

D I E

Z A U

B E R

WOLFGANG AMADEUS
MOZART

F L Ö

T E

DIE ZAUBERFLÖTE

GROSSE OPER IN ZWEI AUFZÜGEN

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

TEXT VON Emanuel Schikaneder

URAUFFÜHRUNG 30. September 1791

FREIHAUSTHEATER AUF DER WIEDEN, WIEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 12. Mai 1794

KÖNIGLICHES NATIONALTHEATER
AM GENDARMENMARKT

PREMIERE DER NEUPRODUKTION 17. Februar 2019

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

DURCH DIE AUGEN EINES KINDES 7

von Yuval Sharon

I.	PARADIES.....	12
II.	GRAZIE	20
III.	PHANTASIE	28
IV.	AUTOMATEN.....	36
V.	ADOLESENZ.....	42
VI.	ZAUBERINSTRUMENTE	52
VII.	GLEICHHEIT	58
VIII.	MYSTERIUM.....	66
IX.	THEATER	72
X.	PRÜFUNGEN.....	78
XI.	SPIEL.....	84
XII.	ALLTAG	92
XIII.	DAS KIND	98

Inszenierungsfotos 104

Produktionsteam und Premierenbesetzung 126

Impressum 132

»
**DER MENSCH
 SPIELT NUR,
 WO ER IN VOLLER
 BEDEUTUNG
 DES WORTES
 MENSCH IST,
 UND ER IST
 NUR DA GANZ
 MENSCH,
 WO ER SPIELT.**
 «

Friedrich Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung
 des Menschen, 15. Brief

DURCH DIE AUGEN EINES KINDES

GEDANKEN ZUR INSZENIERUNG VON Yuval Sharon

Im ersten Kapitel von »Le Petit Prince« sieht sich der Leser mit einer Zeichnung eines Sechsjährigen sowie der Frage konfrontiert, ob diese eine Boa constrictor darstellt, die einen Elefanten verschluckt hat, oder einen simplen, klobigen Hut. Das kritische Auge des Erwachsenen scheitert daran, die phantasiereichere Intention des Kindes zu erkennen, und hält es für einen Versager in Sachen Kunst, der besser daran täte, vernünftige Dinge wie Mathematik, Geschichte und Grammatik zu lernen. »Die Großen verstehen nie etwas von alleine«, lernt das Kind, »und es ist ermüdend für die Kinder, ihnen immer und immer wieder Erklärungen abgeben zu müssen.«

Wie »Le Petit Prince« führt auch »Die Zauberflöte« ein Rätsel der menschlichen Reife vor Augen: Warum verstehen Kinder die Oper intuitiv, während Erwachsene sich im Irrationalen, Unerklärlichen, Widersprüchlichen des Stücks verheddern? Erwachsene führen sich auf der Suche nach Konsistenz und Kausalität selbst in die Irre, tun die Oper wegen mangelnder Kohärenz ab und sperren sich dagegen, dass das Stück unmissverständlich und direkt das Kind in ihnen anspricht. Die Oper hat Zuschauerinnen und Zuschauer ratlos hinterlassen, da sie zu gleichen Teilen kaleidoskopisch wie shakespeareanisch, naiv wie philosophisch ist – dabei kann man sie mit Augen und Ohren, wie wir sie als Kinder hatten, am besten verstehen. Denn Mozarts Musik ist ein

Preis der Jugend, ein hoffnungsvoller Lobgesang, dass wir durch sie zu unserem jüngeren Selbst zurückfinden können – zu einem Zustand, bevor unser herangereiftes Selbstbewusstsein alles so schwierig gemacht hat.

Die beste »Zauberflöten«-Zuhörerin ist das junge Mädchen in Ingmar Bergmans Filmversion der Oper. Es sitzt im Publikum, mit großen Augen und ebenso großem Vergnügen, während die Handlung fortschreitet. Bergman beginnt seine Filmadaption, als handle es sich um eine Theatervorstellung, die schrittweise immer cineastischer wird. Zweidimensionale Bühnenbilder werden nach und nach dreidimensional, die Art des Vortrags von Text und Musik nimmt immer bekannterhafteren Charakter an. Der regelmäßige Fokus auf das Mädchen im Publikum unterstreicht diesen Übergang von Illusion in die Realität, das Ergebnis des imaginativen Aktes der Zuschauerin, der die künstlerische Darstellung auf der Bühne in eine authentische, immersive und innere Erfahrung umformt.

Was Erwachsene darin hindert, die Boa constrictor in de Saint-Exupérys Zeichnung zu sehen oder dem Beispiel von Bergmans junger Zuschauerin zu folgen, ist der Verlust von kindlichem Staunen, der so oft mit dem Erwachsenwerden einhergeht. Wie Tamino wandelt jeder Erwachsene über eine »Straße voll Beschwerden«: den Weg der Reife, den Desillusion (»So ist denn alles Heuchelei!«), Versuchung, tragische Verluste und Todesangst kennzeichnen. Diese Herausforderungen entfremden uns vom kindlichen Wesen, und die Welt um uns herum wird entzaubert. »Die Zauberflöte« leugnet nicht, dass das Leben voller Hindernisse und Leiden steckt und sich ständig weiterentwickelt – aber die wahre Prüfung besteht darin, angesichts dieser Herausforderungen nie unsere jugendliche Lebensfreude zu verlieren. Die Oper vergöttlicht die Kindheit: Der einzige makellose Charakter im Stück ist das Kollektiv der drei Knaben, denen die Rolle eines Deus ex machina zukommt, der die

Erwachsenen davor bewahrt, ihr Leben (fast) zu zerstören. Sie bringen die Hoffnung mit sich, dass das Ende unseres Weges ein Zurückkommen zum Anfang ist: zum Paradies, zum Naturzustand, zur Kindheit, die wir hatten und verloren haben. Wenn wir das Kind in uns bewahren, sogar im Angesicht des Todes, können wir das volle Potenzial des Lebens ausschöpfen: »Dann ist die Erd' ein Himmelreich / und Sterbliche den Göttern gleich.«

9

DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE EINER MARIONETTE

Es mag dem Können des Puppenspielers geschuldet sein, dass eine Marionette zum Leben erwacht, aber die wahre Magie des Puppentheaters vollzieht sich beim Betrachten: Erst in der Phantasie nehmen aufgehängte Holzstücke den Charakter von menschlichen Wesen an. Mit der Trennung von Körper und Stimme und den immer sichtbaren Fäden ist die leblose Puppe im Geiste der Zuschauer einer Transformation ausgesetzt, durch die das höchst künstliche Spiel zum essenziellen Spiegel von Menschlichkeit wird. Wie Bergmans junge Zuschauerin überträgt das Publikum Lebendigkeit und Charakter auf ein offensichtlich künstliches Objekt.

Am Anfang des Konzepts dieser Produktion stand die Marionette als Symbol, das die Essenz der Oper enthält. Wie eine Marionette hat Mozarts Oper eine Anmutung von Leichtigkeit und Einfachheit, von einem Kinderstück, mit Melodien, die perfekt in die Welt von Spieldosen und Karussells passen. Ich habe an den Dialogen der »Zauberflöte« nie mehr Spaß gehabt als in einer Aufführung des Salzburger Marionettentheaters, die zu einer Aufnahme gespielt wurde: Das aufs Wichtigste beschränkte Storytelling, fern von psychologischer Entwicklung der Charaktere, war ganz im Einklang mit dem Geist des Textes. Die jetzige Inszenierung hält ebenfalls an der Trennung von Sprechstimme und Kör-

8

1 b

per fest, dem Markenzeichen des Puppentheaters, und überlässt die Synthese beider Elemente dem Publikum. Eine wichtige Ausnahme gibt es jedoch: Papageno spricht in der Welt aus Marionetten mit seiner eigenen Stimme. Als Charakter, der keine Weisheit verlangt, identifiziert er sich vollkommen mit seiner künstlichen Umgebung und ist glücklich, der zu bleiben, der er ist. Was er sieht, bekommt er auch – und gut so!

10

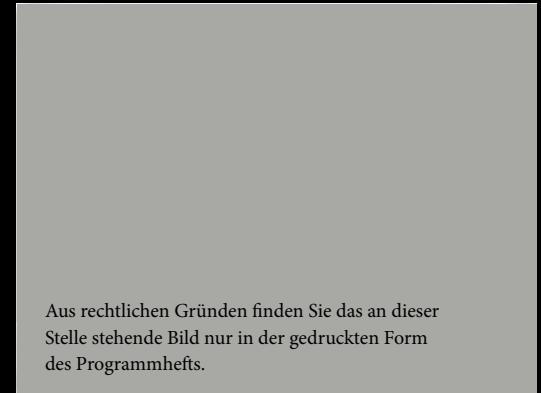
Dagegen unternehmen Pamina und Tamino eine Reise, bei der sie die Grenzen materieller Realität überschreiten – und hier schwingen mit dem Bild der Marionette auch tiefere Bedeutungsschichten der Oper mit. Die Marionette als manipuliertes oder manipulierbares Spielzeug ist ein perfektes Symbol für ein Hauptdilemma des Menschen: Agieren wir durch unseren freien Willen oder zwingt uns eine unsichtbare Macht Rollen in einem Theater auf, das wir irrtümlicherweise für die Realität halten? Das Stück ist eine Bildungsoper, die die Entwicklung des individuellen Bewusstseins in einem Prozess schildert, der die alchemistische Prozedur, das Metall in unserem Inneren zu spirituellem Gold zu veredeln, widerspiegelt. Das ist auch die Entwicklungsgeschichte einer Marionette, die mit ihren größten Ängsten – der Schwerkraft und der Absenz des Puppenspielers – konfrontiert wird, sich ihrer Fäden bewusst wird und Herrscherin über sich selbst wird. Tamino und Pamina lernen, ihre Fäden abzunehmen, auf eigenen Füßen zu stehen, und was es heißt, ein fehlbarer und edler Mensch zu sein.

Während die Dialoge puppenartig hölzern daherkommen, wird die philosophische Reise der Oper von der musikalischen Entwicklung begleitet: Mozart beseelt die unbelebten Objekte und verwandelt die Spielzeuge in Menschen aus Fleisch und Blut. Musik als belebende Kraft, die Gliederpuppen zum Leben erweckt und ihnen menschliche Gefühle und blitzschnelle Auffassungsgabe verleiht – das ist der Zauber im Herzen der »Zauberflöte«.



Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

I a



Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

I b

I.

» Wo bin ich!
Ist's Fantasie,
dass ich noch
lebe? «

12

Paradies



I d



I c

13

I e



de

Prinz Tamino wird von einer riesigen Schlange gejagt und fällt vor Schreck in Ohnmacht. Drei Damen der Königin der Nacht retten den Prinzen im letzten Moment und töten das Ungeheuer. Entzückt von Taminos Schönheit eilen sie zu ihrer Königin, um ihr von dem Vorfall zu berichten. Als Tamino aus seiner Ohnmacht erwacht, wundert er sich über die tote Schlange. Da nähert sich der Vogelfänger Papageno, vor dem sich Tamino schnell versteckt.

en

Prince Tamino is chased by a giant snake and passes out in fear. Three ladies, attendants of the Queen of the Night, save the prince at the very last moment and kill the monster. Charmed by Tamino's beauty, they rush to their queen to report what has happened. When Tamino awakes from his fainting spell, he is surprised by the dead snake. The bird catcher Papageno approaches, and Tamino quickly hides from him.

»Drei Dinge sind uns aus dem Paradies geblieben:
die Sterne der Nacht,
die Blumen des
Tages und die Augen
der Kinder.«

Dante
Alighieri

Ich war zwölf Jahre, als ich »Die Zauberflöte« in der Stockholmer Oper zum ersten Mal sah. (...) Damals besaß ich bereits ein Puppentheater. Dort spielte ich hauptsächlich das, was in den Theaterbänden der Kinderbibliothek »Saga« zu finden war. Vier von uns, alle gleich alt, waren beim Theaterspiel involviert. Wir fertigten alles selbst an: Puppen, Puppenkostüme, Dekorationen und Beleuchtung. Es gab eine Drehbühne, eine Versenkung und einen Rundhorizont. Unsere Programmauswahl wurde immer ausfeilter. Ich sah

mich mehr und mehr nach Schauspielen mit eleganter Beleuchtung und häufigem Dekorationswechsel um. Dass die »Zauberflöte« die Phantasie des Direktors dieses Theaters anregte, war nur natürlich. Eines Abends sah besagter Direktor »Die Zauberflöte« und beschloss, das Stück zu inszenieren. Leider wurde nichts aus diesem Projekt, weil sich die Anschaffung einer kompletten Aufnahme der Oper als zu kostspielig für uns erwies.

»Die Zauberflöte« wurde mir ein Begleiter durchs Leben. (...) Als Junge trieb ich mich viel herum. An einem Oktobertag ging ich hinaus nach Drottningholm, um das dortige einzigartige Schlosstheater aus dem 18. Jahrhundert zu sehen. Aus irgendeinem Grund war der Bühneneingang nicht abgeschlossen. Ich trat ein und sah zum ersten Mal das sorgfältig renovierte Barocktheater. Ich erinnere mich deutlich, was für ein magisches Erlebnis das war: Das Chiaroscuro, die Stille, der Bühnenraum. In meiner Phantasie habe ich »Die Zauberflöte« immer in diesem alten Theaterbau gesehen, in diesem Holzkasten mit seiner feinen Akustik, der ansteigenden Bühne, den Kulissen und Seitenbühnen. Hier gibt es die edle Magie des Illusionstheaters. Nichts ist, alles stellt dar. Im selben Augenblick, in dem sich der Vorhang hebt, kommt es zum Pakt zwischen Bühne und Zuschauern: Jetzt werden wir zusammen schöpferisch! In anderen Worten: Die Handlung der »Zauberflöte« sollte sich in einem Barocktheater entfalten. (...)

Ganz entscheidend war für mich, das Stück von jungen Darstellern spielen zu lassen, die eine natürliche Nähe zu den jähn Umschwüngen von Freude in Schmerz, Gefühl und Leidenschaft besitzen. Tamino muss ein attraktiver junger Mann sein. Pamina muss eine schöne junge Frau sein. Von Papageno und Papagena ganz zu schweigen.

Ingmar Bergman,
Bilder

Die Spuren des Puppentheaters reichen zurück ins Dunkel der frühesten Geschichte; wohl alle alten Kulturen haben es gekannt. In Deutschland taucht es im Verlaufe des Mittelalters immer wieder auf und dürfte damals oft die einzige theatricalische Unterhaltung für weite Volksschichten gewesen sein. Die älteste deutsche Abbildung von einem Spiel mit »tokken« (Puppen) stammt aus dem Jahre 1170. Einige Jahrhunderte später war das Puppentheater für lange Zeit der einzige Träger des deutschen Volksschauspiels überhaupt und hat sich zu einem kulturellen Faktor entwickelt, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf.

Früh hat das Puppentheater die großen biblischen Stoffe der geistlichen Spiele des Mittelalters in sich aufgenommen; Stücke wie »David und Goliath«, »Judith und Holofernes«, »Der Sündenfall« und namentlich »Der verlorene Sohn« waren lange Zeit wichtige Stützen des Spielplans der Marionettentheater. Und hierin liegt eine entscheidende und bleibende Leistung des Puppentheaters: Über lange Zeiträume hinweg hat es die großen literarischen Stoffe, die auch später wieder für das deutsche Drama bedeutsam werden sollten, im Bewusstsein des Publikums lebendig erhalten. (...) Als während des Dreißigjährigen Krieges die Englischen Komödianten, die die Dramen Shakespeares nach Deutschland gebracht hatten, Mitteleuropa verlassen mussten, haben die Puppentheater die Stoffe Shakespeares dem Publikum nahegebracht; denn in Deutschland, jahrzehntelang Schauplatz von Kriegshandlungen und unvorstellbaren physischen und geistigen Elends, war an theatricalische Darbietungen durch größere Schauspieler-Ensembles nicht mehr zu denken. »Titus Andronicus« und »Hamlet, Prinz von Dänemark« sollten für lange Zeit auch unter den kleinen hölzernen Darstellern heimisch bleiben. Andere Stücke wurden umgewandelt, doch so, dass das Urbild Shakespeares auch im Puppenstück mühelos zu erkennen ist. (...)

