

# DIE ZAUBER- FLÖTE



**BADISCHE STAATS  
KARLSRUHE THEATER**

**ZU HILFE,  
ZU HILFE,  
SONST BIN ICH  
VERLOREN!**

# DIE ZAUBERFLÖTE

Große Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Emanuel Schikaneder

In deutscher Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Sarastro  
Tamino  
Sprecher

**Ks. KONSTANTIN GORNY / AVTANDIL KASPELI  
ELEAZAR RODRIGUEZ**

Königin der Nacht  
Pamina  
Erste Dame  
Zweite Dame  
Dritte Dame  
Papageno  
Papagena

**Ks. EDWARD GAUNTT / LUCAS HARBOUR /  
RENATUS MESZAR**

**EMILY HINDRICHS  
Ks. INA SCHLINGENSIEPEN**

**CHRISTINA NIESSEN**

**CHRISTINA BOCK**

**REBECCA RAFFELL**

**ANDREW FINDEN / GABRIEL URRUTIA BENET**

**LYDIA LEITNER\* / Ks. TINY PETERS /**

**LARISSA WÄSPY\***

Monostatos

**MAX FRIEDRICH SCHÄFFER /**

**MATTHIAS WOHLBRECHT**

Erster Geharnischter  
Zweiter Geharnischter  
Erster Priester  
Zweiter Priester  
Drei Knaben

**STEVEN EBEL / Ks. KLAUS SCHNEIDER**

**AVTANDIL KASPELI / LUIZ MOLZ**

**Ks. JOHANNES EIDLOTH**

**WOLFRAM KROHN**

**SOLISTEN DES KNABENCHORS VON**

**CANTUS JUVENUM KARLSRUHE**

\*Opernstudio

Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge

Musikalische Leitung  
Regie  
Bühne  
Kostüme  
Licht  
Chorleitung  
Dramaturgie

**CHRISTOPH GEDSCHOLD / JUSTUS THORAU**

**ULRICH PETERS**

**CHRISTIAN FLOEREN**

**RENATE SCHMITZER**

**GERD MEIER**

**ULRICH WAGNER**

**FRANK GERSTHOFER**

**BADISCHE STAATSKAPELLE**

**BADISCHER STAATSOPERNCHOR**

**STATISTERIE DES STAATSTHEATERS KARLSRUHE**

**PREMIERE 29.11.98 GROSSES HAUS**

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, eine Pause

Aufführungsrechte Bärenreiter Kassel

Regieassistentz & Abendspielleitung **SEBASTIAN GRUNER** Musikalische Assistenz **JULIA SIMONYAN, MIHO UCHIDA, JUSTUS THORAU** Studienleitung **JAN ROELOF WOLTHUIS** Choreinstudierung **ULRICH WAGNER / HANS-JÖRG KALMBACH** Kostümassistentz **KIM LOTZ** Übertitel **DANIEL RILLING** Soufflage **EVELYN WALLPRECHT** Inspizienz **UTE WINKLER** Leitung der Statisterie **OLIVER REICHENBACHER**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühneninspektor **RUDOLF BILFINGER** Bühne **STEPHAN ULLRICH** Leiter der Beleuchtungsabteilung **STEFAN WOINKE** Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Ton **HEIDRUN WEISLING-KENSY** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter **GUIDO SCHNEITZ** Malsaalvorstand **DIETER MOSER** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG**

Kostümdirektorin **DORIS HERSMANN** Gewandmeister/-in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER** Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, KARIN GRÜN, MIRIAM HAUSER, FREIA KAUFMANN, MARION KLEINBUB, JUTTA KRANTZ, MELANIE LANGENSTEIN, INKEN NAGEL, SOTIRIOS NOUTSOS, SANDRA OESTERLE, MONIKA SCHNEIDER, ANDREA WEYH, KERSTIN WIESELER**

# **MANN UND WEIB, UND WEIB UND MANN, REICHEN AN DIE GOTTHEIT AN.**



# SILBERGLÖCKCHEN, ZAUBERFLÖTEN, SIND ZU EUREM SCHUTZ VONNÖTEN

## ZUM INHALT

### 1. AKT

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

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

Tamino ist inzwischen am Weisheitstempel angelangt und bittet um Einlass. Ein Sprecher tritt ihm entgegen und belehrt ihn, dass er für dieses Heiligtum noch nicht würdig sei. Erst wenn er den wahren Sachverhalt um Sarastro und Pamina erkannt habe, würde ihn „der Freundschaft Hand“ Einlass gewähren. Immerhin erfährt Tamino, dass Pamina noch am Leben ist. Durch seine Zauberflöte wird Papageno und mit ihm Pamina angelockt. Aber auch Monostatos erscheint, und seine Sklaven wollen Pami-

na fesseln. Das Glockenspiel Papagenos veranlasst sie, sich singend und tanzend zu entfernen.

Sarastro tritt mit seinem Gefolge auf. Pamina gesteht, dass die Liebe zur Mutter sie zur Flucht getrieben habe. Sarastro behandelt Pamina mit Güte, versichert ihr aber, dass er sie im Interesse ihres Lebensglückes noch nicht freigeben könne. Monostatos führt den Prinzen herein, Pamina und Tamino erkennen, dass sie füreinander bestimmt sind. Wütend reißt der Mohr die sich Umarmenden auseinander. Sarastro aber erkennt den wahren Grund seiner übertriebenen Wachsamkeit und lässt Monostatos bestrafen. Tamino und Papageno werden von Priestern in den Prüfungstempel geführt.

## 2. AKT

In einer Priesterversammlung erläutert Sarastro, dass Tamino und Pamina füreinander bestimmt sind, sich aber den Prüfungen der Eingeweihten zu unterziehen haben. Zunächst müssen Papageno und Tamino ein Schweigegebot befolgen, von dem sie die drei Damen sogleich abzubringen versuchen. Papageno lässt sich zum Plaudern verführen, bis ihn ein Donnerschlag zu Boden wirft.

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

Auch für Papageno gehen die Prüfungen weiter. Ein hässliches altes Weib überbringt ihm einen Becher Wasser und behauptet, einen jungen Liebhaber namens Papageno zu haben. Als sie ihren Namen nennen will, ertönt ein Donnerschlag, der sie verschwinden lässt. Pamina erscheint, der Prinz reagiert aufgrund des Schweigegebots nicht auf ihre Worte. Ihre Verzweiflung wächst, als ihr Sarastro gebietet, Tamino Lebewohl zu sagen.

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

Verzweifelt will sich Pamina das Leben nehmen. Die drei Knaben entreißen ihr den Dolch und führen sie zu Tamino, der sie immer noch liebt und mit ihr zusammen die letzten Prüfungen in Feuer und Wasser besteht. Auch Papageno sucht seinem Leben ein Ende zu machen, weil er Papagena nicht wiederfindet. Rechtzeitig erinnern ihn die Knaben an seine Zauberglöckchen, durch die er nun die Geliebte herbeilocken kann. Von Monostatos angeführt versucht die Königin der Nacht mit ihren drei Damen in den Tempel einzudringen. Doch Blitz und Donner reißen alle in die Tiefe, während die Strahlen der Sonne ein glückliches Paar Tamino und Pamina grüßen, die nun von Sarastro in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen werden.

# EIN FAMILIEN- DRAMA

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

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

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



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

Seine spätere Frauenverachtung könnte darauf zurückzuführen sein, dass er die Hausfrau – die Königin der Nacht – an schwärmte, oder auch sie ihn, die „Affäre“ endete jedenfalls mit Hass und Eifersucht. Beim Tod des alten „Königs“ brach sein Reich auseinander, die Königin erbte alles außer der Macht über den Tag, den „alles verzehrenden“ Sonnenkreis. Diesen hatte der Alte dem Hausfreund Sarastro vermacht, der wohl auch ein Auge auf das Töchterchen Pamina geworfen hatte, wie sich später zeigen sollte. Der Haushalt, das Gesinde (die Knaben, Damen, Sklaven, Löwen usw.), die Burgen, wurden mehr oder weniger eindeutig aufgeteilt: jedoch so, dass ein Wechsel, eine Art Überlaufen zur anderen Partei, ohne große Probleme denkbar war. Das ursprünglich Gemeinsame ist jedem Teil noch deutlich anzumerken. Schließlich hatte Sarastro Pamina geraubt, angeblich um sie dem schlechten Einfluss der Mutter zu entziehen, aber seine Verliebtheit dürfte doch wohl auch eine Rolle gespielt haben.

