

DEUTSCHE OPER  
AM RHEIN



DIE  
ZAUBER  
FLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART



# DIE ZAUBERFLÖTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Große Oper in zwei Aufzügen KV 620  
Libretto von Emanuel Schikaneder

Uraufführung am 30. September 1791  
Theater im Freihaus auf der Wieden, Wien

## **Spielzeit 2022/23**

### Premieren

13. Dezember 2013 — Theater Duisburg  
13. September 2014 — Opernhaus Düsseldorf

### Wiederaufnahmen

1. März 2023 — Theater Duisburg  
14. Juni 2023 — Opernhaus Düsseldorf

*Eine Produktion der Komischen Oper Berlin  
in Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper am Rhein*

Musikalische Leitung: Vitali Alekseenok / Harry Ogg  
Inszenierung: Suzanne Andrade & Barrie Kosky  
Animationen: Paul Barritt  
Konzeption: „1927“ (Suzanne Andrade und Paul Barritt)  
Bühne & Kostüme: Esther Bialas  
Licht: Diego Leetz  
Chor: Gerhard Michalski  
Dramaturgie: Ulrich Lenz

# DIE ZAUBERFLÖTE

2



Buster Keaton in dem Stummfilm „The Love Nest“, 1923

WAS SEH' ICH?  
WELCH EIN HIMMLISCH BILD  
ZEIGT SICH IN DIESEM  
ZAUBERSPIEGEL!  
O LIEBE, LEIHE MIR  
DEN SCHNELLSTEN  
DEINER FLÜGEL,  
UND FÜHRE MICH IN  
IHR GEFILD!

AUS: JOHANN WOLFGANG GOETHE:  
FAUST. DER TRAGÖDIE ERSTER TEIL

# DIE ZAUBERFLÖTE

4

## HANDLUNG

### ERSTER AUFZUG IN EINEM FERNEN, DUNKLEN WALD ...

Auf der Flucht vor einer gefährlichen Riesenschlange wird Tamino in letzter Minute von den drei Damen der Königin der Nacht gerettet. Als er aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht, erblickt Tamino als erstes Papageno und hält diesen für seinen Retter. Papageno, ein Vogelfänger auf der Suche nach Liebe, klärt das Missverständnis nicht auf. Die drei Damen kehren zurück und strafen Papageno für seine Lügen mit Stummheit. Sie zeigen Tamino ein Bild von Pamina, der Tochter der Königin der Nacht, in das sich Tamino augenblicklich verliebt. Kurz darauf erscheint die Königin der Nacht selbst und berichtet Tamino von der Entführung ihrer Tochter durch Sarastro. Ihrer Aufforderung, Pamina zu befreien, folgt Tamino mit Begeisterung. Die drei Damen geben Papageno seine Stimme zurück und weisen ihn an, Tamino zu begleiten. Zum Schutz gegen Gefahren schenken sie Tamino eine Zauberflöte, Papageno erhält Zauberglöckchen. Drei Knaben, so kündigen die drei Damen an, werden Tamino und Papageno den Weg zu Sarastro weisen.

Pamina wird von Sarastros Sklaven Monostatos bedrängt. Papageno, der auf dem Weg zu Sarastro

von Tamino getrennt wurde, erschrickt vor der seltsamen Erscheinung des Monostatos ebenso wie Letzterer vor ihm. Allein mit Pamina, kündigt Papageno die baldige Ankunft ihres Retters Tamino an. Er selbst ist traurig, dass seine Suche nach Liebe bisher erfolglos war. Pamina tröstet ihn.

Die drei Knaben haben Tamino bis an die Tore von Sarastros Reich geleitet. Obwohl ihm der Eintritt vorerst noch verwehrt wird, beginnt Tamino an den Äußerungen der Königin der Nacht über Sarastro zu zweifeln. Er beginnt, auf seiner Zauberflöte zu spielen und verzaubert mit der Musik die Natur. Mittlerweile befindet sich Papageno mit Pamina auf der Flucht, wird jedoch von Monostatos und seinen Helfern gestellt. Papagenos Zauberglöckchen setzen die Verfolger außer Gefecht. Da erscheint Sarastro selbst mit seinem Gefolge. Monostatos führt Tamino herbei. Nur kurz währt die lang ersehnte Begegnung von Tamino und Pamina. Auf Weisung Sarastros müssen sie sich zunächst noch einer Reihe von Prüfungen unterziehen.

## ZWEITER AUFZUG DIE PRÜFUNG DES SCHWEIGENS

Tamino und Papageno sollen sich in Stillschweigen üben. Durch das Erscheinen der Damen und ihre Warnungen werden die beiden auf eine harte Probe gestellt. Tamino bleibt standhaft, Papageno plappert munter drauflos.

Währenddessen versucht Monostatos erneut, sich der schlafenden Pamina zu nähern. Die Königin der Nacht erscheint und befiehlt ihrer Tochter, Sarastro zu töten. Pamina bleibt verzweifelt zurück. Mit seiner Absage an jegliche Rachedgedanken versucht Sarastro, Pamina zu trösten.

## DIE PRÜFUNG DER VERSUCHUNG

Tamino und Papageno sollen jeglicher Versuchung widerstehen: keine Gespräche, keine Frauen, kein Essen! Die drei Knaben bringen neben Zauberflöte und Zauberglöckchen auch Speisen, denen Tamino abermals standhaft widersteht. Selbst Pamina gelingt es nicht, Tamino auch nur ein einziges Wort zu entlocken, was sie als Zurückweisung deutet. Traurig beklagt sie das Erkalten von Taminos Liebe zu ihr.

Vor der letzten großen Prüfung werden Pamina und Tamino ein letztes Mal zusammengeführt, um sich Lebewohl zu sagen. Papageno ist zu weiteren Prüfungen nicht mehr zugelassen. Er wünscht sich indes nichts als ein Glas Wein – und träumt von seiner großen Liebe. Pamina hingegen glaubt, Tamino für immer verloren zu haben. In ihrer Verzweiflung will sie ihrem Leben ein Ende setzen, wird daran jedoch von den drei Knaben gehindert, die ihr versichern, dass Tamino sie nach wie vor liebt.

Froh und erleichtert folgt Pamina ihrer Einladung, Tamino wiederzusehen.

Endlich wiedervereint unterziehen sich Tamino und Pamina gemeinsam der letzten Prüfung.

## DIE PRÜFUNG DES FEUERS UND DES WASSERS

Die Musik der Zauberflöte und ihre gemeinsame Liebe lassen Tamino und Pamina die eigene Angst besiegen und die Gefahren des Feuers und des Wasser überwinden.

Papageno ist indessen immer noch erfolglos in seiner Suche nach der großen Liebe. Verzweifelt will nun auch er seinem Leben ein Ende setzen, was abermals von den drei Knaben verhindert wird. Papagenos Traum findet endlich seine Erfüllung: Gemeinsam mit seiner Papagena träumt er von reichem Kindersegen.

## WÄHRENDDESSEN ...

Die Musik der Zauberflöte und ihre gemeinsame Liebe lassen Tamino und Pamina die eigene Angst besiegen und die Gefahren des Feuers und des Wasser überwinden. //

(For English synopsis see page 46)

# EIN MAGISCHES MÄRCHENBUCH

BARRIE KOSKY, SUZANNE ANDRADE UND PAUL BARRITT ÜBER FLIEGENDE ELEFANTEN,  
DIE WELT DES STUMMFILMS UND DIE EWIGE SUCHE NACH LIEBE

*Wie entstand die Idee, „Die Zauberflöte“ gemeinsam mit „1927“ zu inszenieren?*

BARRIE KOSKY „Die Zauberflöte“ ist die meistgespielte deutschsprachige Oper, eine der Top-10-Opern weltweit. Jeder kennt die Geschichte, jeder kennt die Musik, jeder kennt die Figuren. Obendrein ist es eine ‚alterslose‘ Oper, d.h. ein Achtjähriger findet darin genauso etwas für sich wie ein Achtzigjähriger. Man fühlt sich also unter einem gewissen Druck, wenn man sich an eine Inszenierung dieser Oper macht. Ich denke, die Herausforderung besteht darin, die heterogene Natur dieser Oper anzunehmen. Jeder Versuch, das Stück nur in einer Richtung zu deuten, muss scheitern. Man muss ganz im Gegenteil die Ungereimtheiten der Handlung und der Figuren ebenso wie die Mischung aus Fantasy, Surrealismus, Magie und tief berührenden menschlichen Emotionen geradezu zelebrieren.

Vor etwa drei Jahren besuchte ich eine Aufführung von „Between the Devil and the Deep Blue Sea“, der ersten Show von „1927“. Die Aufführung fing an, und diese faszinierende Mischung aus Live-Performance und Animation, die ganz eigene ästhetische Welt des Stücks und dieses seltsame Gemisch aus Stummfilm, Music Hall, Comic, Collage und vielem anderen ließen nach nur wenigen Minuten den Entschluss in mir heranreifen, dass diese Leute „Die Zauberflöte“ mit mir machen müssen! Dabei schien es mir durchaus von Vorteil, dass Paul und Suzanne sich zum ersten Mal an eine Oper wagen, denn dadurch sind sie völlig unbelastet von dem bereits erwähnten Druck, den diese Oper für uns mit sich bringt.

Entstanden ist eine einzigartige Berliner „Zauberflöte“. Obwohl Suzanne und Paul zum ersten Mal in Berlin arbeiten, gibt es eine innere künstlerische Beziehung zu dieser Stadt, von der gerade in den 20er Jahren viele kreative Impulse auf dem Gebiet der Malerei, des Kabarets, des Stummfilms, aber auch des Animationsfilms ausgingen. Suzanne, Paul und ich teilen die Liebe für Revue, Vaudeville, Music Hall und ähnliche Theaterformen. Und natürlich für den Stummfilm. So trägt unser Papageno Züge von Buster Keaton, Monostatos ist ein bisschen Nosferatu, und Pamina erinnert vielleicht ein wenig an Louise Brooks. Das alles aber ist keine Hommage



an den Stummfilm, dafür gibt es viel zu viele Einflüsse aus anderen Bereichen. Die Welt des Stummfilms hat uns vielmehr mit einem Vokabular versorgt, das wir nach Belieben benutzen können.