Das Hinwenden der Romantik zum Puppenspiel und zuvor das Interesse des Sturm und Drang an dieser Gattung sollte aber auch dazu führen, dass sich namhafte Schriftsteller und Künstler mit dem Puppentheater zu beschäftigen begannen. So entstanden jetzt auch Pappendramen mit bewusst literarischem Anspruch. Ebenso wichtig wird die Welt der kleinen hölzernen Darsteller als Quelle der Anregung für die große deutsche Dichtung. (...) Goethe wurde vom Puppenspiel angeregt und auf jene Fabel hingewiesen, aus der er das Weltgedicht formen sollte, das die Summe seines exemplarischen Lebens und Dichtens wurde – den »Faust«. Seine frühen Kindheitserlebnisse, das Spiel mit dem eigenen Theater und der Besuch Frankfurter Marionettenbuden, haben ihre spätere künstlerische Verdichtung im »Wilhelm Meister« gefunden. Hier wird das Erlebnis des Puppentheaters zu einer wichtigen Stufe und zu einem wesentlichen Bildungselement im Lebens- und Entwicklungsgang des Helden. (...)

Neben Goethe war es das Verdienst der Romantiker, auf die gesellschaftliche Bedeutung des Puppenspiels und auch auf den Symbolgehalt der Marionette hingewiesen zu haben. »Drahtpuppe« war bereits ein Schlagwort des Sturm und Drang. Außer in den Frühwerken Goethes und Schillers (z. B. »Kabale und Liebe«: »Auftaumeln wird sie, die fürstliche Drahtpuppe.«) finden wir es bei Klinger, Lenz und Heinrich Leopold Wagner. Die Welt des Feudalabsolutionismus wird als »marionettenhaft« interpretiert, ein Gedanke, der sich bei den Romantikern weiter vertiefen und schließlich auch mit einer pessimistisch-fatalistischen Weltsicht verbinden sollte. Von anderer, jedoch ebenfalls philosophischer Art war Heinrich von Kleists Interesse für das Marionettentheater. In seinem Essay »Über das Marionettentheater« findet er in der Gliederpuppe die Grazie und Unschuld wieder, von der er meint, dass sie der Mensch verloren habe.

Der Umstand, dass es bedeutende Dichter des angehenden 19. Jahrhunderts nicht vermochten, ein Puppen-

stück von bleibender theaterpraktischer Wirkung zu schaffen, führt uns zu der Frage nach den Gattungseigentümlichkeiten der Marionettenbühne. Im Gegensatz zum lebendigen Schauspieler ist die Puppe für die Darstellung differenzierter psychologischer Prozesse denkbar ungeeignet. Ihr feststehender, unveränderlicher, bestenfalls mechanisch beweglicher Habitus gibt ihr ein eigentümlich starres Wesen und selbst noch ihren vom Puppenspieler dirigierten Gesten die nur ihr eigene abgezirkelte Form, wobei allerdings manche Prinzipale ein Höchstmaß an brillanter Wirkung gebracht haben. Dieses natürliche Unvermögen, komplizierte innere seelische Vorgänge zu zeigen, führt die Puppe zur Typisierung: So beherrscht in der spezifischen Pappendramatik des 19. Jahrhunderts eine Reduzierung der Figuren auf schlecht hin gute und böse Gestalten, auf komische und tragische, das Feld. Die Nichtdarstellbarkeit des psychischen Bereichs führt aber auch zu einer Verlagerung des Schwerpunktes von der Sprache zur äußeren Aktion: Spektakuläre Eskapaden, die meist in wilden Schlägereien gipfeln, in die vornehmlich die komische Figur verwickelt wird, bilden fast immer die Höhepunkte volkstümlicher Puppenspiele. Daneben gibt es Darstellungen von Feuerwerken, zauberischen Verwandlungen und ganzen Balletten, die oft mit beachtlichem handwerklichem Können ins Werk gesetzt wurden. Metamorphosenpuppen, die sich auf offener Szene in andere Figuren verwandelten, vermögen ein schaulustiges Publikum oft genug verblüfft und begeistert haben.

Klaus Günzel,
Alte Deutsche Puppenspiele

II a

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

»Wer bin ich?
Ein Mensch,
wie du. «

II b

de

Nachdem er sich von Papagenos Harmlosigkeit überzeugt hat, tritt Tamino aus seinem Versteck. Er erfährt von dem Vogelfänger, dass dieser in den Diensten der Königin der Nacht steht und für sie im Tausch gegen Speis und Trank verschiedene Vögel fängt. Tamino ist fasziniert von dem seltsamen, gefiederten Mann und glaubt, dass dieser die Schlange getötet hat – was Papageno keineswegs richtigstellt.

en

After he has convinced himself of Papageno's harmlessness, Tamino emerges from hiding. The prince learns from the bird catcher that he works in the service of the Queen of the Night, capturing various birds for her in exchange for food and drink. Tamino is fascinated by the strange, feathered man, and thinks that he killed the snake; Papageno makes no attempt to disabuse him of this.

»Der Mensch ist eine Marionette der Natur, die wahrnimmt und denkt und sich törichterweise einbildet, jemand zu sein.«

Buddha

Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?

Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zerte*. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelst des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größesten Teil unsrer Tänzer sucht.

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht; die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.

Ich lachte. – Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist. Doch ich bemerkte, daß er noch mehr auf dem Herzen hatte, und bat ihn, fortzufahren.

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte. Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entrechats und Pirouetten, zu Hilfe käme? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr An-

mut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen. (...)

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Heinrich von Kleist,
Über das Marionettentheater

Die Geschichte des Theaters ist die Geschichte des Gestaltwandels des Menschen: der Mensch als Darsteller körperlicher und seelischer Geschehnisse im Wechsel von Naivität und Reflexion, von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Hilfsmittel der Gestaltverwandlung sind Form und Farbe, die Mittel des Malers und Plastikers. Der Schauplatz der Gestaltverwandlung ist das konstruktive Formgefüge des Raums und der Architektur, das Werk des Baumeisters. – Hierdurch wird die Rolle des bildenden Künstlers, des Synthetikers dieser Elemente, im Bereich der Bühne bestimmt. (...)

»Bühne«, allgemein genommen, ist der Gesamtbereich zu nennen, der zwischen religiösem Kult und der naiven Volksbelustigung liegt, die beide nicht sind, was die Bühne ist: zwecks Wirkung auf den Menschen vom Natürlichlichen abstrahierte Darstellung. Dieses Gegenüber von passivem Zuschauer und aktivem Darsteller bestimmt auch die Form der Bühne, deren monumentalste die antike Arena und deren primitivste das Brettergerüst auf dem Marktplatz ist. Konzentrationsbedürfnis schuf den Guckkasten, die heutige »universale« Form der Bühne. »Theater« bezeichnet das eigentlichste Wesen der Bühne: Verstellung, Verkleidung, Verwandlung. Zwischen Kult und Theater liegt »die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«, zwischen Theater und Volksfest liegen Variété und Zirkus: die Schaubühne eine artistische Anstalt. Die Frage nach dem Ursprung von Sein und Welt, ob am Anfang das Wort, die Tat oder die Form war – ob Geist, Handlung oder Gestalt – der Sinn, das Geschehen oder die Erscheinung – ist auch in der Welt der Bühne lebendig. (...)

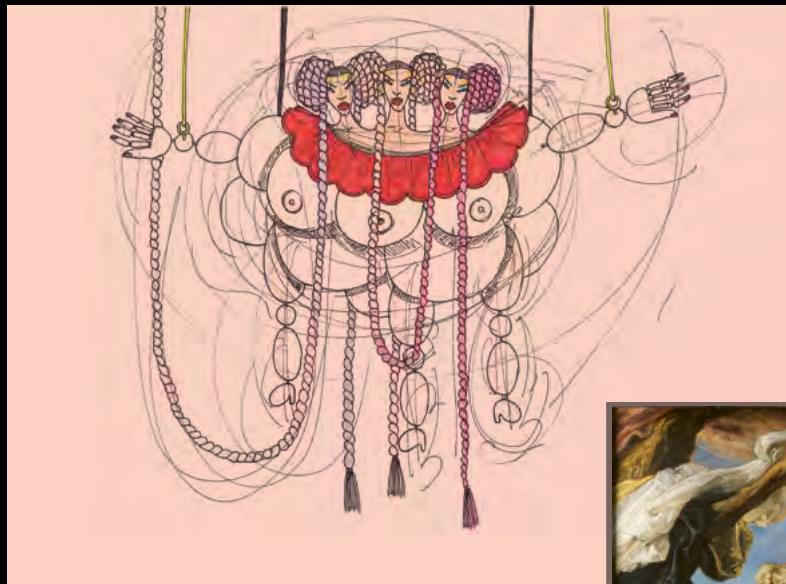
Indessen sucht der Mensch den Sinn. Sei es das faustische Problem, das sich die Erschaffung des Homunkulus zum Ziele setzt; sei es der Personifikationsdrang im Menschen, der sich Götter und Götzen schuf: der Mensch sucht immerdar Seinesgleichen oder sein Gleichnis oder das Unvergleichliche. Er sucht sein Ebenbild, den Übermenschen oder die Phantasiegestalt. (...)

Das Bestreben, den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern, setzte an Stelle des Organismus die mechanische Kunstfigur: Automat und Marionette. Dieser hat Heinrich v. Kleist, jenem E. T. A. Hoffmann Hymnen gesungen. Der englische Bühnenreformer Gordon Craig fordert: »Der Schauspieler muß das Theater räumen und seinen Platz wird ein unbelebtes Wesen – wir nennen es Über-Marionette – einnehmen«, der Russe Brjussow fordert, »die Schauspieler durch Sprungfederpuppen zu ersetzen, in deren jeder ein Grammophon steckt.« (...)

Die Kunstfigur erlaubt jegliche Bewegung, jegliche Lage in beliebiger Zeitdauer, sie erlaubt – ein bildkünstlerisches Mittel aus Zeiten bester Kunst – die verschiedenartigen Größenverhältnisse der Figuren: Bedeutende groß, Unbedeutende klein. Ein ähnliches Phänomen bedeutet das In-Beziehung-setzen des natürlichen »nackten« Menschen zur abstrakten Figur, die beide aus dieser Gegenüberstellung eine Steigerung der Besonderheit ihres Wesens erfahren. (...)

Die materialistisch-praktische Zeit hat in Wahrheit den echten Sinn für das Spiel und das Wunder verloren. Der Nützlichkeitssinn ist auf dem besten Weg sie zu töten. Voll Erstaunen über die sich überstürzenden technischen Ereignisse nimmt sie diese Wunder des Zwecks als schon vollendete Kunstgestalt, während sie tatsächlich nur die Voraussetzungen zu ihrer Bildung sind. »Kunst ist zwecklos«, insofern die imaginären Bedürfnisse des Seelischen zwecklos zu nennen sind. In dieser Zeit zerfallender Religionen, die das Erhabene tötet und zerfallender Volksgemeinschaft, die das Spiel nur drastisch-erotisch oder artistisch-outriert zu genießen vermag, erhalten alle tiefen künstlerischen Tendenzen den Charakter der Ausschließlichkeit und des Sektenhaften.

Oskar Schlemmer,
Mensch und Kunstfigur



III a

III.

Phantasie

» Ist's denn
auch Wirklichkeit,
was ich sah? «



III b



III c

de

Die drei Damen kommen zurück. Statt Papageno mit Feigen, Wein und Zuckerbrot für seinen Vogelfang zu belohnen, verpassen sie ihm als Strafe für seine Lüge ein Schloss vor dem Mund. Tamino hingegen zeigen sie ein Bild Paminas, der Tochter der Königin der Nacht, die von Sarastro entführt worden ist. Beim Anblick des Bildes verliebt sich Tamino sofort in sie. Gemeinsam mit Papageno soll er Pamina aus Sarastros Gewalt befreien. Da erscheint die Königin der Nacht selbst und verspricht Tamino im Falle des Gelungens ihre Tochter zur Frau. Zum Schutz vor Gefahren erhält er eine Zauberflöte und Papageno, der inzwischen wieder reden darf, ein Glockenspiel. Außerdem sollen ihnen drei Knaben mit Rat und Tat zur Seite stehen.

en

The three ladies return. Instead of awarding Papageno with figs, wine and sweet meats for the birds he has captured, they punish him for his lie by placing a lock on his mouth. In

contrast, they show Tamino a picture of Pamina, the daughter of the Queen of the Night, who has been abducted by Sarastro. Upon seeing the portrait, Tamino falls instantly in love. Together with Papageno, he vows to free Pamina from Sarastro's power. The Queen of the Night herself appears and promises Tamino her daughter's hand in marriage if he succeeds. To protect himself from dangers, he is given a magic flute and Papageno—now allowed to talk again—a set of magic bells. In addition, three child-spirits are sent to help them along the way.

Wie fast alle Stücke von Schikaneder war die »Zauberflöte« auch ein Ausstattungsstück. »Eine große Oper in 2 Aufzügen« kündigt die Titelseite der ersten Ausgabe des Librettos an, gedruckt bei Ignaz Alberti in Wien im Jahre 1791 [...]. Prachtvolle Kostüme, zwölf verschiedene pompöse Dekorationen waren neu hergestellt worden, 16 Verwandlungen, bei denen Schikaneder als Regisseur, der Theatermaler wie auch der Dekorateur und der Maschinist ihre ganze Kunst zeigen konnten, fanden bei offener Bühne statt. Drei große Versenkungen waren im Einsatz, und das Flugwerk in Form einer Gondel, auf der drei Knaben niederschwebten, war mit Blumen geschmückt. Das Bühnensystem, für das Schikaneder seine

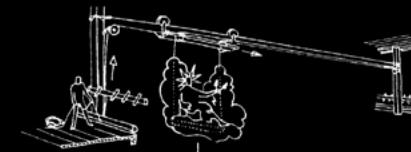
Szenenanweisungen schrieb, war noch immer die alte Tiefenbühne des Jesuitendramas, die im Laufe des 18. Jahrhunderts mit ihrem ganzen Repertoire an Verwandlungsdekorationen vom Hof zum Volkstheater übergegangen war.

Schikaneder verkürzte die 9 Meter breite (Portaltbreite) und 12 Meter tiefe Bühne durch einen hinteren Planprospekt, hinter dem er die Dekorationen auswechseln konnte, während vorne die neue Szene gespielt wurde. Wie stark diese Zweischlägigkeit, der Wechsel von kurzer und tiefer Bühne, die Dramaturgie beeinflusste, zeigt auch das Libretto. So wechseln immer Szenen mit tiefer Bühne mit Szenen für eine kurze Bühne. Echte Löwen, Affen und Schlangen kamen auf die Bühne. Berge und Paläste, Kerker und Gärten, Grotten mit Wasserfall, Säulenhallen und Tempel, Donner und Feuer waren die Grundelemente des Bühnenbildes. Es war eine Maschinenoper. Die Regieanweisungen von Schikaneders Libretto beschrieben präzise jede Verwandlung und jeden Auftritt auf der Bühne. (...)

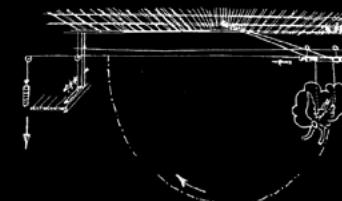
Am 6. Juli 1791 gab es im Wiener Prater ein historisches Ereignis. Mozart war nicht dabei, aber darüber genauestens informiert. An diesem Tag fand nämlich die erste bemannte Ballonfahrt in Österreich statt. Nach mehreren Fehlversuchen gelang es dem französischen Ballonschausteller Jean-Pierre Blanchard schließlich, mit seiner Montgolfiere aufzusteigen. Dass die drei Knaben in einem Flugwerk auf die Bühne kommen, hängt unmittelbar mit dieser Ballonfahrt zusammen.