In dieses Familiendrama platz Tamino, und da er die Geschichte aus dem Mund der Königin hört, wird er vorerst zu ihrem glühenden Parteigänger und Gegner Sarastros. Als er aber dessen Reich betritt und dort die Argumente der anderen Partei erfährt, lässt er sich von diesen überzeugen und gleichsam „umdrehen“. Der viel zitierte

Bruch ist also nichts als eine psychologisch subtil wiedergegebene allgemein menschliche Denk- und Verhaltensweise. Keine der beiden Gruppen kommt moralisch heil aus der Affäre. So wie in den menschlichen Beziehungen Liebe sehr leicht in Hass umschlägt, geschieht es auch hier: Die Königin hasst Sarastro und seine Anhänger bis auf den Tod, man hat ihr wohl auch übel mitgespielt. Sarastro umgibt sich zwar mit der Aura von Liebe und Weisheit, in seinem Bereich aber gibt es Sklaven, Fesseln, Strafen und einen richtigen mörderischen Wüstling. Das Los seiner Gefangenen sei schrecklich, sie werden „gespießt oder gehangen“, ihr „martervoller Tod würde ohne Grenzen sein“, die Prüfungen seien so hart, dass sie nicht jeder Prüfling überlebte. Mit diesen Gefahren wird zynisch gedroht: Pamina möge ihrem Geliebten „das letzte Lebewohl“ sagen. Sarastro ist also gar nicht so tugendhaft und wahrheitsliebend: Obwohl er feierlich seine Menschenliebe besingt und jeder Rache abschwört, lässt er Monostatos verprügeln und die Königin der Nacht mit ihrem Gefolge zugrunde gehen. Ja, einmal lügt er offensichtlich, wenn er sagt: „Dies ist der Grund, warum ich sie [Pamina] der stolzen Mutter entriss“, und damit meint, sie mit Tamino zusammenzuführen – in Wahrheit hat er aber Pamina geraubt, weil er sie für sich selbst wollte: „Zur Liebe will ich Dich nicht zwingen ... Du liebest einen Andern sehr“. Auch Sarastros extreme Jagdleidenschaft passt nicht in das Bild des liebevoll alles Leben schützenden Weisen. Makellos rein ist in diesem Märchen, in dem die Frauen so beschimpft werden, nur das Mädchen Pamina.

Nikolaus Harnoncourt

# O ZITTE NICHT, MEIN LIEBER SOHN

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

Zufall zu den geliebtesten und bewundertesten Schöpfungen der deutschen Musik gehört.

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

Wilhelm Zentner



# PAPAGENOS SEHN- SUCHT

**Die Zauberflöte** ist neben Shakespeares Trauerspiel **Hamlet** und Leonardos Bildnis der Mona Lisa das dritte große Rätselwerk unserer Kultur. Keine Generation, kein Jahrzehnt, vielleicht sogar kein Jahr, in dem nicht einer kommt und sagt, jetzt habe er das Geheimnis eines dieser Wunderwerke gelüftet, jetzt habe er die Wahrheit gefunden, jetzt sei endlich Schluss mit dem Tüfteln und Knobeln und Herumrät-seln. Von nun an sei alles klar. Klar ist al-lerdings nur, dass nach jeder endgültigen Lösung alle drei Werke weiterhin so provo-kativ verschlüsselt dastehen wie zuvor, funkelnd von Zweideutigkeit und Hinter-sinn. Sie geben sich ganz einfach in ihrer äußeren Erscheinung und sind doch unver-schämt herausfordernd in den Fragen, zu denen sie uns zwingen und deren Antwort sie gleichzeitig verunmöglichen. Warum handelt Hamlet nicht, was macht ihn so

melancholisch? Wer ist die Gioconda und warum lächelt sie so doppeldeutig – falls das überhaupt ein Lächeln ist? Wer ist die Königin der Nacht und wer Sarastro, was verkörpern sie, wie gut und wie böse sind die zwei mächtigen Wesen wirklich? Der Sänger des herrlichen Liedes von den heiligen Hallen, den heiligen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt und man die Rechte nicht kennt, wie kann er gleichzeitig ein solcher Frauenfeind und Frauenhas-ser, ein so bedingungsloser Verächter des Weiblichen überhaupt sein? Und ist sein Widerpart, die rachsüchtige Muttergöttin, die flammt und blitzt in der Nacht wie ein ganzer aufbrennender Sternenhimmel, wirklich so unbedingt im Unrecht, wenn sie sich gegen den diktatorischen Männer-staat stellt, der ihr Wesen verneint und ihr sogar die geliebte Tochter geraubt hat? Wie gut ist das Gute, das in der **Zauberflöte**

zuletzt siegt, und wie schlecht ist das Schlechte, das am Ende schreiend in den Abgrund sinkt? Antworten gibt es zuhauf, Bücher, die alles klären wollen, finden sich schubkarrenweise, aber jeder, der in das Stück eintaucht und von seiner Musik aufgenommen wird, erlebt mit der Herrlichkeit der Klänge immer auch wieder die irritierende Gewalt seiner Rätsel.

Und dann kommt Papageno, und alles scheint klar und zweifelsfrei und fraglos. Ist man nicht jedes Mal wie erlöst, wenn er erscheint? Wenn zwischen der feierlichen Tyrannis des Sonnenmannes Sarastro und der reißenden Leidenschaft der königlichen Mondfrau dieser gutmütige Vogelfänger auftaucht, atmet man da nicht unweigerlich auf? Beginnt man nicht gleich auf ihn zu warten, auf ihn vor allen anderen, sobald er von der Bühne verschwindet? Und hängt das nicht im letzten eben damit zusammen, dass er uns keine Rätsel aufgibt, sondern einfach der ist, der er ist, einer, den wir kennen, inwendig und auswendig, ein prachtvoll eindeutiges Stück Mensch und Menschlichkeit?

Das eine stimmt, dass es allen Leuten ganz besonders wohl ist um Papageno herum. Das andere aber, dass er keinen Teil habe am ganzen Rätselsystem und Hieroglyphenmuster, das stimmt nun wieder ganz und gar nicht. Wir wissen von ihm nicht mehr, als was er von sich selbst weiß, und das ist wenig genug und zweideutig dazu. Von seiner Geburt, von Vater und Mutter, hat er keine Ahnung; es gibt da nur ein paar unbestimmte Gerüchte. Gewiss ist er sich einig darüber, dass er Papageno heißt, Vögel fängt, mit Vögeln handelt und ein Mensch ist. Das sagt er sehr bestimmt. Auf die Frage Taminos: „Sag’ mir, du lustiger Freund, wer du bist“, antwortet er:

„Dumme Frage! Ein Mensch wie du.“ Und doch ist gerade dies nun gar nicht so eindeutig. Denn immerhin hat er Federn am Leib wie ein Vogel. Er trägt nicht einfach ein Kleid aus Vogelfedern, sondern ist wahrhaftig gefiedert, ein veritabler Vogel-mensch. Deshalb fürchtet er sich auch immer wieder davor, gerupft und gebraten zu werden: „Sicher ließ ohn’ alle Gnaden / Mich Sarastro rupfen, braten“ ... Ein Mensch also wie du und ich, ein Mensch, bei dem uns das Herz aufgeht – und hat doch Flaum und Federn wie ein Huhn oder ein Papagei? Seltsam ist das schon. Dass uns die ausgefallene Erscheinung so sehr wie ein Bruder vorkommt, weit mehr wie ein Bruder als etwa der wohlproportionierte Tamino, kann ja nicht einfach daran liegen, dass er mit Nachdruck erklärt, er sei ein Mensch. Es muss vielmehr etwas geben, das ihn uns trotz des Gefieders nahe bringt, das ihn unwiderstehlich menschlich macht gegen seine äußere Erscheinung.

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

Wie steht es dem gegenüber nun mit Papagenas Sehnsucht? Soll man das feierliche Wort auf den „lustigen Freund“ überhaupt anwenden? Wäre da nicht eher von Trieben zu reden, von Wunsch und Begehren? Hier steckt tatsächlich der Pferdefuß, hier wurzelt das Problem. Was wir einigerma-

ßen deutlich zu unterscheiden pflegen, wenn wir uns über Trieb und Begehren einerseits, Sehnsucht und Liebe andererseits auslassen, das wird uns mit Papageno, im Ereignis Papageno, auf einmal und ungeschieden vorgerückt. Papageno sagt stets deutlich, was er möchte, und er möchte stets eine ganze Menge. Er ist von Wünschen bewegt und in Fahrt gebracht wie das Segelschiff vom brausenden Wind. Als Wünschender definiert er sich schon in seinem Auftrittslied, und jede seiner Arien, jedes seiner Duette ist aus dem Wunsch geboren. Kaum tut er den Mund auf, spricht er auch schon im Optativ. Jenes Auftrittslied, in dem er, der Tradition gemäß, seinen Beruf zu erläutern hat, schlägt schon in der zweiten Strophe die Verbindung von den Vögeln, die er professionellerweise fängt, zu den Mädchen, die er so gerne fangen möchte. Und er spricht dabei nicht von der einen und einzigen Frau wie Tamino, bei ihm steht da zunächst einmal die Mehrzahl. Hierin ist er heimlich dem Don Giovanni verwandt. Wir wissen aus der Psychologie und aus unserer Alltagsrede, dass Vögel und Vogelwelt auf die unterschiedlichste Weise sinnbildlich für das Liebesleben stehen können. Alle Vögel locken, alle Vögel fangen, alle Vögel besitzen, das ist Papagenos Metier; alle Mädchen locken, alle Mädchen fangen, alle Mädchen besitzen, des Papagenos Wunsch und Begehren – „Ein Netz für Mädchen möchte ich, / Ich fing sie dutzendweis für mich; / Dann sperrte ich sie bei mir ein, / Und alle Mädchen wären mein“. Und so wie er selbst ein halber Vogel ist, ein gefiederter Vogelmensch, so kann er auch nie von Mädchen reden ohne sie als Vögelchen zu sehen. In seiner zweiten großen Sehnsuchtsarie, einer der berühmtesten Melodien der Welt überhaupt, macht er kein Hehl daraus: „Ein Mädchen

oder Weibchen / Wünscht Papageno sich / O, so ein sanftes Täubchen / Wär' Seligkeit für mich!“ Das ist das Mädchen nicht nur sogleich auch schon ein Täubchen, ein Vögelchen also, sondern auch das Wort „Weibchen“ meint ebenso sehr die ange- traute liebe Menschenfrau wie das Partnerwesen in der Tierwelt, das Papageien- weibchen beispielsweise eines Papageienmännchens. Als Mensch wünscht er sich ein Mädchen, als Vogel ein Weibchen. Wie im Namen Papageno das Wort Papagei steckt und doch auch überwunden und verwandelt wird, steckt in ihm selbst die Vogelnatur und wird verwandelt und überwunden. Das sind heikle Verhältnisse, und je nachdem, wie man hier den Akzent setzt, verändert sich die Deutung der Papageno-Figur, verändert sich der Sinn von Papagenos Sehnsucht.