*Ist die Liebe zum Stummfilm der Grund, warum Sie sich „1927“ nennen?*

SUZANNE ANDRADE 1927 ist das Jahr des ersten Tonfilms: „The Jazz Singer“ mit Al Jolson, eine absolute Sensation zur damaligen Zeit. Kurioserweise glaubte aber niemand daran, dass der Tonfilm sich gegen den Stummfilm durchsetzen würde. Gerade diesen Aspekt fanden wir überaus spannend. Wir arbeiten mit einer Mischung aus Live-Performance und Animation, das ist in vielerlei Hinsicht ebenfalls eine vollkommen neue Form. Viele haben die Kunstform Film im Rahmen von Theateraufführungen benutzt, aber „1927“ integriert den Film auf eine sehr neue Art und Weise: Wir inszenieren nicht ein Theaterstück und fügen dann den Film hinzu. Genauso wenig drehen wir einen Film und kombinieren ihn dann mit Schauspiel-Elementen. Alles geht Hand in Hand. Unsere Shows scheinen der Welt der Träume, bisweilen auch der Alpträume entsprungen und erinnern in ihrer Ästhetik immer wieder an die Welt des Stummfilms.

PAUL BARRITT Und dennoch wäre es falsch, in unseren Arbeiten nur den Einfluss der 20er Jahre und des Stummfilms zu sehen. Wir finden unsere visuellen Anregungen in allen Epochen, in Kupferstichen des 18. Jahrhunderts ebenso wie in Comics der Gegenwart. Es gibt keine ästhetische Festlegung in unserem Kopf, wenn wir an einer Show arbeiten. Das Wichtigste ist, dass das Bild passt. Ein gutes Beispiel dafür ist Papagenos Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“: Da er im Dialog vor seiner Arie ein Glas Wein serviert bekommt, lassen wir ihn auch etwas trinken ... allerdings keinen Wein, sondern einen rosafarbenen Cocktail aus einem riesigen Cocktailglas! Suzanne hatte die Idee, dass er rosa Elefanten sieht, die irgendwann zu fliegen beginnen. Da denke ich natürlich sofort an den berühmtesten aller fliegenden Elefanten: an Dumbo! Der stammt aus den 40er Jahren. Wichtig ist, dass am Ende alles zu einer gemeinsamen Ästhetik verschmilzt.

SUZANNE ANDRADE Unsere „Zauberflöte“ ist eine Reise durch die unterschiedlichsten Fantasiewelten. Aber wie in all unseren Shows gibt es einen verbindenden Stil, der dafür sorgt, dass das Ganze in ästhetischer Hinsicht nicht auseinanderfällt.

BARRIE KOSKY Dafür sorgt nicht zuletzt auch euer ganz besonderes Rhythmusgefühl. Der Rhythmus sowohl der Musik als auch des Textes bestimmt die Animationen in erheblichem Maße. In der gemeinsamen Arbeit an der „Zauberflöte“ ist das Timing immer über die Musik entstanden, auch und gerade in den sehr verkürzten Dialogen, die wir nach Stummfilmart als Zwischentitel mit Klavierbegleitung kreiert haben. Allerdings ist es ein Hammerklavier aus

# DIE ZAUBERFLÖTE

8

dem 18. Jahrhundert! Und die Begleitmusik stammt von Mozart, aus seinen beiden Fantasien in c-Moll KV 396 und in d-Moll KV 397. Das verleiht dem Ganzen nicht nur einen einheitlichen Stil, sondern auch einen einheitlichen Rhythmus. Ein Stummfilm von Wolfgang Amadeus Mozart sozusagen!

*Aber funktioniert das Stück denn fast ganz ohne Dialoge?*

SUZANNE ANDRADE Ich glaube, dass am Ende fast jede Geschichte ohne Worte auskommen kann. Man kann eine Geschichte bis auf die Knochen entkleiden, um herauszufinden, was man wirklich benötigt, damit sich der Plot immer noch erzählt. Das haben wir bei der „Zauberflöte“ versucht. Man kann sehr, sehr viel auch rein visuell erzählen. Es braucht nicht unbedingt immer zwei Seiten Dialog, um eine Beziehung zwischen zwei Menschen zu veranschaulichen. Es bedarf keines zwanghaft komischen Dialogs von Papageno, um zu erzählen, dass er eine lustige Figur ist. Ein geschickter Gag – und wir alle haben mehr verstanden als durch manchen Dialog.

PAUL BARRITT Da sind wir wieder beim Stummfilm. Das war ja nicht einfach ein Tonfilm ohne Ton, in dem die Zwischentitel den fehlenden Ton ersetzen. Die Macher der Stummfilme haben vielmehr versucht, durch Bilder das zu erzählen, was dann im Tonfilm vielfach durch Dialoge vermittelt wurde. Sie haben eine Geschichte in Gesten, Bewegungen, Blicken etc. erzählt. Zwischentitel wurden sehr sparsam eingesetzt.

BARRIE KOSKY Diese Konzentration auf die Bilder macht es möglich, dass jeder Zuschauer die Show auf seine ganz eigene Weise erleben kann: als ein magisches, lebendiges Märchenbuch, als eine merkwürdige, zeitgenössische Meditation über den Stummfilm, einen singenden Stummfilm gewissermaßen, oder als ein lebendig gewordenes Gemälde. Im Grunde haben wir ja an die hundert Bühnenbilder, in denen Dinge passieren, die auf einer Theaterbühne normalerweise gar nicht möglich sind: fliegende Elefanten, herumsausende Flöten mit Notenschweif, Show-Girl-Glöckchen ... Wir fliegen zu den Sternen und fahren mit dem Aufzug in die Hölle – und das alles innerhalb weniger Minuten. Neben all den Animationen gibt es in unserer Inszenierung aber immer wieder auch Momente, in denen die Sänger in einem einfachen weißen Spot stehen. Und plötzlich sind da nur noch die Musik, der Text und die Figur. Gerade die Einfachheit macht diese Momente zu den vielleicht berührendsten des Abends.

Für die gesamte Aufführung gilt: Die Technik spielt sich nie in den Vordergrund. Obwohl Paul Stunden über Stunden vor dem Computer sitzt, verlieren seine Animationen nie ihre tief menschliche Komponente, weil man die Hand, die all dies gezeichnet hat, immer sehen kann. Videoprojektionen als Teil von Theaterinszenierungen sind ja nicht neu. Aber oft wird das nach wenigen Minuten langweilig, weil es keine Interaktion zwischen dem zweidimensionalen Raum der Leinwand und den drei Dimensionen der Darsteller gibt. Suzanne und Paul haben

dieses Problem gelöst, indem sie alle Dimensionen in einer gemeinsamen theatralischen Sprache vereinen.

*Worum geht es eigentlich in der „Zauberflöte“?*

PAUL BARRITT Es ist eine Liebesgeschichte, erzählt als Märchen ...

SUZANNE ANDRADE ... die Liebesgeschichte zwischen Tamino und Pamina. Die beiden versuchen das gesamte Stück über, zueinander zu finden – aber alle anderen trennen sie immer wieder und ziehen sie voneinander weg. Erst ganz am Schluss kommen sie zusammen.

BARRIE KOSKY Eine seltsame, märchenhafte Liebesgeschichte, die eine Menge archetypischer bzw. mythologischer Momente besitzt wie beispielsweise die Reise, die die beiden machen müssen, um Erkenntnis zu erlangen. Sie müssen durch Feuer und Wasser gehen, um zu reifen. Das sind uralte Initiationsriten. Die Freimaurer interessieren uns dabei herzlich wenig. Das hat ja viel, viel tiefere Wurzeln.

Tamino verliebt sich in ein Bild! Wie viele Mythen und Märchen beinhalten dieses Handlungselement!? Der Held verliebt sich in ein Bild und macht sich auf die Suche nach der abgebildeten Person. Und auf dem Weg zu ihr trifft er auf alle möglichen Hindernisse. Und gleichzeitig geht das Objekt seiner Liebe durch die eigene persönliche Hölle, unternimmt eine eigene Reise.

Man könnte unsere Inszenierung auch als eine Reise durch die Traumwelten von Tamino und Pamina erleben. Diese beiden Traumwelten begegnen sich und formen zusammen einen anderen seltsamen Traum. Die Person, die diese Träume und ihre Welten miteinander verbindet, ist Papageno. Wir konzentrieren uns sehr auf diese drei Figuren. Interessanterweise folgt auch Papageno einem Bild: dem Fantasiebild der perfekten Frau an seiner Seite, nach der er sich fast schon verzweifelt sehnt. Trotz all der komödiantischen Elemente herrscht da auch eine tiefe Einsamkeit in der „Zauberflöte“. Die Hälfte des Stückes handelt darüber, dass Menschen alleine sind: Trotz ihrer Heiterkeit geht es in Papagenos Vogelfänger-Arie letztlich um einen Menschen, der sich einsam fühlt und nach Liebe sehnt. Tamino rennt gleich zu Beginn der Oper allein durch den Wald. Die drei Damen sind alleine und fühlen sich sofort von Tamino angezogen. Die Königin der Nacht ist alleine: Ihr Mann ist bereits verstorben, und nun wurde ihr auch die Tochter geraubt. Und Sarastro hat zwar ein großes Gefolge, aber keine Partnerin an seiner Seite. Nicht zu sprechen von Monostatos, dessen ungestillte Liebessehnsucht in kaum gezügeltes Begehren ausartet. In der „Zauberflöte“ geht es um die Suche nach Liebe. Und um die unterschiedlichen Wege, auf die uns diese Suche bisweilen führt.