Tadeusz Krzeszowiak,
Freihaustrtheater in Wien

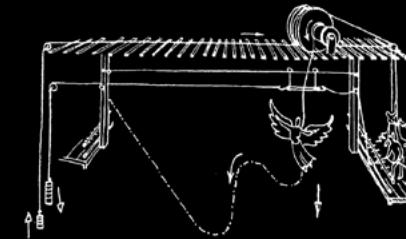
32



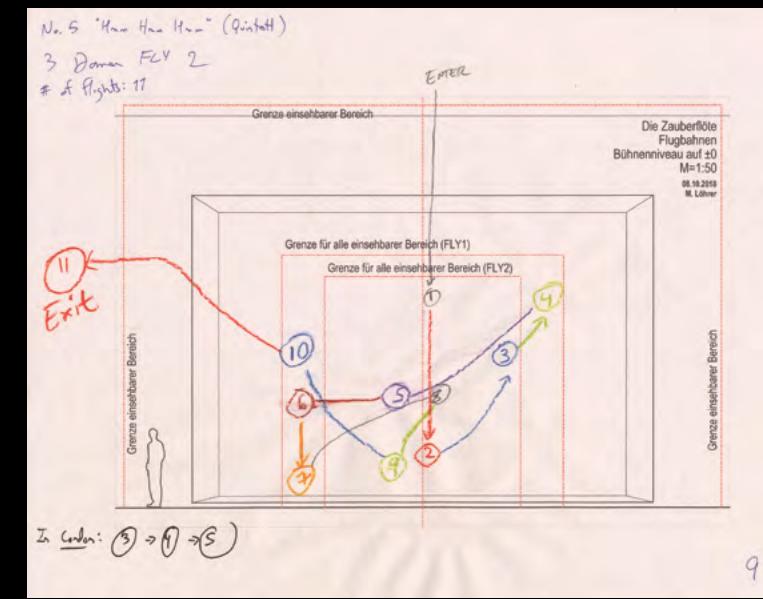
III d



33



III e



Die Phantasie des achtzehnten Jahrhunderts ist reich an Figuren, die in der Luft schweben. Nicht umsonst hatte Antoine Gallands französische Übersetzung von »Tausendundeiner Nacht« zu Beginn des Jahrhunderts der abendländischen Phantasie die Horizonte des wundersamen Morgenlandes eröffnet: fliegende Teppiche, fliegende Pferde, aus Lampen aufsteigende Geister.

34

Der Drang, die Phantasie über alle Grenzen zu treiben, erreicht seinen Höhepunkt mit dem Flug des Barons von Münchhausen auf einer Kanonenkugel, ein Bild, das sich in unserem Gedächtnis für immer mit der meisterhaften Illustration von Gustave Doré verbindet. Münchhausens Abenteuer, von denen man wie in »Tausendundeiner Nacht« nicht weiß, ob sie einen oder viele oder keinen Autor gehabt haben, sind eine einzige permanente Herausforderung der Gesetze der Schwerkraft: Der Baron wird von Enten im Fluge entführt, zieht sich mitsamt seinem Pferd am eigenen Perückenzopf aus dem Sumpf, klettert an einem Seil vom Mond herunter, wobei er das Seil unterwegs mehrere Male abschneidet und neu zusammenknotet.

Diese Bilder der populären Literatur begleiten den literarischen Widerhall der Newton'schen Theorien. In den Märchen ist der Flug in eine andere Welt ein oft wiederholtes Motiv. Unter den »Funktionen«, die Propp in seiner Morphologie des Märchens aufgelistet hat, ist er eine der Formen jener »Versetzung des Helden«, von der es heißt: »Gewöhnlich befindet sich das gesuchte Objekt in einem ›anderen Reich‹, das sich entweder in horizontaler oder vertikaler Richtung sehr weit entfernt befinden kann.« Im Anschluss daran gibt Propp eine Reihe von Beispielen für den Fall »Der Held fliegt durch die Luft«: »auf einem Ross, auf einem Vogel, in Gestalt eines Vogels, auf einem fliegenden Schiff, auf einem fliegenden Teppich, auf den Schultern eines Riesen oder Geistes, in der Kutsche des Teufels usw.«

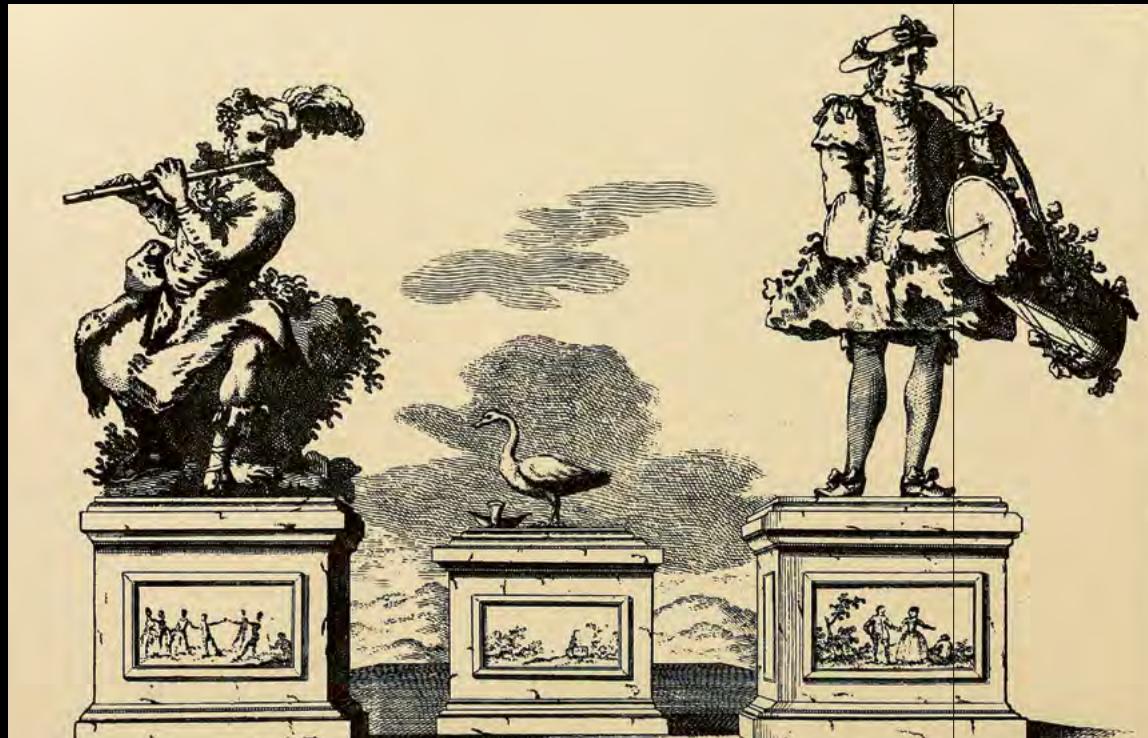
Es scheint mir nicht zu weit hergeholt, diese Schamanen- oder Hexenfunktion, wie sie von der Ethnologie und der Volkskunde dokumentiert worden ist, in Zusammenhang mit der literarischen Bildwelt zu bringen; im Gegenteil, ich denke, dass die in jeder literarischen Operation enthaltene tiefere Ratio in den anthropologischen Notwendigkeiten enthalten ist, denen sie entspricht.

35

Italo Calvino,
Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend

»Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören«

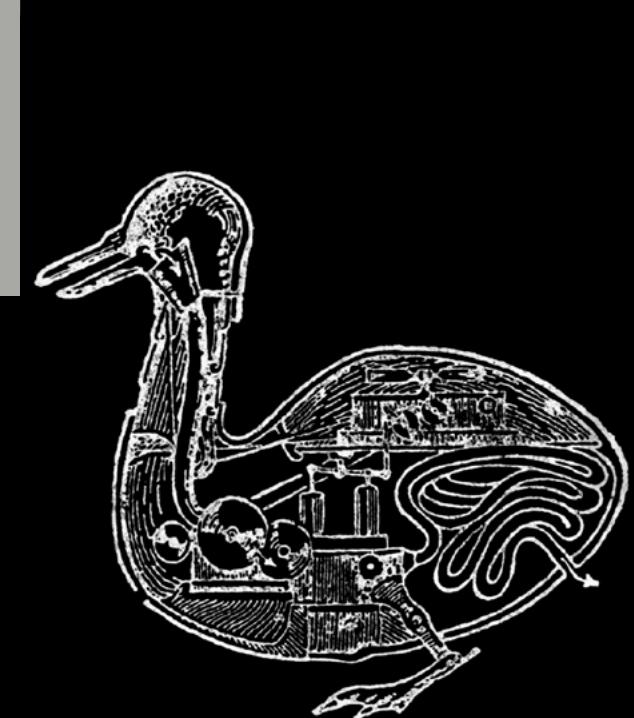
Rainer Maria Rilke,
Duineser Elegien



IV a

» Da steckt
eben der Hacken. «

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.



IV c

de

In Sarastros Reich hat Monostatos hat einen Fluchtversuch von Pamina vereitelt und lässt ihr Fesseln anlegen. Da taucht Papageno am Ort des Geschehens auf. Die beiden Männer halten sich gegenseitig für den Teufel und fliehen voreinander. Nachdem er sich von dem Schrecken erholt hat, unterrichtet Papageno Pamina von ihrer nahenden Rettung durch Tamino. Pamina lässt ihr anfängliches Misstrauen fallen und beschließt, mit Papageno zu fliehen.

en

In Sarastro's realm, Monostatos has foiled Pamina's attempt to escape and has her fettered. Papageno surfaces at the scene of events: the two men both take the other for the devil and flee from one another. After he has recovered from his fright, Papageno instructs Pamina of her incipient rescue by Tamino. Pamina puts aside her initial distrust and decides to escape with Papageno.

Im 18. Jahrhundert wurden Automaten entwickelt, die nicht nur andeutende Nachbildungen, gewissermaßen Skizzen des Lebendigen lieferten, sondern die es bis an die Grenze dauerhafter Täuschung kopierten. Der berühmteste Name in diesem Zusammenhang ist wohl Jacques Vaucanson: Er baute um 1740 einen Satyr, der die Querflöte spielte, einen Hirten mit Einhandflöte und Trommel sowie eine Ente. Einhandflöten sind Instrumente, die mit einer Hand gespielt werden, sodass sich der Flötist selbst auf einem Schlaginstrument begleiten kann. 1746 wurde den Einwohnern von Straßburg folgendes bekanntgemacht: »Mit Erlaubnis des Magistrats der Stadt werden dem Publikum vorgeführt die drei mechanischen Meisterwerke des berühmten Herrn Vaucanson, Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Paris. Sie bestehen aus drei automatischen Figuren, als da sind: erstens ein Mann von natürlicher Größe, als Wilder gekleidet, der elf [Irrtum: zwölf] Melodien auf der Querflöte spielt, und zwar mit demselben Lufthauch aus dem Munde wie ein lebender Mensch. Zweitens ein Mann, ebenfalls von natürlicher Größe, als provenzalischer Hirte gekleidet, der mit einer Hand auf einer provenzalischen Flöte zwanzig verschiedene Melodien spielt und mit der anderen die Trommel schlägt – mit aller Genauigkeit und Vollkommenheit eines geschickten Spielers. Drittens eine künstliche Ente aus vergoldetem Kupfer, die trinkt, frisst, schnattert, im Wasser nach Futter schnäbelt und verdaut wie eine lebende Ente. Diese drei Stücke haben ihrem Schöpfer als Belohnung eine königliche Pension von 8500 Livres eingebbracht und eine große Zahl von Standespersonen, die sie sehen wollten, zu langen und mühsamen Reisen vermocht. Es ist zu hoffen, daß in dieser Stadt jedermann freudig die Gelegenheit nutzen wird, sie zu sehen, und daß deutlich wird, wieweit sie sich von all den Belanglosigkeiten unterscheiden, die dem Publikum tagtäglich gezeigt werden.«

Nach Ansicht eines Experten war die Nachahmung des Flötenspielers noch nicht perfekt: Johann Joachim

Quantz, der Flötenlehrer Friedrichs des Großen, schrieb 1752 in seinem »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen«: Bei den hohen Tönen »darf der Wind keineswegs verstärkt oder verdoppelt werden: wie Mr. Vaucanson, in seinem mechanischen Flötenspieler, irrig lehret ... Ich gebe zu, daß die Art des Herrn Vaucanson ... bey einer Flöte, so durch eine Maschine gespielt wird, nöthig sei: weil hier die Bewegungen der Lippen eingeschränkt sind.« Dennoch nannte Voltaire den großen Mechaniker einen »kühnsten Rivalen des Prometheus«. Letzterer hatte bekanntlich aus Lehm den ersten Menschen geschaffen und dem Menschengeschlecht zum Feuer verholfen. Für Voltaire, der an der Existenz Gottes nicht zweifelte und die Welt nur bedingt als gigantischen Mechanismus ansah, hatte der Vergleich zwischen Vaucanson und Prometheus unverbindlich poetische Züge.

Eine genauere Parallelie zwischen Mensch und Maschine lag bei Vaucasons »Androïden« in der Sicht des radikalen Materialisten Lamettrie vor, der 1748 in »L'homme machine« (»Der Mensch als Maschine«) schrieb: »... wenn Vaucanson mehr Kunstfertigkeit auf den Bau seines Flötenspielers als auf den seiner Ente verwenden mußte, dann hätte er noch mehr Kunstfertigkeit darauf verwenden müssen, einen ›Sprecher‹ herzustellen; eine solche Maschine darf, zumal unter den Händen eines solchen neuen Prometheus, nicht mehr als Unmöglichkeit angesehen werden.« Die Kirche reagierte empfindlich auf die Androïden: einmal wegen derer tatsächlicher Nähe zum Menschen, der nicht mehr ohne weiteres als Geschöpf Gottes erschien, zum anderen, weil die Stellung der Kirche durch die Aufklärung ohnehin gewissen Bedrohungen ausgesetzt war. Als Vater und Sohn Droz in der Nachfolge Vaucasons ihre berühmten Androïden in Madrid vorführten, mussten sie sich vor dem Inquisitionsgericht verantworten, weil man an die Anwendung der »schwarzen Kunst« glaubte.

E. T. A. Hoffmann fürchtete eine Verzerrung des Menschenbildes durch solche Automaten, die von vielen Men-

schen wohl nur als teure Spielzeuge angesehen wurden. In seiner Erzählung »Die Automate« schlägt Hoffmann erstmals das Motiv der künstlichen Frau an, die mit einem »echten« Mann tanzt: »Schon die Verbindung des Menschen mit Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas Drückendes, Unheimliches, ja Entsetzliches. Ich kann es mir denken, daß es möglich sein müßte, Figuren vermöge eines im Innern verborgenen Getriebes gar künstlich und behende Tanzen zu lassen, auch müßten diese mit Menschen gemeinschaftlich einen Tanz aufführen und sich in allerlei Touren wenden und drehen, so daß der lebendige Tänzer die tote hölzerne Tänzerin faßte und sich mit ihr schwenkte, würdest du den Anblick ohne inneres Grauen eine Minute lang ertragen?« Dieses Motiv hat Hoffmann in »Der Sandmann« aufgegriffen, und von hier aus ist es in die Oper »Hoffmanns Erzählungen« von Jacques Offenbach gewandert, wo die künstliche Tänzerin zugleich Sängerin ist.

