

Mainfranken Theater Würzburg, Spielzeit 2009/2010



**Materialmappe zu**

**„Die Zauberflöte“**

**von Wolfgang Amadeus Mozart**

**Steffi Turre (Dramaturgie Musiktheater)**

E-Mail: [steffi.turre@stadt.wuerzburg.de](mailto:steffi.turre@stadt.wuerzburg.de)

**0931 / 39 09 – 147**

**Daniela Scheuren (Theaterpädagogik)**

E-Mail: [daniela.scheuren@stadt.wuerzburg.de](mailto:daniela.scheuren@stadt.wuerzburg.de)

**0931 / 39 08 – 223**

Materialmappe zum Stück erhältlich bei Daniela Scheuren, Theaterpädagogin am Mainfranken Theater Würzburg oder zum Herunterladen unter [www.theaterwuerzburg.de](http://www.theaterwuerzburg.de), Junges Theater, Downloads

Redaktion: Elisabeth Strauß

# Inhalt

## Zum Stück und zur Inszenierung

↵	Besetzung	S. 3
↵	Termine	S. 4
↵	Inhalt	S. 4

## Thematisches

↵	Wolfgang Amadeus Mozart – Biographie	S. 10
↵	Emanuel Schikaneder – Biographie	S. 16
↵	Das Labyrinth oder Der Zauberflöte Zweyther Theil	S. 17
↵	Mysterienspiel und allegorisches Theater	S. 18
↵	Über Wert und Unwert des Librettos	S. 20
↵	Die indizierte Oper	S. 28
↵	Worum geht's in der Zauberflöte?	S. 32
↵	Sarastro	S. 40

## Theaterpädagogisches

↵	Allgemeine Fragen	S.44
↵	Die Zauberflöte- erzählt für Kinder	S.45

<b>Literaturempfehlungen</b>	S.46
------------------------------	------

# Zum Stück und zur Inszenierung

## Besetzung

Wolfgang Amadeus Mozart

### **DIE ZAUBERFLÖTE**

Deutsche Oper in zwei Aufzügen

Text: Emanuel Schikaneder (eigtl. Johann Joseph Schickeneder)

#### **Musikalische Leitung**

#### **Inszenierung**

#### **Bühne**

#### **Kostüme**

#### **Choreinstudierung**

#### **Dramaturgie**

#### **Studienleitung**

#### **Regieassistenz und Abendspielleitung**

#### **Ausstattungsassistenz**

#### **Soufflage**

#### **Inspizienz**

#### **Jonathan Seers**

#### **Roland Velte**

#### **Stefan Heinrichs**

#### **Götz Lanzelot Fischer**

#### **Markus Popp**

#### **Steffi Turre**

#### **Ulrich Pakusch**

#### **Victoria Bomann-Larsen**

#### **Hella Bünte / Sandra Dehler**

#### **Denise Pelletier a.G. / Katrin**

#### **Raetzel**

#### **Anne Moreau**

Sarastro

Tamino

Sprecher

1. Priester / 3. Priester

2. Priester

Die Königin der Nacht

Pamina, ihre Tochter

1. Dame der Königin

2. Dame der Königin

3. Dame der Königin

Drei Knaben

Papageno

Ein altes Weib, später Papagena

Monostatos, ein Mohr

1. geharnischter Mann

2. geharnischter Mann

Stefan Klemm a.G. / N.N.

Randall Bills

Johan F. Kirsten

Herbert Brand / Oliver Munique

Tobias Germeshausen / Paul H.

Schulte

Kenneth Beal / Ivan Danchev

Anke Endres a.G. / Heidi Elisabeth

Meier a.G.

Silke Evers

Antonia Bourvé a.G. / N.N.

Barbara Schöller

Christine Mittermair a.G.

Mitglieder der Domsingknaben

(Leitung: Martin Berger)

Uwe Schenker-Primus

Anja Gutgesell a.G.

David Fielder

Yong Bae Shin

Ion Bric

1. Sklave / 3. Sklave

Herbert Brand / Oliver Munique  
Tobias Germeshausen / Paul H.  
Schulte

2. Sklave

Kenneth Beal / Ivan Danchev

Statisterie des Mainfranken Theaters Würzburg  
Opernchor des Mainfranken Theaters Würzburg

Philharmonisches Orchester Würzburg

## Termine

Sa, 20. September 2009	19:30	Wiederaufnahme-PREMIERE
So, 27. September 2009	19:30	
So, 04. Oktober 2009	19:30	
Do, 08. Oktober 2009	19:30	
So, 18. Oktober 2009	15:00	
Mi, 28. Oktober 2009	19:30	
Sa, 07. November 2009	19:30	
Di, 24. November 2009	19:30	

Die weiteren Termine entnehmen Sie bitte dem Monatsspielplan!  
Angaben wie immer ohne Gewähr!

## Inhalt

### Erster Aufzug

#### 1. Szene: In der Wildnis

Tamino, ein Königssohn, wird in einer wilden Felsengegend von einer Riesenschlange verfolgt. Er selbst hat dabei seine Waffen eingebüßt und ist der Schlange machtlos ausgeliefert (*Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren*). Tamino fällt in Ohnmacht, wird aber von drei Damen, den Dienerinnen der Königin der Nacht, gerettet, die die Schlange töten. Alle drei verlieben sich in Tamino und

streiten sich darum, wer bei ihm bleibt, während die anderen beiden zur Königin zurückkehren, um sie zu benachrichtigen. Schließlich verlassen sie alle drei Tamino, mit dem Versprechen, ihn bald wiederzusehen.

Tamino erwacht und wundert sich, dass er noch am Leben ist und die Schlange tot vor ihm liegt. Da hört er ein seltsames Pfeifen und versteckt sich. Papageno betritt die Szene, der als „merkwürdiges Wesen“ – „halb Mensch, halb Vogel“ – beschrieben wird. Er hat ein Vogelbauer bei sich, das einige Vögel enthält, die für die Königin der Nacht bestimmt sind. Danach verlässt Tamino seine Deckung und es folgt eine gegenseitige Vorstellung, bei der sich Papageno als Diener der Königin der Nacht, bezeichnet (*Der Vogelfänger bin ich ja*). Tamino hat von dieser mysteriösen Königin bereits gehört und begehrt sie zu sehen. Papageno klärt ihn darüber auf, dass noch kein Mensch die Königin der Nacht gesehen hat. Schließlich gibt er auf Taminos Frage an, selbst die Schlange getötet zu haben.

Die drei Damen kehren von der Königin zurück. Zunächst wollen sie Papageno seinen Lohn überreichen. Statt des üblichen großzügigen Lohns wird er jedoch ob seiner Lüge bestraft: Er erhält Wasser und einen Stein, der Mund wird ihm mit einem goldenen Schloss verschlossen. Dann wenden sie sich an Tamino, dem sie ein Bildnis von Pamina, der Tochter der Königin der Nacht, überreichen. Sie versprechen ihm Ruhm, Ehre und Glück, wenn ihm dieses Bild nicht gleichgültig sei. Allein gelassen besingt Tamino seine entflammte Liebe zu Pamina (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*).

## 2. Szene

Die drei Damen kehren zurück und erzählen Tamino, dass ihre Königin seine Worte mit Freude gehört und ihn zum Retter ihrer Tochter Pamina bestimmt habe. Diese sei von einem "bösen Dämon" namens Sarastro entführt worden. Ohne zu zögern entschließt Tamino sich, zur Rettung und Befreiung Paminas aufzubrechen, worauf die Damen verschwinden. Plötzlich wird es Nacht, die Berge des Hintergrundes öffnen sich und die Königin der Nacht erscheint unter Donnerrollen. Sie wiederholt noch einmal die Botschaft, die bereits ihre drei Dienerinnen überbracht hatten: Sie bittet Tamino um die Rettung ihrer Tochter aus Sarastros Gewalt und verspricht sie ihm im Falle seines Sieges zur Frau. (*O zittre nicht, mein lieber Sohn!*). Darauf schließen sich die Berge unter Donner wieder, die Königin verschwindet und es wird wieder Tag.

## 3. Szene

Die drei Damen erscheinen ein weiteres Mal und befreien Papageno von seinem Mundschloss (*Quintett: Hm Hm Hm*). Dafür muss er versprechen, nie mehr zu lügen und Tamino bei der Befreiung von Pamina begleiten. Papagenos ängstlichen Widerstand vor Sarastros Zorn besänftigen sie, indem sie ihm ein silbernes Glockenspiel als Belohnung überreichen. Tamino erhält eine Zauberflöte. Beide Instrumente sollen vor Gefahren schützen und Feinde zum Guten verwandeln, wenn man auf ihnen spielt. Auf die Frage nach dem Weg in Sarastros Reich schweben drei junge Knaben vom Himmel herab, die Tamino und Papageno den Weg weisen. Außerdem sollen sie sie auf ihrer Reise beraten (*Zum Ziele führt dich diese Bahn*). Die beiden Männer und die Damen der Königin nehmen Abschied voneinander.

#### 4. Szene: Ein Raum in Sarastros Palast

In Sarastros Palast unterhalten sich schwarze Sklaven voller Schadenfreude über ihren Peiniger und Oberaufseher Monostatos. Dieser sollte Pamina entführen, doch nachdem dies geglückt war, konnte Pamina ihm durch eine List wieder entkommen. Nun freuen sie sich schon auf die Bestrafung ihres Meisters. Da ertönt Monostatos wütende und zugleich triumphierende Stimme (*Du feines Täubchen, nur herein!*): Es ist ihm gelungen, Pamina wieder einzufangen, und er befiehlt nun, Fesseln anzuschaffen, um sie zu binden. Paminas Flehen um Gnade lässt ihn unberührt. Er fühlt sich zu Pamina hingezogen und will sie vergewaltigen. Bevor er aber seinen Wunschgedanken ausführen kann, erscheint Papageno. Beide, Papageno und Monostatos, halten sich gegenseitig für den leibhaftigen Teufel. Sie fliehen voreinander, während Pamina in Ohnmacht sinkt.

Als sie wieder erwacht, ist Papageno zurückgekehrt. Nachdem dieser sich mit Hilfe des Bildnisses von der Königin davon überzeugt hat, mit der Richtigen zu sprechen, erfährt sie, dass er und der Prinz zu ihrer Rettung ausgesandt wurden und dass Tamino sich in ihr Bildnis verliebt habe. Pamina ist entzückt von ihrer bevorstehenden Rettung. Sie lässt ihr anfängliches Misstrauen fallen und beschließt, mit ihm zu fliehen (*Bei Männern, welche Liebe fühlen*).

#### 5. Szene: Vor dem Tempel Sarastros

Die drei Knaben haben Tamino zu den drei Tempeln von Sarastro geführt (*Zum Ziele führt dich diese Bahn*) und ermahnen ihn, standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein, um seinen Auftrag erfolgreich zu vollenden. Allein gelassen, sucht Tamino Eingang zu finden in die Tempel, deren drei Pforten die Aufschriften Vernunft, Natur und Weisheit tragen. Von den ersten beiden Pforten wird er durch ein lautes „Zurück!“ verbannt. Als er in den Weisheitstempel eintreten will, kommt ihm ein alter Priester entgegen. Auf seine Fragen erfährt er von Tamino, dass dieser zur Rettung Paminas aus Sarastros Gewalt ausgesandt ist, der ein skrupelloser Bösewicht sei. Der Sprecher klärt Tamino darüber auf, dass er von einem Weib verblendet wurde und Sarastro nicht der Bösewicht ist, für den er ihn hält. Er bestätigt Tamino jedoch, dass Sarastro Pamina entführen ließ. Auf Taminos verzweifelte Frage, wie er Pamina retten könne, erklärt der Priester nur: *Sobald dich führt der Freundschaft Hand ins Heiligtum zum ew'gen Band*. Darauf verschwindet er. Tamino, verlassen und ratlos, erhält von unsichtbaren Stimmen aus dem Tempelinneren die Bestätigung, dass Pamina noch lebt. Erfreut darüber, spielt er auf seiner Zauberflöte. Bei ihrem Ton gesellen sich die wilden Tiere der Wildnis zahm und freundlich zu ihm. Nur Pamina erscheint nicht. Papageno hat dies gehört und spielt seinerseits, wie aus weiter Ferne leise hörbar, auf seiner Vogelfängerflöte. Diese „Antwort“ weckt in Tamino die begeisterte Hoffnung, dass Papageno Pamina bereits gefunden habe und sie beide auf dem Weg zu ihm seien. Er eilt ihnen ungeduldig entgegen, verfehlt sie jedoch.

#### 6. Szene:

Pamina und Papageno haben auf der Flucht vor dem Mohren von Monostatos Taminos Flötenzeichen gehört und glauben sich gerettet. Da taucht überraschend Monostatos auf, der sie verfolgt und belauscht hat. Er befiehlt seinen Sklaven, die beiden Flüchtlinge zu fesseln und gefangen zu nehmen. In dieser Not erinnert sich

Papageno an das Geschenk der drei Damen. Als er das Glockenspiel ertönen lässt, werden Monostatos und seine Gehilfen zahm wie Marionetten und tanzen fröhlich singend davon (*Das klinget so herrlich*). Die Geretteten wollen endgültig fliehen. Sie stoppen, als Posaunen erklingen und Sarastro von einem unsichtbaren Chor angekündigt wird (*Es lebe Sarastro*). Er erscheint mit seinem Gefolge als prachtvoll gekleideter Priester in einem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Pamina wirft sich ihm demütig zu Füßen und erfleht ihre Freilassung – um der Sorge ihrer armen Mutter willen. Außerdem scheint sie sich zu Sorgen, Sarastro habe vor, sie zur Frau zu nehmen. Sarastro antwortet Pamina freundlich und ehrerbietig, gewährt ihr die Freiheit jedoch nicht. Zudem sei ihm bekannt, dass Pamina einen anderen (Tamino) sehr liebe. Bevor er über Paminas weiteres Schicksal Auskunft geben kann, taucht Monostatos auf. Es ist ihm gelungen, Tamino einzufangen, der mit „dieses Vogels List“ (Papageno) Pamina entführen wollte. Er hofft auf Sarastros Anerkennung und Belohnung, wird jedoch unerwarteterweise mit 77 Sohlenschlägen bestraft. Tamino und Papageno werden auf Sarastros Anordnung in den Prüfungstempel geführt, er selbst hingegen begibt sich mit Pamina in den Tempel.

## **Zweiter Aufzug**

### **1. Szene: Im Weisheitstempel**

Sarastro hat die Priester um sich versammelt (*Marsch der Priester, O Isis und Osiris*). Er verkündet ihnen, dass er Tamino für Pamina bestimmt habe. Dies sei der Grund, warum er sie der „stolzen Mutter“ entriss, die durch „Blendwerk und Aberglauben das Volk [verführen] und den Tempel zerstören“ wolle. Tamino soll als Priester eingeweiht werden. Auf Fragen der Priester bestätigt Sarastro, dass Tamino genügend Tugend, Verschwiegenheit und Wohltätigkeit besitzt, um in den Priesterorden aufgenommen zu werden. Sollte er jedoch die Prüfungen nicht bestehen, also zu Tode kommen, so sei er Isis und Osiris bestimmt und werde von ihnen im Götterreich belohnt. Tamino befindet sich an der nördlichen Pforte des Tempels, voll Verlangen, „seinen nächtlichen Schleier von sich zu reißen und ins Heiligtum des größten Lichtes zu blicken“. Gemeinsam mit den Priestern erbittet Sarastro den Schutz der Götter für Tamino und bürgt für ihn: „Er besitzt Tugend? – Tugend! – Auch Verschwiegenheit? – Verschwiegenheit. Ist wohltätig? – Wohltätig!“ Er ruft die Priester zur Abstimmung. Nach ihrer Zustimmung dankt er ihnen „im Namen der Menschheit“ und deckt die Hintergründe Taminos Bewerbung auf. Sobald Tamino zu den Eingeweihten gehört, so sei der Sache der „Weisheit und Vernunft“ gegenüber dem „Vorurteil“, das durch „Blendwerk und Aberglauben das Volk berücken und unseren festen Tempelbau zerstören will“ ein großer Vorteil erwachsen. Dennoch werden erneut Zweifel aufgrund der Gefährlichkeit der Prüfungen laut, denn Tamino sei schließlich ein Königssohn. Sarastro entgegnet: „Mehr noch – er ist Mensch!“. Dann gibt er voller Vertrauen Anweisung, Tamino und Papageno den Prüfungen zu unterziehen.

### **2. Szene: Im Vorhof des Prüfungstempels, die erste Prüfung: Mündigkeit**

Mit verdeckten Häuptern werden Tamino und Papageno in den Vorhof des Prüfungstempels geführt. Sie werden von ihren Augenbinden befreit. Die erste Belehrung beginnt mit der Frage: „Was sucht oder fordert ihr von uns? Was treibt

euch an, in unsre Mauern zu dringen?“ Tamino antwortet mit: „Freundschaft und Liebe“ und will selbst den Tod nicht scheuen, woraufhin er gewarnt wird, dass es noch nicht zu spät sei „zu weichen“. Tamino ist jedoch fest entschlossen und muss dies dreimal bekräftigen, bevor dies mit Handschlag beschlossen wird. Papageno hingegen würde lieber wieder in den Wald zu seinen Vögeln zurück gehen. Er hat fürchterliche Angst und zeigt keinerlei Bereitschaft, sich irgendwelchen Gefahren auszusetzen. Der Priester kann ihn jedoch zum Weitermachen umstimmen: Sarastro habe Papagena für ihn „aufbewahrt“, die ihm gleich sei und fügt nach Papagenos Zustimmung hinzu, dass Männer, „welche Liebe fühlen“, für die „Weisheitsliebe“ nicht verloren seien. Für die zweite Prüfung wird ihnen bereits „heilsames Stillschweigen auferlegt“: Papageno wird Papagena sehen, ohne jedoch mit ihr sprechen zu dürfen. Er wird mit aller Strenge zu Mut und Schweigsamkeit ermahnt. Jedoch schon die ersten Blitze und Donner schüchtern Papageno ein. Auch Tamino wird „Pamina sehen, aber nie sie sprechen dürfen“.

Aus der Versenkung eines geheimen Ganges tauchen die drei Damen der Königin der Nacht auf, um Tamino und Papageno Angst einzuflößen und ihre nächste Prüfung zum Scheitern zu bringen (*Wie? Ihr an diesem Schreckensort?*). Sie erinnern Tamino an die Verpflichtung seines Versprechens gegenüber der Königin, berichten, dass die Königin bereits heimlich in den Palast Sarastros eingedrungen sei, und bedrohen Tamino mit dem Tod. Tamino lässt sich davon nicht beirren. Papageno hingegen stammelt wirr vor sich hin und lässt sich von den Drohungen der drei Damen gründlich einschüchtern. Da treten die Priester auf und verwünschen die Eindringlinge in die Hölle. Unter lautem Wehgeschrei versinken die drei Damen und Papageno fällt in Ohnmacht.

### **3. Szene: Ein Garten in Sarastros Palast, Nacht**

Pamina schläft in einem Garten. Monostatos will diese günstige Gelegenheit nutzen, Pamina heimlich zu küssen (*Alles fühlt der Liebe Freuden*). Die Königin der Nacht erscheint vor ihrer Tochter, um Monostatos abzuwehren, worauf Pamina erwacht. Monostatos zieht sich eingeschüchtert zurück, belauscht jedoch heimlich die folgende Szene. Pamina eilt voller Freude in die Arme ihrer Mutter. Diese weist sie jedoch kalt zurück. Sie könne Pamina nun, da Tamino sich den Eingeweihten gewidmet hat, nicht mehr schützen. Sie überreicht ihrer Tochter einen eigens für Sarastro geschliffenen Dolch und droht ihr, sie zu verstoßen, wenn sie Sarastro nicht tötet. Dadurch trachtet sie den „alles verzehrenden“ Siebenfachen Sonnenkreis zurückzuerhalten, den ihr verstorbener Mann Sarastro statt, wie alles andere, ihr und ihrer Tochter vererbte. Sie bekräftigt diesen Wunsch mit einem Racheschwur (*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*) 🎧 Hörbeispiel<sup>2/1</sup>. Monostatos hat die Szene belauscht und versucht Pamina zur Liebe zu erpressen. Paminas Flehen lässt Monostatos ungerührt, und als sie sich weigert, ihn zu lieben, droht Monostatos sie mit dem Dolch ihrer Mutter zu töten. Während er seine Drohung wahrzumachen versucht erscheint Sarastro, der ihn abhält. Monostatos sucht sich aus seiner Verlegenheit zu retten, indem er Sarastro von dem geplanten Mordanschlag berichtet. Sarastro schickt ihn jedoch erzürnt fort („Ich weis nur allzuviel. – Weiss, dass deine Seele eben so schwarz als dein Gesicht ist [...]“). Daraufhin beschließt Monostatos, sich der Königin der Nacht anzuschließen. Pamina fleht um Gnade für ihre Mutter. Sarastro beruhigt sie: „In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht“.

#### **4. Szene: Eine Halle im Prüfungstempel, die zweite Prüfung: Verschwiegenheit**

Tamino und Papageno werden in eine Halle geführt und erneut ermahnt, Stillschweigen zu bewahren. Papageno versucht, Tamino zum Sprechen zu überreden. Tamino bleibt standhaft. Da nähert sich ein hässliches altes Weib und verleitet Papageno mit einem Krug Wasser zum Sprechen. Sie gibt sich als seine Geliebte aus, die außerdem nur 18 Jahre alt sei. Als Papageno, erstaunt und belustigt darüber, ihren Namen erfragen will, verschwindet sie unter Donner und Blitz. Papageno gelobt, kein Wort mehr zu sprechen. Die drei Knaben erscheinen und bringen Speis' und Trank („*Seid uns zum zweitenmal willkommen*“). Während Papageno genüsslich speist, spielt Tamino auf seiner Flöte. Von dem Ton angezogen, erscheint Pamina. Taminos Schweigen verwirrt sie; Als sie weder Tamino noch Papageno zu einer Erklärung bewegen kann, glaubt sie, Taminos Liebe verloren zu haben und wendet sich verzweifelt ab („*Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*“). Tamino und Papageno werden durch ein Posaunenzeichen zur nächsten Prüfung gerufen.