# DIE ZAUBERFLÖTE

10

Und schließlich ist es auch eine orphische Geschichte. Es geht um die Kraft der Musik, die die Natur bewegen und Berge versetzen kann. Immerhin heißt die Oper ja nicht „Tamino und Pamina“, sondern „Die Zauberflöte“! Die Zauberflöte ist nicht nur ein Instrument, sie ist die Musik schlechthin, und Musik ist in diesem Falle gleichbedeutend mit Liebe. Ich denke, das ist der Grund, warum so viele Menschen diese Oper so sehr lieben: Weil sie sehen, hören und fühlen, dass es sich dabei um eine universelle Darstellung jener Suche nach Liebe handelt, die wir alle immer wieder aufs Neue unternehmen. //

Pamina

Ich werde allerorten  
An deiner Seite sein. –  
Ich selbst führe dich –  
Die Liebe leite mich! –  
[nimmt Tamino bei der Hand]  
Sie mag den Weg mit Rosen streun,  
Weil Rosen stets bei Dornen sein.  
Spiel du die Zauberflöte an  
Sie schütze uns auf unserer Bahn.

AUS: DIE ZAUBERFLÖTE  
2. AUFZUG, 28. AUFTRITT



Der amerikanische Stummfilm-Star Louise Brooks in den 20er Jahren.

# DIE ZAUBERFLÖTE

12

„Und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Alles das Finden und Machen geht in mir nun wie in einem schönen starken Traum vor.“

WOLFGANG AMADEUS MOZART

# MAGIE DER BILDER

## THEATERZAUBER, ARCHETYPEN UND DIE FASZINATION DES FRÜHEN FILMS

ULRICH LENZ

„ERKLÄR DIES RÄTSEL ...“

*Die Zauberflöte* und ihr Geheimnis

Seit ihrer Uraufführung am 30. September 1791 in Emanuel Schikaneders Theater im Starhemberg-schen Freihaus auf der Wieden erfreut sich „Die Zauberflöte“ einer solchen Beliebtheit, dass sie in den Statistiken der Opernhäuser den Rang der meistgespielten deutschen Oper einnimmt. Doch obwohl sie ein breites Publikum, vom Opernneuling bis zum Spezialisten, zu begeistern imstande ist, bleibt sie doch in vielerlei Hinsicht ein Rätsel. Der Zauber ihrer einzigartigen Wirkung will sich einfach nicht greifen lassen. Die Literatur zur „Zauberflöte“ ist ebenso unerschöpflich wie widersprüchlich, doch keiner der unzählbaren Deutungsansätze will am Ende aufgehen.

Schon der Versuch einer gattungsgeschichtlichen Einordnung stellt kein leichtes Unterfangen dar: In die Tradition des Wiener Volkstheaters und seiner Harlekinaden lässt sich das Werk einordnen, es trägt jedoch auch deutliche Züge der zu jener Zeit so populären Märchen- oder Zauberoper. Mozart selbst nennt es „Große Oper“ und benutzt vor allem in den Arien der Königin der Nacht Stilelemente der Opera seria. Die geschilderten Initiationsriten der Eingeweihten um Sarastro legen die Nähe zum Gedankengut der Freimaurer nahe, denen Schikaneder und Mozart angehörten. In diesem Konglomerat aus unterschiedlichsten Einflüssen sieht mancher Exeget nichts als ein fürchterliches Machwerk. Nicht wenige beziehen dies jedoch ausschließlich auf Schikaneders Libretto, während sie Mozart das große Verdienst anrechnen, die „unsäglich“ Textvorlage mit seiner Musik veredelt zu haben. Die zahlreichen Quellen, die als Vorlage oder Inspiration gedient haben mögen – u. a. August Jacob Liebeskinds „Lulu oder die Zauberflöte“, Christoph Martin Wielands „Der Stein der Weisen“ aus der Märchensammlung „Dschinnistan“, Abbé Jean Terrassons „Geschichte des Sethos“ – sind bekannt, helfen aber kaum dabei, Licht ins Dunkel des Mysteriums der „Zauberflöte“ und ihrer so einzigartigen Wirkung zu bringen. Auch die so genannte „Bruchtheorie“, nach der Mozart und

# DIE ZAUBERFLÖTE

14

Schikaneder den Handlungsverlauf ihrer Oper quasi „auf halbem Weg“ aufgrund einer zu großen Ähnlichkeit mit der zu jener Zeit im Leopoldstädter Theater gespielten Oper „Kaspar, der Fagottist oder Die Zauberzither“ von Wenzel Müller abänderten und aus der „guten Fee“ eine böse Königin der Nacht und aus dem Bösewicht Sarastro einen weisen Herrscher machten, will am Ende nicht recht aufgehen. Jeder Versuch, eine plausible Logik der sprunghaften Handlungsführung zu ergründen oder aber die handelnden Personen der „Zauberflöte“ psychologisch zu deuten, scheint letztlich in einer Sackgasse zu enden. „Die Einheit der ‚Zauberflöte‘ ist ‚poetischer‘ Natur. Vergeblich, sie in der psychologischen Folgerichtigkeit oder in einer postulierten Handlungs-Logik zu sehen. In Bruchstücken fällt dann alles auseinander.“ (Stefan Kunze, „Mozarts Opern“)

„... DURCH FEUER, WASSER, LUFT UND ERDEN“  
Theaterzauber in der „Zauberflöte“

„Die Zauberflöte“ ist eine Oper der Bilder. Ihre Wirkung ist nicht zuletzt der Wirkung ihrer eindrücklichen Bilder geschuldet. Das mag kaum verwundern, war Schikaneders Theater im Freihaus auf der Wieden doch nicht zuletzt für seine wirkungsvollen Bebilderungen und Effekte bekannt und beliebt: „Echte Löwen, Affen und Schlangen kamen auf die Bühne, Berge und Paläste, Kerker und Gärten, Grotten mit Wasserfall, Säulenhallen und Tempel, Donner und Feuer waren die Grundelemente des Bühnenbildes. Es war eine Maschinenoper.“ (Tadeusz Krzeszowiak, „Freihaustheater in Wien 1787-1801“) Im Vorstadttheater auf der Wieden hatte etwas von der Opulenz barocken Ausstattungstheaters mit seinen Verwandlungen, Flugmaschinen, Versenkungen, Feuereffekten, Blitz-, Donner-, Wind- und Regenmaschinen überlebt. „Nicht genug, daß der Direktor [Schikaneder] die abentheuerlichsten Wesen hier zusammen gruppiert hat, und eine Königin der Nacht – mit ihrer weiblichen Dienerschaft, den Zoroaster mit seinen Priestern, Eingeweihten und Profanen, Geister, Unholde und Furien erscheinen lässt“, heißt es 1793 in einem Kommentar zur „Zauberflöte“, „sondern er hat das Auge durch sechzehn verschiedene Verwandlungen zu täuschen gesucht, und auf eine barocke Art, die Szenen der Natur herbeigezaubert.“ (Johann Friedl, „Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien“)

In einer „felsigen Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen“ beginnt „Die Zauberflöte“. Beim Auftritt der Königin der Nacht teilen sich laut Regieanweisungen „die Berge auseinander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach. Die Königin sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist“. Bereits das Studium der Regieanweisungen im Libretto zur „Zauberflöte“ lässt das bildstarke Bühnenspektakel erahnen, das schließlich in der Szenerie der Feuer- und Wasserprobe kulminiert: „Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge: in dem einen ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andere speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muss der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel.“



So nimmt es kaum Wunder, dass die Inszenierungsgeschichte der „Zauberflöte“ nicht zuletzt auch eine Geschichte immer wieder neu gefundener Bildwelten ist. Und es ist sicherlich kein Zufall, dass es nicht selten Künstler aus dem Bereich der Bildenden Künste sind, die an der Aufführungsgeschichte dieser Oper maßgeblich mitgeschrieben haben: als einer der ersten, nur 25 Jahre nach der Uraufführung, Karl Friedrich Schinkel mit seinen berühmten Entwürfen für die Aufführung an der Hofoper Berlin 1816, im 20. Jahrhundert dann Max Slevogt (Berlin 1928), Oskar Kokoschka (Genf 1965), Marc Chagall (Metropolitan Opera New York 1967), Ernst Fuchs (Hamburgische Staatsoper 1977) und David Hockney (Glyndebourne 1978), um nur ein paar zu nennen.

„O EWIGE NACHT, WANN WIRST DU SCHWINDEN?“

Eine Reise ins Unbewusste

Es wäre aber ein Irrglaube – und würde der Faszination, die „Die Zauberflöte“ auf ein so breit gefächertes Publikum ausübt, nicht gerecht –, die für das Stück so wichtigen Bildwelten in den Bereich des rein Äußerlichen oder Oberflächlichen abzuschieben. Die Bilder der „Zauberflöte“ scheinen vielmehr Bereiche anzusprechen, die tiefer liegen, als dass sie sich mit reiner Vernunft und Logik erschließen ließen: Der Held im Kampf mit dem Drachen, durch zahlreiche Prüfungen zu innerer Reife gelangend; die mächtige böse Hexe, der gute Zauberer; das (schwarze) Monster, das das unschuldig reine (weiße) Mädchen in seine Gewalt bringen möchte – all das sind archetypische Grundmotive, die seit Tausenden von Jahren im kollektiven Unbewussten der Menschheit schlummern und in Form von Geschichten, Legenden, Sagen und Märchen immer wieder neue Ausformulierungen finden. Und derlei Motive manifestieren sich vor allem in Bildern, die sich in unser kollektives Gedächtnis eingebrannt haben, ohne dass wir uns dessen bewusst wären. Insofern ist die Frage, bei welchen Quellen sich Schikaneder bedient hat, im Grunde obsolet, denn letztlich speisen sich alle diese in den Bereich der Märchen und Legendenweisenden Vorlagen aus einer viel tiefer im Unterbewussten liegenden, schriftlich nicht fixierten Quelle.