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

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

Das ist nun nicht zuletzt deshalb merkwürdig, weil Papageno nicht eine Bühnenfigur ist, die von Schikaneder und Mozart von Grund auf neu erfunden wurde. Vielmehr gehört er in die lange und farbenprächtige

Tradition der komischen Gestalt auf der europäischen österreichischen Bühne, der „Lustigen Person“, wie man in der Theatergeschichte sagt. [...]

Zur Geschichte der Lustigen Person auf dem Theater gehört also, dass sie innerhalb eines festen Rahmens vielfältig variiert werden kann und je nach Ort und Land und Bühne auch den Namen ändert. So tritt der Wiener Harlekin zuerst unter den Namen Hans Wurst auf. Und in diesem Fall wissen wir auch genau, wer ihn lanciert und gespielt hat und wer damit in Wien jene Tradition begründete, aus der heraus dann eines Tages eben auch Papageno ins Leben springen sollte. Der Mann hieß Joseph Anton Stranitzky und war reisender Schauspieler, wie alle Harlekine seiner Zeit es waren. 1712 gelang es ihm, in Wien ein festes Theater für sich und seine Truppe einzurichten, das Theater am Kärntner-tor. Das war die Geburtsstunde dessen, was man heute pauschal das Wiener Volkstheater nennt. Hier spielte Stranitzky den Hans Wurst, der sich noch in zwei Wörtern, mit Vor- und Nachnamen schrieb, immerzu spielte er den Hans Wurst, und wenn die Wiener ins Theater gingen, sagten sie: „Ich gehe zum Hans Wurst“. Die Stücke handelten unweigerlich von großen Herren und Damen, entwickelten heroische Gefühle, Heldentaten und pathetische Liebschaften. Entscheidend aber war, dass sich mittendurch immerzu Hans Wurst trieb, und dass er in jeder passenden und unpassenden Situation seine Späße, die berühmten Lazzi, machte. Diese waren bei Stranitzky noch alles andere als stubenrein. Der ursprüngliche Wiener Hanswurst war derb, obszön, ein wüster, gefräßiger, lüsterner Kerl, ein prahlerischer Hosenscheißer, der alles verkörperte, was ungezogen und anstößig war. Den

ganzen Apparat der heroischen Damen und Herren brauchte es nur, damit Hans Wurst sich in ihrer Mitte benehmen konnte, wie man sich in solchen Kreisen nicht benimmt. So trieb er es zur Lust und zum Ärger vieler, bis man ihn verbot, bis man um der Sittlichkeit und der reinen Kunst willen für die Wiener Innenstadt eine offizielle Hans-Wurst-Sperre erließ. Jetzt aber erwies sich die Lebenskraft des alten Arlecchino erst recht. Kaum war Stranitzkys Nachfolger, Prehauser, der zweite berühmte Wiener Hanswurst, tot, erschien die Lustige Person unter einem neuen Namen und mit der alten Durchschlagskraft wieder auf den Brettern. Sie hieß nun Kaspar, Kaspar Larifari mit vollem Namen, ihr Schauspieler war Johann La Roche, und wenn die Wiener in die Vorstadt hinaus ins Theater gingen, sagten sie: „Ich gehe zum Kasper!“. Das schreibt wörtlich auch Mozart an seine Frau am 12. Juni 1791, als er mitten in der Arbeit zur **Zauberflöte** sitzt: „... ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasper!“

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

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

Die Deutung Papagenos und der ganzen **Zauberflöte** entscheidet sich nun dort, wo man das Werk entweder als Bestätigung dieses Kunstsystems, oder als dessen Verwandlung und Umgestaltung begreift. Ich plädiere für die zweite These, obwohl ich weiß, wie viel für die erste spricht. Und mein Argument ist nun gerade Papageno, wie systemkonform auch immer dieser Arlecchino zuletzt seine Colombina, die Papagena, heiratet und sich abwendet vom hohen Tamino-Leben, von der hohen Tamino-Liebe und den hohen Tamino-Tugenden. [...]

Dennoch, so demonstrativ die **Zauberflöte** diese Trennung von Oben und Unten durchführt, die Trennung in eine feierliche Herren- und eine gutmütige Dienerwelt, eine Sphäre, um es mit Freud zu sagen, von Triebverzicht und Kulturgewinn und eine Gegensphäre von Lustgewinn und Kulturverzicht, so demonstrativ die **Zauberflöte** die beiden sozialen Klassen als naturgegeben hinstellt und den einzelnen als ein dar-

in ein für alle Mal festgelegtes Wesen definiert, so unübersehbar führt sie uns doch gleichzeitig auch wieder das Gegenteil vor Augen. Das will nun allerdings bewiesen sein. Ich kann es tun, und ich halte mich dazu an Papageno. Schon in seinem Auftrittslied, das ihn auf den ersten Blick ganz als den von uns hinstellen scheint, der er ein für alle Mal ist und der er bleibt, schon da zeigt er sich bei genauerem Zusehen unverhofft und gegenteilig als einer, der wird, der sich ändert, der wächst und sich wandelt. Er singt zuerst von den Vögeln und von den Mädchen, singt, wie er alle, alle fangen und haben möchte – aber dann, in der dritten Strophe, verwandelt sich diese vorzivilisierte Gockelmentalität plötzlich und wunderbar in eine menschliche reife Liebes- und Ehekultur. Das versteckt sich zunächst noch hinter dem kindlichen Motiv vom Zuckerkaufen und Zuckerschlecken, aber schließlich blüht es voll und ergreifend auf in der Vision einer befreiten Ebenbürtigkeit von Frau und Mann:

„Wenn alle Mädchen wären mein,  
So tauschte ich brav Zucker ein,  
Die, welche mir am liebsten wär’,  
Der gäb’ ich gleich den Zucker her.  
Und küsste sie mich zärtlich dann,  
Wär’ sie mein Weib und ich ihr Mann.  
Sie schlief an meiner Seite ein,  
Ich wiegte wie ein Kind sie ein.“

Die verschiedenen Grundgestalten menschlicher Erotik, das orale Zuckerschlecken und die genitale Sexualität, die Zärtlichkeit zwischen Eltern und Kind und die körperhafte Umarmung von Mann und Frau, sie erscheinen hier vereint in einer einzigen, großartigen ganzheitlichen Gestalt von Liebe und Zusammensein. Das folgt allerdings so rasch auf die Gockel- und Haremsfantasien, auf alle die obszö-



nen Konnotationen der Vogelmetapher, dass man die Bedeutung des Geschehens leicht übersehen könnte. In Tat und Wahrheit definiert sich Papageno aber in diesem Lied nicht einfach als ein liebeslustiger Vogelmensch, sondern als ein wandlungsfähiges Wesen im Prozess seiner Menschwerdung. [...]

Und es ist deshalb durchaus nicht als Witz und Verulking zu betrachten, wenn er in seinem berühmtesten Sehnsuchtslied die Behauptung aufstellt: Falls ich „ein Mädchen oder Weibchen“ finde, wird mir nicht nur „Trinken und Essen“ erstmals richtig schmecken, sondern dann kann ich mich auch mit jedem „Fürsten messen“ und ich werde ein Leben „als Weiser“ führen wie nur irgend ein Philosoph:

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

Aus der Optik der Sarastro-Welt ist das nur ungezogenes Hanswurst-Geschwätz; das Stück als Ganzes aber und die Gewalt der Musik, die hinreißende Melodie nicht zuletzt dieses Liedes selbst, zwingen uns, die Äußerung ernst zu nehmen: als utopische Vision einer Einheit von Weisheit und Genuss-Liebender und Trinker und Denker und Fürst verschmolzen zu einem einzigen wohl zentrierten und ausbalancierten Wesen.

Das führt nun zu meinem letzten Beweistück, zu der geheimnisvollen Beziehung, die in der **Zauberflöte** zwischen Papageno und Pamina spielt. Es gibt wohl keine Zuschauerin und kein Zuschauer, keinen Leser und keine Leserin, die nicht irgendwann irritiert wären darüber, dass Pamina nicht Tamina heißt. Denn so wie zu Papageno die Papagena gehört, erwarten wir

an der Seite Taminos eine Tamina. Das entspräche der Symmetrie des geregelten Kunstsystems. Aber nun trägt die Prinzessin und hohe Dame in ihrem Namen doch wahrhaftig das Charakteristische Präfix der unteren Sphäre, jenes „Pa-“, welches den Papageno nicht nur neben seiner Papagena stellt, sondern ihn auch noch zurück bindet an die unbewusste Vorwelt der Papageien. Es ist jenes „Pa-“, das im Finale des Werks nochmals orgiastisch gefeiert wird, herausgestellt als magischer Laut:

