsame Gestalt, die vorgibt, seine Freundin zu sein. Als Pamina mit Tamino sprechen will, schweigen er und Papageno. Pamina ist verzweifelt und wünscht sich den Tod. Die drei Knaben versichern ihr allerdings, dass Tamino sie noch liebt, und führen sie zu ihm. Die letzte Prüfung, die Feuer- und Wasserprobe, bestehen Tamino und Pamina gemeinsam.

Papageno will sich umbringen, denn das von ihm ersehnte Mädchen bleibt bisher aus. Erst als er sein Glockenspiel erklingen lässt, erscheint Papagena. Glücklicherweise träumen sie von einer großen Kinderschar.

Die Königin der Nacht, die drei Damen und Monostatos dringen bei Sarastro ein, um Rache zu nehmen. Doch sie werden überwältigt. Pamina und Tamino werden als Eingeweihte gefeiert.

IM ÜBERBLICK - DIE SCHÖPFER DER „ZAUBERFLÖTE“

MOZART

Vornamen: Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus

Geboren am: 27. Januar 1756 in Salzburg

Geschwister: 6 (nur seine Schwester „Nannerl“ erreichte das Erwachsenenalter)

Beruf: Komponist, Musiker

Beruflicher Werdegang:

- Er galt als musikalisches Wunderkind, erstes Klavierstück mit 5 Jahren, erste Sinfonie mit 8 Jahren
- Geigen- und Klavierunterricht beim Vater Leopold
- Bei Reisen als Kind quer durch Europa lernte Mozart die Musik seiner Zeit umfassend kennen
- 1772-1777: Konzertmeister beim Fürstbischof Hieronymus Graf Colloredo in Salzburg
- Winter 1780/1781: Bekanntschaft mit Emanuel Schikaneder in Salzburg
- 1781-1791: freischaffender Komponist in Wien, Musiklehrer
- 1787: Ernennung zum k.k. Kammermusicus in Wien

- Er schuf mindestens 626 Kompositionen auf etwa 8 Kilometern Notenpapier, darunter ca. 60 Sinfonien, über 20 Bühnenwerke, 23 Klavierkonzerte und vieles mehr

Privates Leben:

- 1782: Hochzeit mit Constanze Weber
- 6 Kinder, es überlebten zwei Söhne: Carl Thomas und Franz Xaver Wolfgang
- 1784: Aufnahme in die Freimaurerloge „Zur Wohltätigkeit“ als Lehrling; 1785 Beförderung zum Gesellen in der Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“

Letzte Werke:

- 1791: u. a. „Die Zauberflöte“ (KV 620), „La clemenza di Tito“ (KV 621), Konzert für Klarinette und Orchester (KV 622), Freimaurer-Kantate (KV 623), Requiem (KV 626 (unvollendet))

Früher Tod:

- † 5. Dezember 1791 (35-jährig), Diagnose der behandelnden Ärzte: „hitziges Frieselfieber“

SCHIKANEDER

Vorname: Emanuel

Geboren am: 1. September 1751 in Straubing, Bayern

Geschwister: 4

Beruf: Schauspieler, Sänger, Regisseur, Dichter, Theaterdirektor

Beruflicher Werdegang:

- Besuch des Jesuitengymnasiums St. Paul in Regensburg, Mitwirkung bei Theaterstücken
 - Ab 1773: Schauspieler in Wandertruppen
 - 1777: Durchbruch als Schauspieler mit Shakespeares Hamlet, seiner zukünftigen Paraderolle, in München
 - Seit 1778: Leitung der Theatergruppe Franz Josef Mosers. Mit ihr bereiste er Süddeutschland, Österreich und Ungarn
 - Winter 1780/1781: Bekanntschaft mit Mozart in Salzburg
 - 1783-1786: u. a. Schauspieler in Wien
 - 1787-1801: Direktor des Freihaustheaters an der Wieden in Wien; dort im September 1791 Uraufführung der „Zauberflöte“ mit Schikaneder als Papageno
 - Nach Mozarts Tod: Pflege von Mozarts Werken am Wiedener Theater
 - 1801-1806: Direktor des von ihm selbst gegründeten Theaters an der Wien
 - 1807-1809: Leitung des königlich-städtischen Theaters in Brünn
 - 1802-1812: wohnhaft im heute als Lehár-Schikaneder-Schlössl bekannten Barockpalais in Nußdorf/Wien.
 - Er schuf ca. 50 Schauspiele, ca. 50 Opern- und Singspiellibretti, 2 Singspiele
- Privates Leben:**
- 1777: Hochzeit mit Eleonore Arth (Schauspielerin, Sängerin), beide hatten im Verlauf ihrer Ehe etliche Affären, Schikaneder zahlreiche uneheliche Kinder
 - 1788: Eintritt in die Regensburger Freimaurerloge „Carl zu den drei Schlüsseln“, bald Suspendierung, Vaterschaftsklage; Reise inkognito nach Wien



Marian Kalus, Amelie Petrich

- Dezember 1791: Trauer um Mozart, Organisation der Trauerfeier am 10. Dezember in der Michaelerkirche mit Teilen aus Mozarts „Requiem“

Tod:

- † 21. September 1812 (61-jährig)

Emanuel Schikaneder war einer der einflussreichsten Theaterleute seiner Zeit.

Der zeitgenössische Dichter und häufige Besucher des Freihaustheaters Ignaz Franz Castelli beschrieb Emanuel Schikaneder in seinen „Memoiren meines Lebens“: *„Als Direktor kannte er sein Publikum, und die Kasse war sein Hauptaugenmerk. Sie musste es wohl auch sein, denn er brauchte viel Geld, da er ein außerordentlicher Lebemann war. Schikaneder war ein herzensguter Mann, der seine Schauspieler wirklich wie seine Kinder behandelte (...). Er besaß vor allem eine fruchtbare Phantasie, das beweisen seine Opern. (...) Schikaneder als Schauspieler betrachtet war nur in Lokalstücken ein Charakterdarsteller, und hierin gewann das Gemüt fast immer die Oberhand über die Komik. Er war groß und dick, hatte einen watschligen Gang, aber ein sehr lebhaftes, sprechendes Auge. Mit diesem letzteren wusste er nicht selten durch einen Blick seinen Worten eine Zweideutigkeit zu geben, die gefiel ...“*



Amelie Petrich, Philipp Franke, Marian Kalus, Herren des Opernchors

„WELCHE VIELSEITIGKEIT, WELCHE MANNIGFALTIGKEIT“

von Juliane Hirschmann

„Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten 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 ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! – In der That, das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen werden konnte“. Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ gilt, und das macht auch das eindrückliche, hier zitierte Urteil Richard Wagners deutlich, als Höhepunkt seines Schaffens. Kein anderes von Mozarts Werken hat eine derartige Popularität erreicht und zugleich so viele Fragen aufgeworfen. Ist es eine Märchenoper? Oder ist es eine Oper über die Freimaurerei? Lässt es sich als Allegorie auf die politischen Verhältnisse im josephinischen Zeitalter deuten? Sind die „*Unwahrscheinlichkeiten und Späße, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse*“ (Goethe) auf das Unvermögen des Dichters zurückzuführen, oder liegt ein tieferer Sinn dahinter?