#### **5. Szene: Pyramiden**

Die Priester besingen Taminos Tugend („*O Isis und Osiris, welche Wonne!*“). Sarastro lobt Taminos Standhaftigkeit. Nun habe er noch eine schwere Prüfung zu bestehen. Er ruft Pamina, um Taminos Mut zu stärken. Tamino und Pamina nehmen trauernd Abschied. Sarastro verheißt ihnen ein Wiedersehen und trennt sie.

#### **6. Szene: Ein finsterer Saal im Prüfungstempel**

Papageno hat die Prüfung nicht bestanden und wurde von Tamino getrennt. Ein Priester kündigt ihm die Erlassung einer göttlichen Strafe an jedoch verliere er dafür die Einweihungswürde. Papageno gibt sich mit einem guten Glas Wein zufrieden, das ihm gewährt wird. Angeheitert spielt er sein Glockenspiel („*Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!*“), worauf die hässliche Alte wieder erscheint. Sie droht Papageno mit ewiger Kerkerhaft, wenn er sie nicht zur Frau nehmen will. Papageno gelobt ihr daraufhin ewige Treue (solange er keine Schöneren fände). Da verwandelt sich die Alte in ein schönes junges Weib, in dem Papageno seine versprochene Freundin Papagena erkennt. Von den Priestern werden beide gewaltsam getrennt, da Papageno ihrer noch nicht würdig ist. In seiner Empörung flucht Papageno gegen die Einmischung der Priester und wird vom Boden verschlungen.

#### **7. Szene: Im Garten**

Die drei Knaben erscheinen zum dritten und letzten Mal („*Bald prangt, den Morgen zu verkünden*“). Die Knaben bemerken Pamina, die sich aus enttäuschter Liebe zu Tamino mit dem Dolch, den ihr die Mutter gab, töten will. Die drei Knaben halten sie gewaltsam davon ab und verkünden ihr Taminos Liebe. Erfreut eilt Pamina mit den Knaben ihrem Geliebten entgegen.

## **8. Szene: Die Schreckensporten, die dritte Prüfung: Standhaftigkeit**

Die zwei Geharnischten begrüßen Tamino zu seiner dritten und letzten Prüfung („*Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden*“). Er soll zwei finstere Berge durchschreiten, in denen im einen Feuer und im anderen Wasser tobt. Tamino ist dazu entschlossen. Pamina eilt herbei, um ihn zu begleiten, was ihr erlaubt wird, ebenso wie das Gespräch untereinander. Sie rät ihm, die Zauberflöte zu ihrem Schutz auf ihrem Weg zu spielen. Beide durchwandern unbeschadet die Schreckensporten und werden unter dem Lobgesang der Eingeweihten zu den bestandenen Prüfungen beglückwünscht. („*Triumph, Triumph! du edles Paar! Besieget hast du die Gefahr!*“).

## **9. Szene: Offenes Land**

Papageno wurde aus dem Tempel entlassen. Aus Sehnsucht nach seinem verlorenen Weibchen will er sich das Leben nehmen und sich an einem Baum erhängen. Auch die Bitten, dass sich 'Irgendeine' auf dreimaliges Zählen finden möge, fruchten nicht. Die drei Knaben halten ihn in letzter Sekunde von seinem Vorhaben ab und raten ihm, sein Glockenspiel zu spielen. Auf dessen Klang erscheint Papagena und beide fallen sich, nun endlich glücklich vereint, in die Arme (*Pa-Pa-Pa-Pa-Pa*).

## **10. Szene: Finale**

Die Königin der Nacht ist mit den drei Damen und Monostatos in den Tempel eingedrungen, um Sarastro zu stürzen. In den unterirdischen Hallen des Tempels versammeln sie sich zu einem vernichtenden Gefecht. Die Königin verspricht Monostatos Pamina zur Frau, wenn ihr Plan gelingt. Donnerrollen und Wasserrauschen künden von einer nahenden Bedrohung. Als die Gehilfen der Königin ihren Racheschwur geloben, stürzt das Gemäuer in sich zusammen und begräbt die Verschwörer für ewig „in finsterner Nacht“. Die Szene hat sich in einen „Sonnentempel“ verwandelt („*Die Strahlen der Sonne*“). Tamino und Pamina werden von Sarastro eingeweiht. Unter Jubel wird verkündet: „Es siegte die Stärke und krönt zum Lohn – die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron!“.

Quelle: Wikipedia – die freie Enzyklopädie

# **Thematisches**

## **Wolfgang Amadeus Mozart - Biographie**

Wolfgang Amadeus Mozart, vollständiger Name: Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (\* 27. Januar 1756 in Salzburg; † 5. Dezember 1791

in Wien) war ein Komponist der Wiener Klassik. Sein umfangreiches Werk genießt weltweite Popularität und gehört zum bedeutendsten Repertoire der Klassik. Er selbst nannte sich meist Wolfgang Amadé Mozart.

## **Leben**

Wolfgang wurde am 27. Januar 1756 um acht Uhr abends als siebtes (und zweites überlebendes) Kind der Familie in Salzburg in der Getreidegasse 9 in einer Dreizimmerwohnung eines Mehrfamilienhauses (Hagenauer Haus) geboren. Seine Eltern, aus beruflichen Gründen in das kirchliche Fürstentum Salzburg gezogen, waren der aus Augsburg stammende fürstbischöfliche Kammermusikus (ab 1757 Hofkomponist und ab 1763 Vizekapellmeister) Leopold Mozart und die aus Sankt Gilgen stammende Anna Maria Pertl. Schon am Vormittag nach seiner Geburt wurde er im Dom von Salzburg auf die Namen *Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus* getauft.

Bereits im Alter von vier Jahren erhielten er und seine fünf Jahre ältere Schwester Maria Anna Walburga Ignatia, genannt „Nannerl“, vom Vater den ersten Musik- und allgemeinbildenden Unterricht (Klavier, Violine und Komposition). Schon 1761 zeichnete Vater Mozart ein *Andante* und ein *Allegro* als des „*Wolfgangerl Compositiones*“ auf, denen ein *Allegro* und ein *Menuetto* folgten, datiert auf den 11. bzw. 16. Dezember 1761. (Das fälschlicherweise immer wieder als früheste Komposition genannte Menuett G-Dur mit einem Menuett C-Dur als Trio KV 1 entstand vermutlich erst 1764). Auch Mozarts Begabung im Klavier- und Violinspiel trat schnell hervor. 1762 folgten seine ersten Auftritte.

Erste Konzertreisen Wolfgangs und seiner Schwester Nannerl mit den Eltern wurden Anfang 1762 nach München und Herbst 1762 nach Wien arrangiert, um dem Adel die talentierten Kinder zu präsentieren. Nach dem Erfolg des Wunderkindes in München und Wien startete die Familie am 9. Juni 1763 zu einer ausgedehnten Tournee durch die deutschen Lande und Westeuropa, die bis zur Rückkehr nach Salzburg am 29. November 1766 dreieinhalb Jahre dauerte: München, Augsburg, Ludwigsburg, Schwetzingen, Heidelberg, Mainz, Frankfurt am Main, Koblenz, Köln, Aachen, Brüssel, Paris (Ankunft am 18. November 1763), Versailles, London (Ankunft am 23. April 1764), Dover, Belgien, Den Haag, Amsterdam, Utrecht, Mecheln, erneut Paris (Ankunft 10. Mai 1766), Dijon, Lyon, Genf, Lausanne, Bern, Zürich, Donaueschingen, Ulm und München, wo die Kinder bei Hofe oder in öffentlichen Akademien musizierten. Während dieser Reisen entstanden unter anderem die ersten Sonaten für Klavier und Violine (die vier Sonaten für Klavier und Violine KV 6 bis 9 sind 1764 die ersten gedruckten Kompositionen Mozarts) sowie die erste Sinfonie Es-Dur (KV 16).

Ein wichtiges Ergebnis dieser Reise war, dass Mozart in London mit der italienischen Symphonie und Oper vertraut gemacht wurde. Dort lernte er zudem Johann Christian Bach kennen, den er sich vielfältig zum Vorbild nahm. 1778 schrieb Mozart aus Paris nach dem dortigen Wiedersehen nach Hause: „...*ich liebe ihn (wie sie wohl wissen) von ganzem Herzen – und habe hochachtung vor ihm...*“.

## **Konzertmeister in Salzburg (1772-1777)**

In Salzburg wurde im Jahr 1772 Hieronymus Franz Josef von Colloredo-Mannsfeld Fürsterzbischof von Salzburg; er folgte dem verstorbenen Sigismund Christoph Graf von Schrattenbach. Vom neuen Fürsten wurde W. A. Mozart im August zum besoldeten Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle ernannt. Trotzdem führte dies nicht zu einem Ende seiner vielen Reisen mit dem Vater. Wolfgang versuchte

weiterhin, dem engen Reglement des Salzburger Dienstes zu entkommen: vom 24. Oktober 1772 bis zum 13. März 1773 folgte die dritte Italienreise zur Uraufführung des *Lucio Silla*, während der auch das *Exultate, jubilate* entstand, und von Mitte Juli bis Mitte Ende September 1773 die dritte Reise nach Wien. Im selben Jahr entstand auch sein erstes Klavierkonzert. Ab Oktober 1773 bewohnte die Familie Mozart den ersten Stock des Tanzmeisterhauses, welches zuvor dem Salzburger Hofanzmeister Franz Gottlieb Spöckner (ca. 1705–1767) gehört hatte.

Nach einer längeren Pause folgte am 6. Dezember 1774 eine Reise in das nahe München zur Uraufführung der Opera buffa *La finta giardiniera* (KV 196). Am 13. Januar 1775 und nach der Rückkehr am 7. März versuchte W. A. Mozart erneut, sich auch in Salzburg als Künstler der Musik zu etablieren. Er ließ zum Beispiel das *Dramma per musica Il rè pastore* am 23. April 1775 in Salzburg uraufführen, das allerdings beim Publikum nicht gut ankam. Nach mehrfachen erfolglosen Bitten um Urlaub reichte er 1777 sein Abschiedsgesuch beim Fürsterzbischof ein und bat um Entlassung aus der Salzburger Hofkapelle.

### **Auf Arbeitssuche und erneut Salzburg (1777-1781)**

Nach seiner Entlassung aus den Diensten des Fürsten begab sich W. Mozart am 23. September 1777 mit seiner Mutter auf eine Städtereise; er versuchte eine neue und bessere Anstellung zu finden. Zuerst sprach er (vergeblich) am bayerischen Herzoghof in München vor, danach in Augsburg und am Hof des Mannheimer Kurfürsten Karl Theodor, wo er das kurfürstliche Orchester und dessen Kapellmeister, seinen späteren Freund Christian Cannabich, kennen lernte. Aber auch hier bekam er weder eine Anstellung noch irgendwelche musikalischen Aufträge. Er lernte aber die Familie Weber kennen und deren Tochter Aloysia, eine junge Sängerin und spätere Münchner Primadonna, in die er sich verliebte.

Nach fünf Monaten in Mannheim fuhren er und seine Mutter, vom Vater gedrängt, weiter nach Paris, wo sie am 23. März 1778 ankamen. Dort konnte Mozart immerhin seine Ballettmusik *Les petits riens* aufführen, bekam darüber hinaus aber keine weiteren Engagements. Am 3. Juli 1778, um 10 Uhr abends, verstarb seine Mutter.

Die Rückreise nach Salzburg, die er widerwillig knapp drei Monate später (am 26. September) antrat, um die vakante Stelle eines Hoforganisten anzutreten, führte ihn über Straßburg, Mannheim und Kaisersheim nach München, wo er noch einmal der Familie Weber begegnete. Erst Mitte Januar 1779 erreichte er seine Heimatstadt und wurde wenige Tage später, am 17. Januar, zum Hoforganisten ernannt. Hier komponierte er die *Krönungsmesse* (KV 317).

Dieser erneute Versuch mit einem Engagement in Salzburg ging zwanzig Monate leidlich gut, obwohl das Verhältnis zum Erzbischof angespannt blieb, auch da dieser ihm die Mitwirkung an einträglichen Konzerten in Wien untersagte, bis zu einer erneuten Reise am 5. November 1780 nach München zur Uraufführung seiner Opera seria *Idomeneo* (KV 366) am 29. Januar 1781. Direkt im Anschluss daran wurde er vom Erzbischof nach Wien zitiert, wo der Streit zwischen den beiden eskalierte und im Bruch kulminierte. Mozart kündigte am 8. Juni 1781 den Salzburger Dienst auf, ließ sich in Wien nieder und bestritt dort in den nächsten Jahren seinen Lebensunterhalt durch Konzerte in privaten und öffentlichen Akademien.

### **Freischaffender Komponist in Wien (1781-1791)**

Befreit von den Salzburger 'Fesseln' schuf der nun unabhängige Komponist und Musiklehrer, der ständig auf der Suche nach Auftraggebern und Klavierschülern war und der sich auch nicht scheute, auf „Vorrat“ zu arbeiten, die ganz großen Opern.

Am 16. Juli 1782 wurde das vom Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und österreichischen Erzherzog Joseph II. in Auftrag gegebene Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384) in Wien uraufgeführt. Es folgten am 1. Mai 1786 die Uraufführung der Opera buffa *Le nozze di Figaro* (KV 492), am 29. Oktober 1787 die Uraufführung des Drama giocoso *Don Giovanni* (KV 527) in Prag, am 26. Januar 1790 die Uraufführung der Opera buffa *Così fan tutte* (KV 588) wieder in Wien (die letzten drei nach Libretti von Lorenzo Da Ponte), am 6. September 1791 die Uraufführung der Opera seria *La clemenza di Tito* (KV 621) in Prag und am 30. September 1791 die Uraufführung der großen Oper *Die Zauberflöte* (KV 620) in Emanuel Schikaneders Theater im Freihaus auf der Wieden. Geschichte und Texte der *Zauberflöte* gehen auf Emanuel Schikaneder zurück und stellen eine spekulative Mischung aus einem Vorgängerwerk („Der Stein der Weisen“), einem Märchen von Wieland und freimaurerischen Attributen dar. In dieser Phase komponierte Mozart außerdem die *Messe in c-Moll* (KV 427) (1783) und wichtige Instrumentalwerke: die sechs Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465) (1785), die Linzer Sinfonie (KV 425), die Prager Sinfonie (KV 504) (1786) und Eine kleine Nachtmusik (KV 525) (1787) sowie die drei letzten Sinfonien Es-Dur (KV 543), g-Moll (KV 550) und C-Dur (Jupiter-Sinfonie, KV 551) (1788).

In Wien lernte Mozart Gottfried van Swieten kennen, den Präfekten der kaiserlichen Bibliothek (heute: Österreichische Nationalbibliothek) und ausgewiesenen Musikliebhaber. Dieser machte ihn mit den Arbeiten von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel bekannt, als er ihm (um 1782/83) die Manuskripte, die er während seines langen Aufenthalts in Berlin gesammelt hatte, bei den regulären Sonntagskonzerten in van Swietens Räumen in der Kaiserlichen Bibliothek zur Verfügung stellte. Die Begegnung mit diesen Barockkomponisten machte einen tiefen Eindruck auf Mozart und hatte umgehend großen Einfluss auf seine weiteren Kompositionen.

Am 4. August 1782 heiratete Mozart Constanze Weber, die Schwester Aloysias, die er drei Jahre zuvor in Mannheim kennen gelernt hatte und die in den folgenden Jahren sechs Kinder von ihm zur Welt brachte: Raimund Leopold (1783), Karl Thomas (1784), Johann Thomas Leopold (1786), Theresia Konstantia Adelheid Friderika (1787), Anna (1789) und Franz Xaver Wolfgang (1791), von denen vier bereits nach kurzer Zeit starben. Lediglich Karl Thomas und Franz Xaver überlebten die Kinderzeit. Großvater bzw. Vater Leopold Mozart starb am 28. Mai 1787, den Wolfgang M. in seinen Wiener Jahren noch zweimal besuchte (1783) bzw. der bei ihm zu Besuch war (1785).

Durch seine Freundschaft mit Otto Heinrich von Gemmingen-Hornberg, trat Mozart am 14. Dezember 1784 in die Wiener Freimaurerloge *Zur Wohltätigkeit* ein. Mozart besuchte regelmäßig die Wiener Loge *Zur wahren Eintracht*, in der der Freimaurer und Illuminat Ignaz von Born Stuhlmeister war. Dort wurde er am 7. Januar 1785 zum Gesellen befördert. Er konnte aber am 11. Februar nicht bei der Initiation seines Freundes Joseph Haydns anwesend sein, da er am selben Abend, an dem auch sein Vater Leopold Mozart aus Salzburg angekommen war, das erste seiner sechs Subskriptionskonzerte in der "Mehlgrube" gab und dabei den Solopart seines Klavierkonzertes in D-Moll KV 466 spielte. Auf Mozarts Veranlassung wurde auch sein Vater Leopold Mozart Freimaurer: Dieser wurde am Mittwoch, den 6. April 1785 in der Bauhütte seines Sohnes als Maurerlehrling eingeweiht, und am 16. und 22. April 1785 in der Loge *Zur wahren Eintracht* in den 2. resp. 3. Grad erhoben.

Speziell in seinen Opern *Die Zauberflöte* und *Le nozze di Figaro* sind gesellschaftskritische Töne aus dieser Mitgliedschaft zu spüren. Am 7. Dezember

1787 wurde er zum k.k. Kammermusicus ernannt (mit einem stattlichen Jahresgehalt von 800 Gulden für das Komponieren von ein paar Tänzen im Fasching) und am 9. Mai 1791 zum (unbesoldeten) Adjunkten des Domkapellmeisters von St. Stephan Leopold Hoffmann.

Mit der Aufführung des *Figaro* 1786, die Josef II. (römischer Kaiser und Erzherzog in Wien) trotz des systemkritischen Inhalts freigab, überforderte er das Wiener Publikum derart, dass es sich von ihm zurückzog und so seine wirtschaftliche Situation verschlechterte, ohne dass er dieser Tatsache mit seinen Ausgaben Rechnung trug. Dieser Misserfolg war ein Wendepunkt in seinem Leben. Erfolg hatte er in dieser Zeit nur in Prag. Abseits der Wiener Öffentlichkeit erschuf er die Werke seiner letzten Lebensjahre. Vergeblich versuchte er mit erneuten Reisen, die wirtschaftliche Talfahrt aufzuhalten.

Diese Reisen führten ihn zu den Aufführungen nach Prag (8. Januar bis Mitte Februar 1787 und Ende August bis Mitte September 1791), aber auch mit dem Fürsten Karl Lichnowsky über Prag, Dresden und Leipzig nach Potsdam und Berlin zum preußischen König Friedrich Wilhelm II. (8. April bis 4. Juni 1789), sowie nach Frankfurt am Main zur Krönung Kaiser Leopolds (23. September bis Anfang November 1790). Auf Heimreisen machte er Station in Mannheim und München.

Aber weder die Berliner Reise 1789 noch jene nach Frankfurt 1790 verhalfen ihm zu Wohlstand: Berlin verschaffte weder Einnahmen noch eine Anstellung. Die vom Kaiser erbetene Oper *Così fan tutte* fand nur mäßigen Anklang, und auch der Auftritt in Frankfurt am Main sowie die Uraufführung des *Tito* in Prag fanden wenig Resonanz. Erst der große Beifall für die *Zauberflöte* versprach wirtschaftliche Besserung.

### **Letzte Werke und früher Tod**

Nach der Uraufführung von *La clemenza di Tito* in Prag war Mozart Mitte September 1791 nach Wien zurückgekehrt und hatte sich sofort in die Arbeit für die Uraufführung der *Zauberflöte* gestürzt, die zwei Wochen später – endlich wieder mit Erfolg – über die Bühne ging. Gleichzeitig hatte er die Motette *Ave verum corpus* ausgearbeitet und mit der Niederschrift des Requiems (KV 626) begonnen, die er jedoch nicht mehr abschließen konnte. Franz Xaver Süßmayr, ein ehemaliger Schüler Mozarts, vollendete dasselbe.

Wenige Wochen nach der Uraufführung der *Zauberflöte* am 30. September 1791 wurde Mozart bettlägrig, am 5. Dezember um 1 Uhr früh starb er und wurde am Tag darauf beerdigt. Er wurde nicht ganz 36 Jahre alt.

Die Todesursache ist nicht geklärt. Genannt werden „hitziges Frieselfieber“ (Diagnose des Totenbeschauers), Rheuma (Rheumatisches Fieber), Syphilis (eventuell mit Quecksilbervergiftung), Trichinen, Purpura Schönlein-Henoch, Nierenversagen, Herzversagen und Aderlass. Möglicherweise ist Mozarts Todesursache bereits in einer Erkrankung während seiner Kindheit zu suchen; die moderne Medizin tendiert dabei zu einer Infektion mit Streptokokken, die unzulänglich behandelt wurde und somit zu Herz- bzw. Organversagen führte.

Er selbst war davon überzeugt, vergiftet worden zu sein, und äußerte sich gegenüber Constanze dazu wenige Wochen vor seinem Tod während eines Besuchs im Prater: „Gewiß, man hat mir Gift gegeben.“ Für einen Giftmord gibt es allerdings keinerlei dokumentierte Anhaltspunkte. Die ersten Legenden zirkulierten schon kurz nach Mozarts Tod. Die wohl berühmteste davon schreibt seinem angeblich missgünstigen Kollegen Antonio Salieri die Täterschaft zu, der sich überdies kurz vor seinem eigenen Tod als Mörder Mozarts bezeichnet haben soll.