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

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

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

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

Doch wo kommen wir da hin? Gerät mit solchen Aussagen die Sarastro-Welt nicht in ein seltsames und schiefes Licht? Die hohe Sittlichkeit der freimaurerischen Gesänge im Männerbund des Sonnenpriesters, die der Erde das „Himmelreich“ verspricht und die das Verzeihen über die Rache, die Weisheit über die Gewalt stellt, liegt denn nicht in ihr der höchste Sinn, das Ziel der Zwecke des ganzen Werks? Ich möchte die Antwort kurz und bündig geben: Was in der Sarastro-Welt als Theorie entworfen wird, wird von Papageno geliebt. Die Idee, dass Menschsein keine gegebene Sache ist, sondern ein Ziel, ein enormes Projekt, an dem das Schicksal unserer Erde hängt, ein Vorhaben, das die Fähigkeit zur Wandlung verlangt, zu Um-

kehr und Umdenken, diese Idee erscheint und erschallt grandios in den Sarastro-Gesängen, und sie wird allegorisch illustriert durch die Prüfungsrituale, die Tamino und Pamina in Feuer und Wasser bestehen müssen. Aber vorgelebt, sinnlich lebendig verkörpert und bereits da ist sie im Ereignis Papageno. Und wenn noch so viel dagegen spricht, wenn noch so manche Textstelle es zu widerlegen scheint und auch unser denkender Kopf unwillkürlich dagegen protestiert und verlangt, der Schuster müsse bei seinem Leisten bleiben, der Narr bei seiner Pritsche und der Vogelfänger bei seiner Trillerpfeife – sobald wir im Theater vor dem unmittelbaren Geschehen der Oper sitzen, hören und schauen, aufgenommen werden von der Musik und eingenommen von den Bildern und selber ganz werden in der Erfahrung solcher Kunst, wissen wir unversehens, dass es doch stimmt und dass nichts in diesem Werk mit uns selbst so viel zu tun hat wie Papagenos Sehnsucht.

Peter von Matt



# MOZARTS RASENDE WEIBER

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

Wir reden vom Typus der rasenden Weiber, der – vermeintlich anachronistisch wie der Begriff, den wir für ihn gewählt haben – bezeichnenderweise in den beiden Werken eine bedeutende Rolle spielt, in denen Mozart nach seinen frühen Beiträgen zu diesem Genre (**Mitridate**, **Lucio Silla**) noch einmal auf die überständige,

von ihm selbst anscheinend überwundene Gattung der Opera seria zurückgreift: Elettra im **Idomeneo** und Vitellia in **La clemenza di Tito**. Zu ihnen gesellt sich eine andere Gestalt offenkundig anachronistischen Gepräges: die Königin der Nacht aus der **Zauberflöte**, deren, wie man heute sagen würde, sexistische Textpassagen, die sich ja vor allem gegen die Königin und ihre weibliche Gefolgschaft richten, wie überhaupt der ganze Typus des rasenden Weibes wider die heute so beliebte Einschätzung Mozarts als „Frauenkomponist“ zu zeugen scheinen. [...]

## **Die Königin der Nacht – Raserei des überständigen Matriarchats**

Ist Vitellia die modernste, so die Königin der Nacht die archaischste unter Mozarts rasenden Weibern. Schon ihre Namenslosigkeit signalisiert, dass sie nichts als Repräsentantiv eines zum Untergang verurteilten Reichs, des Reichs der Nacht ist.

„Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht“, so Sarastro in der Schlusszene der **Zauberflöte**. Die Nacht symbolisiert die voraufklärerische Welt der „Heuchelei“: der Verstellung der Wahrheit, der „dissimulatio“ als des intriganten Instrumentes einer Macht, die im „Lichte“ der Vernunft keine Legitimität besitzt, eben erschlichen ist. Über die Königin der Nacht sagt Sarastro in der Eröffnungsszene des zweiten Aufzugs: „Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unsern festen Tempelbau zu zerstören.“ Mit diesem Tempelbau will sie das Werk der Aufklärung vernichten. [...]

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

Dass dieses „Weib“ nicht deshalb „unglücklich“ ist, weil sie ihre geliebte Tochter verloren hat, sondern weil ihre Machtpläne gestört sind, durchschaut Tamino noch nicht. Kein Zweifel, Sarastro ist wie Titus für Mozart eine uneingeschränkt positive Herrschergestalt, während die Königin der Nacht in keinem Moment das Recht und die

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

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

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

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

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

Mit der Dominanz der Nachtseite der Welt drohen jedoch – die Urfrucht der patriarchalischen Gesellschaft – die chthonischen, elementarischen, bewusstseinsfeindlichen, orgiastischen Mächte des Matriarchats die Dämme der männlichen Geistordnung einzureißen. Für diese Mächte steht die Königin der Nacht in der **Zauberflöte**. Ihre Raserei ist das letzte Sichaufbäumen des überständigen Matriarchats. In der großen Szene mit ihrer Tochter stellt sie zunächst mit erstaunlicher Objektivität die Illegitimität ihres Machtanspruchs aufgrund der testamen-

tarischen Verfügung ihres Gatten dar – das ist natürlich nicht figurenpsychologisch zu begreifen, sondern sie ist hier das Sprachrohr des Textdichters –, um dann an die Tochter zu appellieren, Sarastro zu ermorden und ihr den Sonnenkreis zu übergeben. Hier lässt sie gänzlich die Maske fallen, die Mutterliebe wird der Machtbesessenheit zum Opfer gebracht, ohne Rücksicht auf die „Bande der Natur“, welche für die Aufklärung doch ein unantastbarer Wert sind. Die Hassorgie in der Arie Nr. 14 greift zwar mit ihren irrwitzigen Vokalisieren und Koloraturen bewusst (man hat früher sogar angenommen: parodistisch) auf das traditionelle Seria-Modell der Rache-Arie zurück – wie hätte Mozart eine überlebte Macht- und Affektwelt besser darstellen können als durch eine dergestalt überständige Form –, doch er steigert sie zu einem solchen metrischen und melodischen Ausdrucksexzess, dass wir sie wohl als das kühnste Tonbild weiblicher Raserei überhaupt bezeichnen dürfen. [...]

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

welche mehr oder weniger auf den Serial-Typus zurückweisen: vernichtungswütige Affektraserei und vernunftbestimmte-philanthropische Empfindsamkeit.

Bezeichnend für den empfindsamen Paternalismus des 18. Jahrhunderts, dass der Raserei der – im doppelten Sinne: ihre Macht wie ihrer Fassung „entsetzten“ – Mutter eine großmütig-affektüberlegene Vaterfigur gegenübertritt. Sarastro ist ja Paminas Adoptivvater, ihr geistiger Vater – eine Figur, die im Drama der Aufklärungszeit außerordentlich verbreitet ist. [...]

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

Am Ende erscheinen „Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung“ als Abbild des göttlichen Paares Isis und Osiris. Jeder Rangunterschied der Geschlechter ist hier aufgehoben. „Während es für das patriarchale Mysterium typisch ist, dass die Frauen als Symbolträger des Negativen

von den Mysterien ausgeschlossen werden“, schreibt Erich Neumann, „handelt es sich in dem Geschehen der **Zauberflöte** nicht nur um eine Durchbrechung dieses Grundprinzips, sondern um die Einführung eines neuen Mysteriums, in dem jenseits von matriarchalischer oder patriarchalischer Betonung die conjunctio, die Verbindung des Männlichen mit dem Weiblichen, den höchsten Symbolrang einnimmt.“ In Paminas Wandlung von der Tochter der chthonischen Königin zum Abbild der Göttin des Sonnenreichs erfährt das empfindsame Frauenbild – im Kontrast zu einer furienhaften, von Hass und Rache beherrschten matriarchalischen Weiblichkeit – seine äußerste Steigerung. Pamina ist es auch, die Tamino anleitet, beim Weg durch die mit Vernichtung drohenden Elemente – Feuer und Wasser – die **Zauberflöte** zu spielen. Diese ist die humanisierende Gegenkraft zur Macht des Elementaren, ob es sich um die Raserei der unbelebten Natur, des wilden Tierreichs oder der Affektwelt des Menschen handelt. Wie sie „der Menschen Leidenschaft verwandeln“, seine aggressiven Affekte zu philanthropischen Empfindungen harmonisieren kann, so verwandelt sich unter ihren Tönen alles Bedrohliche ins Wohltätige. Die Musik selber offenbart sich in Mozarts **Zauberflöte** dergestalt als tönende Humanität.

Dieter Borchmeyer







# MOZART HAT NIE GELEBT ...

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

Sein Tod wurde für die Nachwelt zu einem Rätsel, denn die wenigen Aussagen über seine letzten Tage und Stunden wurden erst nach jahrzehntelangem Schweigen gemacht. Sie sind widersprüchlich, be-

schreiben die Symptome der Todeskrankheit ungenau und lassen keine sichere Diagnose zu. Mozarts Leiche verschwand spurlos. Mit der damals geltenden Begräbnisordnung ist das nur notdürftig zu erklären. Völlig ungeklärt ist hingegen, warum sich jahrelang kein Mensch für das Grab Mozarts interessiert hat; kein Freund, kein Freimaurer, niemand. Selbst Mozarts Witwe hielt es erst nach 17 Jahren für nötig, den Friedhof von St. Marx zu betreten. Dort soll Mozarts Leichnam in ein Gemeinschaftsgrab gelegt worden sein. Aber es gibt keinen wirklichen Beweis dafür, und es gab vor allem keinen Augenzeugen.