„Die Zauberflöte“ und ihre Entstehungsumfeld

Mozart schrieb „Die Zauberflöte“ (KV 620) in seinem Todesjahr 1791. Vermutlich begann er nicht vor dem Frühjahr mit der Komposition dieser Oper, die schließlich im September vollendet war und im gleichen Monat im Freihaustheater auf der Wieden, einem Wiener Vorstadttheater, zur Uraufführung gelangte. Zwischen Juli und September beschäftigte sich Mozart allerdings auch noch mit einem anderen Auftrag und schuf für die Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen die italienische Opera seria „La clemenza di Tito“ („Die Milde des Titus“) (KV 621). Am 5. Dezember verstarb Mozart, sein „Requiem“ (KV 626) konnte er nicht mehr vollenden.

Emanuel Schikaneder, der das Libretto in enger Zusammenarbeit mit Mozart verfasste, war seit 1789

Leiter des 1787 gegründeten, in einen großen Mietkomplex integrierten Wiedener Vorstadttheaters. Ihr gemeinsames Bühnenstück sollte Erfolg garantieren, denn die Konkurrenz zu den beiden anderen Wiener Vorstadttheatern war groß. Nach einer eher zurückhaltend aufgenommenen Uraufführung wuchs der Zuspruch zu der Oper allerdings stetig. Innerhalb von knapp 10 Jahren wurde „Die Zauberflöte“ 223 Mal gespielt, sie war damit das mit Abstand erfolgreichste Stück unter Schikaneders Ägide im Freihaustheater.

Ein Bühnenstück, das nicht mehr nur an Adel und gehobenes Bürgertum adressiert war, sondern wie im Vorort Wieden üblich vor allem das einfache Volk ansprechen sollte, hatte anders ausfallen als ein ausschließlich für einen höfischen Kontext komponiertes Werk. Es musste einen hohen Unterhaltungswert und dabei auch für das Auge viel zu bieten haben. Beliebt waren im Freihaustheater Hanswurstiaden, Zauberstücke, Ritterspiele und Possen oder

andere gemischte Gattungen. Aus einem Konglomerat von verschiedensten literarischen Vorlagen wurden für das Schikaneder'sche Theater Stücke mit aufwendigem Spektakel geschaffen. Schließlich ermöglichte die Bühne des Freihaustheaters aufwendige Effekte etwa durch den Einsatz von Donner-, Wind- und Flugmaschinen, von Pyrotechnik, mehrfachen Kulissen und Prospekten.

Die „Zauberflöte“ ist zum einen ebenfalls eine aufwendige Zauber- und Maschinenkomödie und geht zum anderen doch darüber hinaus, indem sie zugleich ernstes und humanistisches Ideengut mit einbezieht. Gleichwohl ist deren Anlage durch die Gepflogenheiten des Vorstadttheaters inspiriert: Kupferstiche von Joseph und Peter Schaffer aus dem Jahr 1795, die vermutlich von Schikaneders Produktion inspiriert sind, verraten beispielsweise eine üppige Ausstattung. Mozarts Oper vereint zudem eine Reihe unterschiedlichster literarischer Quellen. Eine der wichtigsten ist die damals populäre

Märchensammlung „Dschinnistan“, 1786 bis 1789 herausgegeben von Christoph Martin Wieland. Mozart und Schikaneder wählten daraus das Märchen „Lulu oder Die Zauberflöte“ von August Jacob Liebeskind. Die Parallelen zur Oper sind offensichtlich: Eine Fee sendet den Titelhelden zur Befreiung ihrer Tochter aus, die in die Hände des Zauberers Dilsenghuin gefallen ist. Eine magische Flöte leistet hilfreiche Dienste. In „Adis und Dahy“ aus der gleichen Sammlung spielt ein schwarzer Sklave eine ähnlich unguete Rolle wie Monostatos. Das Märchen „Die klugen Knaben“ wurde Vorbild für den Einsatz der drei Knaben. Im „Stein der Weisen“ wird von einer Feuer- und Wasserprobe erzählt. Eingang in die „Zauberflöte“ gefunden hat ferner „Die Geschichte des Sethos“, eine romanhafte Ägypten-Fiktion des Abbé Jean Terrasson, die bei den Wiener Freimaurern, zu denen auch Mozart gehörte, bekannt war. Ähnlich wie in der „Zauberflöte“ Tamino unterzieht sich auch der dortige Romanheld den Prüfungen einer Einweihung.

Darüber hinaus gibt es in der „Zauberflöte“ Anklänge an den antiken Orpheus-Mythos. Eine Parallele zwischen Mozarts Oper und der mythologischen Geschichte findet sich etwa in der besänftigenden Wirkung der Musik auf Mensch und Tier. Orpheus gelingt diese durch seinen Gesang und seine Lyra, Tamino durch die Zauberflöte. Wie für Orpheus ist für Tamino die versprochene Liebe an ein Gelübde geknüpft: Orpheus darf sich nicht nach Eurydike umdrehen, Tamino nicht mit Pamina sprechen. Im Unterschied zu Orpheus kann Tamino jedoch das ihm auferlegte Verbot einhalten.

Über das Gewohnte hinausgehend

Die für die Stücke der Vorstadtbühne übliche Heterogenität wurde indes in der „Zauberflöte“ immer als besonders ausgeprägt empfunden und hat auch vor Rätseln gestellt: So stehen hier Elemente des Wiener Volks- und Vorstadttheaters und der älteren Maschinenkomödie neben freimaurerischem Gedankengut und damaliger Ägypten-Mode, derbe Situationsko-



David Johnson, Rastislav Lalinský, Philipp Franke, Kyoungan Seo

„KEIN SCHÖNERES UND ANGENEHMERES SPEKTAKEL“ Mozart im „Zauberflötenjahr“ an seine Frau Constanze

mik (Papageno) neben der Idee von einer „Läuterung zur reinen Humanität“ (Stefan Kunze). Indem Mozart in dieser als Singspiel geltenden Oper Elemente aus der Opera buffa und der Opera seria gleichermaßen integrierte, fand er zu einem einzigartigen Reichtum an Formen und Ausdrucksmöglichkeiten. Die feierliche Musik Sarastros und der Welt der Eingeweihten kontrastiert mit dem volksliedhaftem Ton Papagenos, Volks- und Kunstmusik verbinden sich in der „Zauberflöte“ auf eindringliche Weise. Rätselhaft an der Handlungsführung bleibt bis heute die Tatsache, dass die Königin der Nacht, eine ihres Kindes beraubte Mutter, zunächst in positivem Licht erscheint, und Sarastro, der Entführer, im Gegensatz dazu als Aggressor eingeführt wird. Diese Perspektive leitet Tamino, als er sich auf den Weg macht, um die geraubte Pamina dem Tyrann Sarastro zu entreißen. Die zunächst eindeutig erscheinende Sichtweise auf die beiden Reiche schlägt später plötzlich um: Dreh- und Angelpunkt ist dabei die Sprecherszene, in der Tamino vor den Toren von Sarastros Reich um Einlass bittet. Taminos Blick auf die Königin der Nacht und Sarastro beginnt sich nun zu verändern und ins Gegenteile zu wenden.