Dieter Krickeberg,
Automatische Musikinstrumente

»Der menschliche Körper
ist eine Maschine, die ihre
Federn selbst aufzieht,
ein lebendiges Abbild der
ewigen Bewegung.«

Julien Offray de La Mettrie,
Der Mensch als Maschine



V b

V a

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

»So ist
denn
alles
Heuchelei!«



V c

de

Inzwischen haben die drei Knaben Tamino zu Sarastros Tempeln geführt. Sie ermahnen ihn, standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein. Tamino versucht in die Tempel einzutreten, wird aber überall zurückgewiesen. Ein Priester klärt Tamino darüber auf, dass Sarastro nicht der Tyrann sei, für den er ihn hält. Pamina sei zu Recht entführt worden, mehr könne er ihm aber noch nicht sagen. Tamino, tief verunsichert, weiß nicht, was er glauben soll.

en

In the meantime, the three child-spirits have led Tamino to Sarastro's temples. They warn him to remain steadfast, patient, and quiet. Tamino tries to enter the temple but is turned back at every attempt. A priest explains to Tamino that Sarastro is not the tyrant he thinks him to be. Pamina was abducted with justification, he tells him, but he couldn't say any more. Tamino, deeply unsettled, doesn't know who to believe.

Ihr jungen Leute seid der doppelten Wirkung des Ausgangs aus der Tradition im Realen und des falschen Widerspruchs im Imaginären ausgesetzt. Außerdem steht ihr, davon bin ich überzeugt, an der Schwelle zu einer neuen Welt, nämlich jener der egalitären symbolischen Ordnung. Eure Aufgabe ist keine leichte. Bis zum heutigen Tag waren alle symbolischen Ordnungen der Gesellschaft hierarchisch. Ihr werdet eure Subjektivität also einer ganz neuartigen Herausforderung widmen müssen: Gegen den Ruin des Symbolischen im eiskalten Wasser des kapitalistischen Kalküls und gegen den reaktiven Faschismus müsst ihr eine ganz neue Art symbolischer Ordnung errichten. Deshalb liegt eure Aufgabe, die schwierigste von allen, darin, auf das zu achten, was heute mit den jungen Menschen geschieht, auf die Entgrenzung der Adoleszenz, auf die Arbeitslosigkeit, auf die Differenzierung nach Herkunft und Überzeugung, auf die existentielle Orientierungslosigkeit, aber auch auf die neuen Beziehungen zwischen den Geschlechtern und den Generationen, zwischen den Jugendlichen aller Länder der Welt ... Alle diese Dinge gibt es. Und es gibt Anzeichen, dass sich etwas ereignen könnte, womit sich eine symbolisierbare Zukunft konstruieren lässt. Oft sind sie versteckt, kaum sichtbar, aber es ist die Pflicht des Philosophen, nicht nur die evidenten Geschehnisse zu beobachten, sondern auch all das, was ihm in seiner eigenen Erfahrung als singulär, originell und seltsam vorkommt, was ihn mehr auf das Künftige als auf das Seiende verweist.

Nichts ist für uns alle, besonders aber für die Jugend, wichtiger, als auf die Zeichen zu achten, die andeuten, dass etwas anderes geschehen könnte als das, was bereits geschieht. Man kann sie finden, wenn man ganz aufmerksam nach ihnen sucht, wenn man mit großer Disziplin über all das diskutiert, was in der Welt vor sich geht. Aber auch in eurer eigenen gelebten Erfahrung, in dem, was sie besonders und irreduzibel macht, könnt ihr diese Zeichen entdecken. Man könnte es auch so sagen: Es gibt Dinge, zu denen man fähig

ist, über die man verfügt und mit denen man sein Leben konstruiert. Und es gibt die Dinge, von denen man noch gar nicht weiß, dass man zu ihnen fähig ist. Diese Dinge sind für die zukünftige egalitäre Symbolisierung die wichtigsten. Auf sie stößt man, wenn etwas Unvorhergesehenes passiert. Wenn man sich bedingungslos verliebt zum Beispiel. Mit einem Mal ist man zu Dingen fähig, die man vorher für unmöglich hielt.

Auch im Bereich des Denkens und bei der Erschaffung neuer Symbole verfügen wir über ungeahnte Fähigkeiten. Diese Einsicht, dass man Dinge tun kann, von denen man nicht geglaubt hat, dass man sie tun kann, kommt einem auch, wenn man an einem Aufstand teilnimmt, um eine neue Vorstellung vom kollektiven Leben zu unterstützen, oder wenn man in sich eine künstlerische Berufung aufsteigen spürt, nachdem man von einem Buch, einem Musikstück oder einem Gemälde ergriffen worden ist, oder wenn man von einem bisher nicht behandelten wissenschaftlichen Problem fasziniert ist. In allen diesen Fällen entdeckt man in sich selbst Fähigkeiten, von denen man bisher nichts gewusst hat.

Vielleicht kann man es so sagen: Es gibt Dinge, die man konstruieren kann, und es gibt Dinge, die einen dazu bringen, über sich selbst hinauszugehen. Es gibt Dinge, die einen den eigenen Platz finden und festigen lassen, aber es gibt eben auch die Fähigkeit, zu reisen und ins Exil zu gehen. Und es gibt beides zusammen. Vielleicht verlässt man seinen gefestigten Platz, um zu einer Irrfahrt aufzubrechen, die keine nihilistische mehr ist, sondern eine orientierte, von einem Kompass geleitete, eine Suche nach dem wahren Leben, nach dem ganz neuen Symbol.

Alain Badiou,
Versuch, die Jugend zu verderben

»Vielleicht sind alle Drachen unseres Lebens Prinzessinnen, die nur darauf warten uns einmal schön und mutig zu sehen. Vielleicht ist alles Schreckliche im Grunde das Hilflose, das von uns Hilfe will.«

Rainer Maria Rilke,
Briefe an einen jungen Dichter

Wenn man jemanden fragen würde, woher er glaubt, daß das Puppentheater kam, würde er wahrscheinlich sagen: »Weil es eben viel billiger ist als ein richtiges Theater«. Das ist schon richtig. Aber das ist nur eine kleine, angenehme Nebenerscheinung an diesen Puppen, daß sie nichts essen und kein Gehalt verlangen. In den allerältesten Zeiten war das Puppentheater nicht nur eine spaßige, sondern manchmal auch eine heilige Sache, weil die Puppen Götter vorstellten. (Bei manchen Völkern auf den Südseeinseln ist es noch heute so. Sie machen Puppen aus Stroh bis zur Höhe von 30 Metern. Dann stecken sie einen Mann hinein, der sie bewegt und ein paar Schritt mit ihnen tanzt. Wenn der Mann dann erschöpft unter dem Gewicht zusammenbricht und die Puppe hinfällt, stürzen sich die Wilden darauf, zerreißen sie und bringen die Fetzen als schützende Zaubermittel nach Hause.) Wie aber das Puppentheater später in Deutschland aufkam, ist noch viel merkwürdiger. Das war nach dem Dreißigjährigen Kriege. Die Söldnerhaufen zogen im Lande herum, hatten keine Beschäftigung und keinen Sold mehr und machten die Straßen

unsicher. So unsicher, daß den Schauspielern, die von Berufs wegen viel unterwegs sein mußten und doch meist nur auf dem Theater fechten und schießen können, die Sache verleidet wurde. Da kam man auf den Gedanken, sie durch Marionetten zu ersetzen, und bei dieser Gelegenheit merkte man bald, was für ein wunderbares Theaterinstrument diese Puppen waren. Vor allem widersprechen sie nie. Sie haben zwar einen eigenen Kopf, noch dazu einen, der im Verhältnis zum Körper viel größer und schwerer ist als beim Schauspieler; und auch im Ausdruck ist er eigensinniger und starrer.

Aber das ist nun das Sonderbare, und ihr werdet es ja im Puppentheater beobachtet haben. So ein hölzernes, scharfes Gesicht scheint doch im Mienenspiel alle kleinen und feinen Zuckungen dieses Körperchens zu begleiten, wenn ein richtiger Puppenspieler dahintersteht. Ein richtiger Puppenspieler ist ein Despot, gegen den der Zar nur ein kleiner Gen-darm ist. Stellt euch vor, er dichtet seine Stücke allein, malt die Dekorationen selber, schnitzt sich die Puppen so, wie er sie haben will, spricht fünf bis sechs, ja manchmal noch viel mehr Rollen mit seiner eigenen Stimme. Und nirgends trifft er auf Schikanen, Hemmungen, Hindernisse. Auf der anderen Seite aber muß er dann auch mit seinen Puppen mitgehen, die für ihn etwas Lebendiges werden. Alle großen Puppenspieler versichern, das Geheimnis der Sache sei eigentlich, der Puppe ihren eigenen Willen zu lassen, ihr nachzugeben. Der große Dichter Heinrich von Kleist (das sage ich für die paar Erwachsenen, die hier sich zwischen den Kindern versteckt haben und denken, ich sehe sie nicht) hat in seinem Aufsatz über das Marionettentheater sogar bewiesen, daß der Puppenspieler sich ganz und gar wie ein Tänzer verhalten muß, wenn er die Figuren richtig bewegen will. Dann kommt dieser schönste Anblick zustande, wie die Kleinen gleichsam mit ihren Zehenspitzen den Boden kitzeln, weil sie ja, wie die Engel, von oben herunter kommen und nicht, wie richtige Schauspieler, an die Schwere-kraft gebunden sind.

Aber ihre Überlegenheit hat ihnen auch schon viel Haß und Verfolgungen eingetragen. Erstens durch die Kirche und durch die Obrigkeit, weil die Puppen sich so leicht, ohne boshaft zu werden, über alles mokieren können. Sie brauchen ja die größten Männer nur nachzumachen, dann sieht es so aus: »Was der Mann kann, das kann ja jede Puppe.« So haben sie zum Beispiel im alten Österreich die Tyrannen lächerlich gemacht. Dann aber sind sie bisweilen auch eine gefährliche Konkurrenz für die richtigen Theater gewesen. In Paris zum Beispiel haben die Schauspieler nicht geruht, bis sie sie aus der inneren Stadt in die äußersten Gegenden des Weichbildes verjagt hatten.

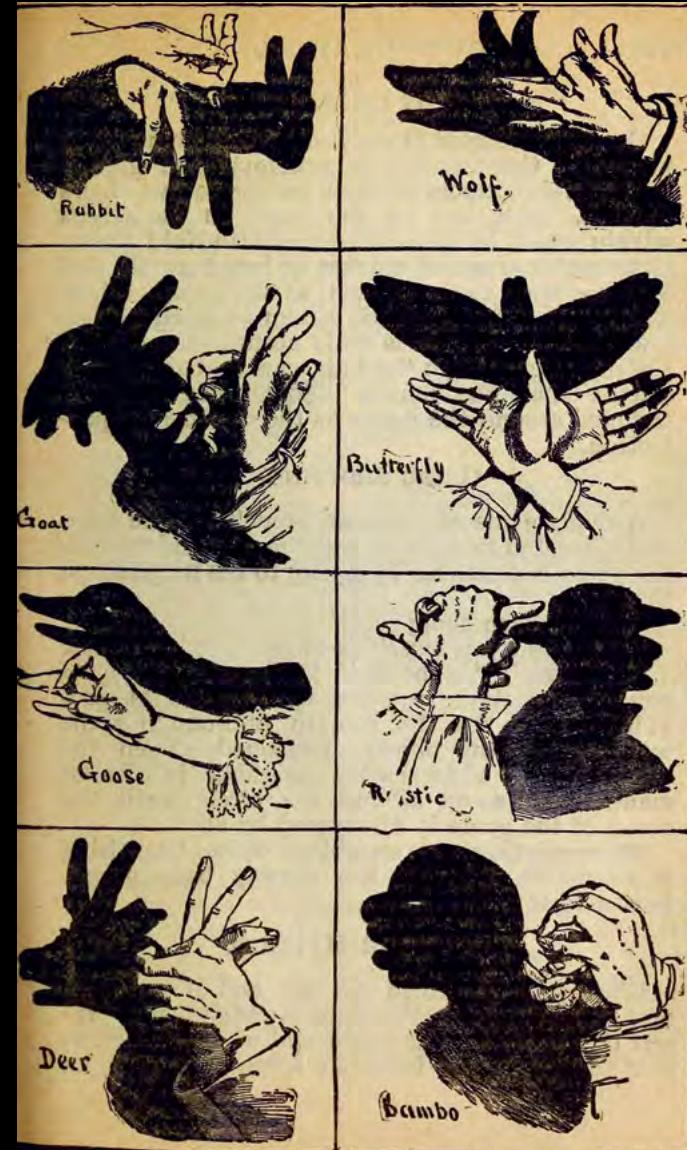
Walter Benjamin,
Berliner Puppentheater

»Desto mehr wird geträumt, je weniger bereits erlebt ist. Vor allem Liebe malt das Ihre stets früher, als sie es hat. Sie stellt sich die Eine, den Einen vage vor, bevor das dadurch liebenswerte Geschöpf leibhaftig aufgetreten ist.«

Ernst Bloch,
Das Prinzip Hoffnung

Die Lösung aber von den Banden und die Umwendung von den Schatten zu den Bildern und zum Licht, und das Hinaufsteigen aus dem unterirdischen Aufenthalt an den Tag, und dort das zwar auf die Tiere und Pflanzen selbst und auf das Licht der Sonne noch bestehende Unvermögen hinzuschauen, wohl aber auf deren göttliche Abbilder im Wasser und Schatten des Seienden, nicht mehr der Bilder Schatten, welche durch ein anderes, in Vergleich mit der Sonne ebensolches Licht abgeschattet wären: das ist die Kraft, welche die gesamte Beschäftigung mit den Künsten besitzt, welche wir durchgenommen haben; und solche Anleitung gewähren sie dem Besten in der Seele zum Anschauen des Trefflichsten unter dem Seienden, wie dort dem Klarsten am Leibe zu der des Glänzendsten in dem körperlichen und sichtbaren Gebiet.

Platon, Politeia



VI.

Zauberinstrumente

52



Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bilder nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

VI a



VI b

» Wie stark ist
nicht dein
Zauberton «

53

de

Als Stimmen aus dem Tempel Tamino versichern, dass Pamina noch lebt, greift er aus Freude zur Zauberflöte und spielt darauf. Wilde Tiere werden angelockt und gesellen sich zahm zu ihm. Auch Papageno und Pamina vernehmen den Klang und machen sich auf die Suche nach dem Prinzen. Als Monostatos sie aufhalten will, spielt Papageno auf seinem Glockenspiel, woraufhin sich ein Zauberbann über die Verfolger legt und sie in Trance versetzt.

en

When voices from the temple reassure Tamino that Pamina is still alive, full of joy he takes out his magic flute and begins to play. Wild animals join him, now tame. Papageno and Pamina also hear the sound and go in search of the prince. When Monostatos wants to hold them back, Papageno plays his bells, placing a magic spell on the pursuers and putting them in a trance.

Mitten durch die schwerelosen Völker und die Schattenbilder der Bestatteten kam Orpheus bittend zu Persephone und dem König im unwirtlichen Reich, dem Herrn der Schatten. Dann schlug er zum Liede die Saiten und sang: »O ihr Gottheiten der unterirdischen Welt, in die wir zurückfallen, wir, alles Sterbliche, was entsteht! Ist es erlaubt und gestattet ihr mir, ohne Trug und Umschweife die Wahrheit zu sagen, so wisst: Ich bin nicht hier herabgestiegen, um den finsternen Tartarus zu sehen, nicht, um die drei Hälse des medusischen Höllen Hundes zu fesseln, an denen Schlangen als Zotteln hängen. Der Grund meiner Fahrt ist meine Gattin; eine Viper, auf die sie trat, hat Gift in ihr Blut gespritzt und ihr die jungen Jahre geraubt. Ich wollte es ertragen und bekenne: Ich hab's versucht; doch Amor hat gesiegt.« (...)