Schon bald nach Mozarts Tod hieß es in der Presse, dass Mozart vergiftet worden sei. Verdächtige wurden allerdings erst mit Namen genannt, als alle Beteiligten längst tot waren oder im Sterben lagen. Auf diese Weise erlangte Salieri eine Unsterblich-

keit, die er sich durch seine Kompositionen nicht sichern konnte. Er soll Mozart aus Neid vergiftet haben. Einer anderen Theorie zufolge sollen die Freimaurer ihn ermordet haben, weil er durch die **Zauberflöte** angeblich wichtige Geheimnisse ihres Bundes verraten habe. Sogar Constanze Mozart wurde als Mordverdächtige nicht ausgeschlossen. Sie selbst hat zu diesem Verdacht durch ihr Verhalten, vor allem aber durch ihr Schweigen nach Mozarts Tod nicht unwesentlich Anlass gegeben. Ob sie mit Franz Xaver Süßmayr, dem Schüler ihres Mannes, ein Verhältnis gehabt hat, lässt sich nicht mehr nachprüfen. Und die Tatsache, dass Mozarts jüngstes Kind auf die Vornamen Süßmayrs getauft wurde, ist kein ausreichendes Indiz für einen Ehebruch Constanzes. Posthume Gerüchten zufolge soll es auch Mozart selbst mit der Treue nicht allzu genau genommen haben. Seine Schülerin Magdalena Hofdemel war im fünften Monat schwanger, als Mozart starb.

Dies wäre uninteressant, wenn nicht ihr Mann Franz einen Tag nach Mozarts Tod Magdalenas Gesicht mit einem Rasiermesser entstellte und anschließend Selbstmord begangen hätte. Auf diese Weise geriet auch der Selbstmörder Hofdemel in den Kreis derer, die als Mörder Mozarts verdächtigt wurden. Die verschiedenen Vergiftungstheorien sind weit populärer geworden und geblieben als ernsthafte medizinische Untersuchungen. Diese kommen zwar auch zu unterschiedlichen Ergebnissen, können jedoch mehr Recht auf Wahrscheinlichkeit beanspruchen als jede noch so brillante Spekulation über einen Giftmord. Eine endgültige Diagnose von Mozarts Todeskrankheit kann es allerdings nicht geben, und lediglich aufgrund der überlieferten Symptome lassen sich Ver-

mutungen anstellen. Wenn Mozart eines natürlichen Todes starb, dann erlag er einem Nierenversagen oder einem Herzversagen. Mit Herzversagen endet aber jedes Leben, und ein Nierenversagen ist in jedem Fall ein Vergiftungstod, wobei zu klären bliebe, ob das Nierenversagen die Vergiftung verursacht hat, oder ob umgekehrt eine Vergiftung das Nierenversagen ausgelöst hat. Ganz ähnlich verhält es sich bei einem Herzversagen, das sowohl Folge als auch Ursache sein kann. Im Fall Mozart kann schließlich auch ein Tod durch Behandlung, zum Beispiel durch übermäßige Aderlässe, nicht ausgeschlossen werden. Über all das lässt sich nur noch mehr oder weniger glaubwürdig spekulieren. Bewiesen werden kann nichts, und so bleibt Mozarts Tod ein Rätsel.

Weit rätselhafter ist allerdings die Kindheit Mozarts. Sie ist zwar immer wieder mit mehr oder weniger Pathos beschrieben und nacherzählt worden, aber nie wurde ernsthaft untersucht, ob der Begriff Wunderkind auf den Knaben Johann Wolfgang Gottlieb überhaupt anwendbar ist. Mit dem Wissen darum, dass dieser Knabe zu einem der bedeutendsten Komponisten geworden ist, hat man das Wunderkind als zwar bestaunenswert, aber im Grunde selbstverständlich hingenommen. Der Vater Leopold Mozart, welcher allen Ehrgeiz in die Karriere seiner Kinder gesetzt hat, war zusammen mit Wolfgangs besonderer Begabung bisher eine offensichtlich ausreichende Erklärung. Wenn es jedoch nach dem Ehrgeiz der Väter ginge, würde die Welt von Mozarts wimmeln. Aber die Welt hat nur einen Mozart gehabt. Gewiss hat Leopold seinem Sohn alles musikalische Wissen vermittelt, das ihm selbst zur Verfügung stand. Das Kind war ihm jedoch bei diesem Erziehungsprozess ganz eindeutig

immer um einen Schritt voraus. Wie sonst hätte der zehnjährige Wolfgang seinen 36 Jahre älteren Vater als Musiker übertreffen können? Und dies sowohl als Klavierspieler wie auch als Komponist. Es wäre einmal nachzurechnen, welche Zeit das Kind Mozart zum Klavierüben, zum Geigeüben oder zum Studium der Kompositionsregeln eigentlich gehabt hat. Zumal das alles neben einem guten Unterricht in Allgemeinbildung und Sprachen, neben strapaziösen Reisen, neben ständigen Empfängen und neben zahllosen Konzertauftritten stattfinden musste. Die einfache Rechnung ergibt, dass Mozart zum Üben und Komponieren im Grunde überhaupt keine Zeit gehabt hat.

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

Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es auch fraglich, ob Mozart in seinen Werken irgendwelche gezielt außermusikalischen Absichten gehabt hat, seien es politische, ethische, tonartensymbolische, freimaurenerische oder andere. So sehr etwa die **Zauberflöte** Anlass zu Deutungen in jeder Richtung gibt, so wenig kann Mozart auch nur einen Bruchteil dessen gelesen haben, was seine Biografen in jahrelanger Arbeit studiert haben. Merkwürdig ist nur, dass alles, was heute aus Mozarts Werken herausgelesen oder in sie hineininterpretiert wird, tatsächlich darinnen zu sein scheint. Trotzdem dürfte es schon aus Zeitgründen ausgeschlossen sein, dass diese zusätzlichen Inhalte über Mozarts Bewusstsein gegangen sind. Hier bleibt nur die Suche nach dem Unbewussten, und das Rätsel Mozart wird damit noch rätselhafter.

Das Interesse für die Persönlichkeit Mozarts wird ohnehin nur durch sein Werk ausgelöst, und der gewöhnliche Zugang zu Mozart findet beispielsweise über die **Zauberflöte**, nicht aber seinen Großvater in Augsburg statt. Wenn es Mozarts Musik nicht gäbe, würde sich niemand für seine Person interessieren. Insofern scheint es angebracht, Mozarts Leben nicht in Form einer chronologischen Biografie zu untersuchen, welche der Reihe nach die Stationen dieses Lebens von der Geburt bis zum Tode wiedergibt. Weit vielversprechender ist eine Aufschlüsselung vom Ende her; nur dort, wo sich alle Fäden verknötet haben, sind sie vermutlich auch wieder zu lösen. Das Wunderkind Mozart war durchaus keine Garantie für das Entstehen der **Zauberflöte**, der letzten Sinfonien oder des **Requiems**. Aber diese Werke sind es, die ein Licht auf das Wunderkind Mozart werfen und seine Existenz erklären können. Ähnlich könnte es sich mit Mozarts Tod

verhalten. Nicht die Reisestrapien und Erkrankungen des Knaben erklären das frühe Ende des Mannes, denn seine Schwester Nannerl, welche die ersten großen Reisen mitmachte, wurde immerhin 78 Jahre alt. Es könnte tatsächlich in der Umkehrung so sein, dass Mozarts Tod ein Schlüssel zu seinem Leben ist. Natürlich bleibt es ein Wagnis, das Prinzip von Ursache und Wirkung umzukehren. Aber dieser Versuch muss unternommen werden, nachdem es bisher nicht gelang, Mozarts Werk eindeutig aus seiner Persönlichkeit abzuleiten. Möglicherweise war es sogar das vielschichtige Werk, das den widersprüchlichen Charakter seines Schöpfers schuf.

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

Krass im Gegensatz stehen dazu alle Briefe, in denen Mozart gezwungen war, sich mit dem Tod auseinanderzusetzen. Da sind die merkwürdigen Briefe aus Paris, mit denen Mozart den Tod seiner Mutter be-

klagt und gleichzeitig beiseite schiebt. Oder da ist der letzte Brief an seinen todkranken Vater, in dem er vor allem von sich selbst spricht. Und da sind all jene Unterlassungen, wenn Mozart auf Todesfälle, die ihn eigentlich ganz direkt angehen, gar nicht reagiert. Es ist möglich, mit einem einzigen Satz Mozarts zu beweisen, dass er zum Tod ein abgeklärtes Verhältnis hatte. Aber es ist ebenso leicht möglich, mit dem vorhergehenden oder dem folgenden Satz das völlige Gegenteil zu belegen. Es gibt bei Mozart keine Aussage, die nicht durch eine andere widerlegt werden könnte. Ohne einseitige Festlegungen ist Mozarts Charakter kaum zu beschreiben. Seine Undurchsichtigkeit ist fast schon wieder eine Durchsichtigkeit, die zwar vieles sichtbar, aber nichts greifbar werden lässt.

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

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

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

Aus diesem Grund soll hier ein anderer Weg versucht werden. Er setzt den Mut zum Fragezeichen voraus. Denn die voreili-

ge Beantwortung einer einzelnen Frage bestimmt im voraus die Antworten auf andere Fragen. Vielleicht ist es daher an der Zeit, die Fragen einmal stehen zu lassen, damit sich der eigentliche Fragenkomplex herauschält. Dieser wird allerdings eine ganz neue Frage auslösen, die womöglich die eigentliche Frage im Leben Mozarts ausmacht. Und wahrscheinlich ist es am besten, wenn auch diese Frage unbeantwortet bleibt. Sie sei hier vorweggenommen und lautet: War Mozart ein Medium?