Deutungsansätze

Es gibt viele Ansätze, die „Zauberflöte“ zu verstehen. So bekommen die verschiedenen Formen und musikalischen Stilarten im Gesamtzusammenhang der Geschichte einen Sinn: Die Königin der Nacht arti-

kuliert sich mit der Da-capo-Arie in einem Arientyp, der noch zur barocken Opera seria gehörte. Damit steht diese Figur in der Oper für eine alte, überkommene Welt. Tamino und Pamina hingegen ordnete Mozart moderne, empfindsame Arien zu, in denen innere Entwicklungen erzählt werden. Deren Ton-sprache impliziert Aufbruch, etwas Neues. Sarastros Musik hat einen feierlichen Tonfall und weist sakrale Stilmittel auf. Insgesamt erscheint die Priesterwelt als sehr erhaben. Der Gesang der Geharnischten zitiert beispielsweise in der Feuer- und Wasserprobe eine Chormelodie und bedient sich alter polyphoner Satztechnik. Diese Musik steht für Würde, Tugendhaftigkeit, aber auch für eine Welt, die in gewisser Weise überholt oder zumindest reformbedürftig ist. Papageno, die Spiegel- und Gegenfigur Taminos, singt Lieder im Volkston. Diese Figur stammt aus der Tradition der Komödie, die bei Mozart jedoch eine differenzierte Charakterzeichnung erfährt: Papageno fungiert nicht nur als Lachfigur, denn auch er macht am Ende der Oper seine eigenen Grenzerfahrungen und will sich umbringen. Mozart komponierte für diese Situation eine bewegende Passage in der Trauertonalart g-Moll.

Deutet man die „Zauberflöte“ als ein Werk, das den Weg einer Einweihung erzählt, dann erschließt sich auch, warum die Königin der Nacht und Sarastro nach und nach jeweils in einem anderen Licht erscheinen. Denn zu einer Einweihung, wie sie Tamino durchläuft, gehört nicht nur das Bestehen von Prüfungen, sondern auch das Hinterfragen von bisherigen Wertvorstellungen. So erkennt Tamino, dass weder die Königin der Nacht noch Sarastro nur gut oder nur böse sind. Er gelangt gewissermaßen zu einer neuen Weltsicht.

Tamino ist Hoffnungsträger, er steht für ein neues, für ein zukünftiges „goldenes Zeitalter“. Aber nicht alleine, sondern gemeinsam mit Pamina. Nur in der Verbindung von Frau und Mann, in der Aufhebung der Gegensätze ist die Welt gemäß Mozarts „Zauberflöte“ vollkommen.

Während Mozart an der „Zauberflöte“ arbeitete und die ersten Aufführungen seiner Oper erlebte, hielt sich seine Frau Constanze mehrfach zu einem Kuraufenthalt in Baden bei Wien auf. Aus dieser Zeit stammen einige Briefe Mozarts an seine Frau, in denen er u. a. folgende Gedanken und Erlebnisse schildert:

→ „*Ma très chère Epouse!*
(...) Ich muß eilen, weil es schon 3/4 auf 7 Uhr ist – und der Wagen geht um 7 Uhr – Nimm Dich im Baad in acht daß Du nicht fallest, und bleibe nie allein – auch würde ich an Deiner Stelle einen Tag aussetzen um das Ding nicht zu gähe anzupacken. Ich hoffe es hat Jemand diese Nacht bei Dir geschlafen. – Ich kann Dir nicht sagen was ich darum geben würde, wenn ich anstatt hier zu sitzen bey Dir in Baaden wäre. – Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt – ich bin schon um halb 5 Uhr aufgestanden (...) – Adjeu – Liebe! – heute speise ich bei Puchberg – ich küsse Dich 1000mal und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn! – Dein Dich ewig liebender Mann
W. A. Mozart“
(11. Juni 1791)

→ „*freytag 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:t Act des knaben Terzett – was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt. (...)“
(7. und 8. Oktober 1791)

→ „*Sammstags Nachts um ½ 11 Uhr.*
Mit grösten Vergnügen und freude-gefühle fand ich bey meiner zurückkunft aus der Opern deinen Brief; – die Oper ist, obwohl sammstag allzeit, wegen Postag ein schlechter Tag ist, mit ganz vollem Theater mit

dem gewöhnlichen beifall und repetitionen aufgeführt worden (...).

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 erschrock – schauete in die Scene und sah mich – als es das 2:te 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 erstmal erfuhren daß er das Instrument nicht selbst schlägt. – Übrigens kannst du nicht glauben wie charmant man die Musik aussnimmt in einer Loge die nahe am Orchester ist – viel besser als auf der gallerie – so bald du zurück kömmt must es es versuchen. (...)“
(8. und 9. Oktober 1791)

← „*Liebstes bestes Weibchen*
Gestern Donnerstag (...) gieng ich geschwind die Mama und den Carl abzuholen [Carl, Mozarts damals 7-jähriger Sohn; Anm. d. Red.] (...). 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 (...) 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. – (...)“
(14. Oktober 1791)



Thomas Kohl, Kyoungghan Seo

„MANN UND WEIB, UND WEIB UND MANN“

Gedanken zur „Zauberflöte“ von Michael Helmuth, musikalischer Leiter in Nordhausen

Kaum ein Werk der Gattung Musiktheater gibt so viele Rätsel auf wie die „Zauberflöte“: Märchen, Volkstheater, Einweihungsritual – je mehr man sich dieser Oper nähert, um so vielgestaltiger und rätselhafter erscheint sie. Vor allem in der Papageno-Handlung gibt sie sich als Volkstheaterstück. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass diese Oper ein Einweihungsritual, eine Initiation in uralte Mysterien darstellt – diese Einweihung wird nicht nur den handelnden Protagonisten Tamino und Pamina zuteil: Auch der Zuschauer wird einem Wechselbad der Gefühle ausgesetzt, auch ihm erscheinen die Antagonisten Sarastro und Königin der Nacht in wandelnder Gestalt, die „Wahr-Nehmung“ von Gut und Böse verändert sich in den beiden Akten, bis sich am Ende die Widersprüche auflösen. „Aufklärung, ist man zu sagen versucht, geschieht auch am Publikum.“ (Karl Pestalozzi)