Papageno, ein Verwandter des Hanswursts aus dem Wiener Volkstheater, entspricht dem Archetypus des „komischen Begleiters“ an der Seite des (seriösen) Helden (man denke nur an Don Quijote und Sancho Panza oder Don Giovanni und Leporello). In seiner sich durch das ganze Stück ziehenden Sehnsucht nach einem „Mädchen oder Weibchen“ trägt er darüber hinaus auch Züge des „traurigen Clowns“, der sich in der Commedia dell'arte als Pagliaccio, in Frankreich als Pierrot nach seiner Colombina bzw. Colombine sehnt und der als „sad tramp“ von Charlie Chaplin, noch mehr aber durch die von Buster Keaton kreierte Filmfigur auch auf Zelluloid verewigt wurde.

„Erst wenn wir die Vielschichtigkeit dieses Textes analog der eines Traumes 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

# DIE ZAUBERFLÖTE

16

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.“ (Erich Neumann, Zur Psychologie des Weiblichen) Dass diese Tiefgründigkeit dem Direktor eines Vorstadttheaters, in dem Zauberkomödien, Possen und Märchenopern gespielt wurden, gelungen ist – das wollte und will vielen Exegeten der Zauberflöte nicht in den Kopf. Ob die rätselhafte Tiefgründigkeit des Librettos zur Zauberflöte nun das Ergebnis eines eher unbewussten Schöpfungsaktes ist oder nicht – gerade dass manches nicht zusammenpassen will, gerade dass die einzelnen Charaktere sich nicht in einer klaren Richtung deuten lassen, gerade dass die klaren Abgrenzungen zwischen Gut und Böse immer wieder zu verschwimmen scheinen, eben dies macht den großen Reiz und die faszinierende Rätselhaftigkeit dieser Oper aus.

„O SO EINE FLÖTE ...“

Orpheus und die Zauberflöte

Tamino und Papageno, der Prinz und der Naturmensch, und ihre weiblichen Pendants Pamina und Papagena; der seine Gefühle bis zur Unkenntlichkeit kontrollierende Sarastro und der triebgesteuerte Monostatos – es sind Paarungen des Bewussten und Unbewussten, der Vernunft und des Triebhaften, die uns in den Figuren der „Zauberflöte“ begegnen, ohne dass Mozart mit seiner Musik der einen oder anderen Seite den Vorzug gäbe. Eine Paarung anderer Art bilden hingegen Sarastro und die Königin der Nacht: In ihrem Kampf um den Einfluss auf Tamino und Pamina wirken beide wie ins Monströse gesteigerte, einem Altraum entsprungene Vater- und Mutterfiguren. Dabei lässt sich die Königin der Nacht durchaus im Sinne von Carl Gustav Jungs Archetyp der „Großen Mutter“ deuten, deren Ambivalenz zwischen der „gütigen, hegenden, tragenden“ und der „verschlingenden, verführenden, vergiftenden, angsterregenden“ Mutter in den beiden Arien der Königin eindrucksvoll zum Ausdruck kommt.

Derlei mythologisch-psychologische Bezüge lassen sich beinahe endlos fortsetzen: Taminos Reise durch Sarastros Reich der Prüfungen trägt Züge der archetypischen Reise des Helden in die Unterwelt, die Jung als „Nachtmeerfahrt“ bezeichnet hat. Die Reise der Sonne, die im Westen im Meer untergeht und stirbt und – gewandelt – im Osten wiedergeboren wird, ist dabei Vorbild für die Reise des Helden, dessen Bewusstsein sich im Kampf gegen die dunklen Mächte des Unbewussten zu bewähren hat, der durch die Nacht zum Licht, zur Erleuchtung gelangt.

Die ihm mit auf seine Reise in die Unterwelt der Prüfungen gegebene Zauberflöte fügt Tamino noch eine weitere Dimension hinzu, indem sie ihn in die Nähe des vielleicht berühmtesten „Nachtmeerfahrers“ der griechischen Mythologie rückt: Wie der thrakische Sänger Orpheus mit seinem Gesang die belebte und unlebte Natur zu rühren imstande ist, so bleibt auch Taminos Flötenspiel nicht ohne Wirkung. Wie Orpheus erhofft sich auch Tamino am Ende seiner Reise die (Wieder-)

Vereinigung mit der Geliebten, die er erst nach Überwindung zahlreicher Hindernisse und Prüfungen erlangen kann. Die vielleicht härteste dieser Prüfungen – Stillschweigen gegenüber der Geliebten zu bewahren – ist der entscheidende Moment, an dem Orpheus auf seinem Weg zurück aus der Unterwelt scheitert und so die geliebte Eurydike auf immer verliert. Diese dramatische Situation erscheint in der „Zauberflöte“ sogar noch gesteigert, wenn Pamina, die nichts vom Schweigegebot Taminos weiß, immer verzweifelter um eine Reaktion des Geliebten fleht. Im Gegensatz zu Orpheus hält sich Tamino jedoch strikt an das auferlegte Verbot. Schließlich kann Pamina Taminos Verhalten nur als Zurückweisung deuten. In der „Zauberflöte“ ist es am Ende dieser entscheidenden Szene nicht Orpheus/Tamino, der über den Verlust der Liebe klagt, sondern Eurydike/Pamina.

Während Orpheus' Instrument in erster Linie die eigene Stimme ist (auch wenn er sich selbst auf seiner Lyra begleitet), Mensch und Musik also zu einer Einheit verschmelzen, rückt Taminos Flöte allein die Musik in den Mittelpunkt des von ihr ausgehenden Zaubers. Jener Zauber ist denn auch nichts anderes als die Macht, die Musik auf Menschen auszuüben imstande ist: „Hiermit kannst du allmächtig handeln“, singen die drei Damen, „Der Menschen Leidenschaft verwandeln. / Der Traurige wird freudig sein, / Den Hagestolz nimmt Liebe ein.“

„DIES BILDNIS IST BEZAUBERND SCHÖN“

Auf der Suche nach der Traumfrau

„Die Zauberflöte“ ist eine Oper der Bilder. Und das nicht nur in ihrer Wirkung auf das Publikum, sondern ebenso innerhalb des Werkes selbst. Denn ein Bild ist letztlich Auslöser der gesamten Handlung: das Bild Paminas, das Tamino von den drei Damen erhält und das ihn sofort in Liebe zu der Dargestellten entbrennen lässt. Diese Liebe ist der Motor für sein weiteres Handeln. Einmal mehr zeigt sich darin die faszinierende Tiefgründigkeit der Bilder in der „Zauberflöte“: Wer liebt, macht sich unweigerlich ein Bild des geliebten Menschen, das jedoch nur selten mit der Realität übereinstimmt. Dieses dem eigenen Wunschdenken entsprungene Bild nach und nach mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen, gehört zu den „Prüfungen“, die jede Liebe zu durchlaufen hat.

„Desto mehr wird geträumt, je weniger bereits erlebt ist. Vor allem Liebe malt das Ihre stets früher, als sie es hat. Sie stellt sich die Eine, den Einen vage vor, bevor das dadurch liebenswerte Geschöpf leibhaftig aufgetreten ist. Ein Blick, ein Umriss, eine Art zu gehen, wird geträumt, so müsste die Erwählte aussehen, um eine zu sein. Die geliebten Züge schweben bildhaft vor, und der äußere Reiz muss ihnen gemäß sein, sonst kann er nicht als ein zu liebender zünden. [...] Vieles bleibt hier inwendig, ein Traum von dem, was man nicht kennt oder was noch nicht erreichbar ist. Der Traum mit dem Bild darin wird lange, ja allein geliebt.“ (Ernst Bloch, „Prinzip Hoffnung“) Auch Papageno wird von einem Bild geleitet, das jedoch allein in seiner Fantasie existiert. Erst ganz am Ende der Oper findet er die Frau, die er sich so lange in den schönsten Farben ausgemalt hat: Papagena. Oder

# DIE ZAUBERFLÖTE

18

bleibt doch alles nur ein Traum? Der Traum vom „Traumpartner“, der genau so ist, wie man ihn sich vorgestellt hat?

„IHR GÖTTER! WELCH EIN AUGENBLICK!“

Die Geburt des Märchens aus dem Geiste des Films

Wir leben in einer Zeit der Bilderfluten. Bewegte und unbewegte Bilder stürmen tagtäglich aus Zeitungen, Zeitschriften, Magazinen, aus Fernsehern, Bildschirmen und Monitoren auf uns ein, im Büro, auf der Straße, im Kaufhaus oder zu Hause. Angesichts dieser Übersättigung scheint uns die unmittelbare Faszination an den Bildern beinahe abhanden gekommen zu sein, jene Faszination, wie sie die Menschen vergangener Jahrhunderte beim Betrachten des reichen Bilder- und Figurenschmucks der Kirchen und Kathedralen oder eben die Besucher von Schikaneders Freihaustheater empfunden haben müssen. Das letzte Mal, dass der moderne Mensch von einer derartigen Faszination gepackt wurde, war möglicherweise vor etwas mehr als 100 Jahren, als „die Bilder laufen lernen“. Die allerersten Filme sind Zeugnisse dieser Faszination, sie erzählen noch keine Geschichte, sondern erfreuen sich allein an der Wiedergabe kurzer bewegter Momente alltäglichen Lebens.