Das heißt: Hat er überhaupt als ein bewusst gestaltender Künstler gelebt und gearbeitet? Noch schärfer formuliert müsste die Frage lauten: War Mozart unschuldig an seinem Werk? War er in seiner eigenen Lebensgeschichte, die sich streckenweise wie ein Kriminalprotokoll ausnimmt, kein Täter, sondern eher ein Opfer? Hat er gelebt oder wurde ihm sein Leben diktiert? Und wenn es ihm diktiert wurde, bleibt immer noch offen, von wem. Und gerade diese letzte Frage könnte einfacher sein, als es zuerst scheint. Vielleicht war es nicht Mozart, der seine Musik geschaffen hat. Vielleicht war es umgekehrt eine Musik, die sich ihren Mozart geschaffen hat. Er selbst ist hinter seinem Werk verschwunden, und womöglich ist es vergeblich, ihn dahinter wieder aufspüren zu wollen. Vielleicht ist es angebracht, sich die Frage zu stellen, ob Mozart in dem Sinne, wie man sich einen Komponisten vorstellt, überhaupt gelebt hat.

Hartmut Gagelmann

**ICH MÖCHTE VERSUCHEN,  
DIE ZAUBERFLÖTE WITZIG, SPRITZIG,  
TEMPERAMENTVOLL, BUNT ZU ERZÄHLEN,  
EINE ZAUBERFLÖTE ZU MACHEN, DIE NICHT  
EIN GROSSES, INTELLEKTUELLES KONZEPT  
HAT, SONDERN EINE, DIE SPASS MACHT,  
UND ZWAR ERWACHSENEN WIE KINDERN,  
EINE FAMILIEN-ZAUBERFLÖTE IN IHRER  
GANZEN BUNTHEIT – VIELLEICHT AUCH  
EIN BISSCHEN FRECHHEIT. SIE SPIELT  
EIGENTLICH IN KEINER FESTGELEGTEN ZEIT.  
ICH NEHME DIE FIGUREN ZUM TEIL SEHR  
HEUTIG; TAMINO IST EIN SUCHENDER UND  
SO DURCHAUS AUCH EINE MODERNE FIGUR.  
NICHTS IST FESTGELEGT AUF FREIMAUERER-  
THEMATIK UND PHILOSOPHISCHE  
GEDANKEN, WELCHE IN DER MOZART-ZEIT  
EINE ROLLE SPIELTEN.**

Ulrich Peters







# DAS .. RÄTSEL „ZAUBERFLÖTE“

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

Mit der **Zauberflöte** begab sich Mozart auf kompositorisches Neuland. Erstmals schuf er ein Werk für eine Bühne vom Typus der Wiener Vorstadttheater und damit ein Werk für ein grundsätzlich anderes Publikum als jenes, das die Vorstellungen in der Hofoper besuchte. Das Libretto schrieb Emanuel Schikaneder, der Mozart noch aus seiner Salzburger Zeit bekannt war und der 1789 die Direktion des Theaters auf der Wieden übernommen hatte.

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

Direkte Vorlagen bildeten zweifellos der 1731 erschienene historische Roman **Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte** des Abbé Jean Terrasson, der 1778/79 von Matthias Claudius als **Geschichte des ägyptischen Königs Sethos** ins Deutsche übersetzt wurde, sowie die zwischen 1786 und 1789 erschienene dreibändige Märchensammlung **Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermaehrchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und überarbeitet** von Christoph Martin Wieland und August Johann Liebeskind, vor allem das darin enthaltene Märchen **Lulu oder Die Zauberflöte**. Weitere Hauptquellen waren die Oper **Oberon** des Hofkapellmeisters Paul Wranitzky, die Schika-

neder 1789 herausbrachte, sowie das Schauspiel **Thamos, König in Ägypten** von Tobias Phillip von Gehler, für das Mozart schon eine Bühnenmusik geschrieben hatte. Daneben flossen auch aktuelle Ereignisse der Zeit, wie die Flugversuche des Franzosen Blanchard mit einem Heißluftballon im Juli 1791 in Wien in das Libretto ein.

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

Sie reichen von dem verschleierte Hinweis Goethes gegenüber Eckermann, dass „dem Eingeweihten ... der höhere Sinn nicht entgehen“ werde, „wie es ja bei der **Zauberflöte** und anderen Dingen der Fall ist“ (25. Januar 1827), bis zu den jüngsten Deutungsversuchen von Hans-Josef Irmen (1988) und Martha Ida Frese (1998), die insbesondere versucht haben, die dem Werk innewohnende Zahlensymbolik zu entziffern. Letztere hat gar versucht, mit Hilfe der Namenszahlensymbolik die **Zauberflöte** als Allegorie zur politischen Szene im josephinischen Wien zu deuten und die Hintergrundfiguren zu identifizieren. (Demnach wären u. a. Kaiserin Maria Theresia die Königin der Nacht und Kaiser Joseph II. der Tamino der **Zauberflöte**.) Dass sowohl Textbuch als auch die Musik der **Zauberflöte** von freimaurerischer Symbolik durchdrungen sind, kann jedenfalls nach den Forschungen insbesondere von Alfons Rosenberg, Dieter Kerner, Gunther Duda und vor allem H. C. Robbins Landon nicht mehr bestritten werden.

Der prüfungsreiche Weg Taminos, der vor den Tempeln der Weisheit, der Vernunft und der Natur Einlass sucht, lässt sich mit dem rituellen Aufnahmeverfahren eines Suchenden in den Kreis der Geweihten vergleichen.

Schon das gestochene Titelbild des ersten gedruckten Librettos der **Zauberflöte** weist mit zahlreichen Symbolen auf diese Zusammenhänge hin.

Auch der Schlusschor „Heil sey euch Geweihten! Ihr drängt durch die Nacht,/ Dank sey dir, Osiris und Isis, gebracht!/Es siegte die Stärke, und krönet zum Lohn/Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron“, verweist auf das Ritual der Johannisfreimaurer, wo am Schluss einer Logenzusammenkunft eben diese Worte „Weisheit . . . Schönheit . . . Stärke“ gefallen wären. Sie bilden auch das zentrale Dreieck des Drei- und dreißigsten Grades des schottischen Freimaurerrituals – einer Parallele oder Erweiterung der Johanniszeremonie. (H. C. Robbins Landon)

Ein Symbol nach dem andern stammt in dieser Oper aus dem Freimaurerorden. Die symbolische Zahl Drei beherrscht das ganze Werk: die bekannten drei Schläge der Ouvertüre, drei b als Vorzeichnung der Haupttonart Es-Dur, drei Knaben, drei Damen, drei Tempel, drei Proben (Schweigen, Wandern und Fasten, Feuer- und Wasserprobe).

Daneben gewinnt die Zahl 18 an Bedeutung, wohl deshalb, weil Mozart dem 18. Grad der Freimaurerei, dem sogenannten Rosenkreuzergrad („Le souverain prince Rosecroix“ im „Ancient and Accepted Scottish Rite 33“) sehr verbunden gewesen sein muss.

Der Chor „Es lebe Sarastro“ ist 18 Takte lang, 18 mal hebt Sarastro an zu singen, 18 Blasinstrumente schreibt die Partitur vor, zu Beginn der Feuer- und Wasserprobe erklingen insgesamt 18 Akkorde, der Chorsatz von „Triumph! Du edles Paar“ erstreckt sich über 18 Takte, Sarastro wird im 18. Auftritt des 1. Aktes eingeführt, 18 Jahre alt ist Papagena, 18 Priester begleiten Sarastro, 18 mal wird der Name Sarastros in diesem Operntext gesprochen und 18 mal gesungen. Im Klavierauszug, den Mozart kurz vor seinem Tod noch vorbereitete, ist das „Hohepriesterliche Gebet“ Sarastros „O Isis und Osiris, schenket ... abweichend von der heutigen Einteilung mit der Musiknummer 18 belegt. Die Beispiele ließen sich erweitern.

Die Zahl 18 verkörpert die Sonnenzahl, denn alle 180 Tage findet auf unserer Erde eine Sonnenwende statt, und alle 18 Jahre kehrt in der Saros-Periodik eine Sonnen- und Mondfinsternis wieder. Der Name Sarastro leitet sich zweifelsohne von dieser Gegebenheit her, ist er doch Träger des Sonnenkreises.

Darüber hinaus bemerkt H. C. Robbins Landon: „Die 30. Szene des 2. Aktes, in der der Mohr Monostatos zusammen mit der Königin der Nacht und ihrem Gefolge versu-

chen, Sarastros Tempel zu stürmen und zu zerstören, symbolisiert den Grad 30 im Schottischen Ritus, den ‚Grad der Rache‘, während der Schluss der Oper ( ... ) nachdem die Dunkelheit (Königin der Nacht) besiegt und das Licht (Sarastro, Tamino/Pamina, Papageno/Papagena) triumphiert, den höchsten Grad (33. Grad) des Schottischen Ritus repräsentiert – in dem Dreieck, das ‚Weisheit, Schönheit, Stärke‘ bedeutet und im Textbuch wiedergegeben ist. Das Motto des 33. Grades ist ‚Ordo ab Chao‘ (Ordnung aus dem Chaos) oder von der Dunkelheit ins Licht.“

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

Udo Salzbrenner





**CHRISTOPH GEDSCHOLD** Dirigent

Seit 2009/10 koordinierter 1. Kapellmeister am STAATSTHEATER KARLSRUHE, studierte Christoph Gedschold Klavier und Dirigieren in Leipzig und bei Christof Prick in Hamburg. 2002 ging er als Korrepetitor und Kapellmeister an das Theater Luzern. Während dieser Zeit arbeitete er beim Lucerne Festival für Claudio Abbado, Mariss Jansons und Pierre Boulez. Zur Spielzeit 2005/06 wurde Christoph Gedschold als Kapellmeister an das Staatstheater Nürnberg engagiert. In Konzerten und Opernaufführungen dirigierte er u. a. in Mannheim, Innsbruck, Dortmund, außerdem gastierte er beim New Japan Philharmonic. Mit dem Münchner Rundfunkorchester spielte er Werke von Georg Schumann auf CD ein. In Karlsruhe dirigierte er in 2012/13 u. a. das Neujahrskonzert sowie die deutsche Erstaufführung von Mieczysław Weinbergs **Die Passagierin**. In der Spielzeit 2013/14 folgen u. a. Ravels **Das Kind und die Zauberdinge** und Strawinskys **Die Nachtigall**.