Von den kleinen zu den großen Mysterien offen-

bart sich allmählich das Ziel: ein Entwicklungsschritt der Menschheit, repräsentiert durch Tamino und Pamina: „Mann und Weib, und Weib und Mann reichen an die Gottheit an“. Der Einweihungsweg beginnt mit dem ersten Bild, auch wenn die in der Mitte des letzten Jahrhunderts entstandene, mittlerweile widerlegte „Bruchtheorie“ behauptete, die Oper sei während ihrer Entstehung umgeschrieben worden, um sich von einem konkurrierenden Werk abzusetzen – nein, die Handlung der Oper folgt genau dem Einweihungsritual der Isis-Mysterien mit ihren wechselnden Erscheinungen.

Dem initiierten aristokratischen Paar Tamino-Pamina steht das erdverhaftete Paar Papageno-Papagena gegenüber. Diesem wird Erleuchtung zuteil, jenem ein glückliches Leben in Diesseits. Für Papageno ist von vorneherein anderes vorgesehen als für den „Prinzen aus einem fernen Land“: Er erhält eine ihm gemäße Gefährtin. Sympathisch und brav trottet er neben seinem neugewonnenen Freund durch die kleinen Mysterien (zu den großen wird er nicht zugelassen) und findet alles lästig. Ist es ein Zufall, dass diese Konstruktion Parallelen zum indischen Kuravanci-Theater aufweist, in welchem dem hohen Protagonistenpaar, das rituelle Prüfungen zu bestehen hat, ein volkstümliches gegenübergestellt ist, das traditionell aus einem Vogelfänger und einer Wahrsagerin besteht, wobei das zweite Paar die Handlung des ersten karikiert? Der Zuschauer soll durch diese zweite, unterhaltsame Ebene immer wieder „geerdet“ werden, wodurch ihm die Größe der hohen Handlung umso deutlicher wird; gleichzeitig wird verhindert, dass die Oper zu weihvoll daherkommt: Dergleichen vermochte nur Mozart. Undenkbar, dass in Wagners „Parsifal“ ein Papageno den Titelhelden begleitet und die Gralsriten karikiert – bei Mozart gehört diese zweite Handlungsebene zum Konzept. Indes: Das Ernste bleibt würdig und feierlich, es vermischt sich nicht mit dem Komischen. Die Musik spricht eine deutliche Sprache: Die

Königin der Nacht wird zu Anfang als tief betrübte Mutter gezeichnet. Im zweiten Bild jedoch hat sich die Perspektive gewandelt; nun wirkt die Königin als archaische Rachegöttin, deren Herrschaft sich langsam dem Ende zuneigt. Abgelöst wird sie von den aufklärerischen Idealen einer von Sarastro dominierten Bruderschaft. Imposant und dramatisch in der „Rache-Arie“ kulminierend, tönt sie nun in der überholten Form einer virtuoseren Koloraturarie und wird kontrastiert durch die neue Liedform, die Mozart für die „Hallenarie“ Sarastros wählt, dessen Welt musikalisch von hohem Ernst geprägt ist.

Die Vergangenheit gehört somit der Königin der Nacht, die Gegenwart Sarastro. Und die Zukunft? Sie liegt in den Händen der jungen Generation, deren Protagonisten die Gegensätze überwinden. Sarastros Welt löst diejenige der Königin ab, stellt aber, indem sie ebenfalls nicht frei von Widersprüchen und Problemen ist, nicht den Endpunkt der Entwicklung dar; mit der Initiation Paminas und Taminos hat der Orden seine Pflicht erfüllt, Sarastro könnte danken ...

Die Auffassung, in der „Zauberflöte“ werde der Sieg des Männlichen über das Weibliche gefeiert, weil die Königin der Nacht am Ende überwunden wird, ist viel zu kurz gegriffen. Das Verhältnis zwischen Mann und Frau, besser: dem männlichen und weiblichen Prinzip, ist in der „Zauberflöte“ durchweg von hoher Symbolkraft und nicht geschlechtlich zu verstehen: Tamino ist bei seinem ersten Auftritt noch nicht „vollständig“ – er wird es erst durch seine Gefährtin nach gemeinsam bestandenen Prüfungen.

Wir erfahren durch die Königin der Nacht, dass der siebenfache Sonnenkreis einst von ihrem Gemahl an die Priester übergeben worden ist: Ehedem herrschten Paminas Mutter über das Nacht- und ihr Vater über das Sonnenreich. Bei seinem Tod übertrug der Vater die Macht der Sonne an den Orden, um zu verhindern, dass sie dem Nachtreich seiner Witwe anheimfällt. Sarastro, kein König, sondern ein Priester, hütet seitdem



Michael Tews, Thomas Kohl, David Johnson, Rastislav Lalinsky, Opernchor, Statisterie

den mächtigen Sonnenkreis und wartet auf den, der sich dieser Macht würdig erweist, um sie weitergeben zu können. Die Handlung spielt also in einer Übergangszeit, in der die Eingeweihten, die Philosophen, die Macht haben, um sie später in die Hände eines Königspaars zu legen, das sie zuvor eingeweiht haben.

Die Bruderschaft wird keineswegs als Idealgesellschaft geschildert: Es kommen männerbündische und misogynen Seiten zum Vorschein. Besonders typisch hierfür ist das „Weibertücken-Duett“, in dem Mozart sich freilich mit musikalischen Mitteln über die beiden Ordensbrüder lustig macht: ein herrliches Beispiel der Ironie, die entsteht, wenn Text und Musik divergieren („*Tod und Verzweiflung war sein Lohn*“ mit einer hopsenden, beinahe albernen Musik). Diese Gynophobie ist symbolisch zu verstehen: „*Der Abscheu der Priester gilt nicht dem Weib' als solchem, sondern dem Aberglauben, der in der Figur der Königin der Nacht seine narrative und dramatische Verkörperung gefunden hat.*“ (Jan Assmann)

Prinz Tamino überwindet gemeinsam mit der Königstochter Pamina sowohl die Königin der Nacht als auch die Bruderschaft Sarastros. Wir erleben, wie sich die Werte nach und nach verschieben: von der Königin der Nacht über Sarastro und seinen Orden hin zu dem initiierten Paar, dem die



Amelie Petrich, Philipp Franke



Philipp Franke, Kyoungan Seo, Amelie Petrich

Zukunft gehört. Und es ist keineswegs selbstverständlich für das ausgehende 18. Jahrhundert, dass die Frau bei dieser Entwicklung eine mehr als begleitende Funktion übernimmt – Tamino wird von Pamina geführt, und beide werden wiederum von der Liebe geleitet.