Beigesetzt wurde der große Komponist in einem allgemeinen Grab am Sankt Marxer Friedhof. Seine Witwe besuchte das Grab zum ersten Mal erst nach 17 Jahren. 1855 wurde der Standort seines Grabes so gut wie möglich bestimmt und 1859 an der vermuteten Stelle ein Grabmal errichtet, das später von der Stadt Wien in die Gruppe der Musiker-Ehrengräber am Zentralfriedhof übertragen wurde. Auf der alten freigewordenen Grabesstelle wurde in Eigeninitiative des Friedhofswärters Alexander Kugler abermals eine Mozart-Gedenktafel errichtet, die mit der Zeit aus Spolien anderer Gräber zu einem Grabmal ausgebaut wurde, und heute eine viel besuchte Sehenswürdigkeit ist.

### **Hinterlassenschaft**

Nach heutigen Maßstäben war Mozart ein Großverdiener, dennoch war er aufgrund seines Lebenswandels oft in finanziellen Nöten. Für ein Engagement als Pianist erhielt er nach eigenen Angaben „wenigstens 1.000 Gulden“ (zum Vergleich: Seiner Magd bezahlte er einen Gulden pro Monat). Zusammen mit seinen Klavierstunden, für die er jeweils zwei Gulden berechnete, und seinen Einkünften aus den Konzerten und Auftritten, verfügte er über ein Jahreseinkommen von rund 10.000 Gulden, was nach heutiger Kaufkraft etwa 125.000 € entspricht. Dennoch reichte das Geld nicht für seinen aufwendigen Lebensstil, so dass er oft genug andere, wie Johann Michael Puchberg, einen Logenfreund um Geld anpumpte. Er bewohnte große Wohnungen und beschäftigte viel Personal, außerdem hegte er – so wird angenommen – eine Leidenschaft für Karten- und Billardspiele mit hohen Einsätzen, wodurch er große Summen verloren haben könnte. Der wertvollste Einzelposten seiner Hinterlassenschaft waren laut Verlassenschaftsverzeichnis nicht die zahlreichen wertvollen Bücher oder Musikinstrumente in seinem Besitz, sondern es war seine teure Kleidung.

### **Werke**

Die Werke Mozarts werden meist nach ihrer Sortierung im Köchelverzeichnis (KV) gezählt, welches der chronologischen Reihenfolge des Entstehens folgt.

### **Opern**

- 1767 - Die Schuldigkeit des ersten Gebots (KV 35)
- 1767 - Apollo und Hyacinth (KV 38)
- 1768 - Bastien und Bastienne (KV 50)
- 1768 - La finta semplice (KV 51)
- 1770 - Mitridate, re di Ponto (KV 87)
- 1771 - Ascanio in Alba (KV 111)
- 1771 - Il sogno di Scipione (KV 126)
- 1772 - Lucio Silla (KV 135)
- 1775 - La finta giardiniera/Die Gärtnerin aus Liebe (KV 196)
- 1775 - Il re pastore (KV 208)
- 1780 - Zaide (KV 344), Fragment
- 1781 - Idomeneo (KV 366)
- 1782 - Die Entführung aus dem Serail (KV 384)

- 1783 - L'oca del Cairo (KV 422), Fragment
- 1783 - Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante (KV 430), Fragment
- 1786 - Der Schauspieldirektor (KV 486)
- 1786 - Le nozze di Figaro (KV 492)
- 1787 - Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni (KV 527)
- 1790 - Così fan tutte ossia La scuola degli amanti (KV 588)
- 1791 - Die Zauberflöte (KV 620)
- 1791 - La clemenza di Tito (KV 621)

**Kirchenmusik, Messen, Sinfonien, Klavierkonzerte, Streichinstrumente und Orchester, Blasinstrumente und Orchester, Flötensätze und –konzerte, Hornsätze und –konzerte, Serenaden, Notturmi, Divertimenti, Märsche, Kassationen, Kammermusik ohne Klavierbegleitung, Kammermusik mit Klavierbegleitung, Klaviermusik**

Quelle: Wikipedia –die freie Enzyklopädie

## Emanuel Schikaneder - Biographie

eigentlich *Johann Joseph Schickeneder* (\* 1. September 1751 in Straubing; † 21. September 1812 in Wien) war Schauspieler, Sänger, Regisseur, Dichter, Theaterdirektor und Freimaurer.

### Leben



Schikaneder als Papageno. Titelblatt der Erstausgabe des Librettos der Zauberflöte, 1791

Schikaneder war seit 1773 Mitglied, später Regisseur einer theatralischen Wandertruppe, der *Moserschen Schauspielgesellschaft*. Ein Gastspiel seiner Truppe

führte ihn 1780 nach Salzburg, wo er sich mit Leopold Mozart anfreundete und so auch mit dessen Sohn Wolfgang eine erste Bekanntschaft schloss. Im Jahre 1777 ehelichte er Eleonore Schikaneder (geborene Maria Magdalena Arth). In Wien spielte er ab 1785 im Kärntnertortheater und gleichzeitig am damaligen Burgtheater. Kaiser Joseph II. untersagte ihm die Errichtung eines Theaters auf den Glacis vor dem Kärntnertor, weshalb er 1787 mit seiner Theatertruppe nach Regensburg ging. 1789 kehrte er wieder nach Wien zurück, wo 1787 auf Antrag des Theaterdirektors Christian Roßbach das Freihaustheater, ein Theater im damals größten Wohnblock Wiens, dem Freihaus auf der Wieden, errichtet worden war. Dieses Theater wurde am 12. Juli 1789 mit dem von Schikaneder verfassten Stück *Der dumme Anton im Gebirge* eröffnet. Am 30. September 1791 fand dort die Premiere seines größten Erfolges, der Oper *Die Zauberflöte* mit der Musik von Wolfgang Amadeus Mozart statt. Schikaneder selbst spielte den Vogelfänger Papageno, eine Figur in der Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters. Die Erfolge brachten so große Einnahmen, dass Schikaneder mit Hilfe des Kaufmanns Bartholomäus Zitterbarth ein neues Theater auf der anderen Seite des Wienflusses, das Theater an der Wien, erbauen konnte. Das alte Theater auf der Wieden wurde daher 1801 geschlossen und in Mietwohnungen umgebaut. Das Theater an der Wien wurde am 13. Juni 1801 ebenfalls mit einer Schikaneder-Oper eröffnet, nämlich *Alexander* (Musik von Franz Teyber). Schikaneder setzte bei seinen Aufführungen auf aufwändige Dekorationen, Effekte und viel Pomp. Das neue Theater an der Wien bot ein künstlerisch weit anspruchsvolleres Programm, darunter die Uraufführung von Schuberts *Rosamunde* und Beethovens Fünfter Sinfonie. Schikaneder leitete das Theater bis 1804 und ging danach nach Brünn und Steyr. Infolge der kriegsbedingten Geldabwertung von 1811 verlor er sein letztes Vermögen und starb geistig verwirrt in Wien-Alsergrund. Wie Wolfgang Amadé Mozart, Leopold Mozart und Karl Giesecke war Schikaneder Freimaurer. Aufgenommen wurde er in der Regensburger Freimaurerloge *Carl zu den drei Schlüsseln* 1791. Sein Aufnahmegesuch vom 14. Juli 1788 ist erhalten und befindet sich im Deutschen Freimaurer-Museum in Bayreuth.

## Werke

Er schrieb 55 Theaterstücke und 44 Bücher für Opern und Singspiele.

Quelle: Wikipedia – die freie Enzyklopädie

## Das Labyrinth oder Der Zauberflöte zweyter Theil

**Das Labyrinth** oder **Der Kampf mit den Elementen** ist der Doppeltitel einer Oper von Komponist Peter von Winter (1754-1825) und sollte eine Fortsetzung des Mozartstoffes *Die Zauberflöte* darstellen. Das Libretto schrieb Emanuel Schikaneder, der auch bereits für die Mozartoper die Texte verfasste. Die Erstaufführung erfolgte am 12. Juni 1798 in Wien. Sie wurde auch mit dem Titel **Der Zauberflöte zweyter Theil** bekannt.

## **Geschichte**

Sieben Jahre nach Mozarts Tod kam Peter von Winters "heroisch-komische Oper" ebenfalls im Wiedner Theater (Freihaustheater auf der Wieden), wiederum mit Emanuel Schikaneder als Papageno und Josepha Hofer als Königin der Nacht heraus. Insgesamt erfuhr sie in Wien 77 Aufführungen. Später wurde sie in Berlin, Frankfurt, Nürnberg, Prag, Kassel, Stuttgart, Brunn, Königsberg und Budapest nachinszeniert, nach Auskunft der zeitgenössischen Quellen in erster Linie als "Ausstattungspektakel".

Dass Goethe seinen zweiten Teil der Zauberflöte fragmentarisch hinterließ, ist wohl nicht zuletzt auf die Existenz dieser Oper zurückzuführen.

Das Werk war nicht unbekannt, da es in alten Klavierauszügen und Textbüchern der Gesangsnummern bereits gedruckt vorlag, Partiturhandschriften gab es ebenfalls.

Sämtliche Dialogtexte, Partitur, Szenenanweisungen und

Bühnenbildbeschreibungen galten jedoch bis zum Jahr 2000 als verschollen. Die

Münchener Inszenierung von August Everding von 1978 bezog sich daher nur auf

einen Torso und eine Bearbeitung des Werkes. Schikaneders eigene Fortsetzung

der Zauberflöten-Handlung ist für die Rezeption von Mozarts Zauberflöte durchaus

von Belang, trotz mancher Ver- und Entwicklung der bekannten Figuren in den

"neuen" dramaturgischen Zusammenhängen.

*Der Zauberflöte zweyter Theil unter dem Titel: Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. Eine große heroisch-komische Oper in zwey Aufzügen von Emanuel Schikaneder. In Musik gesetzt von Herrn Peter Winter, Kapellmeister in Churpfalz-bayrischen Diensten. Vollständiges Textbuch.*

Erstveröffentlichung nach den zeitgenössischen Quellen und mit einem Nachwort hrsg. von Manuela Jahrmärker und Till Gerrit Waidelich, Tutzing 1992

Quelle: Wikipedia – die freie Enzyklopädie

## **Mysterienspiel und allegorisches Theater**

Unter dem Titel „Cenodoxus: Der Doctor von Pariß" kam in München im Jahre 1636

„Eine sehr schöne Comaedi von einem verdambten Doctor zu Pariß" heraus. „Pater

Jacobus Biermann Soc. Jesu" hatte sie in Latein verfasst, „M. Joachimum Meichel

verteuscht". Es handelt sich um ein typisches allegorisches Theaterstück, für das

jesuitische Autoren geradezu stilbildend tätig wurden. Neben den handelnden

Personen treten auch allegorische Figuren auf, beispielsweise

Cenodoxophylax, des Doctors Cenodoxi Schutzengel

Vier andere Engel

Spiritus, des Doctors Seel

Conscientia, das Gewissen

Pamergus, der Hauptteufel

Hypocrisis, die Gleißnerei

Philantia, die eigen Lieb

Morbus, die Krankheit

Mors, der Tod" usw.

Die „Comaedi“ behandelt den Kampf von Engeln und Teufeln um „Spiritus, des Doctors Seel“, den die Teufel gewinnen, weil im Fünften Act das himmlische Gericht, bestehend aus Christus, Petrus, Paulus, Erzengel Michael „samt den anderen Richtern“ nach mehreren Sitzungen des Doctors Aufnahme in den Himmel ablehnen: „Kein Gnad kannst nimmermehr erwerben.“ Durch dieses „schröckliche Exempel hat S. Bruno den Carthäuser Orden angefangen“, um durch „heiligmäßiges Leben“ den höchsten Richtern angenehmer zu sein als jener Pariser Doctor. Das gegenreformatorische Bühnenwerk sollte das kriegsmüde Volk gegen ketzerisches Gedankengut mobilisieren. Deshalb war die ewige Verdammnis ein viel größeres Unheil als sämtliche Schrecken des Krieges. „Comaedien“ dieses Stils blieben durch Generationen lebendig. Irmen hat entsprechende Stücke, die in Salzburg aufgeführt wurden, nachgewiesen und die Vermutung geäußert, dass Mozart als Kind an solchen Aufführungen beteiligt war.

Mozarts Zeitgenossen waren jedenfalls mit der allegorischen Darstellung von Mächten, Tugenden und religiösen Inhalten auf der Bühne vertraut. Das Publikum der „Zauberflöte“ war in der Lage, die „Personen“ als allegorische „Figuren“ zu erkennen. An die Stelle der ewigen Seligkeit treten in der „Zauberflöte“ andere erstrebenswerte Qualitäten und Maximen: Natur, Vernunft, Wahrheit und Weisheit. Das individuelle Glück wird „säkularisiert“. Vom Jenseits ist keine Rede mehr. Wir haben uns schon mit einigen Deutungen der „Zauberflöte“ beschäftigt, die von einer dürrtigen Klitterung ungerimter Plattheiten bis zu einer unergründlichen Offenbarung tiefster Humanität reichen. Eine zeitgemäße und adäquate Deutung des allegorischen Geschehens in der „Zauberflöte“ kann man am ehesten zeitgenössischen Texten entnehmen, denn diese sind in das Libretto eingeflossen. So heißt es in Lessings „Erziehung des Menschengeschlechtes“ von 1780 in § 85: „Nein, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlt, von dieser Zukunft (im Jenseits) gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen nicht nötig haben wird; da er das Gute thun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind ...“ Als Motiv moralischen Handelns hat die ewige Seligkeit ausgedient. In der „Zauberflöte“ ist davon nicht die Rede. Das „Bald prangt den Morgen zu verkünden“ bezieht sich nicht auf eine zukünftige Belohnung, sondern auf einen höheren Bewusstseinsstand des Menschen, der zu einer irdischen Glückseligkeit führen soll. Das Gute als moralische Pflicht soll Motiv des Handelns werden, nicht das Streben nach einer jenseitigen Belohnung.

Mit dieser Gegenüberstellung von Zweck des alten Mysterienspiels und neuer Moral soll noch einmal die grundlegende Idee der „Zauberflöte“ in unseren Blick gerückt werden. Sie beinhaltet die Absage an jene Institutionen, die Handeln nach ihren willkürlichen Gesetzen beurteilen, bestrafen und belohnen. Damit wird diesen Institutionen die Existenzberechtigung abgesprochen. Das ist in der „Zauberflöte“ eben nicht nur so hingesagt, sondern einziges Thema vom ersten bis zum letzten Auftritt. Hildesheimer sieht es denn doch wohl nicht richtig, wenn er Felsensteins Bemerkung, dass es sich bei der Oper „in der Maske des Märchens um ein sehr revolutionäres, ja gefährliches Bekenntnis“ handele, folgendermaßen kommentiert: „Dieses gefährliche Element scheint jedenfalls damals kein Zuschauer und auch kein Zensor erkannt zu haben.“

Sie haben es erkannt. Denn in München stand die „Zauberflöte“ auf dem Index. Im Zensurrat saß jener Benedikt Stattler S. J., dem wir schonals Verfasser der „Etica christiana“ begegnet sind. Ehe wir etwas genauer auf diese Zensur eingehen, seien noch einige Urteile erwähnt, die sich zwangsläufig ergeben, wenn man den

allegorischen Charakter erkennt: „und da stehen wir nun und fragen, in wessen Dienst zum Beispiel die drei Knaben stehen, oder warum die Königin der Nacht nicht seinerzeit (!) selbst zur Zauberflöte griff, um den Raub ihrer Tochter zu verhindern.“ Bessere Kenntnis des Textes hätte die Frage provoziert, warum Tamino eine „goldene Flöte“ erhält, die dann aber in Paminas Erzählung „aus einer uralten Eiche geschnitzt“ ist. Man könnte argumentieren, dass Schikaneder hier ein Flüchtigkeitsfehler unterlaufen ist. Interpretieren wir allegorisch, so meint diese „Unstimmigkeit“: im Reich der Königin der Nacht ist von Ruhm, Ehre, Glück und Erfolg die Rede; die Flöte ist daher auch von Gold. Im Reich Sarastros hat das alles keinen Wert. Eine uralte Eiche weckt andere Assoziationen als Gold. Wichtig war den Autoren lediglich die konnotative Bedeutung der Begriffe und Bilder, wie sie in der jeweiligen Szene sinnvoll war, nicht aber eine korrekte und stichhaltige Durchzeichnung von äußerlichen Fakten.'

Sämtliche Diskussionen um den Text zeigen, dass es uns heute schwer fällt, in diesen allegorischen Bezügen zu denken. Wir hängen an der Person und ihrer Handlung und suchen nach einer Logik, die es im Wörtlichen und Sichtbaren nicht gibt; Logik ergibt sich nur, wenn man die „Fakten“ allegorisch überträgt. Den in Allegorien denkenden Zuschauer störte es nicht, dass im „Doctor von Paris“ die Religionsgründer Christus, Paulus und Petrus samt den himmlischen Heerscharen vor der Macht des Teufels kapitulieren müssen. Sie sahen nur ihre Seele in Gefahr. Es war Spiel mit der Angst um das Seelenheil, wobei die eigentliche Heilstat Christi völlig ignoriert wurde. Diese Probleme zu durchschauen, war damals kaum jemand in der Lage, sonst hätten Lessing, Kant, Voß, Schiller und viele andere sich nicht noch einhundertfünfzig Jahre später intensiv mit diesen Fragen als „Aufklärer“ befassen müssen. Immerhin sind seit der Uraufführung der „Zauberflöte“ über zweihundert Jahre vergangen. Der aufklärerische Ansatz des Werkes ist in dieser Zeit weithin übersehen worden. Das ist kein Wunder, wenn man die rezenten Veröffentlichungen zu Aufklärung und Reaktion heranzieht, die gelegentlich die Hintergründe verkennen oder verschleiern.

Dass es sich bei der „Zauberflöte“ um ein allegorisches Theater handelt, macht der erste Auftritt Papagenos deutlich. Tamino bezeichnet ihn als „männliche Figur“ und damit für alle verständlich als allegorischen Stellvertreter einer Gruppe. Sämtliche „Personen“ der Oper sind Figuren. Ihre Verhaltensweisen entsprechen den verschiedenen Mächten und Gruppen der Gesellschaft.

Quelle: Perl, Helmut: Der Fall „Zauberflöte“. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000

## **Über Wert und Unwert des Librettos. Stimmen zum Textbuch**

Die Vorwürfe, mit denen das Libretto der Zauberflöte überhäuft wird, sind bekannt. Es enthalte – so heißt es – unzählige Ungereimtheiten, Unstimmigkeiten, Widersprüche und Handlungsbrüche. Ja, man habe es zu tun mit dem „wohl konfusesten Opernbuch, das fabriziert worden ist“, mit „one of the most absurd

specimens of that form of literature in which absurdity is regarded as a matter of course". Angesichts solcher vernichtender Kritik stellt sich die Frage, ob ein derartiges Werk überhaupt eine kohärente Deutung zulässt.

Diesen Kritikern steht allerdings eine Anzahl positiver Stimmen von etlichem Gewicht gegenüber. Zu nennen wären: Salieri, Goethe, Hegel, Adorno. Wie man aus einem Brief Mozarts (vom 14.10.1791) erfährt, gefiel Salieri (und der Cavalieri) „nicht nur [die] Musick, sondern das Buch und alles zusammen". Auch die anderen Komplimente Salieris beziehen sich auf das Werk als Ganzes: es sei „ein Opera - würdig bey der größten festivitàt vor dem größten Monarchen aufzuführen", er würde „sie [= die Oper] gewis sehr oft sehen", denn er habe „noch kein schöneres und angenehmeres Spectacel gesehen". Hätte Salieri Mozart (und bloß ihm) schmeicheln wollen (Weshalb eigentlich? Er war nicht im Geringsten darauf angewiesen!), so hätte er genaugenommen seine Artigkeiten auf das Lob der Musik beschränken können (oder sogar müssen). Mit seiner Bewunderung für das Libretto und das Werk als Ganzes aber scheint Mozarts von der Geschichte oft ungerecht behandelte Rivale unsere Annahmen zu bestätigen.

Dass auch Goethe die Zauberflöte samt Libretto nicht geringgeschätzt haben kann, geht schon allein daraus hervor, dass er sie einer – allerdings fragment gebliebenen – Fortsetzung („Der Zauberflöte zweiter Teil", 1796-99) für würdig erachtete, mit ihm selbst als Librettisten. Die Aussagen Goethes in seinen Gesprächen mit Eckermann zeugen ebenfalls von seiner überwiegend positiven Bewertung des Textbuches. So liest man etwa bei Eckermann unter dem 13.4.1823: „Wir sprachen sodann über den Text der ‚Zauberflöte‘, wovon Goethe die Fortsetzung gemacht, aber noch keinen Komponisten gefunden hat, um den Gegenstand gehörig zu behandeln. Er gibt zu, daß der bekannte erste Teil [= der Schikanedersche] voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen".

Dies ist selbstverständlich kein uneingeschränktes Lob für Schikaneder. Uns scheint jedoch bemerkenswert, dass Goethe die Möglichkeit erwägt (und wohl auch für sich beansprucht), die „Unwahrscheinlichkeiten" und „Späße" in der Zauberflöte „zurechtzulegen" und „zu würdigen".

Goethes Bewertung im Gespräch vom 25.1.1827 klingt noch schmeichelhafter. Dort heißt es in Bezug auf seine „Helena" (Faust II): „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte‘ und andern Dingen der Fall ist." Zweifellos ist diese Aussage Goethes ein nicht zu unterschätzendes Kompliment für das Buch der Zauberflöte und darüber hinaus ein klarer Hinweis darauf, dass Goethe dem Werk einen „höheren Sinn" zusprach.

In Hegels „Vorlesungen über Ästhetik" findet sich folgender Passus: „Wie oft kann man nicht z. B. das Gerede hören, der Text der Zauberflöte sey gar zu jämmerlich, und doch gehört dieses Machwerk zu den lobenswerthen Opernbüchern.

Schikaneder hat hier nach mancher tollen phantastischen und platten Produktion den rechten Punkt getroffen". (...)