Es gab da einen Hügel und auf ihn eine vollkommen ebene Fläche; Gras grünte hier. An Schatten fehlte es dem Ort. Doch als der von Göttern gezeugte Sänger sich dort niedergelassen hatte und die klingenden Saiten schlug, kam der Schatten herbei. (...) Solch einen Hain hatte der Sänger herbeigezogen und saß inmitten der versammelten Tier- und Vogelschar. Als er die Saiten mit dem Daumen zur Genüge angezupft und geprüft hatte und hörte, dass die verschiedenen Töne, obwohl sie nicht gleich klangen, zusammenpassten, stimmte er folgenden Gesang an: »Mit Jupiter – seiner Königswürde muss alles andere weichen – lass meinen Gesang beginnen, o Muse Calliope, meine Mutter! Jupiters Macht habe ich schon oft verkündet: Mit gewichtigerem Plectrum habe ich von den Giganten gesungen und von den Blitzen, die siegreich die phlegraeischen Felder übersäten. Jetzt bedarf es leichterer Leierklänge: Lasst und Knaben besingen, die von Göttern geliebt wurden, und Mädchen, die, von verbotener Leidenschaft ergriffen, Strafe verdienten!«

Ovid,
Metamorphosen, 10. Buch

LA MUSICA

Zur goldenen Zither singend pflege ich
zuweilen dem Ohr des Sterblichen zu schmeicheln;
und so wecke ich Lust auf die klangvollen Harmonien
der Himmelsleier in den Seelen.

56 Nun drängt mich der Wunsch, euch von Orpheus zu berichten,
von Orpheus, der mit seinem Gesang die Tiere zähmte
und durch sein Bitten sogar die Hölle bezwang,
und unsterblichen Ruhm auf dem Pindos und dem Helikon errang.

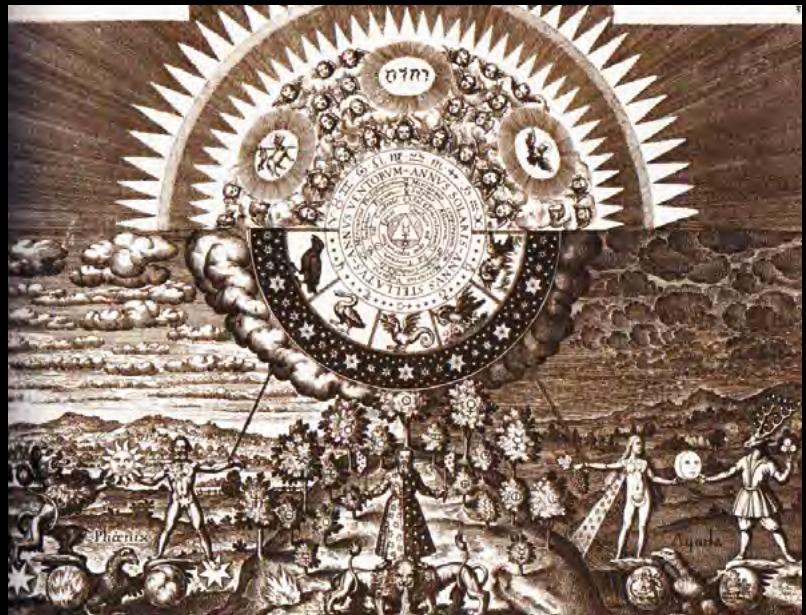
Alessandro Striggio,
Libretto zu Claudio Monteverdis
»L'Orfeo«, Prolog

57 Er war in ihr Reich gekommen als ein
Fremder, und hatte sie doch nicht gejagt. Er
hatte sich in ihre Höhlen verkrochen, ohne sie
daraus zu vertreiben. Wie sie hatte er Furcht
vor den Menschen, und nahten welche so floh
er. War also für die Tiere Madschnun nicht ein
Tier? Nicht ganz, denn sie spürten zugleich
auch, dass er anders und mehr war als sie. Er
besaß eine seltsame Macht. Die war anders
als die Macht des Löwen, des Panthers, des
Wolfs; denn er fing und fraß keine kleineren
Tiere. Im Gegenteil, war eines von ihnen in
eine Falle geraten, und er fand es, so strich er
ihm übers Fell und sprach mit ihm, bis es ganz
ruhig geworden war, und dann ließ er es frei.
Warum das? Was war das für ein Geschöpf?
Wer konnte es begreifen?

Nizāmi, Leila und Madschnun,
Die Freundschaft
Madschnuns mit den Tieren

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bilder nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

» Die Wahrheit,
sei sie auch
Verbrechen. «



de

Laute Jubelrufe kündigen Sarastros Ankunft an. Mutig stellt sich Pamina ihm entgegen und begründet ihre Flucht mit der Belästigung durch Monostatos. Sarastro zeigt Verständnis dafür, will aber Pamina dennoch nicht freilassen. Inzwischen hat Monostatos Tamino eingefangen und führt ihn triumphierend vor; anstelle der erwarteten Belohnung erhält er jedoch 77 Sohlenstreiche. Die Liebenden begegnen sich zum ersten Mal, werden aber sogleich wieder getrennt: Tamino muss sich zuerst reinigenden Prüfungen unterziehen.

en

Loud calls of jubilation announce Sarastro's arrival. Pamina courageously stands up to him and explains her escape due to Monostatos's harassment. Sarastro shows understanding, but does not want to let Pamina go. In the meantime, Monostatos has captured Tamino and exhibits him triumphantly: but instead of the expected reward, he receives

77 whips to the feet. The lovers meet for the first time, but are immediately separated once again: Tamino first has to pass tests of purification.

**»Die Wahrheit kam
nicht nackt in die
Welt, sondern sie
kam in Sinnbildern
und Abbildern.
Die Welt wird sie
auf keine andere
Weise erhalten.«**

**Philippus-
Evangelium,
Spruch 67**

Aber die »Zauberflöte« – um ein Phantasiestück zu nehmen, das fraglos humanisiert – gebraucht fast lauter archaische Allegorien und Symbole: den Führer und Pries-terkönig, das Reich der Nacht, das Reich des Lichts, die Wasser- und Feuerprobe, die Magie der Flöte, die Verwandlung in eine Sonne. Demungeachtet haben sich alle diese Allegorien und Symbole, darunter solche, in deren heiligen Hallen ehemals keine Menschenliebe gesungen wurde, dem Dienst der Aufklärung als verwendbar gezeigt, ja sie kamen in der Mozartschen Märchenmusik, als umdämonischem Tempel, wahrhaft nach Hause. So zieht produktiv-utopische Funktion auch Bilder aus dem unverjährt Gewesenen, soweit sie, trotz allem Bann in ihnen, doppelsinnig zukunfts-fähig sind, und macht sie zum Ausdruck für das immer noch nicht Gewesene tauglich, für Sonnenaufgang.

Ernst Bloch,
Das Prinzip Hoffnung

In der »Zauberflöte« gibt es keine vereinten Eltern; stattdessen gibt es eine radikale Scheidung zwischen der Mutter, der Welt der Frauen und dem Vater, König der Welt der Männer. Diese beiden, Königin der Nacht und Sarastro, haben sich sicher eines Tages so geliebt, wie sich heute Tamino und Pamina lieben. Aber sie sind durch die unüberwindbare Distanz getrennt, die die Nacht vom Tag und den Mond von der strahlenden Sonne trennt. Die erste Welt, die aus der Kindheit kommt, ist die der Frauen, von der Königin der Nacht und ihren drei Damen besetzt. Drei nichtssagende, zänkische Weiber aus weiblichem Grundstoff. Und die bewundernswerte Königin mit Koloraturen, die aus dieser Rolle eine absolute Gefahr für jede Sängerin machen.

Die Königin der Nacht ist die einzige, die sich mu-sikalisch in einer unhaltbaren Lage ausdrückt. Es ist eine un-übertragbare Sprache. Von was sie auch spricht, Trauer oder Gewalt, ihre gesungenen Worte sind nicht kommunizierbar. Sie spricht eine beängstigende und verführerische Sprache, wenn man nur wüsste, was sie sagt? Sie richtet sich nicht an die Vernunft. Sie sagt nicht den Sinn, sie singt die Sprache des rei-nen Affekts, jenseits der Worte, an die der Sinngehalt gebun-den ist. Eine Koloratur ist die gedehnte Wiederholung einer Melodie, die schöntut, in einem Register, in dem die Stimme nichts anderes mehr tun kann, als Note auf Note unsinnige Sil-ben auszustoßen. (...) Dieser Gesang kann nur verlieren; es ist der Gesang der Weiblichkeit.

Die Welt der Gewinner ist eine andere, die des Va-ters, die der Männer. (...) Als Tamino, der ein wenig gewachsen ist, an die Pforten des Tempels kommt, verbieten ihm männ-liche Stimmen, durch eine Tür zu treten, dann durch eine zweite; eine dritte öffnet sich ihm schließlich. Erste Lektion: die Arme der Mutter öffnen sich immer, nicht so die Pforten des Wissens. Es ist gut, wenn man die männliche Verweigerung kennenlernt. So findet der Eingeweihte, der zu ihm spricht, einen verlorenen Jungen vor, der bereit ist ihm zuzu-

hören. Was sagt er ihm? Die Dinge sind nicht, was sie scheinen; die Welt ist Schein, die Wirklichkeit schwer zu entdecken. Wer hat Tamino gesagt, dass Sarastro ein schlechter Mensch, ein Tyrann sei? Die Königin der Nacht. Aber ist sie nicht eine Frau? Und eine Frau, die plaudert viel und tut wenig ... (...)

So plaudern also Frauen. Die kleine Pamina wird über diesen Punkt noch mehr erfahren. Sie trifft ihren Geliebten Tamino, während dieser sich der Schweigeprüfung unterworfen hat. Und sie kann sein unverständliches Schweigen nicht ertragen. Sie deutet sofort. Er liebt sie nicht mehr, das ist sicher. Die schwatzhafte Pamina versteht das harte Gesetz der Stille nicht – warum sollte sie es auch verstehen? Wie könnte sie? Es ist zum Vor-Kummer-Sterben. Keiner unterwirft Pamina der Prüfung; wenn sie ihren Prinzen trifft, dann nicht, damit sie die Prüfung des Leidens durchmacht; sondern damit sie den Männern als Instrument dient. Frauen werden nicht auf die Probe gestellt; das lohnt nicht mal die Mühe. Die hysterische Pamina gibt der Stimme der Mutter in sich und der Fähigkeit zum Schmerz nach, die Tamino nicht hat. (...) Sie braucht nichts zu verstehen; sie muss nur leiden.

»Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn / die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'.« Das sind die letzten Worte der Oper. Bravo, Stärke, Bravo, männliche Beharrung, ihr Priester, Bravo, Weisheit, ihr Polizisten der Vernunft ... Tamino verfolgt brav seinen Spießerweg. (...) Ihm gehört die Erbschaft. Pamina gehört das Leid und das An-seiner-Seite-Gehen. (...) Der schwatzhaften Pamina, Tochter ihrer Mutter, gehören auch die zukünftigen Kinder, die Blumen, das Glück, aber nur das Glück. Tamino, zum Manne gereift, gehört die Gerechtigkeit und weitere Drachen, die er dieses Mal mühe-los besiegen wird. Ihm die Flöte, die Kraft, die Gewalt und das Recht.

Catherine Clément,
Die Frau in der Oper – Besiegts,
verraten und verkauft



VIII a

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bilder nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

VIII b

» Ertrag es mit Geduld «

66

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das
an dieser Stelle stehende Bilder nur in der
gedruckten Form des Programmhefts.

VIII c

Aus rechtlichen Gründen finden Sie die
an dieser Stelle stehenden Bilder nur in der
gedruckten Form des Programmhefts.

VIII.

Mysterium

67



VIII d

VIII e

de

Sarastro versammelt die Priester um sich und verkündet ihnen den Willen der Götter Isis und Osiris: Tamino kann erst dann Pamina Mann werden, wenn er dem Kreis der Eingeweihten beitritt. Zwei Priester bereiten Tamino und Papageno auf die Prüfungen vor, indem sie sie vor »Weibertücken« warnen und ihnen absolutes Stillschweigen auferlegen. Tamino ist zu allem bereit. Papageno dagegen lässt sich erst überreden, als ihm zur Belohnung ein Mädchen versprochen wird. Die drei Damen erscheinen und warnen die beiden vor der bösen Absicht der Priester. Während Papageno umgehend sein Schweigegelübde bricht, bleibt Tamino standhaft.

en

Sarastro assembles the priests around him and announces the desires of the gods Isis and Osiris: Tamino can only marry Pamina when he enters the circle of adepts. Two priests prepare Tamino and Papageno for their trials, warning them of “women’s tricks”

and swearing them to silence. Tamino is ready for anything. Papageno, in contrast, can only be convinced when he is promised a woman as a reward. The three ladies appear and warn both of the priests’ evil intentions. While Papageno immediately breaks his vow to keep silent, Tamino remains steadfast.

Der Charakter der Übergangszeit kennzeichnet auch die erzählte Zeit der »Zauberflöte«. Hier handelt es sich um die Übergangszeit zwischen einer eher rezenten Vergangenheit, die für die Handlung der Oper unmittelbar entscheidend ist, und einer als Nahziel angestrebten Zukunft, deren Durchsetzung gegen Widerstände ebenso unmittelbar die Handlung bestimmt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind charakterisiert durch gewisse Formen der Herrschaft und die mit ihnen verbundenen Vorstellungen vom Glück der Menschen wie etwa der Freiheit des Denkens, dem Recht der Vernunft, der Eintracht, Gleichheit und Brüderlichkeit auf der Basis guter Gesetze in einem irdischen Paradies. Dieses Ziel ist jedoch noch nicht erreicht, es muss erst errungen werden, steht aber als Nahziel im Blick. Dieses »bald« charakterisiert die Zeit der Oper; es bezieht sich vordergründig auf die Erfüllung von Taminos und Papagenos Liebessehnen und hintergründig auf die Herrschaft des Lichts und der Vernunft (»bald

wird der Aberglaube schwinden«), wobei dieser Hintergrund im Laufe des Stücks immer deutlicher in den Vordergrund tritt. Die »Zauberflöte« ist eine Oper der Hoffnung. »Bald« und »dann« sind ihre Stichworte. Die Hoffnung bestimmt die Thematik auf zwei Ebenen: auf der Ebene individueller Lebenszeit im Sinne von »bald«: dass »bald« Tamino die Prüfungen bestehen möge, und auf der Ebene der Geschichtszeit im Sinne von »dann«: »Dann ist die Erd ein Himmelreich.« Zur gekrönten Hoffnung hieß Mozarts Loge zur Zeit der Arbeit an der »Zauberflöte«.

Das Symbol der Herrschaft, der »siebenfache Sonnenkreis«, von dem wir erst im zweiten Aufzug (8. Auftritt) erfahren werden, ist dem Orden von einem König übermacht worden, von dem gestorbenen Gemahl der Königin der Nacht und Vater der Pamina. Es wird wohl vorausgesetzt, dass dieser verstorbene König die Herrschaft über das Sonnenreich selbst ausgeübt hatte, als komplementärer Partner der Königin der Nacht, die über das Reich regierte. Um die Unabhängigkeit seines Reiches zu sichern und um es nicht dem Nachtreich seiner Witwe anheimfallen zu lassen, bestimmte er den Orden zum Erben. Die Ordensherrschaft ist also eher jung, sie besteht erst seit ca. 10 bis 15 Jahren, und sie ist auch vermutlich nur als eine Übergangslösung gedacht, bis Pamina, die Tochter, herangewachsen sein und einen Gemahl gefunden haben wird, der die Herrschaft dann wieder als König ausüben soll. Sarastro jedenfalls regiert nicht als König, sondern als »Weiser«, als gewählter Oberster des Ordens. Die Zauberflöte spielt also in einer Übergangszeit, in der für eine Weile einmal die »Eingeweihten«, die Philosophen, tatsächlich die Macht haben und die Herrschaft ausüben; sie werden die Macht behalten, die Herrschaft aber in die Hände eines Königspaares legen, das sie zuvor durch die Initiation zu Mitgliedern ihres Ordens gemacht haben. Da Pamina die Tochter des verstorbenen Königs ist, wird diese Herrschaft nun doppelt legitimiert: durch dynastische Herkunft und durch die geprüfte Tugend der Eingeweihten.