Als sich dann aus diesen ersten Versuchen vor allem im Berlin der 1910er und 20er Jahre eine neue Kunstgattung entwickelte, sorgte das anfängliche Fehlen des Tons für eine Konzentration auf die Kraft der Bilder. Nicht von ungefähr gehören ausgerechnet die Stummfilme jener Jahre bis heute zum Experimentellsten, was auf dem Gebiet des Films geschaffen wurde. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass nicht etwa Zwischentitel, sondern zuallererst die Bilder selbst der Aufgabe gerecht werden mussten, den fehlenden Ton zu ersetzen. Paul Wegener, Regisseur des international gefeierten Stummfilm-Klassikers „Der Golem, wie er in die Welt kam“ (1920), beklagt sich 1916 über die zunehmende Praxis, allzu schnell auf Zwischentitel zurückzugreifen: „Man gibt sich gar nicht einmal mehr die Mühe, bildmäßig zu gestalten. [...] Alles an Aktion spielt sich im Text ab, und das nennen die Leute einen Film!“ Und noch 1929 mahnt Friedrich Kohner an, der Film solle auf derlei „Inszenationskrücken“ verzichten lernen. Gleichzeitig wurde immer wieder auch versucht, die Zwischentitel zu einem Bestandteil der Bildwelten des Films zu machen – durch die Verwendung unterschiedlicher Schrifttypen oder durch gestaltete Hintergründe. Wie der fehlende Ton so förderte auch die fehlende Farbe eine Konzentration auf das Bild an sich, auf Licht und Schatten, hell und dunkel, auf Silhouetten, menschliche Profile und architektonische Besonderheiten des jeweiligen Settings. (Dass die meisten Stummfilme ursprünglich monochrom eingefärbt waren, spricht dem nicht entgegen.)

Es war sicherlich kein Zufall, dass die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommende Psychoanalyse, die sich mit den archetypischen Bildern im menschlichen Unterbewusstsein zu beschäftigen begann, auch die Bildwelten der neuen Kunstgattung Film stark beeinflusste. „Mit der Erfindung des

kinematischen Lichtbildes, das als nicht greifbares Abbild einer scheinbaren Realität ebenso schnell aufleuchtet, wie es gleich wieder verschwindet, geriet Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts die Entdeckung der Seele als geheimnisvolles und unfassbares Phänomen an die Öffentlichkeit. Der Kinoraum konnte innere Zustände, Ängste und Begierden sichtbar machen, der Film war damit die ideale Form ihrer direkten Verbildlichung.“ (Babette Richter, „Die stumme Verführung“) Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu“ (1922) oder Robert Wiens „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920), zwei frühe Meisterwerke des Horrorfilms, sind eindrucksvolle Zeugnisse dafür, wie der Film neue Bildwelten für die menschlichen Abgründe des Unterbewussten suchte und fand.

Bereits in den frühen Jahren des Films entstand eine weitere Form der bewegten Bilder, die keine Menschen in Bewegung ablichtet, sondern die Bewegung aus sich selbst heraus durch das Zusammensetzen von Einzelbildern zu einem Bewegungsablauf erschafft und dabei ganz ohne Menschen auskommt: der Animationsfilm. Führend in dieser neuen Gattung ist abermals Berlin, wo Lotte Reiniger 1926 mit ihrem Scherenschnitt-Film „Die Abenteuer des Prinzen Achmed“ den ersten abendfüllenden Animationsfilm der Filmgeschichte präsentiert. „Unbeschwert von den Bedingungen der Realität, die jeden Märchenglauben im Realfilm so leicht töten und die etwa Walt Disney im Streben nach naturalistischer Perfektion in seine Märchenfilme einbrachte, erleben wir in den Filmen der Lotte Reiniger die Geburt des Märchens aus dem Geiste des Films.“ (Hartmut W. Redottée)

„DAS KLINGET SO HERRLICH, DAS KLINGET SO SCHÖN!“  
Die passende Musik zu einem „buntscheckigen“ Stück

„Die Zauberflöte“ ist eine Oper der Bilder. Ganz unterschiedliche Welten treffen in diesen Bildern aufeinander. Mozart reagiert darauf, indem er sehr disparate musikalische Welten, vom Strophenlied zur hochdramatischen Opera-seria-Arie, von der Fuge zum homophonen Chorsatz, nebeneinander stellt – und damit eben nicht das üble „Machwerk“ Schikaneders veredelt, sondern vielmehr die jeweils passende Musik zu den so verschiedenartigen Bildern zu finden scheint. „Nehmen wir die Frage wieder auf, was eigentlich die heterogenen Elemente, die sich einer damals lebendigen Theatertradition letztlich zwanglos einfügten – die Buntscheckigkeit gehörte wesentlich zum Wiener Vorstadtheater und zur ‚Maschinen-Komödie‘ –, zusammenschließt, dann bleibt wohl nur eine Antwort: Mozarts Musik. Mit ihrer Spannweite umfasst sie ebenso die Papageno-Sphäre wie die feierlichen Szenen der Sarastro-Welt.“ (Stefan Kunze, „Mozarts Opern“)

Mozart selbst hielt jedenfalls viel auf seine letzte Oper und sah in ihr sicherlich mehr als nur oberflächliches Bildtheater. Davon zeugt u.a. sein Ärger über das Verhalten eines Bekannten beim Besuch einer „Zauberflöten“-Vorstellung: „Unglückseligerweise war ich eben drinnen als der 2:te Akt anfing, 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

# DIE ZAUBERFLÖTE

20

viel – ich hiess ihn ‚Papageno‘ und gieng fort.“ Stolz berichtet Mozart über das positive Urteil seines Komponistenkollegen Antonio Salieri: „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 an seine Frau Constanze schreibt er am 7. Oktober 1791: „Eben komme ich von der Oper – Sie war eben so voll wie allzeit. [...] – was mich aber am meisten freuet, ist, der ‚Stille beifall!‘ – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“

„Die Zauberflöte“ ist eine Oper der Bilder. Was hinter oder unter diesen Bildern liegt, lässt sich mit Worten nur unzureichend benennen, findet seinen passenderen Ausdruck in der Welt des Märchens, in der Welt der Träume – und in der Welt der Musik. In ihrer Rätselhaftigkeit und in der Faszination ihrer Bilder liegt der Reiz, den sie bis heute auf Opernbesucher unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Herkunft ausübt. //

# ANWEISUNGEN FÜR FILMSCHAUSPIELER

AUS DEM JAHRE 1910

**AUGEN.** Benutzen Sie bei der Arbeit Ihre Augen sooft als möglich. Bedenken Sie, dass sie, wenn richtig eingesetzt, Ihre Gedanken weit deutlicher zum Ausdruck bringen als Gesten und unnatürliche Grimassen. Schauen Sie nicht aus den Augenwinkeln! Sie werden niemals das gewünschte Resultat erzielen, wenn Sie diese äußerst schlechte Angewohnheit annehmen.

**ABGANG.** Wenn Sie durch eine Tür treten oder aus dem Bild treten, dann dürfen Sie nicht schon am Bildrand mit dem Spiel aufhören; behalten Sie die Anspannung bei, bis sie das Bildfeld der Kamera deutlich verlassen haben. Viele Szenen werden durch solche Nachlässigkeit abgeschwächt.

**BRIEFE SCHREIBEN.** Wenn Sie vor der Kamera schreiben, dann bleiben Sie natürlich. Fahren Sie nicht mit schnellen Strichen über das Papier. Damit zerstören Sie den Realismus, den Sie vermitteln sollen. Wenn Sie einen Brief lesen, dann zählen Sie im Stillen langsam bis fünf, bevor Sie die Wirkung des Briefes auf sich zum Ausdruck bringen.

**BRIEFE LESEN.** Wenn eine Dame einen Brief von ihrem Geliebten oder Ehemann erhält, so darf sie ihre Freude nicht dadurch zeigen, dass sie das Schreiben küsst. Das ist übertrieben und durch den häufigen Gebrauch in Filmen und auf der Bühne abgeschmackt und langweilig geworden.

**KÜSSEN.** Wenn Sie eine geliebte Person, den Ehemann oder die Ehefrau küssen, dann tun Sie das auf natürliche Weise, nicht einfach nur ein flüchtiger Hauch auf die Lippen. Gebrauchen Sie ihr Urteilsvermögen auch hinsichtlich der Dauer des Kusses. Variieren Sie diese je nach dem Grad von Freundschaft oder Liebe, den Sie vermitteln sollen.

**GESTEN.** Vermeiden Sie unnötige Gesten. Ruhiges Spiel ist viel wertvoller. Eine gut eingesetzte Geste kann viel ausdrücken, doch zu viele Gesten gehen zu Lasten des Realismus in Ihrer Arbeit.

**SICH STRÄUBEN.** Vermeiden Sie es, sich unnötig zu sträuben oder zu winden. Viele Szenen machen dadurch einen lächerlichen Eindruck. Wenn Sie etwa in einem Handgemenge einer gegnerischen

# DIE ZAUBERFLÖTE

22

Überzahl unterliegen, dann sollten Sie nicht um sich treten, sich winden oder sich widersetzen, es sei denn, Sie spielen einen Verrückten oder jemanden, der die Kontrolle über sich verloren hat. Gebrauchen Sie in solchen Fällen Ihr Urteilsvermögen.

TÜREN SCHLIESSEN. Seien Sie vorsichtig, wenn Sie in einer Kulisse Türen öffnen oder schließen, damit Sie nicht alles zum Wackeln bringen. Nachlässigkeit in dieser Hinsicht führt zur Wiederholung der Aufnahme. Man verliert dadurch Zeit und Filmmaterial, und beides ist wertvoll.