In dieser Aufzählung sind mehrere Punkte erwähnenswert und womöglich aufschlussreich. Erstens: während Hegel die Königin (der Nacht) nennt, übergeht er ihren Gegenspieler Sarastro mit Stillschweigen. Dies ist auf den ersten Blick höchst befremdlich. Denn von einem Philosophen, d. h. einem „Freund der Weisheit", würde man erwarten, dass er den allgemein als Vertreter der Weisheit angesehenen Sarastro erwähne und – wenn nötig – höchstens dessen Rivalin unerwähnt ließe.

Hegel aber tut genau das Gegenteil. Wie dies erklären? Vielleicht mit der Annahme, Hegel teile das allgemeine positive Vorurteil hinsichtlich Sarastros nicht, d. h. er sehe in Sarastro keineswegs einen Repräsentanten der Weisheit?

Zweitens: Hegel erwähnt nicht nur die Weisheit (wie solches einem Philosophen die „Pflicht“ gebietet!), sondern auch die Liebe, und er stellt die entsprechenden Termini gleichberechtigt und unvermittelt nebeneinander. Zeigt dies vielleicht auf eine Deutung hin, in der Weisheit und Liebe zwei gleich bedeutsame Wirkmächte sind oder zwei gleichermaßen anzustrebende Lebensziele? Drittens: Hegel glaubt in der Oper eine „mittelmäßige Moral“ zu entdecken, die er „vortrefflich“ findet.

„Mittelmäßig“ hat hier selbstverständlich keinen pejorativen Sinn (wie könnte sonst von Vortrefflichkeit die Rede sein?), sondern bedeutet – in Anlehnung an die aristotelische Sprechweise – soviel wie „in der Mitte zwischen zwei Extremen angesiedelt“. Woran mag Hegel gedacht haben? Wohl kaum an die elitäre Sarastro-Orthodoxie, deren „Rigorismus“ mit „Reinheitsgebot“ das Mittelmaß doch um ein beträchtliches übersteigt.

Eindeutig unter dieses Mittelmaß dürfte für Hegel andererseits die „Papageno-Moral“ fallen, ein recht primitiver, wenn auch überaus sympathischer Hedonismus mit den Lebenszielen: Essen, Trinken und ... „gesellschaftliche Unterhaltung“ (wie Papageno die Sache züchtig nennt). Zwar wird in dieser Moral eine Form dieser „Unterhaltung“, nämlich die Ehe, bejaht, aber es lässt sich fragen, ob Papagenos Form der Ehe jener Institution der „Sittlichkeit“ entspricht, die Hegel in ihr sieht. Wird in Papagenos Ehe „die körperliche Vereinigung (...) Folge des sittlich geknüpften Bandes“ sein? Wird Papagenos Zusammenleben mit seinem Weibchen so monogam sein, wie dies nach Hegel für die Ehe wesentlich ist? Man darf in dieser Hinsicht einige Zweifel anmelden. (...) Hat Schikaneder vielleicht deshalb dem Papageno das „Faunenflötchen“ als Hauptattribut mit auf den Weg gegeben? (...)

Wie man sieht, gibt es Bewunderer bzw. Verteidiger des Textbuches, und unter diesen solche, die sich nicht an den „Unwahrscheinlichkeiten“ oder dem Mangel an „Einstimmigkeit“ stoßen, sondern wie Goethe einen „höheren Sinn“ erkennen, der ihnen wohl hilft, die „Unwahrscheinlichkeiten zurechtzulegen“. (...)

Schon ein Blick in Kurzbiographien Schikaneders genügt, um diese Zitate als das zu entlarven, was sie sind: falsche bzw. willkürliche Behauptungen, Halbwahrheiten, Tatsachenverdrehungen. Wie hätte nämlich ein Mann „zutiefst ungebildet“ sein können, der als Schauspieler oder als Theaterdirektor Stücke von Shakespeare sowie von seinen eigenen Zeitgenossen Goethe, Schiller, Lessing, Voltaire usw. aufführte, der eine Inszenierung der „Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais beabsichtigte, bei seinem Vorhaben jedoch an der kaiserlichen Zensur scheiterte, und endlich, der selber Stücke verfasste, die sich nicht nur ein ungebildetes Publikum ansah, sondern der Kaiser in Person, der Schikaneder daraufhin das Wiener Kärntnerthor-Theater zur Verfügung stellte?

Weshalb an der Güte der Hamletdarstellung eines Künstlers zweifeln, den der Intendant des Münchener Hoftheaters eigens für diese Rolle verpflichtete und den das „Theaterjournal für Deutschland“ im Jahre 1780 „unter die Reihen der besten Schauspieler und der einsichtsvollsten Direktoren“ zählte? Wie könnte man seine Qualifikation als Librettist, insbesondere von Singspielen, in Frage stellen? Bevor er das Textbuch der Zauberflöte vorlegte, die für die meisten Interpreten zu eben dieser Gattung gehört, hatte Schikaneder eine Anzahl sehr erfolgreicher Singspiele verfasst. Er hatte sich „als Schauspieler, Sänger und Librettist [!] zu einer

wesentlichen Stütze im aktuellen Genre [des Singspiels]" entwickelt. Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kommt auch Remy Stricker, dem es nicht einleuchten will, weshalb einer der gebildetsten Theaterdirektoren seiner Zeit (was aus seinem Repertoire hervorgehe) und ein wegen seiner Hamletverkörperung in ganz Deutschland gefeierter Shakespeare-Darsteller nicht die nötige Qualifikation gehabt haben sollte, um mit Mozart zusammenzuarbeiten.

### **Zwei Arten von „Widersprüchen“**

Ein Großteil der dem Libretto vorgeworfenen „Widersprüche" betreffen Sarastro und die Königin der Nacht und dienen auch des Öfteren dazu, die sogenannte "Bruchtheorie" zu bestätigen. Was z. B. Sarastro anbelangt, so könnte sein Verhalten kaum inkonsistenter sein. Zuerst gibt er zu verstehen, er sei an der Verbindung von Tamino und Pamina interessiert: „Schlägt dein [= Taminos] Herz noch ebenso warm für Pamina und wünschst du einst als ein weiser Fürst zu regieren, so mögen die Götter dich ferner begleiten. – Deine Hand! Man bringe Paminen!" Natürlich erwartet der Zuschauer nun, dass Sarastro im nächsten Augenblick die Hand der hereingeführten Pamina in diejenige ihres Geliebten legt, die er hält, um so anzuzeigen, dass die beiden ein Paar bilden. Dazu kommt es jedoch nicht. Gänzlich überraschend teilt Sarastro nämlich der Pamina mit, Tamino warte auf sie, um ihr „das letzte [!] Lebewohl zu sagen", und er lässt Tamino auch noch das Mädchen brutal zurückweisen. Gleich darauf hingegen und als Antwort auf die Frage Paminas „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n?" versichert der Oberpriester den Liebenden, sie würden froh sich wiedersehen. In der Folge aber bestärkt er Pamina wiederum in ihrer Verzweiflung. Denn als sie von ihrer „Ahnung" spricht, Tamino werde „dem Tod nicht entgehen", weiß er nichts Besseres (für evangelienkundige Zuhörer: nichts Unheilvolleres!) zu sagen als „Der Götter Wille mag geschehen". Am Schluss der Szene hört man dann erneut aus Sarastros Mund: „Wir seh'n uns wieder!" Mit der Problematik dieser Art von „Widersprüchen" sowie mit der „Bruchtheorie" können wir uns jetzt noch nicht auseinandersetzen, da uns bis auf weiteres ein genaues Bild der beiden Gegenspieler fehlt. So wird der Leser warten müssen, ehe er sich einen Reim auf das eben beschriebene Benehmen Sarastros machen kann, d. h. ehe er erkennt, dass man wohl in Schikaneders Libretto ein „ausgeklügelt Buch" sehen kann, nicht aber in Sarastro, der eben „ein Mensch mit seinem Widerspruch" ist. Der Herrscher über das „Sonnenreich" wird zwischen mehreren Interessen hin und her gerissen, von denen er nicht alle zugeben kann oder will, die er aber – wie hier – durch sein Benehmen verrät. Sarastro ist also keineswegs die undramatische Figur, als die er manchmal hingestellt wird. (...)

### **„Märchenlogik"**

Auf eine solche Unstimmigkeit glaubt Hildesheimer aufmerksam zu machen mit der Frage, „warum die Königin der Nacht nicht seinerzeit selbst zur Zauberflöte griff, um den Raub ihrer Tochter zu verhindern“. Stellt man eine solche Frage in Bezug auf eine Märchenoper (welche die Zauberflöte doch – auch – ist!), so ist sie von der gleichen Qualität wie: „Warum ist Rotkäppchens Mutter nicht selbst zur Großmutter gegangen, anstatt ihre Tochter der Gefahr einer Begegnung mit dem bösen Wolf auszusetzen?" Eine derartige Frage verrät nur, dass derjenige, der sie stellt, recht wenig von den Gesetzen der Gattung „Märchen" versteht (oder verstehen will). Weiter: Selbst ein „Märchenblinder" müsste sehen, dass die Zauberflöte sogar in berufeneren, d. h. in diesem speziellen Falle: in männlichen Händen nichts gegen Sarastro vermag. Dies erfährt Tamino, als er die Zauberflöte erprobt, Pamina jedoch „davonbleibt", d. h. nicht aus der Gefangenschaft Sarastros befreit

wird. Weshalb sollte die Königin es dann überhaupt versucht haben, sie, eine Frau, die auch noch zu wiederholten Malen ihre vom Tod ihres Mannes herrührende Schwäche beklagt?

Ein Widerspruch, den die Interpreten öfters (als verdient!) behandeln, besteht in der „Bezeichnung der Flöte einmal als ‚golden‘, einmal als ‚aus Eichholz geschnitzt“ . Wohl muss den meisten Interpreten, die sich mit diesem „Widerspruch“ befassen, zugute gehalten werden, dass sie ihn nicht überbewerten oder dass sie gar versuchen, ihn wegzuerklären. Letzteres will jedoch nicht so recht gelingen, zum Teil, weil die Interpreten selbst an der Entstehung des Widerspruchs beteiligt gewesen sind. Denn im Libretto steht nicht eigentlich, die Flöte sei aus Eichholz geschnitzt. (...)

Doch die Märchenwelt ermöglicht eine Lösung der Schwierigkeit. Man sollte sich erstens fragen, was der Text uns genau über die Entstehung der Flöte mitteilt und infolgedessen als Deutung gestattet, zweitens, was die Zauberflöte-Botanik erlaubt, und drittens, was die Symbolik der Zauberflöte möglicherweise sogar fordert. So spricht der Text, wie gesagt, nicht von einer Flöte, die „aus Eichholz geschnitzt“ („carved from oak-wood“) wäre, sondern weiß Unbestimmteres zu berichten: „Es schnitt in einer Zauberstunde/ Mein [= Paminas] Vater sie aus tiefstem Grunde/ Der tausendjäh'gen Eiche aus“. Was die Zauberflöte-Botanik betrifft, so kennt sie (Bühnenbild zum zweiten Aufzug) einen Palmenwald, von dem es heißt: „alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold“. Wenn man nun noch bedenkt, dass in der Zauberflöte-Symbolik Gold einen Bezug zum Männlichen hat und die Eiche allgemein als Sinnbild der Kraft gilt, so scheint es nicht abwegig, eine mythische „tausendjäh'ge Eiche“ anzunehmen, die selbst aus Gold ist oder deren Kern („tiefster Grund“?) aus diesem Edelmetall besteht. Mit dieser Deutung aber würde Pahlens „Widerspruch“ im Keim erstickt, die Alpträume der Instrumentenbauer und Flötenspieler hörten auf und die Flöte bekäme darüber hinaus eine ganz andere symbolische Dimension. Jedenfalls lässt sich mit diesem zur Hälfte selbst fabrizierten „Widerspruch“ das Bild eines an „logischen“ Mängeln krankenden Librettos nicht abrunden.

### **Törichtes Gerede**

Ein drittes Beispiel unbegründeter Vorwürfe liefert wiederum Hildesheimer. Für ihn „repräsentiert“ die vom alten Priester des Weisheitstempels vorgetragene Sentenz „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“ (besonders wenn man sie in Verbindung bringt mit den in eine ganz andere Richtung zeigenden Versen „Mann und Weib und Weib und Mann/ Reichen an die Gottheit an“) „die innere Unwahrhaftigkeit, die ganz und gar unreflektierte, ja, törichte Rede des Werkes“. Es fragt sich, von welchen Voraussetzungen Hildesheimer ausgegangen ist, um zu dieser Schlussfolgerung zu gelangen.

Wie aus seinen Ausführungen hervorgeht, nimmt er an, der Ursprung der „Weiberfeindschaft“, wie er die Haltung nennt, sei unbedingt im Kreise der Autoren zu suchen und spiegele die Meinung mindestens eines der Schöpfer des Werkes wider. In der Tat: nachdem er von dieser „Weiberfeindschaft“ als einem „auf penetrante Weise immer wiederkehrende[n] Motiv des Librettos“ gesprochen hat, sieht er – zu Recht – ein, dass weder Schikaneder noch Mozart „von ihr befallen“ sein konnten. Seine (verfehlt) Voraussetzung zwingt ihn nun dazu, die unbewiesene Hilfshypothese eines misogynen Giesecke als Autor der weiberfeindlichen Tiraden zu bemühen. Aber nehmen wir einmal an, diese Hypothese in Bezug auf Giesecke treffe zu. Dann aber gilt folgendes: Wenn damit „Weiberfeindschaft“ zu einem Bestandteil der in der Zauberflöte vermittelten Botschaft geworden wäre, hätte

Schikaneder (den Hildesheimer ja selbst von dieser Untugend freispricht) ganz bestimmt nicht die alleinige Verantwortung für das Textbuch übernommen. Dies jedoch hat er ganz eindeutig getan, wie man es auf dem Zettel der Uraufführung lesen kann: „Die Zauberflöte. Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder“, während Giesecke dort nur als „Erster Sklave“ auftaucht (übrigens mit dem Auftrag, sich sehr frauenfreundlich zu gebärden: so redet dieser Erste Sklave in 1,9 von der Königin als einer „zärtlichen Mutter“ und gibt zu verstehen, er habe die Götter darum gebeten, Pamina die Flucht zu ermöglichen). Wir können also folgern, dass die weiberfeindlichen Tiraden nicht, wie Hildesheimer glaubt, „törichte Rede des Werkes“ sind, sondern zum törichten Gerede einer Kaste gehören, gegen die sich das Werk sehr entschieden wendet. Was Mozart betrifft, so ist Hildesheimer dieser Einsicht manchmal sehr nahe. Dies auch dem Libretto zuzugestehen, erlauben ihm seine verfehlten Annahmen nicht, so dass er zur Schlussfolgerung gelangt, bei diesen Tiraden komponiere Mozart gegen den Text.

### **Eine sehr ergiebige Verwirrung**

Das vierte Beispiel, aus dem sich vieles lernen lässt, wird uns länger beschäftigen. Verwirrend („baffling“) findet nämlich Nicholas Till („Mozart and the Enlightenment“) die Replik Paminas „Die Wahrheit! Die Wahrheit,/ Wär' sie auch Verbrechen“ (1,17) oder, wie er schreibt, „Pamina's live that she raust tell 'the truth, even if it were a crime“. Seiner Verwirrung gibt er mit folgender Frage Ausdruck: „Wie kann es ein Verbrechen sein, die Wahrheit zu sagen?“ Damit zeigt Till aber nur, dass nicht das von ihm ansonsten sehr geschätzte Libretto Schikaneders verwirrend ist, sondern dass seine eigene Verwirrung auf einem Missverständnis beruht.

Denn in ihrer Replik erwägt Pamina nicht die Möglichkeit, es könne ein Verbrechen sein, die Wahrheit zu sagen, sondern die Möglichkeit, die Wahrheit selbst („sie“) könne ein Verbrechen sein. Und so verstanden, ist ihre Replik keineswegs verwirrend. Sie will damit sagen: „Ich werde die Wahrheit sprechen, selbst wenn diese Wahrheit, nämlich dass ich einen Fluchtversuch unternommen habe, ein Verbrechen darstellt.“ Selbstverständlich gebraucht sie dabei den Begriff „Verbrechen“ nicht absolut, sondern er bedeutet hier: „Verbrechen in den Augen Sarastros, dem ich bald Rede und Antwort stehen muss“ (was sich in der Tat ankündigt und ihr in der darauffolgende Szene 1,18 auch blühen wird). Denn Pamina kann unmöglich in ihrer Flucht ein Verbrechen sehen. Im Gegenteil: Sie beansprucht mit ihr das Recht eines Mädchens auf Schutz vor den sexuellen Nachstellungen eines (nur eines?) Mannes und vor allem das Recht eines entführten Kindes auf Rückkehr zur geliebten Mutter. So auch hatte der Erste Sklave in 1,9 den Fluchtversuch gesehen: „O wie wird das schüchterne Reh mit Todesangst [die ihr der Vergewaltigungsversuch Monostatos verursacht hat] dem Palast ihrer zärtlichen Mutter zueilen.“ Für den Mädchenräuber Sarastro hingegen muss die Flucht ein Verbrechen sein, da er sich mit der Entführung und dem Gefangenhalten der Pamina vollkommen im Recht wähnt. Er versucht nämlich, die zwei genannten Missetaten zu rechtfertigen, übrigens erfolglos, wie wir später sehen werden.

Es ist nicht klar, ob Tills Missverständnis bezüglich Paminas Replik seine verfehlte Deutung der Intentionen des Textbuches bedingt oder, umgekehrt, durch diese bedingt wird. Seiner Meinung nach gibt nämlich Schikaneder mit Paminas Replik dem „Quintett“, bestehend aus den 3 Damen, Tamino und Papageno, unrecht, die glaubten, ein Schloss vor dem Mund der Lügner genüge, damit „Lieb' und Bruderbund“ bestünden. Solche Schlösser – so Till – seien aber unfähig, die verborgenen Ursachen des Bösen zu bekämpfen, denen man in den Herzen der

Menschen begegne. Erst wenn eine moralische Tugend wie die Wahrheit aus dem Inneren des Individuums komme, besitze sie überhaupt Macht, dem Bösen die Stirn zu bieten und es zu überwinden.

Und eben diese Erkenntnis offenbare sich plötzlich, ekstatisch der fliehenden Pamina, wenn Sarastro ihr entgegentrete und sie leidenschaftlich schwöre (oder gelobe), die Wahrheit zu bekennen, anstatt sie zu verheimlichen.

Zuerst kann von Ekstase keine Rede sein. Richtig müsste es heißen, dass Pamina in ihrer bedrohlichen Lage einen an Heroismus grenzenden Mut zeigt und damit eine außergewöhnliche moralische Größe dokumentiert. Ferner: Wenn Till hier sagen will, Pamina schwöre wirklich einen Eid, nämlich den Eid, die Wahrheit zu sagen, oder sie gelobe Entsprechendes, während Sarastro ihr entgegentrete bzw. nachdem er ihr entgegentreten sei, so ist seine Behauptung teils übertrieben, teils falsch. Denn was Pamina tut, lässt sich nicht mit den feierlichen Ausdrücken „schwören“ oder „geloben“ beschreiben, und sie tut es, bevor Sarastro überhaupt auftritt, geschweige denn ihr entgegentritt. Ihre Worte („Die Wahrheit! Die Wahrheit,/ Wär sie auch Verbrechen“) sind nicht eine Reaktion auf einen Wunsch, eine Forderung oder gar auf die bloße Präsenz Sarastros, sondern eine Antwort auf Papagenos ängstliche Frage „Mein Kind, was werden wir nun sprechen?“ Der Vogelmensch stellt diese Frage, weil ein „starker Marsch“ und Jubelchöre Sarastros Ankunft angekündigt haben und Pamina ihm eben mitteilte, nun sei es um sie beide geschehen. Auch betrifft das Frage-und-Antwort-Spiel zwischen Pamina und Papageno nur sehr indirekt die moralische Tugend, die darin besteht, die Wahrheit zu sagen, d. h. die Tugend der Wahrhaftigkeit, der Aufrichtigkeit oder der Wahrheitsliebe. Wie gesagt geht es in erster Linie um die materielle Wahrheit (ein Wert und keine Tugend) dessen, was gesagt werden soll.

Unsere text- und kontextgerechte Deutung der Worte Paminas hat nicht nur glückliche Konsequenzen für Schikaneders Libretto, das um eine ihm vorgeworfene „Ungereimtheit“ ärmer wird, und fatale für Tills Interpretation, die sich als nicht haltbar erweist. Sie bleibt auch nicht ohne Folgen für Tills – a priori löblichen – Versuche, der Replik des Mädchens das angeblich Verwirrende zu nehmen. Der erste Versuch wird überflüssig, da die von Till vorgeschlagene Neuinterpretation seiner mangelhaften „Übersetzung“ im wesentlichen den eigentlichen Sinn der Worte Paminas reproduziert. Auf seinen zweiten Versuch erübrigt es sich einzugehen, weil dieser darin besteht, mit Hilfe Kants seiner fehlerhaften „Übersetzung“, an der er trotz allem weiter festhalten will, dennoch einen vertretbaren Sinn abzugewinnen.

Unsere kritischen Ausführungen zu Till haben aber noch eine weitere Konsequenz. Sie machen uns darauf aufmerksam, wie klug Schikaneder Pamina in der folgenden Szene handeln lässt. Vor dem übermächtigen Sarastro gelingt ihr ein beeindruckender Balanceakt zwischen Widerstand und Nachgeben, bereichert um eine gehörige Dosis Scheinunterwerfung. Letztere ist für den aufmerksamen Hörer offenkundig, für den Beherrscher des „Sonnenreiches“ aber zum Glück nur sehr schwer erkennbar. Pamina beginnt mit einem Zeichen der Unterwerfung: sie kniet vor Sarastro. Bei Individuen vom Schlage eines Sarastro kann diese Form der „captatio benevolentiae“ ganz bestimmt nichts schaden. Man kniet überhaupt gern vor Sarastro, wie ebenfalls die Beispiele des Monostatos und des Sprechers zeigen. Auch sei erwähnt, dass Pamina in der Oper nur noch vor Monostatos kniet, der sie durch Erpressung zur Liebe zwingen will: „Monostatos, sieh mich hier auf meinen Knien – schone meiner!“ Sarastro befindet sich also – nicht von ungefähr, wie sich herausstellen wird – in allerbesten Gesellschaft!