**JUSTUS THORAU** Dirigent

Seit 2006 ist Justus Thorau Dirigierstudent an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar bei Nicolás Pasquet, Gunter Kahlert und Anthony Bramall. Er dirigierte **Angiolina** von Antonio Salieri beim Festival OperOderSpree und hatte die musikalische Leitung der Rheinsberger Kammeroper 2012 inne. Außerdem dirigierte er u. a. Konzerte mit dem Beethovenorchester Bonn, den Nürnberger Symphonikern, dem Philharmonischen Orchester Trier, der Jenaer Philharmonie oder dem Sinfonieorchester des MDR Leipzig. Seit der Spielzeit 2013/14 ist er als Solorepetitor, Kapellmeister und Assistent des Generalmusikdirektors am STAATSTHEATER KARLSRUHE angestellt. Er dirigierte Vorstellungen von **Die Regimentstochter**, **Der Vetter aus Dingsda**, **Borbor** sowie **Dino und die Arche**. Es folgen in der Spielzeit 2013/14 Vorstellungen von **Die Zauberflöte**, **Wo die wilden Kerle wohnen** sowie vom Doppelabend **Das Kind und die Zauberdinge** und **Die Nachtigall**.



### **ULRICH PETERS** Regie

Von 1997 bis 1999 arbeitete Ulrich Peters als Oberspielleiter des Musiktheaters und Leiter der HÄNDEL-FESTSPIELE am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Von September 1999 bis Juli 2007 war er Intendant am Theater Augsburg, es folgte seine Intendanz am Staatstheater am Gärtnerplatz in München bis 2012. 2012/2013 wechselte er als Generalintendant ans Theater Münster. Neben Inszenierungen am eigenen Haus ist Peters regelmäßig als Gastregisseur tätig, so u. a. am STAATSTHEATER KARLSRUHE, am Landestheater Salzburg sowie am New National Theatre Tokio. Seine Vortragstätigkeit über Theater- und Kulturmanagement mündete 2003 in einen Ruf an die Universität Augsburg. Ulrich Peters ist im Vorstand der „Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins“ und der französischen Intendantenvereinigung „Chambre Professionnelle des Directeurs d’Opéra“ sowie Mitglied im Verwaltungsrat und im Tarifausschuss des Deutschen Bühnenvereins.



### **CHRISTIAN FLOEREN** Bühne

Christian Floeren studierte Bühnen- und Kostümgestaltung am Mozarteum in Salzburg. Am Beginn seiner Karriere war er am Ulmer Theater engagiert. Von 1996 bis 2011 war er Ausstattungsleiter bei Pavel Fieber und Achim Thorwald am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier entstanden über 40 Ausstattungen wie **Die Hochzeit des Figaro** und **Hänsel und Gretel**. Bis heute hat Floeren über hundert Bühnenbilder u. a. in Dortmund, Bonn, Wiesbaden, München, Saarbrücken, Mannheim, Stuttgart, Wien und Salzburg entworfen. Mit der Regisseurin Christine Mielitz wurde er zu den Salzburger Festspielen für **Der König Kandaules** und an die Wiener Staatsoper für **Otello** eingeladen. Neben Gastspielen in Sevilla, Triest, Paris und Prag war Floeren am New National Theatre Tokio mit **Il trovatore**, **Otello** und **Die lustigen Weiber von Windsor**. Für das Marionettentheater Salzburg gestaltete er den **Ring des Nibelungen** und war damit dieses Jahr am Metropolitan Museum in New York zu Gast.



## RENATE SCHMITZER Kostüme

Renate Schmitzer studierte Kostümgestaltung in Köln. Nach dem Studium war sie Kostümassistentin am Kölner Theater. Nach festen Engagements an den Theatern Dortmund und Ulm arbeitet sie seitdem freiberuflich für Oper, Ballett und Schauspiel. Stationen waren u. a. die Theater Bern, Zürich, Genf, Frankfurt, München, Berlin, Wien, Kopenhagen, Paris und London. Sie arbeitete mit Regisseuren wie John Dew, Juri Lubimow, Peter Mussbach, Giancarlo del Monaco, Augusto Fernandez und Eike Gramss zusammen. Für den Händel-Opernfilm **Pasticcio** entwarf sie die Kostümausstattung. Mit Regisseur Dietrich W. Hilsdorf verbindet sie seit Jahren eine kontinuierliche Zusammenarbeit, wie jüngst bei seinen Kölner Inszenierungen von **La Traviata**, **L'incoronazione di Poppea**, **Der fliegende Holländer** und **My Fair Lady**.



Cantus Juvenum Karlsruhe widmet sich einer getrennten Chorarbeit mit Mädchen und Jungen. Schwerpunkt der musikalischen Arbeit ist die klassische Kirchenmusik, Sommer- und Weihnachtskonzert gehören zum jährlichen Repertoire der Chöre. Projektbezogene Mitarbeit von Solisten und Kinderchören am STAATSTHEATER KARLSRUHE, z. B. in **Die Zauberflöte**, **Tannhäuser**, **Carmen**, **Hänsel und Gretel** kennzeichnen die hervorragende musikalische Arbeit des Cantus Juvenum Karlsruhe. 2012 gewann Cantus Juvenum Karlsruhe mit der Doppelproduktion der Kinderopern **Brundibár** und **Oasis** den international ausgelobten „**Goldenen Papageno**“ in Linz/Österreich.







### **Ks. KONSTANTIN GORNY** Sarastro

Der russische Bassist debütierte 1993 bei den Bregenzer Festspielen in **Nabucco** und in Bremen in **Der feurige Engel** in der Regie von Peter Konwitschny. Seit 1997 ist er im Karlsruher Ensemble. 2011 debütierte er an der Wiener Staatsoper. Er war er in letzter Zeit u. a. als Oberpriester in **Die Vestalin** und Narbal in **Die Trojaner** zu hören. In dieser Spielzeit singt er u. a. die Titelparte in **Boris Godunow**.



### **AVTANDIL KASPELI** Sarastro, Zweiter Geharnischter

Der georgische Bass studierte in München, wo er auch als Sparafucile in **Rigoletto** debütierte. Am Prinzregententheater verkörperte er die Rolle des Komtur in **Don Giovanni**. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE ist er in der Spielzeit 2013/14 u. a. als Hans Foltz in **Die Meistersinger von Nürnberg**, als Pimen in **Boris Godunow** und als Graf Horn in **Ein Maskenball** zu hören.



### **ELEAZAR RODRIGUEZ** Tamino

Der mexikanische Tenor war Träger des Gesangsstipendiums „Plácido Domingo“, studierte in Mexiko und San Francisco und war Teilnehmer des Merola-Programms der San Francisco Opera. In der Spielzeit 2013/14 ist er außerdem als Alfred in **Die Fledermaus**, als David in **Die Meistersinger von Nürnberg**, als Fischer in **Die Nachtigall** und als Teekanne in **Das Kind und die Zauberdinge** zu hören.



### **Ks. EDWARD GAUNTT** Sprecher

Der gebürtige Texaner gastierte an verschiedenen internationalen Opernhäusern, u. a. der Deutschen und der Komischen Oper Berlin sowie an der Semperoper Dresden. 2006 wurde dem Bariton, der seit 1985 Ensemblemitglied in Karlsruhe ist, der Titel „Kammersänger“ verliehen. In dieser Spielzeit singt er u. a. Frank in **Die Fledermaus** und Sixtus Beckmesser in **Die Meistersinger von Nürnberg**.



### **LUCAS HARBOUR** Sprecher

Der Bariton war zunächst Mitglied des Studios der Santa Fé Opera, dann Stipendiat der Deutschen Oper Berlin. Gastspiele führten ihn nach Turin, Chicago, Santa Barbara und Sacramento. In der Spielzeit 2013/14 singt er u. a. Fritz Kothner in **Die Meistersinger von Nürnberg**, Ribbing in **Ein Maskenball**, Edward Teller in **Doctor Atomic** und Biterolf in **Tannhäuser**.



### **RENATUS MESZAR** Sprecher

Der Bass wurde 1995 ans Staatstheater Braunschweig engagiert. Ab der Spielzeit 2010/11 war Meszar Ensemblemitglied der Oper Bonn. Als festes Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE seit 2012/13, ist er in dieser Spielzeit u. a. als Hans Sachs in **Die Meistersinger von Nürnberg**, als General Leslie Groves in **Doctor Atomic** sowie als Landgraf Hermann in **Tannhäuser** zu erleben.

**EMILY HINDRICHS** Königin der Nacht

Die mehrfache Preisträgerin hat in der jüngeren Vergangenheit mit erfolgreichen Auftritten als Koloratursopranistin weltweit Aufmerksamkeit erregt. Ab der Spielzeit 2013/14 ist sie Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE und singt hier u. a. Costanza in **Riccardo Primo**, Prinzessin, Feuer und Nachtigall in **Das Kind und die Zauberdinge** sowie die Titelpartie in **Die Nachtigall**.

**Ks. INA SCHLINGENSIEPEN** Pamina

Die Sopranistin studierte in Sofia/Bulgarien, bevor sie 1999 am Theater Bremen engagiert wurde. Seit 2002 ist sie festes Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE und sang hier fast alle großen Partien ihres Fachs. Aufgrund ihrer künstlerischen Verdienste wurde sie 2013 mit dem Titel „Kammersängerin“ ausgezeichnet. In der Spielzeit 2013/14 singt sie u. a. Adele in **Die Fledermaus** und Oscar in **Ein Maskenball**.

**CHRISTINA NIESSEN** Erste Dame

Die Sopranistin ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe und Stipendien. Seit der Spielzeit 2006/07 ist Christina Niessen am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert und war hier in großen Rollen zu erleben. Sie steht in dieser Spielzeit außerdem u. a. als Rosalinde in **Die Fledermaus** und Eva in **Die Meistersinger von Nürnberg** auf der Bühne.

**CHRISTINA BOCK** Zweite Dame

Die Mezzosopranistin war Mitglied des Karlsruher Opernstudios und ist seit der Spielzeit 2013/14 festes Ensemblemitglied. Sie gastierte u. a. in Freiburg als Sylva Varescu in **Die Csárdásfürstin**. In dieser Spielzeit singt sie Orlofsky in **Die Fledermaus**, das Kind in **Das Kind und die Zauberdinge** sowie die Mutter und Tzipie in der Kinderoper **Wo die wilden Kerle wohnen**.

**REBECCA RAFFELL** Dritte Dame

Seit der Spielzeit 2011/12 ist die Altistin am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert. Sie sang hier u. a. Anna in **Die Trojaner**, Auntie in **Peter Grimes** sowie die Marquise de Berkenfield in **Die Regimentstochter**. In der Spielzeit 2013/14 ist sie u. a. als Schäfer in **Das Kind und die Zauberdinge**, als Tod in **Die Nachtigall** und als Amme in **Boris Godunow** zu hören.

**ANDREW FINDEN** Papageno

Der junge australische Bariton studierte in Sydney und London, wo ihm an der Guildhall School of Music and Drama 2009 der Harold Rosenthal Preis verliehen wurde. Seit der Spielzeit 2011/12 ist er am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert. In der Spielzeit 2013/14 singt er u. a. Dr. Falke in **Die Fledermaus**, Konrad Nachtigall in **Die Meistersinger von Nürnberg**, Berardo in **Riccardo Primo** und Tadeusz in **Die Passagierin**.



### **GABRIEL URRUTIA BENET** Papageno

Der Bariton war von 2006 bis 2009 Ensemblemitglied am Theater Heidelberg und sang u. a. die Titelpartie in **Die Hochzeit des Figaro**, Marcello in **La Bohème** und die Titelpartie in **Rigoletto**. In der Spielzeit 2013/14 singt er am STAATSTHEATER KARLSRUHE u. a. Dr. Falke in **Die Fledermaus**, Schtschelkalow in **Boris Godunow** sowie die Titelpartie in **Doctor Atomic**.



### **Ks. TINY PETERS** Papagena

Die Sopranistin wurde im niederländischen Hoenbroek geboren und studierte an der Musikhochschule Köln. Seit 1981 ist sie am STAATSTHEATER KARLSRUHE und wurde 2006 für ihre langjährige erfolgreiche Arbeit mit dem Titel „Kammersängerin“ ausgezeichnet. In der Spielzeit 2013/14 ist sie u. a. als Alte in **Die Passagierin** zu erleben.



### **LYDIA LEITNER** Papagena

Nachdem die österreichische Sopranistin in der Spielzeit 2011/12 bereits als Maid Mary-Ann in **Robin Hood** am STAATSTHEATER KARLSRUHE gastierte, ist sie seit 2012/13 Mitglied des Karlsruher Opernstudios und in dieser Spielzeit außerdem als Ida in **Die Fledermaus**, als Max in **Wo die wilden Kerle wohnen** sowie als Polstersessel und als Schleiereule in **Das Kind und die Zauberdinge** zu hören.



### **LARISSA WÄSPY** Papagena

Die Sopranistin studiert seit 2006 Gesang in Karlsruhe. Seit 2011 ist sie Mitglied des Karlsruher Opernstudios und singt in der Spielzeit 2013/14 u. a. Ida in **Die Fledermaus**, Max in **Wo die wilden Kerle wohnen**, die Schäferin in **Das Kind und die Zauberdinge**, Yvette in **Die Passagierin**, Xenia in **Boris Godunow** sowie den Hirten in **Tannhäuser**.



### **MAX FRIEDRICH SCHÄFFER** Monostatos

Der Tenor studierte Gesang in Hamburg und Karlsruhe. Engagements führten ihn an das Staatstheater Oldenburg und das Konzerthaus Berlin. Seit der Spielzeit 2013/14 ist er festes Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE und singt u. a. Dr. Blind in **Die Fledermaus**, Kunz Vogelgesang in **Die Meistersinger von Nürnberg**, Robert Wilson in **Doctor Atomic** sowie Bart- und Ziegenkerl in **Wo die wilden Kerle wohnen**.



### **MATTHIAS WOHLBRECHT** Monostatos

Nach Engagements in Rostock und Darmstadt war der Tenor ab 2001 Ensemblemitglied in Mannheim. 2004 wechselte er ans STAATSTHEATER KARLSRUHE, wo er u. a. Loge und Mime in Wagners **Ring des Nibelungen** sang. In der Spielzeit 2013/14 singt er u. a. Eisenstein in **Die Fledermaus**, Schuiski in **Boris Godunow**, Walther von der Vogelweide in **Tannhäuser** und Walter in **Die Passagierin**.



**STEVEN EBEL** Erster Geharnischter

Der Tenor debütierte 2009 in London an der Royal Opera als Victorin und Gaston in **Die tote Stadt**. Seit der Spielzeit 2012/13 gehört er fest zum Ensemble des STAATSTHEATERS KARLSRUHE. In der Spielzeit 2013/14 singt er u. a. Robert Wilson in **Doctor Atomic**, den Fischer in **Die Nachtigall**, den Dritten SS-Mann in **Die Passagierin** und Heinrich der Schreiber in **Tannhäuser**.



**Ks. KLAUS SCHNEIDER** Erster Geharnischter

Der Tenor gab sein Operndebüt 1989 an der Opéra National de Paris. Als Konzertsänger ist er auf den großen Podien zu Hause. Seit 1990 ist er am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert, wo ihm auch der Titel „Kammersänger“ verliehen wurde. In dieser Spielzeit singt er u. a. Eisenstein in **Die Fledermaus**, Ulrich Eißlinger in **Die Meistersinger von Nürnberg** sowie Walther von der Vogelweide in **Tannhäuser**.



**LUIZ MOLZ** Zweiter Geharnischter

Der brasilianische Bass gewann mehrere Wettbewerbe. Nach einigen Engagements an der Staatsoper Stuttgart war er von 1999 bis 2001 in Freiburg engagiert, seitdem ist er Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. In der Spielzeit 2013/14 ist er u. a. als Hans Schwarz in **Die Meistersinger von Nürnberg**, als Bullenkerl in **Wo die wilden Kerle wohnen** und als Reinmar von Zweter in **Tannhäuser** zu hören.



**Ks. JOHANNES EIDLOTH** Erster Priester

Noch während seines Studiums debütierte der Tenor am Staatstheater Stuttgart. 2004 sang er die Partie des Ersten Gralsritters in **Parsifal** unter Kent Nagano in der Regie von Nikolaus Lehnhof im Festspielhaus Baden-Baden und in Dessau. Seit 1994 ist er Mitglied des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES, wo ihm 2010 der Titel „Kammersänger“ verliehen wurde.



**WOLFRAM KROHN** Zweiter Priester

Seit 1998 ist der Bass im BADISCHEN STAATSOPERNCHOR. Seine Ausbildung zum Diplom-Opernsänger absolvierte er in Hannover. Nach dem Studium sang er im NDR-Rundfunkchor, danach folgten Engagements u. a. in Bayreuth. Solo-Engagements führten ihn außerdem nach Ludwigshafen, Braunschweig und Würzburg. In letzter Zeit war er u. a. als Konsul in **Die Vestalin** und als Antonio in **Die Hochzeit des Figaro** solistisch zu hören.

## BILDNACHWEISE

**UMSCHLAG &  
SZENENFOTOS** Felix Grünschloß

## TEXTNACHWEISE

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

Sollten wir Rechteinhaber übersehen haben, bitten wir um Nachricht.

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER**  
BADISCHES STAATSTHEATER  
KARLSRUHE

**GENERALINTENDANT**  
Peter Spuhler

**VERWALTUNGSDIREKTOR**  
Michael Obermeier

**CHEFDRAMATURG**  
Bernd Feuchtner

**OPERNDIREKTOR**  
Joscha Schaback

**KONZEPT**  
DOUBLE STANDARDS BERLIN  
[www.doublestandards.net](http://www.doublestandards.net)

**GESTALTUNG**  
Kristina Pernesch

**DRUCK**  
medialogik GmbH, Karlsruhe

BADISCHES STAATSTHEATER  
KARLSRUHE 2013/14,  
Programmheft Nr. 167  
[www.staatstheater.karlsruhe.de](http://www.staatstheater.karlsruhe.de)



**ES SIEGTE DIE STÄRKE  
UND KRÖNEND, ZUM  
LOHN, DIE SCHÖNHEIT  
UND WEISHEIT MIT  
EWIGER KRON'.**

**BADISCHES  
STAATSTHEATER  
KARLSRUHE**