Die Form der Oper entstand im 16. Jahrhundert aus dem Gedanken, das antike Drama in der Urgestalt wieder aufleben zu lassen, welche untrennbar mit Kult und Mythologie verbunden war. Die ersten Opern behandelten antike Themen: Von Claudio Monteverdis Oper über den „Orpheus“-Mythos gibt es eine direkte Verbindung zur Handlung der „Zauberflöte“ – in beiden Werken geht es um die Kraft der Musik, um die Überwindung des Todes durch die Macht der Liebe. Die Musik in der Oper führt die Handlung auf eine höhere Ebene, lässt den Handlungsfluss immer wieder gerinnen und reflektiert ihn.

Der Zuschauer ist nicht nur Betrachter: Er soll als ein anderer aus dem Theater herausgehen, als

der er hineingegangen ist – nicht nur belehrt oder erheitert, sondern bereichert. So verstanden wäre Theater im Sinne Goethes eine Pflanzschule des Geistes zur Veredelung des Menschengeschlechts. Der Umstand, dass ein solcher Gedanken in einer durch Zynismus geprägten Zeit, die den „hohen Ton“ nicht erträgt, belächelt wird, zeigt, wie sehr es eines solchen aufklärerischen Impulses auch heute bedarf.

„Unglücklicherweise war ich eben drinnen als der 2:te Akt anfing, folglich bey der feyerlichen Scene. – er [ein Bekannter Mozarts, Anm. d. Red.] 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.“ (Mozart an seine Frau Constanze am 7. Oktober 1791)



LULU ODER DIE ZAUBERFLÖTE

von August Jacob Liebeskind

(erschien 1787 bei Christoph Martin Wieland in der Märchensammlung „Dschinnistan“)

In einem Walde nicht weit von Mehru, der Hauptstadt im Königreich Korassan, lag ein altes Schloß, das an Herrlichkeit kaum seines gleichen hatte. Es war, wie die Sage gieng, von dem uralten Könige Dschiamschid erbaut worden (...). Dieses Schloß bewohnte seit vielen Jahren eine Fee, die sich bey den Einwohnern derselbigen Gegend in große Furcht gesetzt hatte. Denn da sie einige, die ihre einsame Wohnung aus Vorwitz ausspähen wollten, übel empfieng, so ward sie für so grausam und blutgierig ausgeschrien (...). Sie wußte alle Gestalten anzunehmen; am liebsten aber erschien sie in einem strahlenreichen Glanze, der stärker blendete, als das hellste Sonnenlicht. (...) Wer sie darin erblickte, der verlor entweder auf einige Zeit den Verstand oder wurde wohl gar, wenn er die Augen zu weit aufthat, auf der Stelle stockblind. (...) Man konnte sich nicht erinnern, daß der König, der von furchtsamem Gemüthe war, nur einmahl, während seiner langen Regierung in diesen Wald auf die Jagd gegangen wäre.



Philipp Franke, Kyoungan Seo



Philipp Franke, Hayoung Ra

Der Sohn des Königes, Lulu genannt, artete seinem Vater wenig nach. Er gieng gern auf die Jagd und am liebsten in diesen Wald. (...) Um ihr nie in den Weg zu kommen, hielt er sich von ihrem Schlosse (...) immer in gehöriger Entfernung. (...) Bey dieser Mäßigung blieb Lulu einige Jahre hindurch mit der Erscheinung der Fee verschont. Sein Beyspiel machte den Höflingen Muth; sie wollten ihn alle begleiten. Selbst der König wollte zeigen, daß er sich nicht fürchte und stellte eines Tages eine grosse Jagd an.

(...) Lulu gieng tiefer in den Wald, als er sonst zu thun pflegte. Eine Menge kleinerer Thiere (...) schien er nicht zu achten (...), bis ihm ein ungeheurer Tiger begegnete, der eine niedliche, weiße Gasselle jagte. (...) Lulu rannte eilig hinter ihnen her. Die kleine Gasselle lief (...) bergauf bergab durch vielerley Abwege (...). Lulu ward immer begieriger; seine Gefährten hatten ihn verlohren; er wußte selbst nicht wo er war, und stand eh er sich versah mitten in dem Lustgarten nicht weit vom Feen Schlosse. (...) Er wollte sich eben wieder umwenden, als die Thorflügel des Zauberschlosses aufgiengen und die Fee in ihrem Lichtgewande hervor trat.

Ihr Gewand war weisser als der Schnee bey hellem Sonnenschein (...); aber mehr als alles übrige, strahlte ihr Antlitz: denn ihre beyden Augen gossen so dichte Ströme eines röthlichen Lichtes nach allen Seiten aus, als ob die Morgensonne (...)

ALS ZUSCHAUER IN DAS GESCHEHEN HINEINGEZOGEN WERDEN

Interview mit dem Regisseur Achim Lenz



Sujin Bae, Amelie Petrich

Herrschaft: denn alles mögliche, was nur gedacht oder gewünscht werden kann, ward auf meinen blossen Wink in wenigen Augenblicken vollbracht. (...) Der Zauberer Dilsenghuin (...) fand Mittel, mir den Stahl durch listigen Betrug zu entwenden. (...) Ich weiß, daß nur ein Jüngling von männlichem Alter, dessen Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden hat, mir dieses Pfand meiner Herrschaft wieder bringen kann. (...) Du allein hast die Prüfung bestanden und dich als den Unschuldigen, den ich erwarte, bewiesen. (...) Dieser Zauberer nun, zu dem ich dich senden will, ist bey allen seinen listigen Künsten eben nicht scharfsichtig; allein die Liebe zu einer Jungfrau, die er wider ihren Willen gefangen hält, macht ihn so argwöhnisch, wachsam und zurückhaltend, daß ihn auch der Klügste kaum täuschen kann. (...) Nimm also diese Flöte; sie hat die Kraft eines jeden Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaften, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen. Auch nimm diesen Ring; er giebt dir jegliche Gestalt, die du wünschest; jung oder alt, nachdem du seinen Diamant ein oder auswärts drehest; bist du aber in Gefahr und wirfst ihn von dir, so wird er ein fliegender Bothe, der mich zur Hülfe ruft. Das übrige muß ich deiner eigenen Klugheit überlassen (...). Zur Belohnung ist dem Sieger das Beste, was ich habe, beschieden." Als die Fee dies gesprochen hatte, ließ sich der Wagen hinter einer Bergspitze nieder. Lulu stieg aus, und wanderte muthig auf des Zauberers Wohnung zu, indessen sich die Fee in ihrem Wagen hinter den Wolken verlor (...).