Die Ordensherrschaft wird nicht als eine ideale Herrschaftsform dargestellt; auch sie ist dazu bestimmt, überwunden zu werden. Ihr Schwachpunkt ist die männerbündische Misogynie. Mit der Einweihung von Pamina wird sie der Vergangenheit angehören; Tamino wird den Sonnenstaat zusammen mit Pamina regieren und der Gynophobie der Priester ein Ende machen. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass diese Gynophobie symbolisch zu verstehen ist. Der Abscheu der Priester gilt nicht dem »Weib« als solchem, sondern dem Aberglauben, der in der Figur der Königin der Nacht seine narrative und dramatische Verkörperung gefunden hat. Der Konflikt zwischen der Königin der Nacht und Sarastro wird gern auf den Konflikt zwischen Matriarchat und Patriarchat bezogen, und man hat sich gewundert, wie Mozart und Schikaneder lange vor Bachofen auf diese Konzeption kommen konnten. Man wollte sogar in der Ablösung beider Herrschaftsformen durch die gemeinsame Herrschaft von Tamino und Pamina den Hegelschen Dreischritt von These (Matriarchat), Antithese (Patriarchat) und Synthese erblicken. Das heißt jedoch allzuviel 19. Jahrhundert in die Oper hineinlesen. Die Oper spielt in einer Übergangszeit, aber nicht zwischen großen historischen Epochen der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart, die als eine Übergangszeit empfunden wird: zwischen der Nacht der Aberglaubens und dem Licht der Vernunft. Das ist ein Epochentwandel, den man in einer Lebenszeit erfahren kann, und den im 18. Jahrhundert ganze Generationen durchgemacht haben.

Jan Assmann,
Die Zauberflöte – Oper und Mysterium

»In diesen
heil'gen Hallen«

IX_c

Aus rechtlichen Gründen finden Sie die
an dieser Stelle stehenden Bilder nur in der
gedruckten Form des Programmhefts.

IX_a

Aus rechtlichen Gründen finden Sie die
an dieser Stelle stehenden Bilder nur in der
gedruckten Form des Programmhefts.

IX_b

Aus rechtlichen Gründen finden Sie die
an dieser Stelle stehenden Bilder nur in der
gedruckten Form des Programmhefts.

de

Währenddessen schläft Pamina in einem Garten. Als Monostatos versucht, die Schlafende heimlich zu küssen, erscheint die Königin der Nacht und vertreibt ihn. Die Königin offenbart ihrer Tochter das Geheimnis um den siebenfachen Sonnenkreis: Vor seinem Tod übergab Paminas Vater ihn den Einweihen, weil die Königin nicht in der Lage wäre, ihn angemessen zu verwälten. Sie gibt Pamina einen Dolch, um an Sarastro Rache zu üben, und droht ihr andernfalls mit Verstossung. Pamina ist verzweifelt, fühlt sich aber nicht fähig zum Mord an Sarastro, in dem sie trotz ihrer Entführung einen tugendhaften Mann sieht. Die Königin verschwindet erbost. Monostatos, der das Gespräch belauscht hat, versucht Pamina zur Liebe zu zwingen, sonst würde er den Mordplan verraten. Sarastro aber weiß schon Bescheid und versichert Pamina, dass es »in diesen heiligen Hallen« keine Rache gebe, sondern nur Verzeihen und Verständnis.

en

In the meantime, Pamina sleeps in a garden. When Monostatos tries to kiss her in her sleep, the Queen of the Night appears and drives him away. The Queen reveals to her daughter the secret of the sevenfold circle of the sun: before his death, Pamina's father gave Sarastro ownership, because the Queen would not be able to administer it in the proper fashion. The Queen gives Pamina a dagger to take vengeance against Sarastro, under the threat of banishment. Pamina despairs, but does not feel capable of killing Sarastro, whom she considers an honorable man despite having abducting her. The Queen disappears in a rage. Monostatos, who has listened to the conversation, tries to force Pamina's love by threatening to reveal the murder plan. But Sarastro is already informed and lets Pamina know that there is to be "no vengeance in these sacred halls" but only reconciliation and understanding.

Die Frage, der wir uns stellen müssen, ist: »Wozu und wie Theater machen?« Die Antwort auf diese Frage ist zugleich komplex und einfach. Die Tatsache, dass wir alles, was wir tun, zuallererst durch Nachahmung erlernen und dass jede Kleidung im Grunde ein Kostüm ist, mit dem wir uns schützen und durch das wir uns ein Bild von uns selbst schaffen, zeigt hinreichend, wie sehr das Spiel ein wesentliches Element des Lebens ist, wie es Goethe, García Lorca und Kleist in ihren Aufsätzen über die Wichtigkeit des Marionettentheaters als theatralische Darstellung des Lebens beschrieben haben. Und ebendiese Tatsache zeigt auch, woher es kommt, dass jede Kommunikation zwischen Menschen notwendigerweise zum Theater führt.

Dagegen räume ich ein, dass die Frage, wie Theater zu machen sei, vielschichtiger ist, weil sie die Mittel, die Formen und ihre professionelle Verwendung in Betracht ziehen muss; weiter, in welchem Verhältnis die künstlerische Form und die Zeit, in deren Verlauf sie sich entwickelt hat, zueinander stehen und ob die Form nur routinemäßig benutzt oder im Gegenteil kreativ in eine neue Epoche übertragen wird. Und schließlich stellt sich die Frage nach der Kenntnis oder Unkenntnis des theatralischen Handwerkszeugs und der Bedeutung seiner Formen. Das Wie muss folglich die Antworten, die sich aus dem Warum ergeben, theatralisch umsetzen, wobei sich notwendigerweise ständig Wechselwirkungen ergeben werden. (...)

Theater machen bedeutet, die Routine des Alltäglichen zu durchbrechen, die Akzeptanz wirtschaftlicher, politischer und militärischer Gewalt als Normalität infrage zu stellen, die Gemeinschaft zu sensibilisieren für Fragen des menschlichen Daseins, die sich nicht durch Gesetze regeln lassen, und zu bekräftigen, dass die Welt besser sein kann, als sie ist. Theater machen ist also eine Sendung, ein priesterliches

Amt beinahe, ohne darum eine Offenbarungsreligion zu sein.
Das Theater ist eine Religion des Menschlichen.

Gerard Mortier,
Dramaturgie einer Leidenschaft.
Für ein Theater
als Religion des Menschlichen

X .

Prüfungen

» Nun sprech
ich kein
Wort
mehr! «

78



X a



X b

79

Tiré de Narbonne

de

Für Tamino und Papageno hat der zweite Teil ihrer Prüfung begonnen, für den weiterhin Stillschweigen gilt. Papageno plaudert jedoch munter mit sich selbst, mit Tamino und auch mit einer alten Frau, die ihm Wasser bringt. Die Alte verrät ihm, dass sie achtzehn Jahre alt sei und einen Geliebten namens Papageno habe. Als sie ihm auf seine Frage ihren Namen nennen will, werden sie von einem Donner unterbrochen und getrennt. Die drei Knaben erscheinen mit der Zauberflöte und dem Glockenspiel. Tamino beginnt so gleich, auf der Flöte zu spielen. Von dem Klang angezogen, erscheint Pamina. Als Tamino ihren Fragen mit Schweigen begegnet, hält sie seine Liebe für erloschen und hegt Selbstmordgedanken.

en

For Tamino and Papageno, the second part of the examination has begun, which continues to require silence. But Papageno keeps on talking to himself, to Tamino, and to an old

woman who brings him water. The old woman reveals that she is eighteen years old and has a lover named Papageno. When, in response to his asking, she wants to reveal her name, they are interrupted and separated by a clap of thunder. The three child-spirits appear with the magic flute and the bells. Tamino immediately begins to play the flute. Attracted by the sound, Pamina appears. When Tamino answers her questions with silence, she thinks his love has been extinguished and contemplates suicide.

In einigen Fällen ist es möglich, mit der Konstruktion von weiblichen Operncharakteren das Festhalten an einigen Stücken als beste und leuchtendste Kulturgüter zu rechtfertigen. Die Gräfin in »Le nozze di Figaro« etwa ist moralischer und intelligenter als jeder der männlichen Charaktere um sie herum, und das erfahren wir nicht nur durch das Libretto. Die Musik, mit der Mozart sie ausstattet, ist außergewöhnlich stark und würdevoll: In »Porgi amor« singt sie eine entschiedene, eigensinnige melodische Linie, auch wenn die Begleitung dazu stark verziert, gleichsam geziert ist (in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen Konstruktionen von Weiblichkeit in der Musik). Mag sie auch mit einer weißen Perücke und Kaskaden von Spitzen eingekapselt sein: Sie ist eine Frau von großer Entschlossenheit. Ihre Szene »Dove sono«

enthüllt ihre Zärtlichkeit und gleichzeitig ihre Dynamik: Ihr abschließendes Allegro ist die dynamischste Musik der Oper, in der sie alle Hindernisse überwindet und schließlich ihr Ziel, die Versöhnung mit den Grafen, erreichen kann.

Wären alle weiblichen Opernrollen wie die Gräfin, würde der Feminismus keine Bedrohung für den Kanon darstellen. Leider ist dem nicht so. Dieselben Werkzeuge, die das musikalische Porträt der Gräfin enthüllen, führen zu Problemen, wenn man sie auf andere Opern anwendet. Um bei Mozart zu bleiben: »Don Giovanni«, »Così fan tutte« und »Die Zauberflöte« enthalten allesamt musikalische Beschreibungen, die schwierig zu verteidigen sind – sogar verletzend anzuhören –, wenn Fragen sozialer Organisation auf sie gerichtet werden.

Zum Beispiel werden in der »Zauberflöte« der junge Prinz Tamino und seine Geliebte Pamina im Sinne der Aufklärung belehrt und schließlich der Aufnahme in den inneren Kreis für würdig befunden. Die Grenzen dieses inneren Kreises werden jedoch von den Figuren markiert, die ausgeschlossen sind. Zuallererst ist unter diesen die Königin der Nacht – eine mächtige Frau, deren sinnlich-verblendender musikalischer Diskurs Tamino zu Anfang dazu verführt, in ihre Mission einzuwilligen. Später jedoch wird er trainiert, Sarastos strenge, rationale Äußerungen ihrem vor-aufklärerischen theatralischen Getue vorzuziehen. Sie gibt sich schließlich als Harpyie zu erkennen, wenn sie Wutsalven auf ihre sich nun losgesagte Tochter loslässt.

Im Kontrast dazu wird Pamina in die patriarchischen Zirkel zugelassen, aber nur weil sie lernt zu schweigen und keine Fragen zu stellen. Ihr Prüfungsprozess ist äußerst schmerzvoll. Tamino wird beigebracht, ein Mann zu sein – das heißt, sich ungeachtet persönlicher Interessen streng objektiven Regeln zu unterwerfen –, und instruiert, unter keinen Umständen mit Pamina zu sprechen. Sie ist natürlich nicht in die Spielregeln eingeweiht, sodass sie, als Tamino sie scheinbar

abweist, so niedergeschlagen ist, dass sie Selbstmord ins Auge fasst. In ihrer Klage »Ach, ich fühl's« singt sie, dass sie nur im Tod Ruhe fände. Mozarts Arie arbeitet mit dem Mechanismus des Trugschlusses, der nicht richtig aufgelösten Kadenz, die Ende und Tod verdeutlicht: Mozart stichelt uns, indem er uns sowohl das unausweichliche Ende (ihren Tod) herbeisehnen lässt als auch dessen Verzögerung (das andauernde Spektakel ihres Leidens). Sie ist passiv und gehorsam, ein patriarchalisches Spielzeug.

In der »Zauberflöte« wird nicht nur Gender sorgfältig organisiert und verpackt. So stellt die Figur des Monostatos in einer besonders scheußlichen Karikatur einer anderen Rasse dar, der kindliche Vogelfänger Papageno repräsentiert die unbeschwerte Klasse der Bauern. Bezeichnenderweise ist der Makel der Sexualität nicht nur mit der Königin der Nacht verbunden, sondern spielt auch eine Hauptrolle dabei, zu zeigen, warum People of Color und Arbeiter keine geeigneten Kandidaten für die Aufklärung sind: Beide sind mit den niedrigen, tierischen Aspekten der menschlichen Existenz – dem Körper – beschäftigt, ganz im Gegensatz zu den Idealen von Geist und Vernunft, die den Weg bourgeoiser Transzendenz markieren. Im Fall von Monostatos und Papageno schließt sie ihr sexueller Appetit von sozialem Aufstieg aus und rechtfertigt, warum die patriarchische Herrscherklasse sie wie Kinder behandeln muss. Bei der Königin der Nacht ist die Bedrohung so stark, dass sie im Namen sozialer Ordnung beseitigt werden muss. Ihre gehorsamere Tochter wird für ihr pflichtbewusstes Verhalten belohnt, und sie alle lebten glücklich und zufrieden bis an ihr Lebensende.

Susan McClary,
Towards a Feminist Criticism of Music

X I.

84

Spiel



X I a

» Sonst hast
du keinen
Wunsch in
dieser Welt? «

85



X I b

de

Sarastro lobt Tamino für das Beste-hen aller bisherigen Prüfungen. Er lässt Pami-na kommen, damit sich die beiden Liebenden vor der nächsten gefährlichen Prüfung von-einander verabschieden können. Papageno ist der Priesterweihe nicht würdig, was ihn aber nicht weiter bekümmert. Er wünscht sich nichts weiter als ein Glas Wein und sehnt sich nach einem »Mädchen oder Weibchen«. Das Glockenspiel lässt die Alte wiedererscheinen. Papageno verspricht ihr ewige Treue – solan-ge er keine Schöneren fände. Hierauf verwan-delt sich die Alte in die junge Papagena und Papageno will sie begeistert in seine Arme schließen. Der Priester aber trennt das Paar, weil Papageno ihrer noch nicht würdig sei.

en

Sarastro praises Tamino for mas-tering all the trials until now. Pamina is sum-moned, so that the two can bid one an-other farewell before the next dangerous test. Papageno is not deserving of the priesthood,

but that doesn't bother him. He wants noth-ing more than a glass of wine and longs for a “woman or girl.” The sound of the bells brings back the old woman. Papageno promises her eternal fidelity as long as no more beautiful woman appears. Now, the old woman trans-forms into the young Papagena and Papageno wants to embrace her. But the priest separates the couple because Papageno is not worthy of her.

Was hat Schikaneder wirklich zu Wert und Erfolg der »Zauberflöte« beigetragen? Eine Doppelfrage, deren zweiter Teil sich erheblich leichter beantworten lässt. Zumindest historisch, vom Theaterstart her. Der Prinzipal des Frei-haustheaters war ja, außer als Textautor, zugleich als Sänger und Darsteller der ausgiebigsten Rolle, der des Papageno und als Regisseur beteiligt; die Spielleiter-Funktion wurde damals nicht auf dem Programmzettel vermerkt, weil Inszenie-ren keine selbstherrliche Interpretation, sondern bloßes Ar-rangement der Auf- und Abgänge bedeutete. Wenn aber der Spielleiter zugleich der Autor und der über die Besetzung wie über Pracht und Kargheit der Ausstattung verfügende Direk-

tor war, so kann man seinen Anteil am Gelingen des Theaterabends kaum überschätzen. (...) Tatsächlich war der Erfolg der »Ur-Zauberflöte« zunächst ein Schikaneder-Erfolg. Er hatte für eine unter den gegebenen Umständen optimale Besetzung gesorgt. Den Papageno konnte keiner wirkungsvoller darstellen als er selbst.