Auf den Knien bekennt nun Pamina vor Sarastro: „Herr, ich bin zwar Verbrecherin,/

Ich wollte deiner Macht entfliehen". Der Herr über das „Sonnenreich" muss darin das Geständnis einer Verfehlung oder gar ein Schuldbekenntnis sehen, auch wenn Pamina gleich anschließend erklärt, die Schuld liege nicht an ihr. Der Zuhörer aber, der im Gegensatz zu Sarastro Paminas oben diskutierte Replik vernommen hat, erkennt den oder die Hintergedanken. Pamina kann sich so anklagen, ohne ihre Würde und Selbstachtung zu verlieren, weil sie diesem Satz folgenden Sinn gibt: „Ich bin Verbrecherin, nicht weil die Flucht aus deiner (Sarastros) Gefangenschaft an sich ein Verbrechen wäre, sondern weil der Satz, Ich wollte deiner Macht entfliehen' eine Wahrheit darstellt, die in deinen Augen ein Verbrechen ist. Ich bleibe also, ohne daß du, Sarastro, dessen gewahr wirst, meiner ‚Devise' treu, die Wahrheit zu sagen, selbst wenn diese für den Adressaten ein Verbrechen wäre."

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass sie die volle Wahrheit so ungeschminkt bekennt, d. h. sowohl den absichtlichen Charakter ihrer Flucht („Ich wollte") als auch deren wirklichen Zweck („deiner Macht entfliehen"). Fürwahr: ein bewundernswerter Mut!

Anschließend hebt sie auch noch die schon sehr relative Wirkung ihres „Geständnisses" auf, indem sie ihre (durch das einschränkende „zwar" gleich zu Anfang angekündigten) Motive vorbringt. Diese sind in der Tat so geartet, dass sie in den Augen eines jeden Rechtdenkenden Menschen ihrem Fluchtversuch auch das letzte „Verbrecherische" nehmen. Wenn man sich dann noch fragt, wer denn nun letztlich für die Existenz dieser Beweggründe verantwortlich ist, so bekommen die von Pamina gebrauchten Begriffe „Verbrechen" und „Verbrecherin" eine explosive Wirkung. Es wäre jedenfalls für Sarastro besser gewesen, Pamina hätte sie nicht in die Diskussion eingeführt. Das erste Motiv, die Furcht vor den Nachstellungen des Monostatos, gibt sie explizit an: „Der böse Mohr verlangte Liebe;/ Darum, o Herr, entfloh ich dir." Dieses Motiv wird Sarastro mit größtem Unbehagen vernehmen. Denn man wird ihm vorhalten, entweder mit strafbarer Fahrlässigkeit oder in verbrecherischer Absicht gehandelt zu haben, als er den vor Liebesverlangen vergehenden Mohren („Immer ohne Weibchen leben;/ Wäre wahrlich Höllenglut!", zum Aufpasser über Pamina bestellte. (...)

Den zweiten, für sie ausschlaggebenden Beweggrund, d. h. den Willen, zur Mutter zurückzukehren, erwähnt Pamina ebenfalls deutlich genug, indem sie ihn interessanterweise sogar als durch Pflicht und durch Neigung bedingt darstellt. Sie wird aber dabei jedes Mal von Sarastro unterbrochen, der sie, um sich schon im voraus zu rechtfertigen, nicht ausreden lässt. Er will sicherlich von diesem Fluchtmotiv nichts hören (in der doppelten Bedeutung dieses Ausdrucks). Plagt ihn das schlechte Gewissen? Oder – was wohl eher zutrifft – fürchtet er die Fragen, die man sich oder ihm darob stellen könnte? So oder so wäre es für ihn nur schwer zu vermeiden, als Verbrecher dazustehen (Oder ist Kidnapping vielleicht kein Verbrechen?). Pamina: „Mich rufet ja die Kindespflicht,/ Denn meine Mutter –" Sarastro: „Steht in meiner Macht./ Du würdest um dein Glück gebracht,/ Wenn ich dich ihren Händen ließe." Pamina: „Mir klingt der Muttername süße;/ Sie ist es –" Sarastro: „Und ein stolzes Weib./ Ein Mann muß Eure Herzen leiten,/ Denn ohne ihn pflegt jedes Weib/ Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten."

Wie sehr sich Sarastro hier von Pamina in die Enge getrieben fühlt, zeigt sich allein schon darin, dass der Mädchenräuber bei seiner Verteidigung gleich zweimal auf das bekannte Sophisma der „ignoratio elenchi" zurückgreifen muss. Auf jeden der von Pamina vorgebrachten Beweggründe weiß Sarastro nur mit einem Ablenkungsmanöver zu antworten; seine Einwendungen zielen an dem, was zur Debatte steht, ganz deutlich vorbei. Führt nämlich Pamina als Motiv die Kindespflicht an, so spricht Sarastro davon, dass die Königin in seiner Macht sei

und Pamina bei ihr nicht glücklich werden könne. Spielt Pamina auf ihren zweiten Beweggrund an, d. h. auf die Liebe, die sie für ihre Mutter empfindet, weiß Sarastro nichts Adäquateres zu tun, als ein Bekenntnis zum „Machismo“ abzuliefern. Ferner muss es für den Mädchenräuber besonders peinlich sein, dass er selbst das Stichwort zu Paminas zweitem Rechtfertigungsargument liefert: Das bei ihrer Mutter angeblich unmögliche Glück erinnert Pamina an das tatsächlich an der Seite der Mutter genossene Glück (weshalb ihr der Muttername noch immer und vielleicht mehr denn je so süß klingt!). (...)

Mit ihrem freimütigen Bekenntnis, sie habe der Macht Sarastros entfliehen wollen, zeigt uns Pamina im Nachhinein auch, wie subtil (und nur scheinbar paradox) ihr Handeln war, als sie beim Vergewaltigungsversuch des Monostatos den Namen Sarastros rief. Auf diese Weise hat sie versucht, die Gewalt, die Sarastro über alle und also auch über Monostatos ausübt, dazu zu benutzen, um sich selber von eben dieser Gewalt zu befreien. Leider ist die Freiheit nur von kurzer Dauer, da Monostatos sie bald wieder einfängt und nach Fesseln ruft.

Nach all dem muss man zur Schlussfolgerung gelangen, es ließe sich ein intelligenteres und moralisch einwandfreieres Benehmen eines Mädchens in derart heiklen Situationen (Vergewaltigungsversuch des Monostatos, Konfrontation mit Sarastro nach einem Fluchtversuch) kaum denken.

### **Womit ist einem Mann gedient, der sich nach einer Frau sehnt?**

Wir schließen mit einem fünften Beispiel einer „Unstimmigkeit“, die Kunze darin sieht, dass im Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ Pamina zu singen beginnt, aber seltsamerweise von den Männern spricht. Dass Pamina von Männern spricht, die Liebe fühlen, kann selbstverständlich nicht geleugnet werden. Aber ob sie nur von Männern spricht, hängt davon ab, wie man den zweiten Teil ihrer Replik versteht: „Fehlt auch ein gutes Herze nicht“. Sollte dies bedeuten, dass Männer, die Liebe fühlen, auch noch ein gutes Herz haben? Im Kontext betrachtet erscheint diese Interpretation jedoch als psychologisch unmöglich und als dramaturgisch absurd. Wie könnte Pamina so etwas sagen, sie, die eben erst einem (oder zwei) Vergewaltigungsversuch(en) entgangen ist, also einem Mann (Monostatos) begegnet ist, der zwar Liebe fühlte, aber so wenig ein „gutes Herze“ besaß, dass sie ihn kurz zuvor einen Barbaren nannte, den nichts rühren könne? Was sollte Papageno in seiner Lage mit der Versicherung anfangen, er habe neben der heftigen Liebessehnsucht, die er fühlt, auch noch ein gutes Herz? Er hat sich soeben bei Pamina bitter beklagt, noch immer keine Papagena zu haben. Pamina tröstet ihn mit der Verheißung, der Himmel werde ihm eine Freundin schicken, worauf er seiner Ungeduld mit den Worten Ausdruck gibt: „Wenn er sie nur bald schickte!“ An dieser Stelle beginnt das Duett. Also: eine Frau zu haben und dies möglichst bald, diesem Ziel gilt im Augenblick Papagenos ganzes Interesse, und nicht etwa der moralischen Beschaffenheit seines eigenen Herzens. Und als Antwort auf dieses Begehren lässt sich Paminas – angesichts der Ungeduld Papagenos im Präsens formulierte! – Versicherung deuten, mit „ein gutes Herze“ als Metonymie für „eine Frau mit einem guten Herzen“. Papagenos Replik scheint diese Deutung zu bestätigen: „Die süßen Triebe mitzufühlen/ Ist dann der Weiber erste Pflicht.“ Will er damit nicht zu verstehen geben, bei dem ersehnten Weibchen genüge dann das gute Herz (das sich seiner nur erbarmt?) nicht; seine Papagena müsse darüber hinaus noch wie er ein „gefühlvolles Herz“ (und einiges mehr) haben, das seine brennende Liebe erwidert? Mit dieser kontextgerechten Deutung verschwindet hier jegliche „Unstimmigkeit“.

Quelle: Speller, Jules: Mozarts Zauberflöte. Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung, Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft, 1998

## Die indizierte Oper

Das Libretto der „Zauberflöte“ als freie, von der Zensur völlig unbeeinflusste Fassung zu sehen, würde die historischen Fakten außer Acht lassen. Der Librettist hatte wie jeder andere Schriftsteller mit der Zensur zu rechnen. Denn im Zensurenkollegium saßen neben Illuminaten auch Kleriker. Aloys Blumauer und Gottfried van Swieten waren daher die Hände gebunden. Die Taktik der klerikalen Mitglieder dieses Gremiums war es, der anderen Fraktion vor dem Kaiser Laschheit und Versagen nachzuweisen. Bereits 1789 waren die Zensurgesetze verschärft worden. Selbst Blumauer konnte seine Werke nicht mehr veröffentlichen. Die letzten Teile seiner „Aeneis travestirt“ hat er 1794 anscheinend noch vor Drucklegung selbst vernichtet.

Wie prekär die Situation Ende des 18. Jahrhunderts und noch Jahrzehnte später war, berichtet Anton Schindler in der dritten Auflage seiner Beethoven-Biographie (1860). Er meint, dass „Beethoven ein konsequenter Gegner der österreichischen Staatspolitik, der Regierung und auch des kaiserlichen Hofes“ gewesen sei. Noch in der zweiten Auflage (Münster 1845) wäre es nicht möglich gewesen, diese Dinge zu veröffentlichen. Die Frage, was Nissen unter diesen Umständen von der Vita Mozarts unterschlagen musste, darf immerhin gestellt werden. Die Musikgeschichte hat bisher ignoriert, dass Beethovens Bonner Lehrer Illuminaten waren. Er kam aus der Bonner Illuminatenszene in die entsprechenden Wiener Zirkel. Mozarts Freunde unter den Illuminaten waren später zum Teil Freunde und Gönner Beethovens. Schindlers Sicht passt auch auf Mozarts Situation: „Wenn der Satz praktische Wahrheit enthält, dass jede geschichtliche Person aus ihrer Zeit begriffen und dargestellt werden soll, und ohne ein Unrecht an ihr zu begehen, kein Urteil darüber gefällt werden darf, ... so findet er auch Anwendung auf unsern Meister in Kundgebung seiner politischen Gesinnungen in gerader Richtung auf die österreichische Staatspolitik.“ „Aber unser Meister besaß Klugheit genug und verstand seine geheimsten Gedanken vor Freunden sehr wohl zu reservieren; konnten sie doch ohne spezielle Kenntnis der Dinge niemandem verständlich werden ...“ „Die Polizey geht hier in alle Buchladen, und visitirt; selbst Bücher die im Inlande gedruckt sind werden verboten, man nimmt die exemplare weg und bezahlt sogar die vorhandene auflage; Die Obscuranten haben hier auf eine schreckliche Weise die Oberhand, ... der Görres ist für immer zu Grunde gerichtet, weil er es wagte die Wahrheit zu sagen; er musste nach Frankreich flüchten, und wie es den Deutschen geht, weiß man –“

Denn auch im Norden „beschloß die Regierung im Jahre 1817 den Aufkauf des verkezerten Buches, ... und verbot eine neue Auflage“. So kann man es bei Voß nachlesen. Hier wurde die „Altonaer Bibel“ (1816) kassiert.

Diese staatliche Zensur spielte in den achtziger Jahren in Bayern eine noch größere Rolle als in Österreich. Für die Österreichische Zensurbehörde begann durch das Ausscheiden van Swietens am Todestage Mozarts eine neue Ära. Vier Tage später erließ Leopold II. ein verschärftes Zensurmandat.

In München wurde 1785 Maximilian Joseph Frh. von Montgelas als Zensurrat entlassen, weil er als Illuminat die Literatur der Aufklärung ungeschoren gelassen hatte. Unter Montgelas war es zu zwei Skandalen gekommen. Einmal ging es um ein Theaterstück von Otto von Gemmingen, dem Meister vom Stuhl von Mozarts Loge, das andere Mal war eine Schrift von Andreas D. Zaupser Anlass zu Querelen. Zaupser war wie Gemmingen Illuminat (seit 1780 unter den Decknamen Pizarro, Caesar und Agamemnon). Gegen diese Schrift, die „Ode gegen die Inquisition“, wurde von Exjesuit Gruber von der Kanzel herab polemisiert. Der Kurfürst reagierte ungnädig, aber nicht gegenüber Gruber, sondern gegenüber Zensurkollegium und Autor, der ein öffentliches Glaubensbekenntnis ablegen musste. „Das Zensurkollegium entpuppte sich als ein richtiges Illuminatennest.“ Schließlich wurde das Münchner Zensorenkollegium neu besetzt. Im Frühjahr 1791 wurden u. a. vier Exjesuiten, unter ihnen jener bereits erwähnte Benedikt Stattler, als Zensoren berufen.

Auch Kaiser Joseph II. griff in diesen Jahren hart durch. In den österreichischen Niederlanden wurden Verfasser und Drucker kritischer Schriften mit Verbannung, Enteignung und fünf Jahren Zuchthaus bedroht. Seit 1788 stand zudem auf das Einschmuggeln regierungsfeindlicher Schriften die Strafe des Auspeitschens. 1789 erließ er entsprechende Vorschriften für ganz Österreich und verbot den Hausierhandel mit sämtlichen Büchern und Schriften ganz. Dadurch entstand zwei Jahre vor der „Zauberflöte“ ein Informationsdefizit, das die Illuminaten geradezu herausforderte, mit künstlerischen Mitteln tätig zu werden.

Benedikt Stattler hatte sich mit folgender Schrift für das Amt des Zensoren empfohlen: „Das Geheimnis der Bosheit des Stifters des Illuminatismus in Baiern, zur Warnung der Unvorsichtigen hell aufgedeckt ...“ Unter jesuitischer Führung wurde nun ein Index erstellt, der 2334 Titel enthielt. Auch die Zollstationen erhielten diese Listen. Die indizierten Schriften sollten an der Grenze konfisziert werden. Und das muss ja wohl fast alles gewesen sein, was an Literatur auf den Markt kam. Nach Angaben Wilhelm Fichtls gab es Verbote von „schwülstigen Gebetsbüchern, Wunderberichten, Predigten, Ablaßbüchern, abergläubischen und erotischen Schriften“, aber auch von Werken, „die sich kritisch mit dem Papsttum oder dem christlichen Glauben befassen, kirchliche Skandalgeschichten usw.“ Fichtl erweckt den Eindruck, als seien die Zensoren im Sinne einer aufklärerischen Kirchenkritik vorgegangen. Davon kann keine Rede sein. Denn er schreibt weiter: „Man kann verstehen, daß die Schriften der Illuminaten und Freimaurer in Bausch und Bogen verurteilt waren, obwohl dazu außer Weishaupt, Knigge, Bahrdt, Friedrich Nicolai usw. auch Wieland, Lessing, Friedrich d. Gr., Schikaneders „Zauberflöte“ und Blumauers Travestie der Vergil'schen Aeneide gehörten ... Dass ein Zensorenkollegium, in dem Stattler, der damals berühmteste Kant-Gegner, ein gewichtiges Wort zu sprechen hatte, alle Bücher des Philosophen Kant und seiner Anhänger verdammt, ist ebenfalls begreiflich ... Unverständlich aber scheint uns, weshalb ‚Göthens Schriften 1. Th. Berlin 1775‘, Werke von Haller, Hagedorn, Herder, Hölderlin (Hyperion), Hefeland, Chr. Ewald von Kleist, ... Schiller (Kavalle [sic!] und Liebe, Geschichte des Dreißigjährigen Krieges)..., Johann Heinrich Voß (Vermischte Gedichte) und viele andere verboten wurden.“

Man kann sich angesichts dieser Sicht bayerischer Geistesgeschichte leicht vorstellen, wie es zweihundert Jahre vorher zuging. Denn es befand sich offenbar die gesamte deutschsprachige Literatur auf dem Index. Fast die gesamte Intelligenz stand im Lager der Illuminaten, Freimaurer und Aufklärer. Fichtls Differenzierung ist daher gegenstandslos.

Der bayerische Index spiegelt unübersehbar die Konfrontation der Aufklärung mit der Kirche. Weil die Kirche in den katholischen und einigen protestantischen Ländern den Staat zu rigidem Vorgehen veranlasste, wurde der Intelligenz ein Maulkorb verhängt. Aufklärung sollte verhindert werden. Selbstverständlich stand auch die „Zauberflöte“ auf dem bayerischen Index, zumal im Libretto versucht worden war, die Zensur mit raffinierter Camouflage auszumanövrieren. Man kann an einem willkürlich herausgegriffenen indizierten Werk aufzeigen, warum es verboten wurde, an Schillers „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“. Eine Stelle musste jesuitische Zensoren besonders provozieren, wo es über Kaiser Ferdinand II. heißt: „... sehen wir ihn, aus einem übel verstandenen Begriff von Monarchenpflicht, das Werkzeug zugleich und das Opfer fremder Leidenschaften, seine wohlthätige Bestimmung verfehlen und den Freund der Gerechtigkeit in einen Unterdrücker der Menschheit, in einen Feind des Friedens, in eine Geißel der Völker ausarten.“ Wer den Kaiser zum „Werkzeug“ machte, erklärt Schiller in den folgenden Sätzen, in denen er über Ferdinand III. urteilt: „Weniger abhängig von den Jesuiten und Spaniern und billiger gegen fremde Religionen, konnte er leichter die Stimme der Mäßigung hören.“ Schiller meint offensichtlich mit missverständlicher Monarchenpflicht das Herrscherbild, das Ferdinand II. anhand der Staatslehre Marianas und anderer jesuitischer Lehrer vermittelt worden war und dem er getreulich folgte. Ferdinand war in Ingolstadt von Jesuiten erzogen worden. Seinen Sohn und Thronfolger Ferdinand III. ließ er ebenfalls von Jesuiten erziehen. Immer wieder wurden die Fürsten schon in ihrer Jugend mit der Forderung nach Verfolgung der Ketzer konfrontiert. Sie spaltete Europa für Jahrhunderte. Für die Aufklärer war neben der aktuellen eigenen Erfahrung solcher Abhängigkeiten dieser historische Aspekt von Bedeutung. Geschichte wurde aufklärerisch als Auseinandersetzung der institutionellen Kirche mit ihren Kritikern und Reformatoren interpretiert. Der indizierte Johann Heinrich Voß reimte bissig im Kanzelton:

Ihr hörts! mit kaltem Hohn und Spotte  
 Verwirft er, treu des Tages Gotte,  
 Der König, als Illuminat,  
 Ach! unsern wohlgemeinten Rath:  
 Dass doch des Lichts vorlauter Rotte,  
 Die immer was zu krähen hat,  
 Gedämpft der Schnabel sei vom Staat!  
 Will Seine Hoheit denn nicht hören;  
 (Sehr leid wird's unserm Herzen thun!)  
 Doch, bleibt verstockt sein Herz; ei nun!  
 So wird, nach Sanftmut, Ernst ihn lehren,  
 Vom krummen Abweg umzukehren!  
 Uns heilig ist zwar Königsmacht;  
 Doch heiliger die alte Nacht,  
 Die wir nach altem Brauch in hehren  
 Nachtceremonien verehren!

Die bayerischen Zensoren gingen äußerst konsequent vor. Die Indizierung von „Schikaneders Zauberflöte“ beweist, dass man sofort erkannt hatte, worum es ging. Mozart und Schikaneder wurden neben Kant, Voß und Lessing eingereiht, die bekanntlich zu den Todfeinden des „wahren Glaubens“ zählten. Eine Aufführung konnten sie jedoch nicht verhindern. Überall wurde die Oper mit großem Erfolg inszeniert. Der Kurfürst befahl schließlich die Aufführung. Ein Textbuch dieser Münchener Aufführung lässt sich nicht nachweisen. Die Theatergeschichte berichtet

lediglich, dass es nur wenige Aufführungen gab. Das hatte den einfachen Grund, dass das Hoftheater erst nach der zweiten Heirat des Kurfürsten öffentlich zugänglich gemacht wurde. Der Münchener Bürger hat die „Zauberflöte“ damals anscheinend nicht gesehen.