MASKE. Denken Sie selber über Maske und Kostüm nach. Vergessen Sie nicht, dass der Regisseur genug eigene Probleme zu bewältigen hat, weshalb ihm seine Leute hier die Aufgabe möglichst erleichtern sollten. Wenn Sie zum Beispiel einen Goldgräber von 1849 spielen, dann überlegen Sie sich sein Aussehen und fragen Sie nicht den Regisseur, ob Schnürstiefel in Ordnung sind, wenn Sie eigentlich wissen sollten, dass es die erst seit ein paar Jahren gibt. Fragen Sie auch nicht, ob Sie Hosen mit Seitentaschen anziehen können, wenn Ihnen bewusst ist, dass diese damals nicht getragen wurden. Ein armes Mädchen vom Lande sollte niemals französische Stöckelschuhe, Seidenstrümpfe oder ein Korsett tragen; auch sollte sie nicht nach der neuesten Mode frisiert sein. Trägt sie in diesem Aufzug dann eine Milchkanne, würde das wohl kaum zusammenpassen. Färben Sie die Lippen nicht zu rot, denn dunkles Rot erscheint beinahe schwarz. Wenn Sie Rouge auflegen, dürfen Sie keinesfalls nur die Wangen schminken und dabei Stirn und Nase weiß lassen. Auf dem Film wirkt das hässlich.

DETAILS. Gewöhnen Sie sich daran, selbst an all die kleinen Details zu denken, welche die Figur, die Sie spielen sollen, vervollkommen können. Gibt es dann noch irgendetwas, was Sie nicht verstehen, so scheuen Sie sich nicht, den Regisseur zu fragen.

BÄRTE. Man kann gar nicht sorgfältig genug sein beim Verfertigen von Bärten. Jeder Schauspieler kann es in dieser Kunst zum Meister bringen, wenn er sich nur genug Mühe gibt. Denken Sie daran, dass die Kamera jeden Fehler in Ihrer Maske unterstreicht. Gebrauchen Sie einfach Ihren Verstand, wenn Sie eine Figur gestalten, und Sie werden Erfolg haben.

ÄRMEL. Vermeiden Sie es, zu viele Rollen mit aufgekremelten Ärmeln zu spielen. Cowboys und Goldgräber haben ihre Hemdsärmel zweckgemäß verwendet. Wenn Sie Tennis spielen oder einem Mädchen am Strand den Hof machen, können Sie Ihre männliche Schönheit nach Herzenslust ausleben. Übernehmen Sie nicht derartige Bühnengewohnheiten.

FLÜCHE. Ein Herr sollte in Anwesenheit von Damen und Kindern sorgfältig darauf achten, nicht zu fluchen. Man kann sich auch ohne Flüche ausdrücken, wenn man es nur versucht.

FLUCHEN SIE NICHT IM FILM. Tausende Taubstumme besuchen die Lichtspielhäuser und können jede Lippenbewegung verstehen. //





Standbild aus dem Stummfilm „Nach dem Gesetz“ von Willy Grunwald, 1919

DRUM SCHONET MIR  
AN DIESEM TAG  
PROSPEKTE NICHT UND  
NICHT MASCHINEN.  
GEBRAUCHT DAS GROSS' UND  
KLEINE HIMMELSLICHT,  
DIE STERNE DÜRFET IHR  
VERSCHWENDEN;  
AN WASSER, FEUER,  
FELSENWÄNDEN,  
AN TIER UND VÖGELN  
FEHLT ES NICHT.

AUS: JOHANN WOLFGANG GOETHE:  
FAUST. DER TRAGÖDIE ERSTER TEIL  
VORSPIEL AUF DEM THEATER



Jussi Myllys, Sylvia Hamvasi, Marta Márquez, Katarzyna Kuncio



Heidi Elisabeth Meier, Jussi Myllys





Richard Šveda



Anke Krabbe, Johannes Preißinger



Anke Krabbe, Richard Šveda





Anke Krabbe, Johannes Preißinger



Richard Šveda





Thorsten Grümbel, Richard Šveda



Anke Krabbe, Julian Lörch, Jeremias Pfeiffer, Felix Kober



David Jerusalem, Jussi Myllys, Bruce Rankin



Jussi Myllys, Anke Krabbe



Richard Šveda, Luiza Fatyol







Heidi Elisabeth Meier, Sylvia Hamvasi, Johannes Preißinger, Marta Márquez, Katarzyna Kuncio, Statisterie

# DER MANN FÜR MOZART

## EMANUEL SCHIKANEDER

EVA GESINE BAUR

Das Jahr 1791 beginnt für Mozart mit einer schlimmen Nachricht. Am 25. Januar wird Hoftheaterdichter Lorenzo Da Ponte von Kaiser Leopold II. fristlos entlassen. [...] Weil Da Ponte aber nicht nur die Hofoper, sondern auf kaiserlichen Wunsch [...] auch die Stadt räumen soll, braucht der Komponist nun einen neuen Librettisten. Und ein Libretto, das die Zensur glatt durchgehen lässt. [...] Schikaneder hat ebenfalls Ärger. In Wien kursiert das Gerücht, er sei pleite und außerstande, seine Leute zu zahlen. Der Verdacht liegt nahe, dass Schikaneders Konkurrent Marinelli dahintersteckt. Anders als Mozart, der Verleumdungen und Intrigen klagend oder schimpfend über sich ergehen lässt, setzt sich Schikaneder umgehend zur Wehr. Am 2. Februar veröffentlicht die Wiener Zeitung seine Richtigstellung. [...] Schikaneder gibt in seiner Erklärung zu, das Gerede schade ihm, versichert aber allen Gönnern seines Theaters, dass es davon unbeeinträchtigt „mit der bereits bekannten Auszeichnung“, dem gewohnten „Aufwand“ und der bekannt „guten Auswahl der Stücke zur Zufriedenheit des verehrungswürdigen Publikums bestehen und unterhalten werde“.

Der Prinzipal könnte Mozarts neuer Da Ponte werden, die Bühne im Freihaus seine neue künstlerische Heimat. Das Können der Sänger und Instrumentalisten in Schikaneders Ensemble ist ausgezeichnet und die Stimmung dort, anders als an der Hofoper, ebenfalls. Schikaneder bezeichnet seine Mitarbeiter als seine Kinder und sorgt entsprechend für sie. Von Patenschaften bis zu Medikamenten übernimmt er, wenn es brennt, alles. Aus seiner langen Zeit als Prinzipal einer Wanderbühne weiß er, dass er seine Mannschaft bei Laune halten muss, wenn er ihre Spielfreude erhalten will. [...] Schikaneder ist für seine Großzügigkeit bekannt. Der Klatsch, bei ihm fanden Gelage statt, kümmert den Prinzipal so wenig wie die Unterschätzung seiner Person und seiner Künstler. Dass Schak Medizin und Philosophie, Gerl Logik und Physik, Gieseke Jura studiert hat, hängen die ja ebenfalls nicht an die große Glocke. Schikaneder weiß, wie er seine Familie hier bei Laune hält. Zu dieser gehört nun auch Mozart, vor allem nachdem Constanze am 4. Juni zur Kur nach Baden aufgebrochen ist. [...]

Maschinenkomödien, die Märchenhaftes und Zauberhaftes bieten, sind derzeit sichere Karten, auf die auch Marinelli setzt. Im März bereits hat sein Leopoldstädter Theater, das nun sogar den

# DIE ZAUBERFLÖTE

42

bewährten Kasper ins Zauberreich versetzt, ein „Feenmärchen mit Maschinen und Gesang“ herausgebracht. „Kasper der Vögelkrämer“ nannte sich die „Zauberposse in 3 Akten“ vom Erfolgsduo Hensler und Müller. Schlag auf Schlag präsentiert Marinelli, der gern von seinem Büro aus ein paar Silbermünzen unter drängelnde Zuschauer vor der Kasse wirft, neue Sensationen. Schikaneder gerät in Zugzwang. Am 8. Juni 1791 wird bei seinem Widersacher erstmals das Stück „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither“ aufgeführt, Libretto von Joachim Perinet, Musik von Wenzel Müller. Schon drei Tage nach der Uraufführung, am 11. Juni, sitzt Mozart im Zuschauerraum des Konkurrenzunternehmens. Und zwar nicht nur, weil diese neue Oper „so viel Lärm macht“: Es ist erlaubte und notwendige Betriebsespionage, denn Perinet hat sich wieder eine Geschichte aus „Dschinnistan“ als Vorlage gewählt und dieses Mal ausgerechnet jene, auf die Schikaneder und Mozart verfallen sind: „Lulu oder die Zauberflöte“ von August J. Liebeskind. [...] Liegt es an Perinets Textbuch, Müllers Musik oder Mozarts Verfassung, dass für ihn an dem neuen Singspiel „gar nichts dran“ ist? Die Wiener teilen dieses Urteil nicht und stürmen Marinellis Haus. Solche Stücke entführen das Publikum in eine Welt der möglichen Wunder, und genau das ist angesichts der politischen Situation erwünscht. Die missglückte Flucht der französischen Königsfamilie, die am 21. Juni in Varennes, nur 40 Kilometer von der Grenzstadt Montmédy entfernt, ihr Unheil verheißendes Ende fand, hat für erneuten Aufruhr in Frankreich gesorgt. Viele Blätter dort stellen diesen Fluchtversuch als Werk eines teuflischen österreichischen Komitees dar, angeführt von Marie Antoinette, der Schwester des österreichischen Kaisers, welche „die Lüsterheit einer Messalina mit dem Blutdurst der Medici verbindet“. [...]