„Die Sonderstellung, die die ‚Zauberflöte‘ unter Mozarts Opern einnimmt, beruht zum einen auf der Scheidung der Sphären, zum andern aber auf der darüber waltenden großen musikalischen Einheit. Das ist der ‚Zauberflötenton‘, in dem volkstümliches Zauberstück, Märchen und Ideendrama mit all ihrer gedanklichen Buntheit, ja ihren Widersprüchen musikalisch zur Einheit gelangen.“ (Anna Amalie Abert in ihrer „Geschichte der Oper“, 1994)



abblendend vor ihrer Stirne schwebte. Lulu hatte kaum den ersten Strahl der hervorbrechenden Klarheit erblickt, als er sein Gesicht mit beyden Händen bedeckte (...). „Steh’ auf mein Sohn! öffne deine Augen ohne Furcht; für deines gleichen ist mein Glanz nicht verderblich. (...)“ Lulu schlug seine Augen auf und sah eine Frau voll Hoheit und stiller Würde (...). „Ich kenne dich schon lange, mein Sohn“, sprach sie. „(...) Komm mit mir, damit ich dir sage, was du thun sollst.“ Sie reichte ihm die Hand und gieng schweigend nach dem Schlosse zu. Das Thor desselben öffnete sich. Ein Wagen, wie eine Wolke gestaltet, schwebte heraus und ließ sich vor ihnen nieder. Sie stiegen ein. Der Wagen erhob sich (...). „Der Dienst, den ich von dir begehre“, fieng die Fee an, „erfordert nicht so wohl Stärke als Klugheit: denn mit Gewalt ist gegen meinen mächtigen Feind nicht viel auszurichten; (...) Nicht weit von hier auf einem hohen Felsen wohnt ein Zauberer, der mir vor vielen Jahren ein köstliches Kleinod entwendet hat, dessen Werth und Kraft über alle Vergleichung geht. Dieses Kleinod ist ein vergoldeter Feuerstahl (...). Ich empfieng ihn aus der Hand deines Stammvaters, des weisen Königes Dschiamtschid, und erhielt damit eine unumschränkte

Die meisten Menschen lernen die „Zauberflöte“ schon in jungen Jahren kennen. Oft prägen diese Erfahrungen das Bild von dieser Oper nachhaltig. Was waren deine ersten Erlebnisse?

Ich habe zu meinem 10. Geburtstag eine Schallplatte von der „Zauberflöte“ bekommen, die ich rauf und runter gehört habe. Mir sind dabei – auch später, als ich die Oper zum ersten Mal auf der Bühne sah – die seltsamen Dialoge aufgefallen. Sie haben mich schon damals sehr verwundert, weil sie natürlich keiner modernen Sprache folgen. Niemand spricht so, habe ich die ganze Zeit gedacht. Die zweite Erfahrung war der Film von Ingmar Bergmann aus dem Jahr 1975, in dem ich ganz klar die Figuren vorgezeichnet gesehen habe. Also den ganz klassischen Papageno, den stillen Tamino, die mädchen-, prinzessinnenhafte Pamina und auch den schwarzen Monostatos. Sarastro mit Bart, so, wie man sich Gott denkt. Das sind so klassische Vorstellungen der Figuren. Ich habe zu Beginn meiner Proben in Nordhausen alle

Darsteller nach ihren Vorstellungen befragt. Man trägt die „Zauberflöte“ als Musiker, als Künstler in sich, man muss wissen, was frühe Erfahrungen mit einem gemacht haben und was sie jetzt für einen bedeuten.

Haben deine ersten Begegnungen mit der „Zauberflöte“ einen Einfluss gehabt auf deine Herangehensweise für unsere Inszenierung?

Ja, weil man sich entscheiden muss, was man mit diesen Erinnerungen macht, wenn man dieses Stück neu inszenieren darf. Man muss sich von seinen Erinnerungen wieder lösen, damit etwas Neues entstehen kann. Sonst reproduzieren wir uns. Das ist eigentlich nur zu schaffen, wenn man sich noch mehr Inszenierungen anschaut, was ich getan habe. Dabei habe ich angefangen, gewisse Dinge zu relativieren. So viel anzuschauen hat mir außerdem sehr geholfen, offener zu werden und diese Oper nochmals ganz neu und schön zu denken.



Katharina Blum, Hyunsun Park, Suyeon Kim



Kaum eine andere Oper hat im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte so viele Interpretationsansätze erfahren. Es scheint keine Inszenierungs-idee zu geben, die nicht schon umgesetzt wurde. Wie bist du zu deiner Idee gelangt, sie in den aktuellen Kontext einer Naturkatastrophe zu setzen?

Zunächst hat das tatsächlich mit der Beobachtung zu tun, dass es *die* richtige Inszenierung der „Zauberflöte“ nicht gibt. Auch der Versuch, Mozarts und Schikaneders Angaben 1:1 umzusetzen, so wie es Peter Stein 2016 an der Mailänder Scala getan hat, führt uns lediglich in eine Rekonstruktion einer „Zauberflöte“, die wissenschaftlich hochinteressant, künstlerisch aber eigentlich wertlos ist. Der künstlerische Prozess ist doch der, dass man sich auf die Suche begibt: Was sagt das Stück unserem Publikum und unserem Ensemble heute? Was bedeutet es für den Ort, an dem es zur Auf-führung gebracht wird? Ich habe versucht, in dem Werk eine Narration zu finden, die die vielen, auch widersprüchlichen Ebenen und Facetten der Oper miteinander vereint, und dabei zunächst gar nicht daran zu denken, wo sie spielt. Vielmehr: Was ist die übergeordnete Geschichte, was wird erzählt?

Wir haben ein paar Hauptfiguren, Tamino und Papageno. Sie haben einen Auftrag, nämlich Pamina zu holen. Irgendwann dreht das Stück vollkommen, und Tamino merkt, dass eigentlich alles anderes ist; dass er Pamina nicht weg-holen muss, sondern auf der eigenen Suche ist. Er besteht mehrere Prüfungen, hat am Schluss etwas erreicht und übernimmt schließlich die Stelle von Sarastro. Das ist die gradlinige Tamino-Handlung, der man so folgen kann. Papageno ist der lustige Spielpartner. Darin verbinden sich dann Sarastro, Pamina, die Königin der Nacht, Monostatos, der ein bisschen querschlägt. Das kann man spielen.