Aufschlussreich sind die Vorgänge um die Prager Aufführung der „Zauberflöte“. Hier wurde die ganze Theatergesellschaft wegen „aufrührerischer Reden“ verhaftet; durchaus verständlich, denn ohne „aufrührerische Reden“ war eine sinnvolle Aufführung der Oper nicht möglich. Die Oper selbst war nichts anderes als eine aufrührerische Rede. Die Aufführung konnte ein Jahr später doch noch durchgesetzt werden. In Prag erschien das Werk alsbald in tschechischer Sprache.

Johann Friedrich Reichardt, vormaliger königlich-preußischer Hofkapellmeister Friedrichs 11., hat nach seiner Entlassung durch Friedrich Wilhelm 11. zur Frage der Zensur jener Jahre Stellung genommen. Er zitierte 1796 in dem von ihm herausgegebenen literarisch-politischen Magazin "Deutschland" (Berlin 1796) aus „Rückblicke auf den, wenn Gott will, für Deutschland nun bald geendigten Krieg. Nebst einigen Erläuterungen, die Propaganda, Jakobiner und Illuminaten betreffend. Kopenhagen 1795)". Der „freimüthige und denkende Verf.“ — so Reichardt — hatte eine „sehr ausführliche, lehrreiche und überaus befriedigende Beantwortung“ einer reaktionären Schrift verfasst. Diese Antwort nimmt zu dem „ebenso unklugen als ungegründeten Geschrei von Aufrührpredigern, heimlichen Jakobinern und versteckten Illuminaten“ jener Schrift Stellung, in der es auch hieß: „Ihr müßt das Übel mit der Wurzel ausrotten. Vor allen Dingen hebet die Preßfreiheit auf; verbietet alle geheimen Bündnisse; lasset über die Gespräche wachen, die geführt werden, sorget für eine strenge Bücher-Censur, und hindert die Verbreitung gefährlicher Schriften!“ Der Kopenhagener Autor antwortet: „... Und wollt ihr jetzt durch Deutschland reisen; so werdet Ihr bemerken, daß da, wo jedermann frei reden und schreiben darf, die größte Ruhe und Ordnung herrschen; da hingegen, wo man strenge Censur-Edikte publicirt, die Lese-Gesellschaften einschränken will, und durch Kundschafter das, was über politische Gegenstände geredet wird, erhorchen und ausspähen läßt, zuerst Muthlosigkeit Platz nimmt, und dann die Zeichen einer Gährung sich offenbaren, die vielleicht das Übel herbeiführen kann, dem Ihr vorbauen wollt. Hierzu kämmt noch, daß man es in Deutschland doch nie dahin bringen kann, daß Verordnungen von der Art befolgt werden. Welche Bücher cirkulieren am häufigsten in den Österreichischen Staaten? Gerade die, welche in dem Verzeichnis der verbotenen Schriften prangen. Dieser Catalogus librorum prohibitorum thut dort die Dienste der lobpreisenden Recensionen ...“

Quelle: Perl, Helmut: Der Fall „Zauberflöte“. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000

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

Von Attila Csampai

Es hat wohl weniger mit ihnen selbst, als vielmehr mit ihrer Beliebtheit zu tun, dass gerade jene Werke des Musiktheaters, die schon seit jeher ganz oben in der Publikumsgunst rangieren (und die darum meist auch eine ununterbrochene Aufführungstradition vorweisen können), sich immer wieder besonders hartnäckig aktualisierenden Tendenzen oder neuartigen Interpretationen widersetzen; denn bei

diesen Stücken haben sich die meist bruchlos tradierten alten Auffassungen des letzten Jahrhunderts inzwischen so tief im Publikumsgeschmack eingenistet, dass neue Ansätze sehr oft auf eine geschlossene Front erstarrter Erwartungsmuster stoßen. Mit zunehmender Popularität der Stücke schwinden in der Regel auch Mut und Phantasie der Regisseure, aber auch der Wort-Interpreten, Neues zu wagen. Dies gilt auch und insbesondere für Mozarts späte Opern, die zum Allerheiligsten bürgerlicher Kunstverehrung gehören, was bedeutet, dass auch die Interpretationen freiwillig im Rahmen „bewährter“, meist dumpf moralisierender Konzeptionen von vorgestern zu verbleiben hätten, also nur den Idealen von Schönheit und Vollkommenheit huldigen sollten.

Während aber bei den großen Vorgängerinnen der „Zauberflöte“, den opere buffe „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“ die alten romantischen Ansichten in jüngster Zeit erheblich an Bedeutung eingebüßt haben – nicht zuletzt auch darum, weil sie die starken sozialkritischen Elemente nie ganz absorbieren konnten – gilt bei der „Zauberflöte“, der vielschichtigsten, subtilsten, märchenhaftesten und eben auch populärsten Oper Mozarts nach wie vor die überkommene idealisierende Sicht der Interpreten der ersten Stunde, wie sie etwa von Beethoven formuliert wurde. Und bis heute ist niemand ernsthaft der Frage nachgegangen, ob diese Oper und vor allem Mozarts Musik etwas anderes meinen könnten als die schlichte Verherrlichung der Sarastrowelt. Hector Berlioz hat schon zu seiner Zeit diesen Zustand beklagt, ihn aber nicht allein dem Publikum angelastet: „Denn wenn Mozarts Überlegenheit keine Widersacher findet, so darf man nicht etwa in dem wahren Verständnis des Laienvolks die Ursache suchen, sondern in dem Einfluß, den das stets gleichbleibende Urteil hervorragender Künstler aller Nationen ausgeübt hat; ein Urteil, das sich schließlich dem Geist der Menge mitteilte wie ein religiöses Dogma, über welches man keine andere Meinung haben darf – wo Zweifel ein Verbrechen wäre“.

Sieht man einmal von den Regisseuren ab, die ja direkt mit dem Publikum konfrontiert sind, so ist es doch bemerkenswert, wie einmütig auch die Kommentatoren der „Zauberflöte“, die ja nicht ganz so stark von öffentlicher Akklamation abhängen, heute noch zu dem platten Euphemismus stehen, Mozart habe mit seiner Musik nichts anderes beabsichtigt, als die Ideale des Freimaurertums zu verherrlichen, die angeblich auch die seinen waren – und das als Resultat einer immerhin 180jährigen Beschäftigung mit dem Stück. Wenn überhaupt, dann störte nie Mozarts „heilige“ Musik, sondern höchstens Schikaneders „Machwerk“ (von einem Textbuch) die Eintracht affirmativer Zauberflötenseligkeit; denn es meldeten sich immer wieder auch kritische Stimmen zu Wort (die sich neuerdings auch erheblich mehren), die die alte euphorisch-harmonisierende Auffassung über die vollkommene Einheit von Text und Musik nicht akzeptieren wollten, da sie auf einen ominösen, dramaturgisch-logischen Bruch zwischen dem 1. und 2. Akt, genauer: zwischen Nr. 8 und dem ersten Finale der Oper verweisen konnten. Hier vollzieht sich nach ihrer Ansicht eine unrealistische und ungläubwürdige Umwertung der bis dahin gültigen moralischen Bewertungen und Maßstäbe. Die einfache Märchenmoral, da mit dem Schema: gute Königin – böser Sarastro operiert hätte, würde unvermittelt in sein Gegenteil, also: böse Königin – guter Sarastro, umschlagen, was natürlich den Wert des Ganzen erheblich mindere. Wenn die Verfechter dieser „Bruchtheorie“ inzwischen auch eine Fülle von teilweise einleuchtenden Argumenten zusammengetragen haben, so gehen sie im Grunde dennoch von denselben ästhetischen Voraussetzungen aus wie die Gegenseite, also die Apologeten der Einheit. Beide Seiten nämlich betrachten das Theater und somit auch das Musiktheater als moralische Anstalt, als Stätte der Erziehung, Bildung,

Erbauung und moralischen Läuterung und messen Form und Inhalt des Dramatischen an klassizistisch-idealistischen Prinzipien. Sie bewegen sich also beide im Rahmen des bürgerlichen Idealismus. Mozarts Ästhetik basiert auf anderen Voraussetzungen. Sie orientiert sich an der Realität, am realen Menschen, und nicht an Idealen. Sein Theater, aber insbesondere seine Musik betrachtet, erfasst und entfaltet den ganzen Menschen in der konkreten Vielfalt seiner Bestimmungen, was eben auch alle seine Gedanken, Utopien und Hoffnungen einschließt, ihm aber seine körperliche Gestalt belässt. Wirkliches Erfassen des Menschen bedeutet für den Theaterkomponisten Mozart zunächst das Erfassen seines Handelns, seiner konkreten Bühnenaktion. (...) Mozarts Musik die einzige ist, die die satztechnischen Bedingungen für die musikalische Gestaltung des frei agierenden Menschen besitzt. Ihre diskontinuierliche Struktur ist die entscheidende Voraussetzung, um den Menschen in der widersprüchlichen Vielfalt seiner Gedanken, Gefühle, Gesten und Aktionen musikalisch erschaffen zu können.

Mozart hat aber in seinen Opern den Menschen nicht nur individuell entfaltet, sondern auch in seinen realen gesellschaftlichen Zusammenhängen, und zwar mit deutlich zunehmender sozialkritischer Tendenz. Diese Entwicklung ist eindeutig an den nach 1786 entstandenen Opern ablesbar. Der vorrevolutionäre Optimismus des „Figaro“ ist in „Don Giovanni“ schon von erster Skepsis gegenüber dem neuen Menschenbild getrübt, während die unerwartet offene Kritik, die er in „Cosi“ an der doppelbödigen Moral seiner Gesellschaft übt, Mozarts enttäuschte Abkehr ankündigt von jener aufgeklärten aristokratischen Schicht, für die er bis dahin geschrieben hatte, und somit die Hinwendung zum einfachen Volk, zum Wiener Vorstadttheater, zur volkstümlichen, deutschsprachigen Märchenoper, als logische Konsequenz erscheinen lässt. Und tatsächlich ist die „Zauberflöte“ nicht nur im Bezug auf ihre zeitliche Stellung, ihre musikalische Substanz der Höhepunkt der Mozartschen Opernentwicklung, sondern auch hinsichtlich ihres kritischen Gehalts. Auf der Ebene der Zauberoper setzt Mozart hier den in „Cosi“ eingeschlagenen Weg unbeirrt fort.

Dass die nachfolgende Gesellschaft sich aber so leicht tat, in der „Zauberflöte“ nur die Bestätigung ihrer eigenen Moral, ihrer eigenen Realität zu sehen, besagt nichts gegen Mozarts Oper, aber wohl etwas gegen jene Gesellschaft. Der Vorgang bestätigt auch ex negativo die These, dass Mozarts Realismus wirklich niemanden denunziert, sondern dass bei seinen Figuren wirklich alle Eigenschaften, in ihrer Totalität, sich entfalten können, die positiven wie die negativen, und Mozart, anstatt eigenmächtig zu verkürzen, zu karikieren, hervorzuheben, es lieber uns überlässt, kritisch zu unterscheiden.

Wenn am Ende des ersten Aktes der gefürchtete Sarastro dann doch noch erscheint, um durch persönliches Eingreifen zu verhindern, dass Pamina, die er raubte, befreit werde, dann widerspricht er in keiner Weise dem düsteren Bild, das die Königin der Nacht zuvor von ihm zeichnete. Sein Auftritt – auf einem von sechs Löwen gezogenen Triumphwagen und mit Pauken, Trompeten, Pomp und Gloria – gleicht eher dem eines Barockherrschers als eines obersten Priesters. Dann lässt er sogleich, nur um seine absolute Macht zu demonstrieren, dem armseligen Aufpasser Paminas, dem Mohr Monostatos, 77 Sohlenstreiche verpassen – was symbolisch und realistisch zugleich ist –, obwohl dieser in seinem eigenen Auftrag die Flucht Paminas vereiteln sollte. Doch die Strafe gilt nicht der unterlassenen Tat, sondern dem verbotenen Fühlen des Unterdrückten, der Übertretung des Liebesverbots, das die sexualfeindliche Priesterkaste ihren versklavten Untergebenen erteilt hat. Vorher hat Sarastro seine selbstherrliche, autoritäre Art schon Pamina gegenüber demonstriert, und ihr, als sie von der Mutter sprach, zweimal brutal das Wort

abgeschnitten, um dann seine frauenfeindlichen Parolen loszulassen. Die Königin der Nacht kann auf derlei Machtdemonstrationen verzichten. Sie hat es nicht nötig, immerzu öffentlich nachzuweisen, dass sie eine Königin ist, denn ihr Geadelt-Sein ist in ihrer Gestalt historisch geronnen zu gewachsener Substanz, die sie unmittelbar ausstrahlt. Dieses Vermögen fehlt Sarastro, dem Emporkömmling, der alle seine Macht sich angeeignet hat, und deshalb muss er in die Rolle des Herrschers schlüpfen. Hat dieser Mann überhaupt eine Seele?

Sarastro ist tatsächlich die einzige individuell geführte Figur der „Zauberflöte“, die sich nie persönlich äußert, eigene Gefühle zeigt — mit einer Ausnahme, die die Regel bestätigt. Von Beginn des 2. Aktes an verschwindet er als Person zunehmend hinter seiner eigenen moralischen Fassade, die zusätzlich von magisch-auratischem Nebel umhüllt ist. Er besteht dann nur noch aus seiner öffentlichen Rolle und — jovialen Gesten. Doch auch Sarastro war einmal ein Mann, bevor er beschloss, Gott zu werden, und Mozart ist so liebenswürdig, ihn einen einzigen traurigen Gedanken daran verschwenden zu lassen, und zwar bei seiner ersten Reaktion auf Paminas Flehen (im Finale des 1. Aktes). Hier verliert Sarastro, wenn auch nur für 10 Takte, seine Fassung. Doch diese wenigen Takte — in denen er zunächst singt: „Denn ohne erst in dich zu dringen, weiß ich von deinem Herzen mehr“ — genügen Mozart, um in sein Inneres zu gelangen: Den wehmütigen, in die Vergangenheit schweifenden C-dur-Septakkorden folgt dann bei den Worten „du liebest einen andern sehr“ jene unerwartete schmerzliche Mollfärbung der Musik — kein Zweifel, daß Pamina auch in ihm Gefühle ausgelöst hat, die er aber, als Opfer seiner eigenen Moral, in sich abwürgen muß. Schließlich gibt er es auch zu: „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“ und fängt sich dann plötzlich wieder durch den Abwärtssprung zum tiefen F: „doch . . ., doch geb ich dir die Freiheit nicht.“

Wie „aufgeklärt“, wie „human“ ein hierarchisches System wirklich ist, können die am besten sagen, die ganz unten stehen. In Sarastros Reich sind dort Sklaven. Und Monostatos, ihr armseliger Aufseher. Er ist die wunde Stelle aller bürgerlichen Deutungen, denn sie behandeln ihn nicht besser als Sarastro, wie einen Untermenschen, der es nicht verdient, dass man ihm dieselben Kategorien von Menschenwürde zubilligt wie den höher gestellten Personen. Aber selbst wenn man den diskriminierenden Unsinn, Monostatos sei ein böses Monstrum, gelten lassen wollte, so ändert das nichts an der Tatsache, dass er Bestandteil und somit Produkt der Sarastrowelt ist, einer Sklavenhaltergesellschaft. Er ist der reale Prüfstein für die Glaubwürdigkeit der Priestermoral. Als wahrer Kettenhund des Systems bekommt Monostatos nicht einmal theoretisch die Chance, zu den Eingeweihten aufzusteigen (was Papageno ja wenigstens probieren darf), ganz zu schweigen, von der Aussicht, irgendwann einmal ein „Mädchen oder Weibchen“ zu bekommen. Ist es da ein Wunder, wenn er sich in Pamina verliebt, wenn ein Strahl von Paminas Sonne auch auf seine getretene Seele fällt?

Im Unterschied zu der fatal geschlossenen Front der Deuter (und auch Regisseure) gegen Monostatos haben die Autoren, also Mozart und Schikaneder (meinetwegen auch der angebliche Mitautor Giesecke), keine Zweifel daran gelassen, auf welcher Seite sie stehen. Schikaneder lässt durch Papageno klar ausdrücken, dass er dieser armen Kreatur vorurteilsfrei gegenübersteht: „Es gibt ja schwarze Vögel auf der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?“ Mozart aber geht noch einen Schritt weiter, und „entlarvt“ an allen Stellen, an denen Monostatos sich drohend, böse und schurkisch verhält, seine „Gefährlichkeit“ durch liebevolle, zarte, buffoneske Musik als harmlose Drohgebärden einer schwachen Kreatur. Und wie hätte Mozart die Gleichheit, die soziale Verwandtschaft von Monostatos und Papageno überzeugender herstellen können als durch die völlig identische

musikalische Behandlung beider in der „Erkennungsszene“ („Das ist der Teufel sicherlich“)!

Und dann widmete ihm Mozart auch noch jene kleine, traurige, zarte Pianissimo-Arie im 2. Akt, in der Monostatos' sensible, verängstigte Seele sich einen unbeobachteten Moment lang ausleben darf.

Das ist weder „geil und eindimensional“, wie es Wolfgang Hildesheimer möchte, noch die sexuellen „auf Monostatos projizierten Wünsche Paminas“, wie Rainer Riehn erfindet, sondern ein ganz subtiles Psychogramm eines Ausgestoßenen, dem die Eingeweihten bereits das Genick gebrochen haben. Für diese wenigen Augenblicke stellt Mozart den Entrechteten eindeutig unter den Schutzschirm seiner Menschenliebe, seiner Sympathie, denn er lässt ihm hier nachträglich eine Auszeichnung zuteil werden, die Schikaneders Märchenhandlung nur für Tamino und Papageno vorsieht – als Symbole menschlichen Ausdrucks. Analog zur Zauberflöte Taminos und dem Faun-Flötchen Papagenos stellt Mozart dem Mohren eine Piccoloflöte – wenn auch nur rein musikalisch – zur Verfügung. Kann man sich in einer Oper, in der es um Flöten geht, eine deutlichere Aufwertung einer Nebenfigur vorstellen?

Es ist auch kein Zufall, dass es ausgerechnet Monostatos und die Sklaven sind, die (im 1. Finale) für die kathartische Macht der Musik noch empfänglich sind, die noch unentfremdet genug sind, sich von der humanen Botschaft der Musik, die symbolisch im Glöckchenzauber eingefangen ist, hypnotisieren zu lassen. Warum kommt denn weder Tamino noch Papageno auf die Idee, dasselbe Zauberspiel mit Sarastro zu versuchen, der sie ja bedroht. Sie spüren genau, dass es keinen Sinn hätte, denn dieser wäre dafür unempänglich. Die humanisierenden Kräfte der Zauberinstrumente vermögen zwar Sklaven, Mohren und wilde Tiere zu besänftigen, aber bestimmt nicht Sarastro, dessen Herrschaft auf der Unterdrückung von Mensch und Tier basiert.

Eine andere Quelle der Macht Sarastros bildet der Raub, die Aneignung fremden Gutes. Die Königin der Nacht hat durch ihn nicht nur ihre frühere Macht, sondern auch ihr einziges Kind verloren, das er ihr einfach raubte. Dies vermag nicht einmal der Priester, der Tamino von Sarastros Güte überzeugen will, zu widerlegen. „Riß nicht der Räuber ohn' Erbarmen Pamina aus der Mutter Armen?“, fragt Tamino ihn erzürnt, worauf der Priester nur antworten kann: „Ja Jüngling, was du sagst ist wahr.“ Doch damit nicht genug. Auch die Zauberdinge, die Symbole der übersinnlich-sinnlichen Macht der Königin, die ja gegen den sexualfeindlichen Spiritismus des Männerbundes gerichtet sind, eignet Sarastro sich stillschweigend an, um sie dann später, mit seinem Segen versehen und in den Dienst seiner Ideologie gestellt, an Tamino und Papageno zurückzugeben. Und dies scheint wichtig zu sein. Denn ohne die Zauberinstrumente würde Papageno seine Papagena nicht bekommen, wenn nicht gar sich umbringen; und Tamino und Pamina könnten Sarastros Prüfungen nicht standhalten. Das heißt, dass Sarastro zur Aufrechterhaltung des Lebens in seinem Reich der magischen Kräfte der Königin bedarf.

Die Welt der Königin ist anders, belebter, wärmer, freundlicher. Hier herrscht keine Bitterkeit bei den Untergebenen, und selbst die obersten Stellvertreter ihrer Macht, die drei Damen, dürfen nach getaner Arbeit (der Tötung der Schlange) sich von einer sehr persönlichen Seite zeigen, ohne dass sie Repressalien von ihrer Herrin befürchten müssten. Wie es Monostatos auf der anderen Seite ergeht, wenn er Liebesgefühle äußert, wissen wir ja. Die Königin der Nacht ist im Unterschied zu Sarastro von fürstlichem Ursprung. Sie vertritt ihren historisch gewachsenen Anspruch auf Macht offen, aber nicht inhuman. Sie ist eine homogene Gestalt, direkt

leidenschaftlich, affektuos, voll echtem Stolz – eine nördliche Verwandte von Donna Elvira, aber zugleich ein zum Leiden fähiger, tiefer Mensch, eine echte Mutter. Wer, wie Felsenstein, um seine vulgärmaterialistische Aufwertung der Sarastro-Ideologie möglichst makellos durchziehen zu können, dieser leidenden Frau unterstellt, sie sei von Anfang an eine gefährliche Heuchlerin, ist entweder selbst ein Misogyn oder er hat Mozarts Musik nicht gehört.

Wie wenig Druck die Königin nach unten ausübt, sieht man nicht nur an den lebenslustigen Damen, sondern an dem ganz kleinen Untertan Papageno, diesem Vogelmenschen, mit dem sich Mozart und Schikaneder weitgehend identifizierten. Im Reich der angeblich „bösen“ Königin können sich also derart unbeschwerte und natürliche Menschen entwickeln; während es auf der anderen „guten“ Seite nur Sklaven und Jubelchöre gibt. Papageno genießt auch volle Freizügigkeit und kann als freier Mann Tauschhandel betreiben. Dass die Königin dann aber im 2. Akt immer mehr in schlechtes Licht rückt, liegt nicht allein an ihr, sondern – und das ist der Trick bei dieser Oper – vor allem an dem (für uns) nicht kenntlich gemachten Wechsel der ideologischen Perspektive, an der durch die Priesterkaste mystifikatorisch vollzogenen und eben nicht sofort rational durchschaubaren Umpolung des bisherigen Wertsystems. Da jetzt auf einmal Sarastros Recht und Moral als normative Bezugssysteme verbindlich gelten, gerät die Königin ohne ihr Zutun in die Position des Unrechts. Und da alle anderen Beteiligten – außer Papageno – die neue frauenfeindliche Moral der „weisen Männer“ nicht nur annehmen, sondern auch sofort verinnerlichen, wird die Königin, da auch Text und Musik scheinbar nichts dagegen einzuwenden haben, plötzlich vom ganzen Stück fallengelassen und in die Illegalität gestoßen.

Dieser von fast allen Kommentatoren als dramaturgischer Fehler getadelte Bruch im Handlungsverlauf, diese wirklich unerwartete Wendung der Ereignisse, ist das eigentliche Thema der Zauberflöte. Die ideologische Umpolung der Gesellschaft wird stellvertretend für alle an Tamino vorgeführt. Der große Dialog zwischen Tamino und dem Priester im 1. Akt ist denn auch die eigentliche Aufnahmeprüfung zu den Eingeweihten und nicht das – auch musikalisch – ziemlich blasse Ritual der Feuer- und Wasserprobe im 2. Akt. Es ist auch kein Zufall, dass die Priester dafür Tamino auswählen, denn bei diesem, der sich von vorneherein für einen besseren Menschen hält, fallen ihre elitären Parolen ohnehin auf fruchtbaren Boden. Da bedarf es auch keiner rationalen Argumentation mehr, sondern offener Einschüchterung („Wenn du dein Leben liebst, so rede“) verbunden mit ein wenig geheimnisvollem Samsalabim (des Geisterchors), und in ganzen 16 Takten hat man aus dem wütenden Gegner einen überzeugten Verfechter der eigenen Sache gemacht. Hier zeigt sich, dass die „modernen“ psychologischen Methoden der Eingeweihten den alten kathartischen Mitteln der Königin letztlich überlegen sind.

Die Königin hätte aber auch wissen müssen, dass Mut und Widerstandskraft nicht zu den Stärken Taminos zählen. Sie musste ihn ja gleich zu Beginn, da er seinen Pfeil zu Hause ließ, vor der Schlange bewahren. Wie wenig gereift dieser „japanische“ Prinz in Wirklichkeit ist, sieht man daran, dass seine eigenen Projektionen auf Pamina – in deren Bildnis er sich ja verliebt – ihn emotional mehr beschäftigen als das reale Leiden Paminas. Der dummen Prüfungen wegen – die der symbolische Vorschein menschlicher Entfremdung sind – nimmt er es sogar in Kauf, dass Pamina sich beinahe umbringt. Die Prüferei ist ohnehin eine Farce, Ritual, Publicity Sarastros, seinen elitären Machtanspruch zu rechtfertigen. Theoretisch kann schon nicht jeder Eingeweihter werden, und praktisch sind es dann schließlich wieder allein die Adeligen, Prinz und Prinzessin, die aufgenommen werden, und die alten Standesunterschiede bleiben – nur mit neuen Etiketten versehen – erhalten:

Das Hohe Paar – Das niedrige Paar. Dagegen nimmt es Papageno, der gesunde, unvoreingenommene Mann aus dem Volk, es mit den Prüfungen nicht so genau, und wird darum auch nicht aufgenommen in den Priesterstand. Sein unbeschädigtes Menschsein verbietet es ihm, die sinnlosen und auch inhumanen Weisungen der Priester zu befolgen; und seine Ungeschicklichkeit ist Ausdruck seines wahrhaft intakten, natürlichen Wesens. Deshalb ist er noch lange kein grober Klotz, kein schenkelklopfender Waldmensch (wie er oft dargestellt wird), sondern sehr sensibel, voll tiefer Empfindung. Die Hinhaltetaktik der Priester, ihr brutales Spiel mit seinen tiefsten Gefühlen, treiben Papageno auch beinahe in den Tod. Ohne die Hilfe der drei Knaben und der Zauberkräfte des Glockenspiels würde er sich tatsächlich am Ende noch das Leben nehmen. Die Verletzlichkeit seiner Seele, die Fähigkeit, Schmerz zu empfinden und zu trauern, rücken Papageno in merkwürdige Nähe zu Pamina, die wie er, sich auch fast das Leben nimmt in Sarastros Reich. Die Alliteration ihrer Namen ist wohl kein Zufall. Noch auffälliger ist es, dass auch Mozart die beiden gegen den Gang der Fabel auffällig oft musikalisch zusammenbringt, und zwar immer wieder als duettierendes Paar, was ja die Vereinigung der Gefühle bedeutet. So hat Pamina, im Ganzen gesehen, häufiger Kontakt mit Papageno als mit Tamino. Und das ungleiche Paar hat sich immer mehr zu sagen als es die dramatische Situation erforderte, besonders in dem Duett Nr. 7 („Bei Männern, welche Liebe fühlen“), das um so mehr ihre persönliche Zuneigung zum Ausdruck bringt, als es in einer gänzlich unpassenden dramatischen Situation erklingt, in der sie eigentlich schleunigst fliehen sollten. Ebenso erleben und bewältigen sie gemeinsam die Gefahren des 1. Finales, und es herrscht eine Eintracht, eine Einigkeit zwischen ihnen, die Tamino überhaupt nicht vermissen lassen. Wenn es zwischen Papageno und Pamina auch eine erotische Spannung (noch) nicht gibt, so scheint mir dennoch in der zutiefst humanen Beziehung zwischen ihnen, die Mozart so deutlich herausstellt, ein starkes Moment von Utopie enthalten zu sein – aber auch von Resignation. Denn nur sie beide wären das ideale Paar, das auch die sozialen Schranken überwinden würde. Allerdings unterlassen es die Autoren im weiteren Verlauf der Handlung, also im 2. Akt, auch nur eine einzige weitere Andeutung 'in dieser Richtung zu machen, als ob eine solche Beziehung in Sarastros Reich nicht denkbar sei. Und tatsächlich sind in diesem „Reich der Zukunft“ die Trennungslinien zwischen Herrschern und Beherrschten viel deutlicher gezogen als in der relativ durchlässigen Welt der Königin – wo Prinz und Vogelmensch sich begegnen können.

Im Reich Sarastros werden sich Pamina und Papageno später nicht mehr wiedersehen. Als „eingeweihte“ Ehefrau des künftigen Sarastro-Nachfolgers wird Pamina kein privates Wort mehr mit Menschen aus dem niederen Volk sprechen dürfen. Dieses Schicksal hat sie allerdings nicht verdient. Denn bevor sie von Sarastro durch Einschüchterung und seelische Folter zur Anpassung gezwungen wurde, barg Pamina in ihrer Seele den Keim zu einem besseren, aufgeklärten, wirklich emanzipierten Menschentum, das sie mit Papageno hätte verwirklichen können. Das lassen aber die Verhältnisse nicht zu. Natürlich ist sie auch ein Fürstenkind, hat schreckliche Angst vor dem schwarzen Mann und träumt schon immer vom Märchenprinzen, der sie erlöst. Doch nicht diese Seite macht sie für uns so bedeutend, sondern die Tiefe, Gereiftheit und Menschlichkeit ihres Gefühls. In ihr brennt am stärksten das Feuer der Menschenliebe Mozarts, das helle Licht der Alles durchdringenden Humanität seiner Musik. Doch erst in jenem Augenblick, als wir miterleben müssen, dass diese heiße Flamme wirklichen Menschseins zum Verlöschen gebracht wird, in der g-moll-Arie („Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“), begreifen wir, zu spät, dass Pamina mehr war, als nur ein reizendes Mädchen. Das

ist mehr als nur Liebeskummer. In dieser Arie singt sie unter größten Schmerzen ihre Seele aus, und mit ihr auch Mozart und alle, die an eine Zukunft ohne Leid geglaubt haben. Die Qual war zu groß. Das Licht der Hoffnung verlöscht in Tamino.

Sarastro und Tamino haben ihr zuviel zugemutet. Von nun an wird sie nicht mehr leiden. Die Zeit heilt Wunden, aber Asche fängt nicht wieder zu brennen an. Die wirkliche Emanzipation der Frau, und somit der Gesellschaft ist verhindert worden. Man darf die Eingeweihten nicht allesamt an Sarastros Eigenschaften und Verhalten messen. Die meisten „Weisen Männer“ leben in mönchischer Askese und haben ihr Leben dem Isis-Kult geweiht. Mozart hat ihrer religiösen Selbstdarstellung im 2. Akt einen breiten Raum gewährt, was die affirmative Rezeption ihrer Ansichten nicht unwesentlich gefördert haben dürfte. Dennoch hat Mozart in den fünf musikalischen Nummern, die er im 2. Akt den Eingeweihten widmete, auf subtile Weise auch kritische und ironische Akzente gesetzt. Am deutlichsten geschieht dies im Priesterduett Nr. 11 („Bewahret euch vor Weibertücken“), wo zwei besonders weiberfeindliche und kleinlich moralisierende Exponenten der Priesterkaste musikalisch karikiert werden. Sie müssen duettieren wie ein Liebespaar, während die Musik darunter wehleidig zerfließt. Beim albernem Schlussvers („Tod und Verzweiflung war sein Lohn“) schlägt der Ton dann plötzlich um, und das Orchester skandiert den Text mit „kämpferischen“ Marschrhythmen.

An der Glaubwürdigkeit der Hallenarie Sarastros (Nr. 15) gäbe es nichts zu zweifeln, wenn da nicht dieses seltsame zweitaktige Vorspiel wäre; der weichen, gütigen Geste des 1. Taktes folgen unerwartet zwei scharfe Tutti-Schläge: Der liebende und strafende Vater.

Oder: Zuckerbrot und Peitsche, Insignien des Gerechten Herrschers. Außerdem sagt Sarastro hier nicht die Wahrheit, denn am Schluss rächt er sich doch an der Königin. Im Priestermarsch (Nr. 9) hat Mozart den Widerspruch zwischen den Herrschergesten Sarastros und den mystischen Handlungen der Priester auf engstem Raum eingefangen, und zwar innerhalb des ersten Abschnitts. Nach dem typischen feierlichen Dreischritt des Beginns verwandelt sich die Musik innerhalb weniger Takte in eine gespreizte, martialische Bewegung. Sie tastet sich von der Oberfläche zum Zentrum dieser Welt vor, vom kultischen Nebel zu Sarastros drohender Gestalt. Es ist unfassbar: in acht Takten durchdringt Mozarts Musik - die ganze Welt. Und wir merken es kaum.

Die drei Knaben: Woher kommen sie, diese drei schönen, hellen, geschlechtslosen Geschöpfe, die nur Gutes tun und zweimal die tödlichen Folgen des Prüfungsterrors im letzten Augenblick verhindern? Wie können sie Sarastros Agenten sein, wenn sie doch von der Königin der Nacht eingesetzt wurden, um Tamino und Papageno vor Sarastro zu schützen! Sollten sie wirklich die einzige lebenswürdige Ungereimtheit dieser Oper sein oder stehen sie doch nicht eher über dem Ganzen — als letzte rettende Instanz des Märchens. Sie gleichen Wesen von einem fremden Stern, die von weit oben den ewigen Kampf aller gegen alle auf der Erde beobachten und verwundert den Kopf schütteln über die seltsame Gattung Mensch. Wenn sie in Schikaneders Theater in ihrem Flugwerk von oben herunterschwebten, dann muß das auf den zeitgenössischen Betrachter wirklich so gewirkt haben, wie wenn wir heute im Kino eine „seltsame Begegnung der Dritten Art“ aus dem All erleben. In ihnen träumt Mozart von einer dritten, utopischen Welt, in der sich Natur und Menschheit für immer versöhnt haben.

Ihre dauernde unsichtbare Präsenz relativiert zwar die Bedeutung der Ereignisse, verleiht aber dem Ganzen zugleich jene symbolische Tiefe, jene kosmische Dimension, jenes unergründlich-übersinnliche Dahinter, an das man nur glauben kann. Für den Betrachter sind sie gerade deshalb die vertrauenswürdigste Macht,

die ihn von Anfang an sicher sein lässt, dass das Schlimmste verhindert wird. Denn ein wahres happy end gibt es nicht in dieser Oper.

In „Don Giovanni“ vereinigen sich die Zurückgebliebenen, auch wenn sie sich nichts mehr zu sagen haben, doch zur gemeinsamen, feierlichen, dem Publikum zugewandten, moralisierenden Schlussgeste. Der „Cosi“-Schluss ist pure Heuchelei, während es in der „Zauberflöte“ eigentlich kein Ende gibt. Statt eines „Ensembles“ der Beteiligten, was schlecht möglich ist, singt ein Jubelchor aus dem Hintergrund – wie aus einem Lautsprecher. Die Welt ist hier bereits in Wesen und Erscheinung auseinandergebrochen, in oben und unten, in Gut und Böse; nur durch Mozarts musikalische Kraft wird das Ganze für einen Augenblick noch zusammengehalten. Statt Vereinigung erfolgt die Spaltung der Menschheit:

Das hohe Paar, das niedere Paar, die Verlierer, die Sieger. Der musikalische Kehraus am Schluss dient nur zur freundlichen Verabschiedung des Publikums. Es sind Mozarts letzte Worte an sein Publikum. Eine bescheidene Verbeugung und ein kurzes, gepresstes Lächeln, das den Schmerz verbergen soll. Danach ein schneller, hastiger Abtritt vom Theater des Lebens.

Mozarts „Zauberflöte“ ist wahrhaft kein Machwerk, sondern die genialste, tiefgründigste musikdramatische Zusammenschau, Vorschau und Revue, des Übergangs von der alten feudalen zur neuen bürgerlichen Ordnung. Im Unterschied aber zu den meisten seiner fortschrittlichen Zeitgenossen verfällt Mozart dem Neuen gegenüber nicht in idealisierende Euphorie, in blinde Vorfreude, sondern er unterscheidet mit bestürzend klarem Vorausblick und feinstem Gespür zwischen schönem Schein und erschreckender Wirklichkeit dessen, was sich ankündigt. Dabei interessiert ihn nicht so sehr der objektive, tatsächliche Anblick der künftigen Welt, sondern ihr widersprüchliches Wesen, ihr philosophischer Gehalt, ihr Menschenbild, die geistigen, seelischen und emotionalen Grundlagen des Neuen Menschen, aber auch all das, was dafür bezahlt werden muss. Und er verhehlt keineswegs, dass nicht alle Hoffnungen, Sehnsüchte und Utopien ihre reale Erfüllung finden werden.

Quelle: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte, aus: Programmheft zur Neuinszenierung, Premiere am 30. Oktober 1978 im Nationaltheater München

## Sarastro

### **Bass. Märchenhafte Herrscherfigur. Haupt der Eingeweihten.**

„Großer Sarastro“, sagt der Sprecher zu Beginn des zweiten Zauberflöten-Aktes, „deine weisheitsvollen Reden erkennen und bewundern wir.“

So ehrfurchtsvoll hat sich die Nachwelt keineswegs über jenen Sarastro geäußert, der im Priesterrat zu wichtigtuierischem Pathos neigt: „Mit reiner Seele erklär' ich euch, dass unsre heutige Versammlung eine der wichtigsten unserer Zeit ist.“ Sowie: „Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit.“

Sarastros Absicht? Er will den zwanzigjährigen Prinzen Tamino – fast so wie Wagners Gurnemanz den Parsifal – an die „Eingeweihten“ binden, auf dass der Jüngling deren Reihen verstärke. Und er will weder dulden, dass die Königin der Nacht – weil sie ein Weib ist! – in Besitz des Symbols der Macht (des

„Sonnenkreises“ also) komme, noch dass sie, die Witwe, über das Schicksal ihrer Tochter Pamina ehrgeizig verfügen könne.

Sarastros „weisheitsvolle Reden“ haben – vor allem in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts – heftige Kritik hervorgerufen. Sarastro sei ein langweilig-moralgesättigter Popanz, überdies niederträchtig weiberfeindlich. Im Heft 3 der Reihe „Musik-Konzepte“ können die Angriffe Wolf Rosenbergs und anderer gegen den Zauberflöten-Text, namentlich gegen die Sarastro-Figur, nachgelesen werden. Emanuel Schikaneders Libretto provozierte den Titel der Publikation: „Ist die Zauberflöte ein Machwerk?“ Rosenberg fragt: „Was sollte er“ – nämlich Mozart – „mit dieser öden, kaum nachvollziehbaren Figur des Sarastro musikalisch anfangen, einer Figur ohne Konturen, ohne fixierbare Charaktereigenschaften ... „ Ein Jahr zuvor hatte bereits Wolfgang Hildesheimer in seinem Mozart-Buch heftige Kritik am Zauberflöten-Text geäußert. „Was Sarastro zu singen hat, ist nicht innere Erfahrung, sondern Moral, an deren Vollzug aber niemand teilhat, da sie auf der Bühne nicht in Aktion umzusetzen ist. So ist diese Rolle denn auch weder überzeugend darstellbar noch ohne unfreiwillige Komik singbar.“

Ungemein heftige Worte gegen die zentrale Figur eines Mozartschen Hauptwerks, die von Mozart zweifellos nicht „kritisch“ konzipiert gewesen war, sondern die im Zusammenhang der Sympathielenkung, wie Handlung und Jubelchöre sie offenkundig beabsichtigen, als positive, glückbringende Herrschergestalt begriffen, ja gefeiert werden soll.

Oder läge gerade in dieser „Positivität“ die Schwäche? Das muss man schon fragen dürfen. Denn die Sarastro-Schelte, wie sie die Zauberflöten-Kritiker Hildesheimer, Rosenberg und Rainer Riehn vorbringen, wird indirekt unterstützt durch die Art, in der manche Zauberflöten-Bewunderer den „göttlichen Weisen“ charakterisieren. Aloys Greithers Lob: „Als Bühnengestalt ist Sarastro in seiner absoluten Güte nahezu undramatisch, da er einer Entscheidung zwischen Gut und Böse enthoben ist. Menschlich hat er durch seine ungefährdete Güte an Dimension gewonnen, dramatisch an Möglichkeiten verloren“ –klingt zweischneidig. Offenbar verstehen auch die Sarastro-Anhänger diese Figur als hehres Prinzip auf zwei Beinen, jedoch kaum als dramatische Person. Der Jurist Gustav Radbruch ging in seinem Aufsatz „Das Strafrecht der Zauberflöte“ so weit, in der Zauberflöte „das Strafrechtsdenken der Freimaurerei in Wort und Ton seinen höchsten und letzten Ausdruck“ finden zu lassen: Sarastro erfülle alle Forderungen Platons an einen Machthaber, und dem Shakespeareschen Prospero (aus dem Sturm) sei er vergleichbar.

Sarastro tritt erst später auf. Während die Protagonisten bei Mozart schon immer relativ rasch persönlich sieht- und hörbar werden, begegnen wir Sarastro erst im Finale des ersten Aktes, und auch da nicht gleich zu Beginn – nachdem wir alle anderen wichtigen Figuren des Zauberflöten-Kosmos, abgesehen von Papagena, längst und meist sogar mehrfach erlebt haben.

Dass nun die mächtigste Figur eines Dramas spät erscheint, ist ein stets wirkungsvoller, kolportagenaher Theatereffekt. Je besser ein Auftritt vorbereitet wurde, desto spannender wird er ausfallen – weil auf der Bühne nichts langweiliger ist als die bloße Überraschung.

Auf Sarastro warten wir mit Spannung und beträchtlicher Ungewissheit. Von einigen Figuren, an deren Glaubwürdigkeit zu zweifeln wir einstweilen keinen Anlass haben, hörten wir, Sarastro sei ein „Bösewicht“, ein „Tigertier“, ein Dämon, der imstande wäre, sich zu verwandeln.

Auch die engelhaft gutartige Pamina, die sich schon einige Zeit in Sarastros Gewalt oder Gewahrsam befindet und ihn darum ein wenig kennen sollte, nimmt beklommen an, es könne ihr »Ende«, also ihren Tod, bedeuten, wenn sie den

ersehten Tamino vor den Augen Sarastros umarmt. Und Papagenos »martervoller Tod«, nämlich im Falle des Erwischtwerdens, würde, laut Pamina, »ohne Grenzen« sein.

Tamino seinerseits weiß ganz genau, daß Sarastro »ein Unmensch, ein Tyrann« sein muß. Allerdings sind auch Gegenstimmen laut geworden. Dem Sprecher ist es gelungen, Taminos Anti-Sarastro-Gewißheit zu erschüttern, weil nämlich der Sprecher aufrichtig, keineswegs nur taktisch-beschönigend Auskunft gab. Und auch die Jubelchöre, die den Fürsten – sechs Löwen ziehen den Triumphwagen! – empfangen, wirken nicht wie Äußerungen irgendwie beklommener Angst vor einem Despoten, sondern sie signalisieren Bewunderung und Zuneigung. Freilich hat der Sprecher durchblicken lassen, daß es lebensgefährlich sein kann, über Sarastro verstockte Falschheiten zu äußern. »Wenn du dein Leben liebst, so rede, bleibe da! – Sarastro hassest du?«

Der Sarastro, dem wir dann endlich begegnen, ist weder ein »Tigertier« noch ein aufgeklärter Freimaurer, der jeden Gedanken an Gewalt ablehnt. In ihm herrscht vielmehr eine Spannung aus ungebrochenem patriarchalischen Machtbewußtsein, jovialer Heiterkeit (auf Kosten anderer), väterlicher Liebenswürdigkeit und Verantwortung. Dabei ist der Text nicht eindeutig – und die Musik widerspricht manchmal den Texttendenzen.

Wenn Pamina sich empfindsam ihrer Kindesliebe zur Mutter erinnert, reagiert Sarastro ziemlich wütend. »Du würdest um dein Glück gebracht, wenn ich dich ihren Händen ließe« – das ist in schroff punktiertem c-Moll-Rezitativton komponiert, im Crescendo bis zum Forte hin. Ein ziemlich junger Fürst erregt sich so.

Und wie reagiert Sarastro auf die plump-sinnlichen Obergriffe des Monostatos? Er stellt sich da keineswegs »verständnisvoll«, ist wahrlich kein salbadernder Freimaurer, der »die Rache nicht kennt«. Sondern er verurteilt den geilen Mohren sofort zur Prügelstrafe. Wenn dann der verzweifelt Kniende jammert: »ach Herr, den Lohn verhofft' ich nicht«, reagiert Sarastro süffisant ironisch: »Nicht Dank! es ist ja meine Pflicht! « Ganz reinlich entspricht das wohl nicht dem vielberufenen »freimaurerischen Humanitätsgedanken« –obschon später die feierliche Prüfungsstimmung dazu führt, daß die siebenundsiebzig Sohlenstreiche doch nicht verabreicht werden. Im zweiten Akt sagt Monostatos: »Und um einer so geringen Pflanze wegen wollte man meine Fußsohlen behämmern? – Also bloß dem heutigen Tage hab ich's zu verdanken, daß ich noch mit heiler Haut auf die Erde trete. « Sarastros Überlegenheit gründet vor allem auf seiner Tiefe – so paradox diese Behauptung auch wirken mag. Der Sänger der Partie muß das tiefe F der großen Oktave parat haben. Und zwar im entscheidenden Augenblick: wenn Sarastro seine Liberalität begrenzt. »Zur Liebe will ich dich nicht zwingen«, singt der aufgeklärte Machthaber. Dann aber folgt die für Pamina schreckliche Einschränkung: »doch geb' ich dir die Freiheit nicht.« Beim erstenmal liegt das »doch« angenehm. Beim zweitenmal muß das tiefe F als halbe Note gebracht und ausgehalten werden. Wenn der Bassist das schwer atmend geschafft hat, muß er dieses »doch« sogar noch einmal, nur kürzer, wiederholen!

Also: selbstbewußtes patriarchalisches Herrscherrum, verschärft durch Ironie gegenüber den Bösen, gemildert durch Güte gegenüber den Liebenswerten: Das ist der keineswegs langweilig eindeutige Kern von Sarastros begrenzter Toleranz. Nie zweifelt er auch nur einen Augenblick daran, daß es falsch wäre, irgendeiner Frau, gar einer ehrgeizigen, Gleichberechtigung zuzubilligen als politischem Gegner oder auch nur als verantwortlichem Elternteil! Der Bestand und der Ausbau seiner Macht wiederum lassen ihn pathetisch und beschwörend werden. Als Königsfigur dieses Kosmos ist er von den anderen Personen geschieden. Als väterlich sorgen-

der Mitmensch wiederum verbindet er sich ihnen auch. So singt in »0 Isis und Osiris« der Priesterchor immer nur ein wunderbar magisches Echo dessen, was Sarastro zuvor als einzelner vorgetragen hatte.

Besonders deutlich wird der Kontrast zwischen dem, was Sarastro sagt, und dem, was er singt, in dem Unterschied zwischen dem Dialog vor dem Abschiedsterzett und dem Terzett selbst. Als Sprechender ist Sarastro streng. Streng zu Pamina, die den Prüfungscharakter der Situation ja noch gar nicht durchschaut. Wenn Pamina unter der fürchterlichen Stille leidet und sagt: »wo ist mein Jüngling?«, dann verschärft Sarastro die Angst des Mädchens gnadenlos. »Er wartet deiner, um dir das letzte Lebewohl zu sagen.«

Aber im Terzett mildert Sarastro seine Strenge. »Ihr werdet froh euch wiederseh'n!« singt er gleich zu Anfang des Andante moderato. Und am Ende gibt dann das Haupt der Eingeweihten den beiden Liebenden die Verheißung: »Wir seh'n uns wieder! « Da wird denn auch Sarastros Tiefe zum Ausdrucksmoment. Des Sängers Töne liegen momentweise eine Oktave unterhalb (!) der Celli und der Orchesterbässe. So als wäre Sarastro der Urgrund dessen, was hier getan und gehofft wird.

Und das alles, die Mischung aus Jugend, aus Meditation, Strenge, tiefer Grundgewalt, patriarchalischer Jovialität, soll, wie Hildesheimer behauptete, nicht ohne unfreiwilligen Humor darstellbar, singbar sein? Nur wenn Sarastro ein Popanz wäre, in sich konfliktlos, langweilig, gütig – dann hätten die Kritiker vielleicht recht. Natürlich ist es sinnlos, die angefochtene, differenzierte Würde eines Märchenfürsten zu vergleichen mit so realistischen Figuren wie dem Grafen Almaviva. Doch wie lebendig, wie heiter mitmenschlich Mozart den Sarastro belebt hat, das wird beim Vergleich mit gewissen Königsfiguren der barocken Opera seria sinnfällig ...

Der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle brachte es sogar fertig, Sarastros plakative und sonore Arie Art diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht«, die allzu leicht zur antidramatischen Humanitätsnummer gerät (»und ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht«), für die Handlung zu retten. Denn Sarastro muß sich mit seinen schönen Bekenntnissen ja nicht unbedingt ins Erhabene-Leere verströmen. Unmittelbar vor dieser Hallenarie hatte es einen Dialog zwischen Pamina und Sarastro gegeben. Pamina: »Herr, strafe meine Mutter nicht! Der Schmerz über meine Abwesenheit –.« Sarastro: »Ich weiß alles ... weiß, daß sie in unterirdischen Gemächern des Tempels herumirrt und Rache über mich und die Menschheit kocht. Allein, du sollst sehen, wie ich mich an deiner Mutter räche.«

Unmittelbar danach stimmt–zur im Hintergrund gespenstisch herumirrenden Königin der Nacht hin, wie, um sie nachdenklich zu machen, von ihren Plänen abzubringen, zu versöhnen – Sarastro das »In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht« an. Freilich wird die tödlich gekränkte, von Sarastro in ihrer personalen Würde nie ernst genommene Frau sich dadurch von ihren Racheplänen keineswegs abbringen lassen.

Später hat Goethe in seinem großen Fragment Der Zauberflöte Zweyter Theil angedeutet, daß auch Sarastro eine gewisse Schuld zu büßen habe.

»In diesen stillen Mauern«, so Sarastro bei Goethe, »lernt der Mensch sich selbst und sein Innerstes erforschen. Er bereitet sich vor, die Stimme der Götter zu vernehmen; aber die erhabene Sprache der Natur, die Töne der bedürftigen Menschheit lernt nur der Wanderer kennen, der auf den weiten Gefilden der Erde umherschweift. In diesem Sinne verbindet uns das Gesetz jährlich einen von uns als Pilger hinaus in die raue Welt zu schicken ...

Mich traf das Los und ich zaudere keinen Augenblick mich seinem Gebote zu unterwerfen. ja die Ahnung ist erfüllt. Mich entfernen die Götter aus eurer Mitte, um

euch und mich zu prüfen. Im wichtigen Augenblick werde ich abgerufen, da die Kräfte feindseliger Mächte wirksamer werden.«

So verlässt Sarastro den Weisheitstempel und die Eingeweihten. Ob er, dem Herzog Vincentio aus Shakespeares Maß für Maß ähnlich, einst verkleidet zurückkehren wird, das Tun der Zurückgebliebenen zu richten? Oder sich endlich zu versöhnen auch mit der Königin der Nacht? Wir wissen es nicht. Goethes Fortsetzung blieb Fragment.

Quelle: Kaiser, Joachim: Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteroper von Alfonso bis Zerlina, München, Zürich: Piper, 1984

# Theaterpädagogisches

## Allgemeine Fragen

Die Fragen sind als Anregung gedacht. Geben Sie die Fragen Ihrer Schülerinnen und Schüler in die Gruppe zurück und lassen Sie verschiedene Interpretationen, Spekulationen und Phantasien zu. Durch ihre vielfältigen Gedanken und Überlegungen wird es möglich, eine eigene Haltung zu dem Gesehenen zu entwickeln.

- ☞ Hast du Fragen zur Geschichte? Hast du etwas nicht verstanden?
- ☞ Womit fing es an und wie setzte sich die Geschichte fort?
- ☞ Welches war der spannendste Moment?
- ☞ Gibt es eine Szene, die dir besonders in Erinnerung geblieben ist? Was ist da genau passiert?
- ☞ Gibt es eine Szene, die dir nicht gefallen hat? Woran könnte das liegen?
- ☞ Welche Szenen gibt es in dem Stück noch?
- ☞ Wie endete die Oper?
- ☞ Hättest du dir ein anderes Ende gewünscht?
- ☞ Welchen Schluss würdest du vorschlagen, wärest du die Librettist/Librettistin?
- ☞ Wie könnte die Geschichte jetzt weitergehen?
- ☞ Wie sind die Namen der Figuren, kannst du dich an sie erinnern?
- ☞ Gab es eine Hauptfigur bzw. wie hieß sie?
- ☞ Welches war deine Lieblingsfigur?
- ☞ Wie haben sich die Figuren verhalten?
- ☞ Hätte eine bestimmte Figur sich anders verhalten sollen?
- ☞ An welcher Stelle hätte sie etwas anderes tun können?
  
- ☞ Kannst du versuchen, den Charakter der Figuren zu beschreiben?
- ☞ Wie haben die Figuren sich gefühlt?
- ☞ Was denkst du darüber?
- ☞ Gab es Wut, Traurigkeit, Freude... und in welcher Szene?
- ☞ Wie sind die Verhältnisse der Figuren untereinander?
- ☞ Wie stehen sie zueinander?
  
- ☞ An welchem Ort spielt die Oper?
- ☞ Kann man das im Bühnenbild erkennen?

- ↪ Was kann man in dem Bühnenbild alles sehen, was gab es Besonderes zu entdecken?
- ↪ Ist dir das Licht aufgefallen? Hat es eine besondere Bedeutung?
- ↪ Wie sahen die Kostüme aus?
- ↪ Welche Requisiten haben die Figuren benutzt?

## Die Zauberflöte – erzählt für Kinder

(Auszug)

Eines Tages jagte Prinz Tamino in einem fremden Wald. Da bäumte sich plötzlich eine grässliche Schlange vor ihm auf. Tamino hatte keine Pfeile mehr, und so musste er fliehen. Die Schlange verfolgte ihn so lange durch Dornen und Dickicht, bis er vor Erschöpfung in Ohnmacht fiel. In diesem Augenblick erschienen drei geheimnisvolle, schwarz verschleierte Damen, die silberne Wurfspieße trugen.

„Stirb, Ungeheuer!“ riefen sie.

Sie durchbohrten die Schlange, die tot niedersank. Die Damen betrachteten Tamino, den sie gerettet hatten.

„Wie sanft und schön er ist!“ sagten sie. „Wir wollen unserer Königin von ihm erzählen. Vielleicht kann er ihr die Ruhe wiedergeben, die sie verloren hat.“

Die Damen eilten davon. Als Tamino wieder zu sich kam, sah er ein sonderbares Wesen. Es war ganz mit Vogelfedern bedeckt und spielte munter auf einer Panflöte.

„Wer bist du?“ fragte der Prinz erstaunt.

„Ich bin Papageno, der Vogelfänger. Ich fange Vögel für die Königin der Nacht und ihre Damen. Dafür bekomme ich Wein, Zuckerbrot und süße Feigen.“

„Sag mir, hast du die Königin jemals gesehen?“

„Die sternflammende Königin? Kein menschliches Auge kann den Schleier aus Finsternis durchdringen, der sie umgibt.“

Tamino sah die tote Schlange vor sich liegen und sagte: „Du bist doch sicher ein Übermensch. Wie hast du die Schlange getötet, so ganz ohne Waffen?“

„Schlange? Welche Schlange? Ach so, die da – ich hab sie erwürgt.“

Sofort waren die drei Damen wieder da.

„Papageno!“ riefen sie tadelnd. „Heute schickt dir die Königin statt Wein nur reines, helles Wasser. Und statt Zuckerbrot nur einen Stein. Und statt der süßen Feigen nur dieses Schloss.“

Und sie hängten Papageno ein goldenes Schloss vor den Mund, damit er keine Lügen mehr erzählen konnte.

(...)

In einer finsternen Wolke, in der tausend Sterne aufblitzten, erschien die Königin der Nacht.

„Fürchte dich nicht, edler Tamino“, sagte sie. „Du hast von meinem Kummer gehört. All meine Tränen vermögen nichts gegen den bösen Sarastro. Nur du allein kannst Pamina retten. Bringst du sie zurück, so wird sie auf ewig dein sein.“

Die drei Damen gaben dem Prinzen eine goldene Zauberflöte und Papageno ein silbernes Glockenspiel. Zusammen sollten sie zu Sarastros Burg gehen.

Quelle: Greaves, Margaret: Die Zauberflöte. Die Geschichte von Emanuel Schickaneder, aus der Mozart seine Oper machte, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1991

## Literaturempfehlungen

### Wolfgang Amadeus Mozart

Barth, Karl: **Wolfgang Amadeus Mozart**, TVZ Theologischer Verlag, 2006  
ISBN: 3-290-11394-9

Behrend, Katrin; Lesch, Helmut: **Wolfgang Amadeus Mozart. Das Wunderkind aus Salzburg oder Vor lauter Tintenklecksen kann er die Noten kaum lesen**, Serie: Wir entdecken Komponisten, Hamburg: Dt. Grammophon, 1982 (1CD und Beih.)  
Stadtbücherei: Musik: Klassik CD Kinder

Böttger, Dirk: **Wolfgang Amadeus Mozart**, München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2003  
ISBN: 3-423-31071-5  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Borchmeyer, Dieter: **Mozart oder die Entdeckung der Liebe**, Frankfurt: Insel, 2006  
ISBN 3-458-17267-X

Ein Opernführer der besonderen Art: Der Theater- und Literaturwissenschaftler Dieter Borchmeyer untersucht, wie Mozart sich in seinen großen Opern mit dem Thema "Liebe" auseinander gesetzt hat. Der Autor lässt die Werke durch seine außergewöhnliche Betrachtungsweise in einem neuen Licht erscheinen und gibt zugleich Einblick in das Leben des Künstlers, dessen eigene Liebesheirat gegen die Konventionen seiner Zeit verstieß

Born, Gunthard: **Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben u. Werk**, München: Kindler, 1985  
ISBN3-463-40001-4  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Brauer, Timna / Antoni, Birgit: **Der kleine Mozart**, München: Betz, 2006  
ISBN: 3-219-11248-X  
Stadtbücherei: Musik für Kinder - Sbm 800 Moz

Elias, Norbert: **Mozart. Zur Soziologie eines Genies**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991  
ISBN: 3-518-22071-3  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Gebhardt, Volker: **Mozart**, Köln: DuMont, 2005  
ISBN: 3-8321-7630-6  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Geck, Martin: **Mozart. Eine Biographie**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005  
ISBN: 3-498-02492-2  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Greaves, Margaret: **Die Zauberflöte. Die Geschichte von Emanuel Schikaneder, aus der Mozart seine Oper machte**, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1991  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Greither, Aloys: **Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik**, Heidelberg: Schneider, 1977  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Gruber, Gernot: **Mozart und die Nachwelt**, München u.a.: Piper, 1987  
ISBN: 3-492-10592-0  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Härtling, Peter: **Das ausgestellte Kind. Mit Familie Mozart unterwegs**, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007  
ISBN: 978-3-462-03762-3  
Stadtbücherei: SL – Härtl

Hennenberg, Fritz: **Wolfgang Amadeus Mozart. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996  
ISBN: 3-499-50523-1  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Hildesheimer, Wolfgang: **Mozart**, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1991  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Kaiser, Joachim: **Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina**, München, Zürich: Piper, 1984  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Kaspar-Locher, Ursula / Kaspar, Hugo: **Die Zauberflöte**, München: Speer-Verl., 1986  
ISBN: 3-85916-145-8  
Stadtbücherei: Musik für Kinder - Sbm 800 Moz

Kern, Renate; Kern, Walter; Gürtelschmied, Christin: **Mozart für die Schule. Singen, Musizieren, Bewegen, Gestalten: Eine Materialsammlung für den Musikunterricht ab der 3. Schulstufe**, Rum, Innsbruck u.a.: Helbling, 2006  
ISBN: 3-85061-351-8  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Kesting, Hanjo: **Der Musick gehorsame Tochter**. Mozart und seine Librettisten, Wallstein, 2005  
ISBN 3-89244-973-2

Klose, Dietrich (Hrsg.): **Über Mozart. Von Musikern, Dichtern u. Liebhabern**, Stuttgart: Reclam, 1991  
ISBN: 3-15-028682-4  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Knepler, Georg: **Wolfgang Amade Mozart. Annäherungen**, Berlin : Henschel, 1991  
ISBN: 3-362-00495-4  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Köchel, Ludwig: **Der kleine Köchel. Chronologisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Wolfgang Amade Mozart**, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979  
ISBN: 3-7651-0020-X  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Komorzynski, Egon: **Emanuel Schikaneder. Der Vater der Zauberflöte**, Wien: Neff, 1990  
ISBN: 3-7014-0293-0  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Konrad, Ulrich: **Wolfgang Amade Mozart. Leben, Musik, Werkbestand**, Kassel: Bärenreiter, 2005  
ISBN: 3-7618-1821-1  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Korff, Malte: **Wolfgang Amadeus Mozart**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005  
ISBN: 3-518-18210-2  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Kröplin, Hildigund: **Wolfgang Amadeus Mozart. 1756 - 1791 - eine Chronik**, Wiesbaden, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1990  
ISBN: 3-7651-0258-X  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Küster, Konrad: **Mozart. Eine musikalische Biographie**, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1990  
ISBN: 3-421-06572-1  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Kunze, Stefan: **Mozarts Opern**, Stuttgart: Reclam, 1984  
ISBN: 3-15-010326-6  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Landon, Howard C. Robbins (Hrsg): **Das Mozart-Kompendium. Sein Leben – seine Musik**, München : Droemer Knaur, 1991  
ISBN: 3-426-26530-3  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Landon, Howard C. Robbins: **Mozart. Die Wiener Jahre 1781 – 1791**, München: Droemer Knaur, 1990  
ISBN: 3-426-26481-1  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Mayer-Skumanz, Lene / Singer, Elisabeth: **Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Leben voller Musik**, Innsbruck u.a.: Tyrolia-Verlag, 2005  
ISBN: 3-7022-2656-7  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Mazakarini, Leopold: **Mozart**, Wien: hpt-Verl.-Ges., 1991  
ISBN: 3-85128-050-4  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Melograni, Piero: **Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie**, München: Siedler, 2005  
ISBN: 3-88680-833-5  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Meyer, Heinz: **Begegnung mit Wolfgang Amadeus Mozart**, Frankfurt am Main (u.a.): Diesterweg, 1986  
ISBN: 3-425-03802-8  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Nykrin, Rudolf: **Wolfgang Amadeus Mozart. Spuren zu Leben und Musik**, BuchVerlag für die Frau, 2005  
ISBN: 3-89798-158-0

Perl, Helmut: **Der Fall „Zauberflöte“. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000

Pieck, Werner: **Die Mozarts. Porträt einer Familie**, Hamburg: Europ. Verl.-Anst., 1998  
ISBN: 3-434-50435-4  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Publig, Maria: **Mozart. Ein unbeirrbares Leben**, Biographie, München: Langen Müller, 1991  
ISBN: 3-7844-2324-8  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Publig, Maria: **Mozart. Ein Leben für die Musik**, München: Langen Müller, 2005  
ISBN 3-85492-606-5  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Rühle, Ulrich: **"... ganz verrückt nach Musik". Die Jugend großer Komponisten**,  
München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1995  
ISBN: 3-423-70379-2  
Stadtbücherei: Musik für Kinder - Sbm 80 Rüh

Schreiber, Ulrich: **Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters**, Band 1:  
Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, Frankfurt am Main:  
Büchergilde Gutenberg, 1988  
ISBN3-7632-3101-3  
Stadtbücherei: Sbn 40 Schre

Schreiber-Wicke, Edith: **Amadeus Wunderkind**, Stuttgart (u.a.): Thienemann, 2005  
ISBN: 3-522-17751-7  
Stadtbücherei: Musik für Kinder - Sbm 800 Moz

Solomon, Maynard: **Mozart. Ein Leben**, Kassel (u.a.) : Bärenreiter, 2005  
ISBN: 3-7618-2035-6  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

Stegemann, Michael: **Mozart für die Westentasche**, München (u.a.): Piper, 2006  
ISBN: 3-492-04863-3  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz  
Valentin, Erich: **Mozart. Weg u. Welt**, München: List, 1985  
ISBN: 3-471-79008-X  
Stadtbücherei: Sbm 800 Moz

## Thematisches

Bartos, Burghard: Ich kann es aber durch Töne. Wolfgang Amade Mozart, Reinbek  
bei Hamburg: Carlsen Verl., 1990

Hamann, Brigitte: Nichts als Musik im Kopf. Das Leben von Wolfgang Amadeus  
Mozart, Ueberreuter, 1990

Lesch, Christiane: Die Zauberflöte. Ein Bilderbuch nach Mozarts Oper, Stuttgart:  
Verl. Freies Geistesleben, 1999

### **Bücher zum Thema Freimaurer**

Haack, Friedrich-Wilhelm: Freimaurer, München: Evang. Presseverband für Bayern,  
1993

Holtorf, Jürgen: Die Logen der Freimaurer. Geschichte – Bedeutung – Einfluss, München: Heyne, 1991

Lenhoff, Eugen: Die Freimaurer, Bindlach: Gondrom, 1981

Schreiber, Hermann: Geheimbünde. Von der Antike bis heute, Augsburg: Weltbild, 1992