Mozart und Schikaneders Ziel ist es nicht, das Publikum mit einer aufwändigen Unterhaltung abzuspeisen, die keinerlei geistigen Nährwert besitzt. Es geht ihnen auch nicht darum, den Kaiser zu verherrlichen, mag er nun Titus oder Leopold heißen, sondern um das, was in Zeiten dräuender Gewalt und Not wichtiger ist: um Liebe und Menschlichkeit. Dem Theaterpraktiker Schikaneder ist klar, dass die Leute seine Botschaft nur annehmen, wenn er sie reizvoll serviert. Er gedenkt, alle Vorteile seiner Bühne zu nutzen. Da sie ganze 12 Meter tief ist, kann er einen hinteren Planprospekt errichten, hinter dem die Dekorationen ausgewechselt werden, während vorne weitergespielt wird. Schikaneder hat das Libretto so angelegt, dass sich Szenen, die wie die allererste eine tiefe Bühne verlangen, mit solchen abwechseln, die nur wenig Spielraum brauchen. Dem Theaterpraktiker Mozart ist es wichtig, die Instrumentalisten und Sänger, die ihm zur Verfügung stehen, möglichst gut zur Geltung zu bringen: Maria Anna Gottliebs seelenvollen Sopran, Schaks lyrischen und Nouseuls hohen Tenor, Gerls weit in die Tiefe reichenden Bass, Josepha Hofers Spitzentöne und geläufige Gurgel, Schikaneders Spielwitz, Barbara Gerls mädchenhafte Stimme und Figur, aber auch den balsamischen Ton des böhmischen Flötisten Anton Dreyssig, die virtuose Technik des Oboisten Ignaz Teimer, der zudem die Piccoloflöte meisterhaft spielt, den feinen Streicherklang der Stimmführer bei Joseph Suche in der Violine, Karl Menzl in der Viola, Franz Deabis im Violoncello und die Souveränität des Paukisten Joseph Rabe, böhmischer Herkunft wie so viele im Ensemble. Trotz der Lust daran, alles an technischen und musikalischen Möglichkeiten herauszuholen, ist es Mozart und

Schikaneder ein Anliegen gewesen, eine einfache Geschichte zu erzählen, wenngleich in ihr Libretto zur „Zauberflöte“ außer dem Märchen aus „Dschinnistan“ noch viele andere Vorbilder, Bilder und Ideen eingeflossen sind: etwas aus Wielands „Oberon“, einiges aus dem „Sethos“-Roman von Abbé Terrasson, manches von Geblers „Thamos“, vieles an freimaurerischen Riten, Symbolen und Mystereien oder aus Borns Abhandlung „Über die Mysterien der Ägypter“. Dass ein Mann wilde Tiere betört, erinnert an Orpheus, der mit seinem Gesang alles bezwingt, selbst die Furien der Unterwelt. Das Verhältnis zwischen der Königin der Nacht und ihrer Tochter Pamina gemahnt an den Mythos von Ceres und Proserpina, der Name und die Gestalt Sarastros an Zoroaster, sein Wesen an den Prospero aus dem „Sturm“, den die beiden Shakespearliebhaber kennen.

Schikaneders Gesellschaft ist buntscheckig, die Mitglieder sind vielseitig, teils gebildet, teils nur gewitzt. Ständig öffnen sich neue Türen und Bekanntschaften; da prasseln von überall her Ideen, Einfälle, Anregungen. Noch viel konsequenter als in der „Entführung“ hat Mozart sich an den Vorschlag gehalten, man müsse „Sachen schreiben, die so verständlich sind, dass es ein Fiaker nachsingen könnte“. Abgesehen von den Arien der Königin der Nacht sind die meisten Nummern von liedhafter Eingängigkeit oder choralartiger Schlichtheit. [...] Auf Schikaneders Ensemble ist Verlass, und Johann Baptist Henneberg leitet in Mozarts Abwesenheit die Proben. Welche Sorgen Schikaneder dennoch drücken, kann jeder in Wien am 27. August 1791 in der Wiener Zeitung auf Seite 2236 nachlesen. Dort wird eine Prodigalitätserklärung vom 13. August veröffentlicht, die allen deutlich macht, dass auch Schikaneder nun nichts dringender braucht als einen großen Erfolg, um sein Haus zu sanieren. Denn sein Kompagnon ist am Ende. [...] Die Lage ist prekär, zumal „Die Zauberflöte“ die teuerste Produktion ist, die Schikaneder sich je geleistet hat. Das Allgemeine Theaterjournal schätzt die Kosten auf 5000 Gulden. Nicht nur die vielen neuen Kostüme gehen ins Geld, sondern vor allem die eigens für diese Oper angefertigten Kulissen, Requisiten und Spezialeffekte, vom Palmenwald, den Blättern von Gold über die Laternen der Priester in Pyramidenform bis zum Flugwerk der drei Knaben. Noch hat Bauernfeld nicht offiziell Konkurs erklärt, aber der zeichnet sich immer deutlicher ab. Keine gelassene Stimmung für die Premierenvorbereitung. [...]

Zurück in Wien gerät Mozart unter extremen Zeitdruck, aber auch auf Schikaneder kommt unerwartete Arbeit zu. Er muss das Ungetüm, von dem Tamino anfangs bedroht wird, von „einem Löwen oder Tiger“ in eine „Schlange“ verwandeln, damit die Ähnlichkeit mit einem Konkurrenzstück nicht zu augenfällig ist. Das heißt, dass er sich technisch etwas völlig Neues einfallen lassen muss, denn wie sollen drei Damen gemeinsam bühenwirksam und damenhaft eine Schlange erlegen? Wie vor allem soll sich die Schlange bewegen? Mozart geht es nicht besser. Erst am 28. September, zwei Tage vor der Uraufführung, schreibt er die letzten Noten zur Ouvertüre und dem Priestermarsch. In Windeseile müssen nun die Stimmen aufgesetzt werden, damit die Tinte noch trocknen kann und die neuen Stücke zumindest einmal geprobt werden können. [...]

# DIE ZAUBERFLÖTE

44

Um den Ablauf muss Mozart sich keine Gedanken machen, denn Schikaneder hat von Anfang bis Ende alles festgeschrieben. Seine Bühnenanweisungen sind auch hier so exakt wie bei keinem anderen in seinem Metier. Als sich der Blick auf die „felsige Gegend“ der ersten Szene öffnet und Schikaneders Techniker die Schlange zucken lassen, kann Mozart sich darauf verlassen, dass die „Pforte des Tempels“, aus der drei verschleierte Damen treten, „sich selbst öffnet und schließt“, und dass sich im sechsten Auftritt pünktlich die „Berge teilen“ werden, worauf das Theater sich „in ein prächtiges Gemach“ verwandelt, in dem „auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist“, die Königin sitzt. Jedes Bühnengeräusch ist genau angegeben. Da steht: „Donner rollt von weitem“, und wenn zum ersten Mal auf einer Bühne ein Wasserfall zu sehen ist, wird verlangt, dass man den auch „sausen und brausen“ hört. Sogar die Beleuchtung hat Schikaneder schriftlich festgelegt, was bei Librettisten, die ja meist nicht selbst ihre Werke inszenieren, unüblich ist. Wenn Pamina schläft, heißt es: „Der Mond beleuchtet ihr Gesicht“. Im achten Auftritt hat der Inspizient präzise Arbeit zu leisten, denn Schikaneders Regieanweisung fordert: „Königin aus der mittleren Versenkung so, dass sie gerade vor Pamina zu stehen kommt.“ Reibungslos müssen vor allem die Überraschungseffekte funktionieren, und dazu braucht es genügend Platz. Deswegen verlangt Schikaneder mit Blick auf den Auftritt der drei Knaben ausdrücklich die Verwandlung der Bühne in „eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann“. Nicht Mozart, nur Schikaneder hat es zu verantworten, dass an einem Abend wie diesem, wo die Brandgefahr enorm hoch ist, nichts passiert. Denn der Regisseur hat das Haus mit zusätzlichen Kerzen illuminieren lassen, die Priester tragen mit Kerzen bestückte Laternen, die drei Damen „schwarze Fackeln“, auf den Helmen der Geharnischten lodern Flammen, und der „Berg speit Feuer“ in der Prüfungsszene.

Trotzdem muss Schikaneder entspannt wirken – das sieht seine Rolle vor. Als er, einen großen Vogelbauer auf dem Rücken, in der Hand eine Panflöte, den Fußsteig herunterkommt, der die Berge aus Holz, Leim und Pappmaché begehbar macht, als die Vögel zwitschern und Papageno seine Flöte bläst, weicht der Ernst den ersten Lachern. Er ist groß und kräftig ausgestattet; seine knapp sitzende, mit Federn besetzte Jacke zeigt das ebenso ungeniert wie die strumpftartige enge Hose. Der hinten unter den Federn angebrachte Schwanz kann durch eine Schnur, die zwischen den Beinen verläuft, vor und zurückgezogen werden; „kein erbaulicher Anblick für ein züchtiges Auge“, wie es später aus Brünn heißt. Einige behaupten, Schikaneder habe die Rolle des Papageno nur erfunden, weil er Vogelkostüme in seinem Fundus entdeckt hatte, doch wer ihn kennt, weiß, dass er sich in fast jedem Stück, wenn es keine Tragödie ist, eine Rolle auf den Leib schreibt, in der er zeigen kann, wie sehr er im Alltag der einfachen Menschen verwurzelt ist. Er spielt einen Diener, einen Kutscher, einen fahrenden Musiker, einen dummen Gärtnergehilfen, einen fliegenden Händler, einen sturzbetrunkenen Schuster oder eben einen dieser Wandergesellen, wie sie in ganz Österreich unterwegs sind, um Singvögel zu verkaufen. Weniger zum Essen, als um in den langen Wintermonaten zu Hause Musik aus dem Käfig zu hören. [...] Schikaneder hat an diesem 30. September 1791 gerade seinen vierzigsten Geburtstag hinter sich und weiß, was die Zuschauer zum Kichern und was sie zum Heulen bringt, wie viel sie schmachten, wie oft sie leiden, wie sehr sie erschrecken wollen. Als Papageno

spricht er ihnen aus dem Bauch und aus dem Herzen, wenn er statt hehrer Ziele einfach Hunger hat oder die Priester erstaunt fragt, wozu er die lästigen Prüfungen hinter sich bringen muss, um seine Papagena zu bekommen: „Aber sagt mir doch, meine lieben Herren, warum muss ich denn all diese Qualen und Schrecken empfinden? Wenn mir ja die Götter eine Papagena bestimmten, warum dann mit so viel Gefahr sie erringen?“

Der erste Akt ist gut über die Bühne gegangen, doch Mozart lässt sich nur kurz und widerwillig auf der Bühne sehen, nach wie vor sichtbar angespannt. Weil ihm bewusst ist, wie viel davon abhängt, dass er mit dieser Oper reüssiert? Weil er es zum ersten Mal gewagt hat, für „die Unwissenden“, für die „langen Ohren“ zu schreiben, aber mit dem Populären das Revolutionäre, mit dem Vertrauten nur Abgründe und ungeahnte Tiefen verdeckt? Oder weil es im zweiten Akt um das Todeserlebnis gehen wird, Kernstück jener Mystik, die kein Freimaurer verraten darf? In Worten kann er es auch nicht verraten, aber in Tönen. [...] Gewiss erlebt Mozart im Lauf des zweiten Aktes mit, wie hier das Gegenteil dessen geschieht, was er bei der Uraufführung der „Clemenza di Tito“ in Prag erlebt hat. Keiner ist gelangweilt. Gebannt folgt das Publikum dem Geschehen. Nicht nur in den pompösen Szenen, wenn die Löwendarsteller in aufwändigen Fellkostümen Sarastros Wagen mit mannshohen Rädern zum Posaunenklang auf die Bühne ziehen, nicht nur in den komischen, wenn die von Kindern gespielten Affen durch Taminos Flötenton zutraulich werden, auch bei den feierlichen, wo jeder Lärm verstummt. Mozart freut es, nach den Aufführungen hervorgerufen und von Schikaneder auf die Bühne gezerrt zu werden, doch das Verständnis, das er spürt, zählt für ihn offenbar mehr. Seit der dritten Vorstellung dirigiert Johann Baptist Henneberg, und Mozart erlebt nun vom Zuschauer-raum aus, wie seine Oper ankommt. Am 7. Oktober, nachdem fast jeden Tag die „Zauberflöte“ gespielt wurde und die Zuschauer schon Stunden vorher anrückten, um noch einen Sitzplatz zu ergattern, schreibt Mozart, der fast immer dabei war, an Constanze nach Baden: „Eben komme ich von der Oper; – Sie war eben so voll wie allezeit. das Duetto Mann und Weib etc. und das Glöckchenspiel im ersten Akt wurde wie gewöhnlich wiederholt – auch im 2t. Akt das Knabenterzett – was mich aber am meisten freuet, ist der stille Beifall! – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“ Verstanden zu werden ist es, was Mozart beglückt. Schikaneder wird der hörbare Beifall wichtiger sein, selbst wenn er von den „Unwissenden“ kommt, denn ihm ist klar, dass nur ein immenser Erfolg der „Zauberflöte“ sein Theater vor dem Niedergang bewahren kann. [...] Zu Schikaneder hat Mozart ein Verhältnis, wie er es nie zuvor mit einem Librettisten hatte. //

# DIE ZAUBERFLÖTE

46

## SYNOPSIS

### ACT ONE

#### IN A FARAWAY DARK FOREST ...

Fleeing from a dangerous giant serpent, Tamino is rescued at the last moment by three ladies attendant on the Queen of Night. Recovering from a swoon, Tamino at first sees Papageno and assumes that it is he who saved him. Papageno, a birdcatcher by trade and an unwilling bachelor, does not disillusion him. Reappearing, the three ladies punish Papageno for his untruth by striking him dumb. They then show Tamino a portrait of Pamina, the Queen of Night's daughter, who immediately conquers his heart. Shortly afterwards the Queen of Night herself appears and tells Tamino of the abduction of her daughter by Sarastro. She calls upon him to rescue Pamina, which Tamino is only too happy to undertake. The three ladies give Papageno his voice back and order him to accompany Tamino. As a protection against the dangers of his mission, they present Tamino with a magic flute, while Papageno is given a set of magic bells. Three boys, the ladies say, will show Tamino and Papageno the way to Sarastro's domain.

Pamina is being molested by Monostatos, a slave of Sarastro. Momentarily separated from Tamino

on their way to find Sarastro, Papageno comes upon the scene and is just as scared by the appearance of Monostatos as Monostatos is by Papageno's birdcatcher garb. Monostatos flees, and Papageno, alone with Pamina, informs her that Tamino is on his way to rescue her. He himself is sad that he still has no partner in life, and Pamina consoles him.

The three boys have brought Tamino to the gates of Sarastro's domain. Before he is even able to enter, Tamino has begun to doubt whether the Queen's description of Sarastro as a villain is justified. He starts to play on the magic flute, and enchants Nature with the magic of music. Meanwhile Papageno is helping Pamina to escape, but they are caught by Monostatos and his associates; however, Papageno is able to ward them off with the help of his magic bells. Then Sarastro himself appears with his entourage. Monostatos brings Tamino to him and at last the two young people meet for the first time, but not for long, because on Sarastro's instruction they first have to undergo a series of trials.



## ACT TWO

### THE TRIAL OF SILENCE

Tamino and Papageno are to undertake to keep silent. When the three ladies appear to them uttering dire warnings, they are brought into strong temptation. Tamino remains steadfastly silent, Papageno promptly starts chattering.

Meanwhile, Monostatos is taking advantage of another opportunity to harass the sleeping Pamina. He is interrupted by the appearance of the Queen of Night, who orders her daughter to kill Sarastro, leaving Pamina in terrible indecision. Relinquishing any idea of punishment, Sarastro does his best to comfort her.

### THE TRIAL OF TEMPTATION

Tamino and Papageno are to resist all sorts of temptations: no talking, no contact with women, nothing to eat! The three boys bring them their flute and bells again, and also food, which Tamino resolutely refuses to touch. Even Pamina cannot bring him to speak; this she misinterprets as repulsion and laments the loss of Tamino's love.

Before their last and greatest trial Pamina and Tamino are brought together for the last time to take leave of each other. Papageno is no longer permitted to take part in the trials; instead, he desires only to yearn for a partner over a glass of wine. Pamina for her part believes that she has lost Tamino for ever, and is on the point of suicide, but the three boys stop her and convince her of Tamino's continued love. Reassured and glad, Pamina accepts their invitation to be reunited with Tamino.

At last together again, Tamino and Pamina undergo the final great trial.

### THE TRIAL OF FIRE AND WATER

The music of the magic flute and their love for each other enable Tamino and Pamina to overcome their fear and to withstand the dangers of fire and water.

As for Papageno, he is still vainly longing for the love of his life. He too is on the point of suicide, but he too is prevented by the three boys. At last Papageno's dream comes true, and he and his newly found Papagena look forward to a host of children.

### MEANWHILE ...

... the Queen of Night, her three ladies and the turncoat Monostatos are preparing an assault on Sarastro and his followers, but their attack fails. Tamino and Pamina have completed their trials and are finally united. //

# IMPRESSUM

48

Herausgeber: Deutsche Oper am Rhein  
Düsseldorf Duisburg gGmbH  
Generalintendant: Prof. Christoph Meyer  
Geschäftsführende Direktorin:  
Alexandra Stampler-Brown

## **Spielzeit 2022/23**

Programmheft zu „Die Zauberflöte“ von  
Wolfgang Amadeus Mozart, Wiederauf-  
nahmen an der Deutschen Oper am Rhein am  
1. März 2023 im Theater Duisburg und am  
14. Juni 2023 im Opernhaus Düsseldorf.

Redaktion: Dr. Hella Bartnig  
Gestaltung: Markwald Neusitzer Identity  
Lithographie & Druck:  
Rossimedia GmbH & Co. KG, Ratingen

## Textnachweise:

Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie  
erster und zweiter Teil. München: dtv 1997 (S. 3,  
24) / Das Gespräch mit Barrie Kosky, Suzanne  
Andrade und Paul Barritt führte Ulrich Lenz für  
das Programmheft der Komischen Oper Berlin.  
(S. 6) / Die Zauberflöte. Ein literarischer Opern-  
begleiter mit dem Libretto Emanuel Schikaneders.  
Hrsg. v. Jan Assmann. Zürich: Manesse 2012  
(S. 10) / Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.  
Gesamtausgabe hrsg. von Otto Erich Deutsch.  
München: dtv 2005 (S. 12) / Der Artikel von  
Ulrich Lenz ist ein Originalbeitrag für das Pro-  
grammheft der Komischen Oper Berlin. (S. 13) /  
Babette Richter: Die stumme Verführung. Das  
innere Bild und das Phänomen Kino. Köln:  
Brückner 2003 (S. 21) / Eva Gesine Baur: Ema-  
nuel Schikaneder. Der Mann für Mozart. Mün-  
chen: C. H. Beck 2012 (S. 41) / Die Handlung  
ist dem Programmheft der Komischen Oper  
Berlin entnommen.

Die Übersetzung der Handlung ins Englische  
verfasste Peter Hutchinson.

## Bildnachweise:

Bilder von Buster Keaton und Louise Brooks:  
www.doctormacro.com. High Quality Movie  
Scans (29.11.2013) (S. 2, 11) / Grenzgänger zwi-  
schen Theater und Kino. Schauspielerporträts  
aus dem Berlin der Zwanziger Jahre. Hrsg. v.  
Knut Hickethier. Berlin: Verlag Ästhetik und  
Kommunikation 1986 (S. 23)

Fotos der Klavierhauptprobe am 6. Dezember  
2013: © Hans Jörg Michel (S. 25–40).

/

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden  
zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um  
Nachricht gebeten.