Und jetzt kann man die Frage stellen, wo man das spielen will. Und das ist bei der „Zauberflöte“ überall möglich. Ich brauchte aber einen Impetus: Was macht denn dieser Sarastro? Wenn wir über Freimaurerei sprechen, dann ist das so wahnsinnig weit weg. Und deshalb habe ich gesagt, dass Sarastro irgendein Wissen verwaltet, das nützlich, das gut ist, das etwas schafft. Tamino taumelt zunächst durch Sarastros Welt, die er nicht kennt. Nachher wird er dort eingesetzt und kann mit Sarastros Wissen etwas machen. Da bin ich auf die Apokalypse gekommen: Am Beginn der Oper steht Zerstörung, Tamino irrt herum. Bei uns gibt es kein Grün, keine Natur mehr. Irgendwann kommt Tamino in die Welt Sarastros. Und dort ist etwas bewahrt, Sarastro hat etwas, womit man diese Zerstörung vielleicht rückgängig machen kann.

Das Moderne ist aber nicht der Plot, in den wir die Oper gesetzt haben, sondern die Art und Weise, wie wir die Geschichte erzählen. Wir erzählen sie sehr filmisch, sehr actionreich, von Anfang an. Als Zuschauer soll man in das Geschehen regelrecht hineingezogen werden. Unsere Videoprojektionen sollen das unterstützen.

Die meisten Figuren sind ja sehr ambivalent, etwa die Königin der Nacht, die zunächst als „gut“, später als „böse“ erscheint. Bei Sarastro beispielsweise vollziehen sich die Wertigkeiten genau anders herum, wobei er auch später nicht nur als positive Figur auftritt: Wie gehst du mit diesen Ambivalenzen um? Wie erzählst du sie? Löst du sie auf?

Das Schöne an der Theaterarbeit ist, sich nochmals auf die Suche zu begeben bei der Frage, was diese Figuren wirklich bedeuten. Es ist schon ein Anliegen von mir, die Ambivalenzen verständlich zu machen. Das Problem ist, dass es nicht genügend Szenen gibt, das kontinuierlich herauszuarbeiten. Wir haben z.B. keine Szene zwischen der Königin der Nacht und Sarastro: Was würde passieren, wenn die beiden in der Oper aufeinander treffen

würden? Was würde Sarastro sagen? Würde er von sich etwas preisgeben, was er in den anderen Szenen nicht mitteilt? Wenn ich im Probenprozess ganz viel Zeit habe, dann lasse ich die Darsteller solche zusätzlichen Szenen entwickeln, damit sie eine klarere Haltung zu den Figuren gewinnen, ohne dass wir diese Szene später freilich zeigen. Jede Figur hat ein Rückgrat, das sie nicht verändern kann, und sie hat eine inner-szenische Haltung, die veränderbar ist. Es ist aber manchmal schwierig: Was hat Sarastro für ein Rückgrat? Was will er denn? Was ist seine höchste Maxime? Er muss seinen Nachfolger suchen, das muss er erreichen. Er kann es mit Liebe, mit Zuneigung probieren, mit Stärke, mit Gewalt, Hinterlist, mit Weisheit. Michael Tews, unser Sarastro, und ich haben viele Diskussionen: Warum ist Sarastro das eine Mal so, warum aber das andere Mal so? Die Musik hilft einem da natürlich auch. Sie zeichnet die emotionalen Vorgänge einer Figur. Manchmal kann es – zumindest bei Mozart – aber auch interessant sein, gegen diese Musik anzuspielen.

Inwiefern lenkt dich die Musik in deiner Personenführung? Wie intensiv ist der Austausch mit Michael Helmrath?

Die engste Zusammenarbeit mit dem musikalischen Leiter ist mir ebenso wichtig wie die Voraussetzung, dass man das gleiche will. Die Musik steht nun mal in einer Oper im Zentrum. Michael Helmrath und ich waren im Vorfeld sehr stark im Austausch, wir haben schnell gemerkt, dass wir das Stück grundsätzlich gleich verstehen. Er ist sehr viel auf den Proben. Den Einstieg finden wir meistens zunächst über die Musik. Die Musik ist tonangebend, ihr folge ich erstmal. Und dann muss man als Regisseur auch immer das Gegenteil überprüfen. Hat mich die Musik wirklich in die richtige Richtung geführt? Auch wenn man gegen die Musik arbeitet, bleibt sie tonangebend, weil man ja gegen etwas arbeiten muss, was sehr stark ist.



Du könntest die „Zauberflöte“ auch als Märchen auf die Bühne bringen; warum tust du das nicht?

Lediglich der erste Teil der „Zauberflöte“ hat ja etwas Märchenhaftes, der zweite Teil könnte auch mit „Sarastro“ überschrieben sein. Nur weil am Ende der Prinz seine Prinzessin bekommt, heißt das nicht, dass wir in einer Märchenwelt bleiben. Allein schon die Figur des Papageno bricht diese Welt auf. Wenn wir Märchen im eigentlichen Sinne meinen, z.B. „Hänsel und Gretel“, dann stellen wir außerdem fest, dass sie viel psychologischer sind als diese Oper scheint. Diese Oper psychologisierend, d.h. nach freudianischen Prinzipien zu deuten, schlägt meiner Ansicht nach also fehl. Bei der „Zauberflöte“ kann man auch einfach den Ansatz vertreten, eine spannende, tolle Geschichte zu erzählen. Mit all den Zauberdingen, die passieren.

„Das Bühnenbild zeigt den Gegensatz zwischen der zerstörten und chaotischen Welt der Königin der Nacht und der unterirdischen Welt, in der Sarastro und die Priester an einer besseren Zukunft arbeiten. Als Verbindung von oben und unten dient Sarastros Fahrstuhl im hinteren Teil der Bühne und der Tunnel, in dem Monostatos auf Papageno trifft. In Sarastros grünem Tempel, aber auch in den Kostümen der Priester findet sich Pflanzensymbolik, Zeichen der aufkeimenden Hoffnung und des Neuanfangs. Dagegen wirken die drei Damen und die Königin der Nacht durch die Materialität des Kostüms und die starke Schminckmaske wie entmenschlicht. Auch die Kostüme von Tamino und Papageno zeugen von den schweren überirdischen Lebensbedingungen. Sie sind stark bearbeitet und patiniert. Papageno trägt all das bei sich, was für ihn noch brauchbar und nützlich ist.“ (Birte Wallbaum, Ausstatterin der „Zauberflöte“ in Nordhausen)

PAPAGENO IN SARASTROS KÜCHE

von Christoph Wagner

Dass Papageno der kulinarische Genuss – fast – über alles geht, daran lässt der Vogelfänger selbst in Extremsituationen keinen Zweifel aufkommen. Wenn etwa die als altes Weib verkleidete Papagena ihren Papageno vor die Alternative stellt, sie entweder zu heiraten oder den Rest seines Lebens bei Wasser und Brot zu verbringen, denkt er nicht lang nach und meint: „Wasser trinken? Der Welt entsagen? Nein, da will ich doch lieber eine Alte nehmen als gar keine.“

Über die kulinarischen Vorlieben des Vogelfängers, der nach eigenen Worten „vom Essen und Trinken“ lebt, lässt uns das Libretto der „Zauberflöte“ indes keineswegs im Unklaren. Schon zu Beginn der Oper setzt er das Publikum über seine Vorliebe für Wein, Zuckerbrot und süße Feigen in Kenntnis. Die von ihm gefangenen Vögel verspeist Papageno zwar nicht selbst, er lässt aber durchblicken, dass er die drei Damen und die Königin der Nacht im Verdacht habe, die von ihm gelieferte Ware zu „sieden oder (zu) braten“.

Papageno hat, tierlieb wie er (und auch Mozart selbst) war, anstatt Singvögel vermutlich wesentlich lieber gespickte und glacierte Kalbsvögel verspeist:

KALBSVÖGEL „PAPAGENO“

Zutaten:

- 800 g Kalbsvögel (Frikandeau von der unteren, fleischigen Seite der Kalbsstelze)
- 100 g durchgezogene Speckstreifen
- etwas Suppe zum Aufgießen
- Salz
- 50 g Butter
- 1 Zwiebel
- 1 kleine gelbe Rübe, in Scheiben geschnitten
- 1 kleine Karotte, in Scheiben geschnitten
- 125 ml Rindsuppe
- 100 ml Rotwein

Kalbsvögel: von der Kalbshaxe abgelöstes Fleisch, das die Größe eines kleinen Vogels hat ←

Zubereitung:

Kalbsvögel mittels Spicknadel beidseitig spicken und salzen. Butter in einer Kasserolle zerlassen und die in Scheiben geschnittene Zwiebel darin auf kleiner Flamme andünsten. Das Fleisch darauf setzen und eine Stunde lang zugedeckt weich dünsten. Bei Bedarf etwas Suppe angießen. Danach den Deckel abheben, Kalbsvögel in das auf 180°C vorgeheizte Backrohr stellen und dort unter häufigem Begießen mit Eigensaft braten, bis Speck und Fleisch schön goldbraun sind. In der Zwischenzeit das in Scheiben geschnittene Gemüse in Rindsuppe und Weißwein etwa 20 Minuten lang kernweich dünsten, bis ein Großteil der Flüssigkeit verdunstet ist. Danach die Kalbsvögel in feine Scheiben schneiden und auf einer heißen Pfanne anrichten. Den Bratenfond passieren, mit dem gedämpften Gemüse vermischen, kurz einkochen lassen und mit kalten Butterflocken binden. Das Gemüse über die Kalbsvögel verteilen, mit der Sauce nappieren und mit Butterreis servieren.

AN GUATEN!

gefunden in: Christoph Wagner, Mozart à la carte, mit Rezepten aus der Mozart-Zeit ←

ZUM WEITERLESEN UND -HÖREN

Die Nordhäuser Stadtbibliothek „Rudolf Hagelstange“

hält folgende Bücher und CDs zur „Zauberflöte“ für Sie bereit:

Literatur

Jan Assmann, „Zauberflöte“. Oper und Mysterium, München, Wien 2005.

Howard C. Robbins Landon, Mozart. Die Wiener Jahre 1781–1791, München 1990. (272 Seiten), mit Abbildungen

Fritz Hennenberg, Wolfgang Amadeus Mozart, Reinbek bei Hamburg 2005. (158 Seiten), mit Illustrationen

Volkmar Braunbehrens, Karl-Heinz Jürgens, Mozart. Lebensbilder, Gütersloh 2005. (204 Seiten), überwiegend Illustrationen

Friedrich Dieckmann (Hrsg.), „Die Zauberflöte“. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift. Mit dem Text von Emanuel Schikaneder, Berlin 1984. (359 Seiten), Illustrationen

Marko Simsa, Doris Eisenburger, „Die Zauberflöte“. Oper von Wolfgang Amadeus Mozart, München 2005. (30 Seiten), zahlreiche Illustrationen + 1 CD („Die Zauberflöte“ für Kinder)

CDs

Wolfgang Amadeus Mozart, „Die Zauberflöte“. Szenen u. Arien, Hamburg, Polydor International GmbH, 1964.

Wolfgang Amadeus Mozart, „Zauberflöte“ (Auszüge), Così fan tutte, The Moss Music Group, o.J.

250 Jahre Wolfgang Amadeus Mozart (CD 5), Deutschland, Schweiz, Österreich, Reader's Digest, 2006. (enth. u. a.: Ouvertüren; „Die Zauberflöte“, musikalischer Querschnitt)

→ *Stadtbibliothek „Rudolf Hagelstange“: Nikolaiplatz 1, Tel. (0 36 31) 69 62 67*

Textnachweise:

Ignaz Franz Castelli über Schikaneder, zitiert in: Tadeusz Krzeszowiak, Das Freihaustheater in Wien 1787–1801, in: Prospect. Das Magazin der OETHG für Bühnen- und Veranstaltungstechnik, Dezember 2009, S. 48; Briefe Mozarts an seine Frau, in: Attila Csampai, Dietmar Holland (Hrsg.), Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 125–135; August Jacob Liebeskind/Christoph Martin Wieland, Lulu oder Die Zauberflöte, in: Csampai, Holland (Hrsg.), Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare, S. 116–119; Zitat Anna Amalie Abert, in: Dies., Geschichte der Oper, Kassel, Stuttgart 1994, S. 404; Christoph Wagner, Papageno in Sarastros Küche. Eine kulinarische Reise durch die Mozartzeit, mit vielen leicht nachkochbaren Rezepten, Wien 2005, S. 86; Franz Schubert über Mozart, zitiert auf: www.deutsche-schubert-gesellschaft.de. Die Texte von Michael Helmuth und Juliane Hirschmann sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Handlungszusammenfassung auf S. 6/7, Steckbriefe auf S. 8/9 sowie die Fragen auf S. 19–21 von Juliane Hirschmann.

Die Probenbilder von Marco Kneise entstanden eine Woche vor der Premiere auf der ersten Kostümprobe.



„Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. ... So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen, und wohlthätig auf unser Daseyn wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele solche wohlthätigen Abdrücke eines lichter bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt.“
(Franz Schubert im Juni 1816)



Impressum:
Herausgeber: Theater Nordhausen/
Loh-Orchester Sondershausen GmbH
Intendant: Daniel Klajner, Käthe-Kollwitz-Straße 15,
99734 Nordhausen, Tel: (0 36 31) 62 60-0
Programmheft Nr. 6 der Spielzeit 2019/2020
Premiere: 24. Januar 2020
Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann
Satz und Layout: Ralph Haas,
Abteilung Kommunikation und Marketing
des Theaters Nordhausen