88

Kurt Honolka,
Papageno:
Emanuel Schikaneder,
der große Theatermann der Mozart-Zeit

»Die Zauberflöte«, die anderthalb Jahre nach »Così fan tutte« als Mozarts einzigartiges Operntestament entstanden ist, behandelt im Grunde dasselbe Problem, wenngleich es hier in einem anderen Licht erscheint. Sie wurde nicht für den Hof, sondern für das »Volkstheater« auf der Wieden geschrieben, was sowohl ihren dramaturgischen Aufbau als auch ihre musikalische Bearbeitung kennzeichnet. Der Adressat war in diesem Fall also nicht länger die aristokratische Oberschicht und der König. In der Oper fehlt es nicht an gemeinem Humor oder »vulgären« Witzen nach dem Geschmack eines nicht allzu anspruchsvollen Publikums; diesem sind auch die unmittelbar wirkungsvollen Bühneneffekte und unterschiedlichen Märchenelemente zugeschrieben. Die Geschichte selbst ist ziemlich heterogen, sogar inkonsistent und nur leidlich zusammengeflickt. Damit geht auch die musikalische Heterogenität Hand in Hand; unterschiedliche Gattungen und Ebenen treffen in der »Zauberflöte« aufeinander, von den niedrigsten bis hin zu den höchsten, von den kirchlich-hymnischen Chören der Geistlichen bis hin zu populären »Schlagern«. Was sie

auszeichnet, ist nicht die Einheitlichkeit des Konzepts und der Ausführung, von dem sie weniger durchdrungen scheint als anderen Opern Mozarts, sondern vielmehr gerade ihre einzigartige »Additionsstruktur«, das Nebeneinander, das einigermaßen das »Brüchige« des epischen Theaters antizipiert. Von den drei großen, nach Da Pontes Vorlagen geschriebenen Opern unterscheidet sie sich durch ein völlig anderes Genre: bei ihr handelt es sich um ein auf Deutsch geschriebenes Singspiel mit zahlreichen gesprochenen Dialogen, das sich im Gegensatz zur stark kodifizierten italienischen Tradition an das volkstümliche Komödiantentum anlehnt.

89

Mladen Dolar,
Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist.
Mozart und die Philosophie der Oper

Spiel steht in unserem Bewusstsein dem Ernst gegenüber. Der Gegensatz bleibt vorläufig so unklar wie der Begriff Spiel selbst. Wenn wir aber näher zusehen, erscheint uns der Gegensatz Spiel – Ernst weder eindeutig noch fest. Wir können sagen: Spiel ist Nichternst. Abgesehen davon aber, ist er außerordentlich leicht umzustossen. Sobald wir an Stelle von »Spiel ist Nichternst« sagen: »Spiel ist nicht ernsthaft«, lässt uns der Gegensatz schon im Stich; denn Spiel kann sehr wohl ernsthaft sein. Überdies treffen wir sogleich auf verschiedene fundamentale Lebenskategorien, die ebenfalls unter den Begriff Nichternst fallen und dennoch nicht dem Spielbegriff entsprechen. Lachen steht in einem gewissen Gegensatz zu Ernst, ist aber keineswegs unbedingt an Spiel gebunden. Kinder, Fußballspieler und Schachspieler spielen in allerhöchstem Ernst und haben nicht die geringste Neigung, dabei zu lachen.

Es ist bemerkenswert, dass gerade die rein physiologische Verrichtung des Lachens ausschließlich dem Menschen eigen-tümlich ist, während er die sinnvolle Funktion des Spielens mit den Tieren gemein hat. Das aristotelische »animal ridens« bezeichnet den Menschen im Gegensatz zum Tier fast noch reiner als das »homo sapiens«.

Was vom Lachen gilt, gilt auch vom Komischen.

Das Komische fällt unter den Begriff des Nichternsten und ist einer gewissen Weise mit dem Lachen verbunden: es reizt zum Lachen. Aber sein Zusammenhang mit dem Spiel ist neben-sächlicher Natur. An sich ist Spiel nicht komisch, weder für den Spieler noch für den Zuschauer. Junge Tiere und kleine Kinder sind zuweilen komisch bei ihrem Spiel, aber schon erwachsene Hunde, die einander nachsetzen, sind es nicht oder doch kaum noch. Wenn wir eine Posse und ein Lustspiel komisch finden, geschieht es nicht wegen der Spielhandlung selbst, sondern wegen des Gedankeninhalts. Die komische und zum Lachen reizende Mimik eines Clowns kann man nur in einem weiteren Sinne Spiel nennen.

Das Komische steht in engem Zusammenhang mit der Torheit. Das Spiel ist aber nicht töricht. Es liegt außerhalb des Gegensatzes Weisheit – Torheit. Dennoch hat auch der Begriff Torheit dazu dienen müssen, um den großen Unterschied der Lebensstimmungen auszudrücken. Im spätmittelalterlichen Sprachgebrauch deckte das Wortpaar »folie et sens« unsere Unterscheidung Spiel – Ernst ziemlich gut.

Alle Ausdrücke aus der nur vage zusammen-hängenden Begriffsgruppe, zu der Spiel, Lachen, Kurzweil, Scherz, das Komische und die Torheit gehören, haben die Unableitbarkeit ihres Begriffs miteinander gemein, die wir dem Spiele zuschreiben mussten. Ihre Ratio liegt in einer besonders tiefen Schicht unseres geistigen Wesens.

Je mehr wir uns bemühen, die Form Spiel gegen an-dere, scheinbar verwandte Formen des Lebens abzugrenzen, umso mehr tritt ihre weitgehende Selbständigkeit zutage. Und

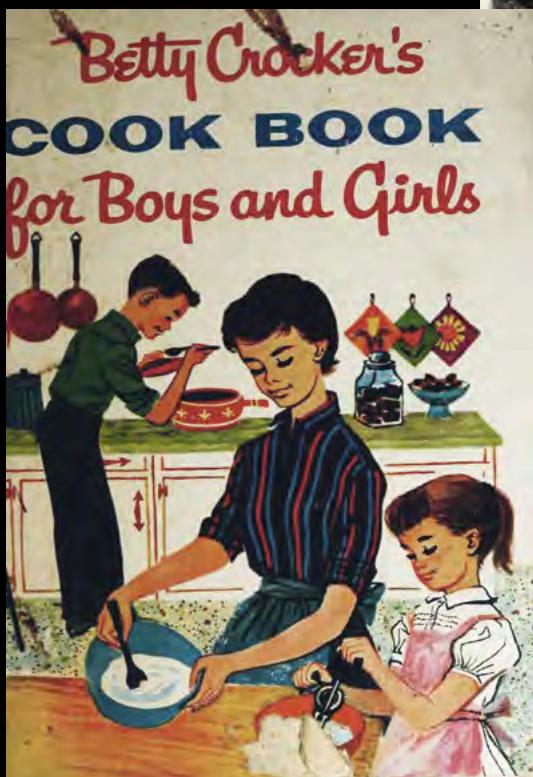
wir können mit diesem Aussondern des Spiels aus der Sphäre der großen kategorischen Gegensätze noch weitergehen. Das Spiel liegt außerhalb des Disjunktion Weisheit – Torheit, es liegt aber auch ebenso gut außerhalb der von Wahrheit und Unwahrheit und der von Gut und Böse. Obwohl Spielen eine geistige Bestätigung ist, ist in ihm an sich noch keine morali-sche Funktion, weder Tugend noch Sünde, gegeben.

Wenn das Spiel also nicht ohne weiteres mit dem Wahren und auch nicht mit dem Guten zusammenhängt, liegt es dann etwa auf ästhetischem Gebiet? Hier wird unser Ur-teil schwankend. Die Eigenschaft, schön zu sein, haftet nicht am Spiel als solchem, es hat jedoch die Neigung, sich allerlei Elemente der Schönheit beizugesellen. An die primitiveren Formen des Spiels heften sich von Anfang an Fröhlichkeit und Anmut. Die Schönheit des bewegten menschlichen Körpers findet ihren höchsten Ausdruck im Spiel. In seinen höher ent-wickelten Formen ist das Spiel durchwoben von Rhythmus und Harmonie, jenen edelsten Gaben des ästhetischen Wahr-nehmungsvermögens, die dem Menschen beschert sind. Viel-fältige und enge Bande verbinden Spiel mit Schönheit.

Johan Huizinga,
Homo ludens

»Ein- gekerkert?«

XII a



Die Feuerprobe.

XII b

de

Die drei Knaben erscheinen zum dritten Mal und bemerken Pamina, die sich aus enttäuschter Liebe zu Tamino mit dem Dolch ihrer Mutter töten will. Sie greifen schützend ein und führen sie zu Tamino, damit sie ihn bei der Feuer- und Wasserprobe begleiten kann. Geschützt durch den Klang der Zauberflöte überstehen sie schließlich die letzten großen Herausforderungen.

Auch Papageno will nach dem Verlust von Papagena sein Leben beenden. Die drei Knaben halten auch ihn auf und erinnern an sein Glockenspiel. Von dessen Klang angelockt erscheint Papagena erneut und das Paar ist glücklich vereint.

en

The three child-spirits appear a third time and notice Pamina, who out of disappointed love for Tamino wants to kill herself with her mother's dagger. They restrain her and lead her to Tamino, so she can accompany him through the fire and water test. Protected by

the sound of the magic flute, they survive the final challenges.

After losing Papagena, Papageno also wants to end his life. The three child-spirits stop him and remind him of his magic bells. Attracted by the sound, Papagena returns and the couple is reunited.

»¿No será la muerte por fin
una cocina interminable?«

»In the end, won't death
be an endless kitchen?«

96

»Wird der Tod nicht am Ende
eine endlose Küche sein?«

Pablo Neruda,
Libro de las preguntas
(Buch der Fragen)

Erste Liebe zweite Liebe dritte Liebe vorbei. Ich habe immer darauf gewartet, dass mein Leben ein Ganzes wird. Schön blöd was. Schule, Arbeit, fehlt was, Heiraten, fehlt was, Kind kriegen, fehlt immer noch was. Warten. Ich wusste nicht worauf, dass sich mein Leben komplettiert oder so.

Ein Ganzes würde, einen Schlussstein bekäme, wie ein Dach den letzten Ziegel, damit es nicht hineinregnet. (*Pause.*) (...) Es ist einfach so, dass es immer weitergeht, das Leben. Es ist nicht fertig und wird nie fertig sein, egal, was mit uns geschieht. Das ist kein neuer Schmerz, es ist kein Trost. Es ist nie zu Ende. Das habe ich jetzt verstanden. (*Schweigen.*) Es ist nie zu Ende. Es ist alles offen. Immer. (*Schweigen.*) Und deswegen habe ich jetzt größere Angst als jemals zuvor.

Dea Loher,
Das letzte Feuer

Alle die Dinge, die aus der Monogamie einen Erfolg machen, sind ihrer Natur nach undramatische Dinge, das stilte Wachsen eines instinktiven Vertrauens, die gemeinsamen Wunden und Siege, die Ansammlung alter Gewohnheiten, das reiche Reifen alter Scherze; gesunde Ehe ist ein undramatisches Ding.

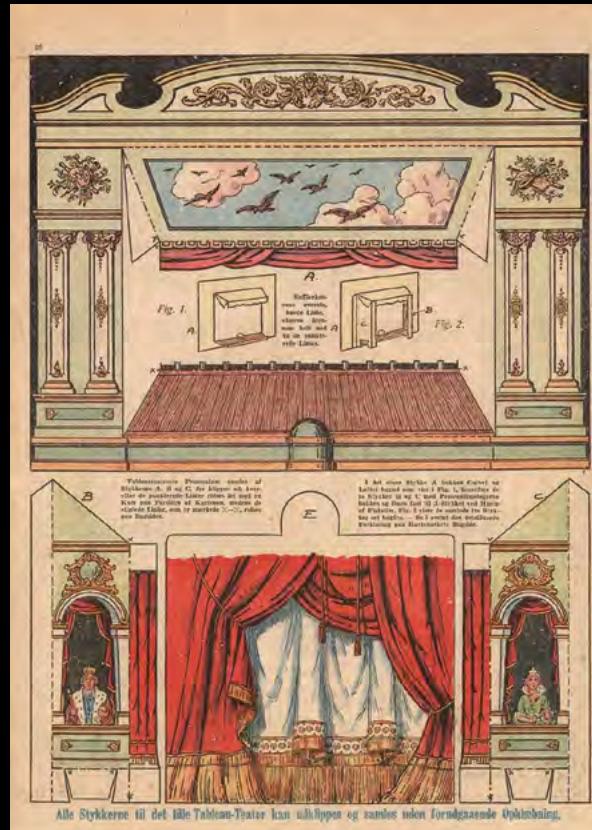
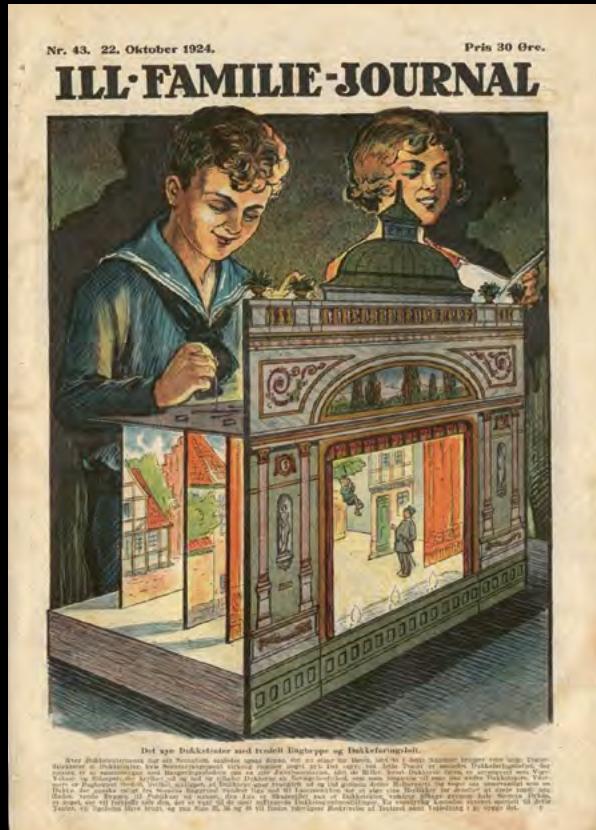
Derart erscheint Ehe als die Utopie einer der freundlichsten wie strengsten Ausprägungen des menschlichen Lebensgehaltes; derart ist ihre Bewährung nicht nur, ja zuletzt überhaupt nicht mehr, die des gemalten Paminabilds, des jungfräulichen der Begegnung. Vielmehr kommt zur Utopie des Paminabilds in Taminos Hand die Musik der Feuer- und Wasserprobe hinzu; diese bezeichnet und bedeutet nun nicht weiter die Braut, sondern die Ehe, nicht weiter die Leidenschaft, sondern die Freundschaft der Liebe, die eben Ehe heißt. (...)

Die Ehe eröffnet und besteht die Feuerprobe der Wahrheit im Leben der Gatten, der standhaften Befreundung des Geschlechts im Leben des Alltags.

Ernst Bloch,
Das Prinzip Hoffnung

97

»Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'«



XIII a

de

Die Königin der Nacht ist mit den drei Damen und Monostatos in den Tempel eingedrungen, um Sarastro zu stürzen und Rache zu üben. Die Königin verspricht Monostatos die Hand ihrer Tochter, sollte ihr Plan gelingen. Doch da erscheint Sarastro mit Tamino und Pamina und verbietet die Eindringlinge aus seinem Reich. Unter Jubel wird verkündet: »Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn / die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'.«

en

The Queen of the Night has infiltrated the temple with Monostatos and the three attending ladies to usurp Sarastro and wreak revenge. The Queen promises Monostatos permission to marry her daughter the plan works out. But then, Sarastro appears with Tamino and Pamina and bans the intruders from his realm. A proclamation is greeted with great rejoicing: "May power be victorious and crown as a reward / Beauty and wisdom with an eternal crown."

»Um wirklich zu spielen,
muss der Mensch,
solange er spielt,
wieder Kind sein.«

Johan Huizinga,
Homo ludens

Wilhelm hatte in seiner Kindlichkeit eine Zeitlange hingelebt, manchmal an jenen glücklichen Weihnachts-Abend überhin gedacht, immer gerne Bilder gesehen, Feen- und Helden Geschichten gelesen, als die Großmutter, die doch auch so viel Mühe nicht umsonst wollte gehabt haben, bei dem langüberlegten Besuch einiger Nachbarskinder veranlasse, daß das Puppenspiel wieder aufgeschlagen und wieder gegeben wurde.

Hatte Wilhelm das erstemal die Freude der Überraschung und des Staunens, so hatte er zum zweiten die Lust des Aufmerkens und Forschens. Wie das zuginge? war itzo sein Anliegen. Daß die Puppen nicht selbst redeten, das hatte er sich das erstemal schon gesagt; daß sie sich nicht von selbst bewegten, darüber ließ er sich nicht vexieren, aber warum das alles doch so hübsch war, und es doch so aussah als wenn sie selbst redeten und sich selbst bewegten, warum man so gerne

zusah, und wo die Lichter und die Leute sein mögten, das war ihm ein Rätsel, das ihm um desto mehr beunruhigte, jemehr er wünschte zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein, zugleich seine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer eben die Freude zu genießen, die er und die übrigen Kinder empfingen. Das Stück war bald zu Ende und wieder am Tanz, als er sich listig der Hülle zu nähern suchte. Kaum war der Vorhang gefallen, man war unaufmerksam, und er hörte inwendig am Klappern, daß man mit Aufräumen beschäftigt seie, so hub er den untern Teppich auf und guckte zwischen den Tischbeinen weg. Eine Magd bemerkte es haußen und zog ihn zurück, allein er hatte doch so viel gesehen, daß man Freunde und Feinde, Saul und Goliath, Mohren und Zwergen in einem Schiebkasten packte, und das war seiner halb befriedigten Neugierde frische Nahrung. So wie in gewissen Zeiten die Kinder auf den Unterschied der Geschlechter aufmerksam werden, und ihnen Blick(e) durch die Hüllen, die diese Geheimnisse verbergen, gar wunderbare Bewegungen in ihrer Natur hervor bringen, so war's Wilhelmen mit dieser Entdeckung, er war ruhiger und unruhiger als vorher, dauchte sich, daß er was erfahren hätte, und spürte eben daran, daß er gar nichts wüsste.

Johann Wolfgang Goethe,
Wilhelm Meisters theatralische Sendung

102

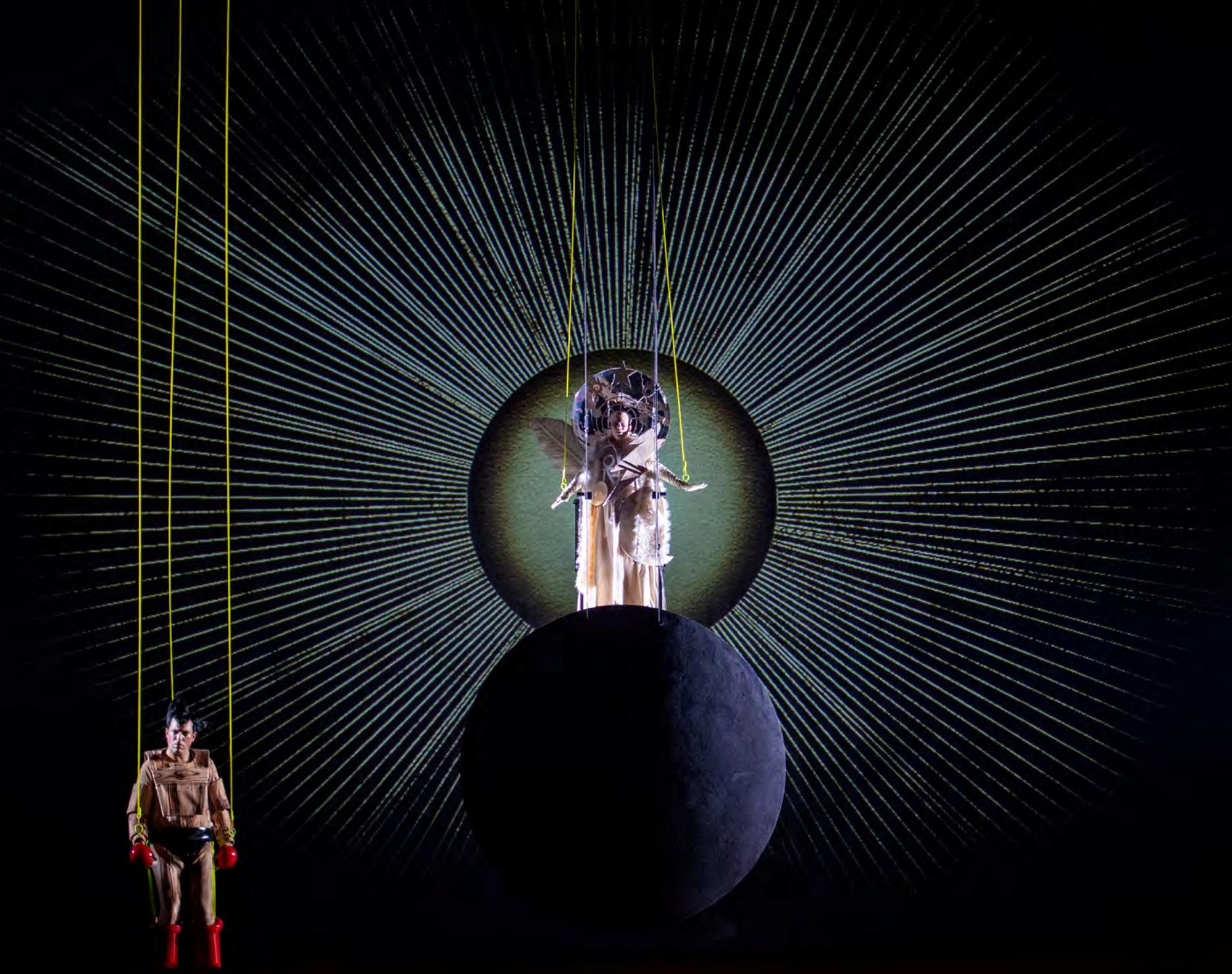
Jedes große Kunstwerk bleibt daher, außer seinem manifesten Wesen, noch auf die Latenz der anderen Seite aufgetragen, das ist, auf die Inhalte einer Zukunft, die zu seiner Zeit noch nicht erschienen war, wo nicht auf die Inhalte eines noch unbekannten Endzustands. Nur aus diesem Grund haben die großen Werke allen Zeiten etwas zu sagen, und zwar ein weiterdeutendes Novum, das die vorige Zeit an ihnen noch nicht bemerkt hatte; nur aus diesem Grund hat eine Märchenoper wie die »Zauberflöte«, aber auch ein historisch lokalisiertes Epos wie die »Ilias« sogenannte ewige Jugend. Zum Geniewerk gewordene Explikationen haben nicht nur ihren eigenen Tag vollkommen ausgesprochen, es geht in ihnen auch die dauernde Implikation des Plus ultra um. Sein Platz, der Platz des Noch-Nicht-Bewussten, ist hier am wenigsten im Boden des Unterbewusstseins, als dem Ort, wohin bereits bewusst Gewesenes, bereits Erlebt-Erschienenes lediglich untergesunken ist. Sein Platz ist an der Front, wo die Genesis weitergeht, ja wo sie, als die des Rechten, immer noch erst im Begriff ist, mit dem Anfang zu beginnen.

Ernst Bloch,
Das Prinzip Hoffnung

103























PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG	Alondra de la Parra
INSZENIERUNG	Yuval Sharon
BÜHNBILD	Mimi Lien
KOSTÜME	Walter Van Beirendonck
LICHT	Reinhard Traub
VIDEODESIGN	Hannah Wasileski
SOUNDDESIGN	Markus Böhm
EINSTUDIERUNG CHOR	Anna Milukova
DRAMATURGIE	Krystian Lada, Benjamin Wäntig

126

PREMIERENBESETZUNG

SARASTRO	Kwangchul Youn
TAMINO	Julian Prégardien
PAMINA	Serena Sáenz Molinero
PAPAGENO	Florian Teichtmeister
PAPAGENA	Sarah Aristidou
KÖNIGIN DER NACHT	Tuuli Takala
SPRECHER	Lauri Vasar
MONOSTATOS	Florian Hoffmann
ERSTE DAME	Adriane Queiroz
ZWEITE DAME	Cristina Damian
DRITTE DAME	Anja Schlosser
ERSTER GEHARNISCHTER	Stephan Rügamer
ZWEITER GEHARNISCHTER	Erik Rosenius
ERSTER PRIESTER	Linard Vrielink
ZWEITER PRIESTER	Lauri Vasar
DREI KNABEN	Solisten des Tölzer Knabenchores

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

»

DAS SPEKTAKEL
IST NICHT EIN
GANZES VON
BILDERN,
SONDERN EIN
DURCH BILDER
VERMITTELTES
GESELLSCHAFT-
LICHES
VERHÄLTNIS
ZWISCHEN
PERSONEN.

«

Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels

127

BILDLEGENDE UND -NACHWEISE

- I a Filmstill aus Ingmar Bergmans »Trollflöjen« (1975), Sveriges Television (SVT)
- b Illustration von Antoine de Saint-Exupéry aus der Erstausgabe von »Le Petit Prince«, commons.wikimedia.org
- c Lucas Cranach d. Ä.: Adam und Eva (1526), commons.wikimedia.org
- d Grant Romney Clawson: The Garden of Eden, lds.org
- e Älteste Puppenspieldarstellung aus Herrad von Landsbergs »Hortus deliciarum« (um 1175), commons.wikimedia.org
- II a Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett, Taucher (1922), bpk / Staatsgalerie Stuttgart
- b Zeichnung von Oskar Schlemmer aus »Mensch und Kunstfigur«, München 1924
- III a Die drei Damen, Figurine von Walter Van Beirendonck
- b Peter Paul Rubens: Die drei Grazien (um 1635), commons.wikimedia.org
- c Ballonfahrt von Jean-Pierre Blanchard 1788 in Berlin, zeitgenössische Graphik, commons.wikimedia.org
- d Skizze eines barocken Flugwerks, Reproduktion in Tadeusz Krzeszowiak: Freihautstheater in Wien (1787–1801), Wien 2009
- e Bühnenbildskizze mit Flugbahnen von Yuval Sharon
- IV a Vaucanson Automaten (Flötenspieler / Ente / Tamburinspieler), zeitgenössischer Stich, commons.wikimedia.org
- b Zeichnung von Oskar Schlemmer aus »Mensch und Kunstfigur«, München 1924
- c Vaucanson Automaten-Ente im Querschnitt, zeitgenössische Graphik, commons.wikimedia.org

128

- V a Filmstill aus Olle Hellboms »Karlsson auf dem Dach« (»Världens bästa Karlsson«, 1974), Svenska Filminstitutet / AB Svensk Filmindustri, Foto: Jan Borgfelt
- b Tamino, Figurine von Walter Van Beirendonck
- c Pinocchio, Illustration zur Erstausgabe 1883 von Enrico Mazzanti, commons.wikimedia.org
- d Illustration aus »How to behave and how to amuse« von George Henry Sandison, 1895, flickr.com
- VI a Pablo Picasso: Pierrot et arlequin (1920), VG Bild
- b Sinibaldo Scorza: Orpheus zähmt die wilden Tiere (ca. 1615), commons.wikimedia.org
- VII a Hannah Höch: Dada Puppen (1916/18), VG Bild
- b Illustration aus »The Kybalion«, Chicago 1907, verfasst von drei anonymen »Eingeweihten«
- VIII a Königin der Nacht, Figurine von Walter Van Beirendonck
- b Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett, Drahtfigur (1922), bpk / Staatsgalerie Stuttgart
- c Paul Klee: Ohne Titel (Bärtiger Franzose), Handpuppe von 1919 / Ohne Titel (Breitohrcloon), Handpuppe von 1925; Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee
- d Fotografie von Sophie Taeuber und ihrer Schwester Erika in Kostümen von Sophie Taeuber um 1921/22, Archiv der Zürcher Hochschule der Künste
- e Titelillustration »Jack in the Box« aus der »Father Tucks Tiny Tots' Series«, London, um 1890
- IX a Paul Klee: Puppentheater mit Kasperlefiguren: Herr Tod und Seppel, um 1924, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
- b Filmstill aus François Truffauts »Les Quatre Cents Coups« (1959), mk2
- c Bühnenbild für »König Hirsch« von Sophie Taeuber für das Schweizerische Marionettentheater 1918, Stiftung Arp e. V., Foto: Ernst Linck

129

X	a	Die drei Knaben, Figurine von Walter Van Beirendonck
	b	Herkules zähmt Zerberus, anonyme frz. Darstellung, commons.wikimedia.org
XI	a	Papageno, Figurine von Walter Van Beirendonck
	b	Emanuel Schikaneder als Papageno, Zeichnung von Ignaz Alberti für das Titelblatt der Erstausgabe des »Zauberflöten«-Librettos, commons.wikimedia.org
130	XII	a Titelseite von »Betty Crocker's Cook Book for Boys and Girls«, New York 1957, commons.wikimedia.org
	b	Illustration aus »Alt- und Neu-Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Umgebung« von Moritz Bermann, 1880, flickr.com
XIII	a	Anleitungen zum Bau eines Papiertheaters aus der dänischen Frauenzeitschrift »Illustreret Familie-Journal«, 1924, flickr.com

TEXTNACHWEISE

Friedrich Schiller: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, hrsg. v. Klaus Berghahn, Stuttgart 2000. Ingmar Bergman: Bilder, übers. v. Jörg Scherzer, Köln 1991. Klaus Günzel: Alte Deutsche Puppenspiele; mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen, Berlin 1970. Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, hrsg. v. Gabriele Kapp, Stuttgart 2013. Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur, München 1924. Tadeusz Krzeszowiak: Freihaustheater in Wien (1787–1801), Wien 2009. Italo Calvino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend, übers. v. Burkhardt Kroeber, Frankfurt a. M. 2012. Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke Bd. 1, hrsg. v. Ernst Zinn, Wiesbaden 1955. Dieter Krickeberg: Automatische Musikinstrumente, in: Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Ausstellungs-katalog Akademie der Künste, Berlin 1980. Alain Badiou: Versuch, die Jugend zu verderben, übers. v. Tobias Haberkorn, Berlin 2016. Rainer Maria Rilke: Briefe an einen jungen Dichter, Berlin 2007. Walter Benjamin: Rundfunkarbeiten (Gesammelte Schriften, Band 7/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt a. M. 1991. Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt a. M. 1959. Platon: Politeia, in: Sämtliche Werke Bd. 2, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Reinbek 2004. Ovid: Metamorphosen, übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994. Nizāmi: Leila und Madschnun, übers. v. Rudolf Gelpke, Zürich 2001. Catherine Clément: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft, übers. v. Annette Holoch, München 1994. Jan Assmann: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, München 2005. Gerard Mortier: Dramaturgie einer Leidenschaft. Für ein Theater als Religion des Menschlichen, übers. v. Sven Hartberger, Stuttgart 2014. Susan McClary: Towards a Feminist Criticism of Music, in: Alternative Musicologies Vol. 10/2 1990, übers. v. Benjamin Wäntig. Kurt Honolka: Papageno: Emanuel Schikaneder, der große Theatermann der Mozart-Zeit, Salzburg/Wien 1984. Mladen Dolar: Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist. Mozart und die Philosophie der Oper, übersetzt von Alfred Leskovec, Wien 2001. Johan Huizinga: Homo ludens, übers. v. H. Nachod, Reinbek 2004. Pablo Neruda: Libro de las preguntas, Barcelona 1977. Dea Loher: Das letzte Feuer, Frankfurt a. M. 2008. Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, hrsg. v. Wulf Köpke, Stuttgart 1986. Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, übers. v. Jean-Jacques Raspaud, Berlin 2013.

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

132 **REDAKTION** Krystian Lada, Benjamin Wäntig
MITARBEIT Meret Kündig
Der Text von Yuval Sharon ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.
Die Handlung übersetzte Brian Currid ins Englische.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten,
werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 14. Februar 2019

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



BMW
The
Found
ation.

FREUNDE
& **FÖRDERER**
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN