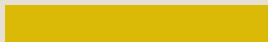


Die drei Rätsel

Detlev Glanert



DEUTSCHE OPER BERLIN

Die drei Rätsel

Detlev Glanert [*1960]

Oper in zwei Akten für Kinder und Erwachsene

Libretto von Carlo Pasquini
in der deutschen Übersetzung von Erdmuthe Brand

Uraufführung am 12. Oktober 2003
am Opernhaus Halle

Premiere an der Deutschen Oper Berlin
am 11. Oktober 2025

Handlung

Erster Akt

1. Bild: Popas Weinkeller

Lasso wächst im Weinkeller seiner Mutter Popa auf. Er legt sich mit den schon mittags betrunkenen Stammgästen an, macht gemeinsam mit den anderen Kindern allerhand Unsinn und träumt von einem besseren Leben. Aus der Zeitung erfährt er, dass im Königreich Busillis ein Mann für die Thronfolgerin, Prinzessin Scharada, gesucht wird. Die einzige Bedingung, um Scharada zu heiraten, ist, ihr drei Rätsel zu stellen, die sie nicht beantworten kann. Wenn sie eines der Rätsel lösen kann, verliert der Bewerber seinen Kopf. Lasso beschließt, nach Busillis zu reisen und es zu probieren. Popa möchte ihren Sohn nicht ziehen lassen, kann ihn jedoch nicht zurückhalten. Davon ausgehend, dass er ohnehin umkommen wird, gibt sie ihm als Proviant einen vergifteten Kuchen mit.

2. Bild: Ein Wald (Dämmerung)

Im Wald, an einem Flussufer, wird Lasso von einem hungrigen Wildschwein angefallen. Es frisst den Kuchen und stirbt. Daraufhin wird Lasso von Räubern überfallen, die ihn fesseln, dann jedoch erst einmal das Wildschwein essen. Die toxische Wirkung des Kuchens hat sich jedoch auf das Wildschwein übertragen und auch die Räuber sterben. Von einem Baum stürzt Galgenvogel herab. Er hat versucht, sich zu erhängen, nachdem ihn seine Freundin verlassen hat, doch der Strick ist gerissen. Galgenvogel bindet Lasso los, um es nun mit dem Seil, mit dem dieser gefesselt war, zu versuchen. Lasso jedoch muntert Galgenvogel auf, erzählt ihm von seiner Abenteuerreise und überredet ihn, mit ihm zusammen nach Busillis zu gehen. Mit dem Sarg, den Galgenvogel bereits für sich vorbereitet hatte, überqueren sie den Fluss und machen sich auf den Weg.

3. Bild:

a) Terrasse vor dem Schloss

In Busillis werden Lasso und Galgenvogel vor dem Königsschloss von Tartarus und Avernus empfangen, den Ministern und zugleich Henkern von König Zephalus. Die beiden wollen Lasso zunächst nicht einlassen. Als er sich aber als nächster Anwärter für die Rätselprüfung anmeldet, freuen sie sich, davon ausgehend, dass er scheitern wird, in ihm ihr nächstes Opfer gefunden zu haben.

b) Im Saal der Rätsel

Im Schloss wird Lasso vom Hofstaat einschließlich Avernus und Tartarus, der intriganten Hofdame Frau Knochen und König Zephalus empfangen. Er stellt Scharada die drei Rätsel. Scharada kann die drei Rätsel nicht lösen. Ihr Entsetzen, nun Lasso heiraten zu müssen, rührt Lasso und er gibt ihr noch eine Frist von dreißig Minuten, die Rätsel zu lösen.

Zweiter Akt

4. Bild: Im Saal der Rätsel

Mit Hilfe von Alchemist*innen, Sterndeuter*innen und Wissenschaftler*innen versucht Scharada die Rätsel zu lösen. Frau Knochen, Tartarus und Avernus haben Galgenvogel aufgegriffen und versuchen, mit Gewalt eine der Rätsellösungen aus ihm herauszupressen. Auch König Zephalus befragt ihn. Jedoch vergeblich. Lasso löst die Rätsel auf.

Lasso möchte aber, dass ihn Scharada, die ihm zunehmend sympathisch ist, freiwillig heiratet. Er schlägt vor, dass sie die Nacht gemeinsam verbringen. Er werde sie aber nicht berühren, sondern nur versuchen, sie, die nie in ihrem Leben lacht, zum Lachen zu bringen. Frau Knochen, Tartarus und Avernus fürchten um ihre Stellung und ihre Einkünfte und wollen mit allen Mitteln verhindern, dass Lasso und Scharada zueinander finden. Frau Knochen bricht daher auf, um Lassos Mutter Popa herbeizuholen.

5. Bild: Scharadas Zimmer

In Scharadas Zimmer hat sich der gesamte Hofstaat versteckt, um Lasso und Scharada zu überwachen. Lasso erzählt Scharada Witze, bringt sie damit zum Lachen und gewinnt ihr Herz. Zugleich zieht ein Unwetter herauf, das in dem Moment losbricht, in dem Frau Knochen mit Popa erscheint. Ein großer Tumult bricht los und im Chaos gelingt es Scharada, Lasso und Galgenvogel, zu fliehen.

6. Bild: Am Meeresstrand (Morgendämmerung)

Am Meeresufer findet Galgenvogel die Muschel Konkilie und beschließt, bei ihr zu bleiben. Scharada und Lasso nehmen ein Boot und brechen gemeinsam in ein anderes Leben auf.



„Man muss immer wissen, wie weit man zu weit geht.“

Komponist Detlev Glanert
im Gespräch

4 5

Ohne den Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano hättest du wahrscheinlich DIE DREI RÄTSEL nie komponiert – beziehungsweise nicht in dieser Form. Inwieweit steht das Stück in Verbindung zu diesen von Hans Werner Henze gegründeten Sommerkursen, die seit 1976 zusammen mit einem daran angebundenen Festival in dieser wunderschönen kleinen Stadt in der Toskana stattfinden?

Henzes grundlegende Idee bei der Gründung des Cantiere Internazionale d'Arte war, Laien auf höchstem künstlerischem Niveau Zugang dazu zu verschaffen, wie Kunst gemacht wird, wie zum Beispiel musikalische Form entsteht und was es heißt, eine Oper auf die Bühne zu bringen. Es war ein didaktischer Ansatz, aber verbunden mit der Idee, dass Vermittlung spielerisch, auf neuartige Weise und durch eigenes Tun geschehen solle, in der gemeinsamen Arbeit von Laien und Profis. Denn er war davon überzeugt, dass Laien etwas von Profis lernen können, dass aber auch Profis von Laien lernen. Und dazu hat er auch ausdrücklich Kinder gezählt. Er hat auch selber in Montepulciano Kompositionsunterricht gegeben beziehungsweise organisiert und hat mich, der ich bei ihm von 1984 bis 1989 in Köln studiert habe, als erstes aufgefordert, dort eine Kompositionsklasse zu gründen.

Es gab in Montepulciano eine bereits 1720 gegründete Musikschule, in der, hochmodern für die damalige Zeit, die Stadt auf kommunale Kosten Lehrer angestellt hatte, um Instrumentalisten und Sänger zu unterrichten. Daran angegliedert hat Henze dann die Sommerkurse organisiert, für die er selber, als erstes großes Musiktheaterprojekt, seine 1980 uraufgeführte Kinderoper POLLICINO geschrieben hat. Das war ein großer Erfolg. Ich selber war dann von 1989 bis 1993 in Montepulciano Leiter der Musikschule, zusammen mit einem italienischen Freund, um die Schule, die damals in einer Krise war, wieder aufzubauen. Und in der Zeit entstand auch die Idee, weitere Opernaufträge zu erteilen. So sind sechs Kinderopern unterschiedlichster Couleur entstanden. Ich bekam dann zwar 1993 ein Stipendium für die Villa Massimo in Rom und bin danach erst einmal nach Deutschland zurückgekehrt, der Kontakt nach Montepulciano bestand aber weiter. Über die folgenden Jahre war ich immer wieder in Montepulciano und habe dann noch einmal 2009 bis 2011 die künstlerische Leitung des Festivals übernommen.

Vorher hatte man mich aber schon gefragt, ob ich nicht eine Kinderoper für Montepulciano schreiben wolle. Das war 2002. Zu dem Zeitpunkt musste ich aber als freischaffender Komponist vom Komponieren leben und Montepulciano ist ein komplettes No-Budget-Unternehmen. In bester kommunistischer Manier werden dort keine Gagen gezahlt, selbst für die größten Stars wie etwa Gidon Krämer,

Willy Decker oder William Forsythe. Das Einzige ist, das Reisekosten übernommen werden, dass man vor Ort untergebracht und komplett – und wirklich hervorragend – verpflegt wird. Und zwar zweimal am Tag in einer sehr guten Mensa, die eine Erfindung von Henzes Partner Fausto Moroni war. Zweimal am Tag haben sich dort alle gesehen, bis zu 400 Leute, die ansonsten in den verschiedenen Abteilungen, in Werkstätten oder in Orchesterprobenräumen gearbeitet haben. Das war für das Sozialleben sehr wichtig. Die Mensa gibt es noch heute!

Für DIE DREI RÄTSEL haben wir dann mit der Oper in Halle einen Partner gefunden, der den Kompositionsauftrag übernommen hat. In Halle fand am 12. Oktober 2003 die deutschsprachige Uraufführung von DIE DREI RÄTSEL statt, in der Regie von Frank Martin Widmaier und unter der musikalischen Leitung von Pavel Baleff. In Montepulciano hatten wir aber bereits einige Voraufführungen auf Italienisch gemacht, in der Inszenierung von Aurelia Eggers und unter der musikalischen Leitung von Luciano Garosi.

Hans Werner Henzes POLLICINO war bei seiner Uraufführung 1976 eine absolute Pioniertat. Es ist eine Kinderoper, die nicht etwa versucht, ein Repertoirewerk „kindgerecht“ einzurichten, sondern die sich direkt mit ihrer Erzählweise und ihrer Musiksprache an Kinder richtet. Das Stück ist partizipativ, indem hier Kinder für Kinder auf der Bühne und im Orchestergraben singen und spielen. Und zugleich hat das Stück den Anspruch, ein vollauf gültiges, zeitgenössisches Kunstwerk zu sein – und nicht etwa eine pädagogische Spielmusik. Welche besonderen Herausforderungen waren aber für dich damit verbunden, mit DIE DREI RÄTSEL ein Stück in der Nachfolge von POLLICINO zu komponieren?

Für alle Stücke, die für Montepulciano nach dem POLLICINO entstanden sind, galt, dass man nie so schreiben durfte, dass die nicht ausführbar waren. Und zwar, ohne sieben Monate zu probieren. Das mag selbstverständlich klingen. Aber abhängig vom Niveau der Ausführenden kann es dann bei einem Drei-Achtel-Takt kritisch werden. Henze selber hat mehrmals bei den Kompositionen eingegriffen oder auch eingreifen lassen. Das war brutal. Im Vorfeld flogen manchmal ganz schön die Fetzen. Bei mir zum Glück weniger. Ich hatte aber selber mitunter bei den Kolleginnen und Kollegen ganze Partituren zu renovieren.

Ich wusste ganz gut, was die Kinder konnten und was nicht. Das fängt mit dem Umfang der Kinderstimmen an. Kinder haben keinen besonders großen Stimmumfang, besonders nicht moderne Kinder. Sie haben tiefere Stimmen als Kinder vor hundert Jahren. Das sieht man in alten Partituren, in denen Kinderstimmen vorkommen und auch unsere Lehrbücher orientieren sich oftmals noch daran. Die Stimmbänder sind aber länger geworden. Das hat physiologische Gründe und hat mit dem plötzlichen Vitaminreichtum und insgesamt einer besseren Ernährung in Europa nach den beiden Weltkriegen zu tun. Und dann ist es natürlich auch so, dass Kinder durch die Medien mit viel mehr Musik aufwachsen. Dabei hören sie in erster Linie Popmusik. Sie wachsen mit sehr viel mehr rhythmischen Dingen auf als früher. Früher war dafür die melodische Prägung stärker. Auch gibt es regionale Unterschiede. Im Schnitt intonieren in Italien die Kinder extrem gut. Rhythmisch sind sie dagegen deutschen Kindern deutlich unterlegen.

Und daneben gibt es natürlich auch in Deutschland die Diskussion um den affirmativen Charakter von „Kinderoperen“ und des Singens mit Kindern allgemein. Wobei die Diskussion über das Affirmative an sich meines Erachtens nicht durchgehend schlecht ist. Selbst beim Komponieren fängt man ja erst einmal „affirmativ“ an, man lernt, indem man nachmacht. Und dann entwickelt man davon ausgehend seine eigene musikalische Sprache.

1. Rätsel

7
6

Vor ihr zu fliehen, kam
ich her, doch einmal
hier, verneinte ich sie.
Aus ihrem Leib kam
ich, in ihrem Wasser
schwamm ich und ich
kann mich noch an
das Ei erinnern, das mir
schlecht bekommen
wäre.

Wer ist es?

Zurück zu DIE DREI RÄTSEL: Nachdem es einige Stücke nach dem Modell des POLLICINO gegeben hat, wurdest du gefragt, ein Stück für den Cantiere d'Arte und die koproduzierende Oper in Halle zu schreiben. Wie ging es dann weiter mit der Entstehungsgeschichte des Stückes?

Schwierig war zunächst einmal die Suche nach dem Stoff. Gemeinsam mit dem Librettisten Carlo Pasquini habe ich nach einem Stoff gesucht, der Kinder von möglichst vielen Altersstufen anspricht und zugleich über Ländergrenzen hinweg in verschiedene Kulturen passt. Pasquini fand dann eine italienische Märchensammlung aus dem 12. Jahrhundert, in der sich die Geschichte der drei Rätsel fand. Es ist nichts anderes als der Turandot-Stoff. Und den gibt es tatsächlich in allen europäischen Kulturen. Es gibt eine holländische bzw. brabantische Version, eine englische, eine französische, die italienische – und in Deutschland finden sich, etwa in Grimms Märchen, auch Variationen davon. Und interessant dabei ist, dass die Hauptfiguren immer Kinder sind. Und dass es um das Erwachsen-Werden geht. Es ist ein Adoleszenzmythos. Den wollten wir auf heutige Art und Weise nacherzählen, zwar mit einer Bühnensprache, aber eben mit einer modernen, zeitgemäßen.

Und zugleich ging es ja auch darum, dass diese Sprache vertont werden soll, dass sie komponier- und singbar sein muss ...

Es gibt einen schönen Ausspruch von Puccini, eine eiserne Regel für ein Libretto: Kein Satz über sieben Worte, kein Wort über drei Silben. Wenn man sich daran hält, kann man einen sehr schönen Operntext bekommen.

Wir haben dann relativ schnell entschlossen, den Stoff der drei Rätsel zu nehmen und ihn als Nummernoper zu gestalten. Also immer mit kleinen Dialogen zwischen den einzelnen Nummern. Um erstens eine gute Struktur zu erhalten und zweitens natürlich auch den Kindern kleine Pausen zu ermöglichen. Das war übrigens gleich beim Szenario ein entscheidender Punkt. Zu schauen, dass man keine Figur überfordert, keine unterfordert. So bestand die Gefahr, dass Lasso zu viel zu singen hat, da er ja fast in jeder Szene beteiligt ist. Und Scharada geht unter. Deshalb haben wir den Zeitpunkt ihres Auftretens vorgezogen, anders als im Märchen.

Die für ein Adoleszenz-Abenteuer typischen Prüfungen werden im zweiten Bild ziemlich schnell abgehandelt, die Begegnung mit dem Wildschwein, mit den Räubern und mit Galgenvogel. Und die Szenen im Schloss sind dagegen recht lang.

Die mussten wir tatsächlich etwas vorziehen, um Scharada möglichst früh einzuführen und zugleich noch einen guten Moment zu haben in die Pause zu gehen – wenn Lasso ihr einen weiteren Aufschub gibt, um die Rätsel zu lösen. Und dann ist die Szene im Wald ja auch die Quelle der Rätsel. Die beiden Minister zum Beispiel, Tartarus und Avernus, sind dagegen eine Erfindung des Librettisten, die gibt es im Märchen nicht. Sie wurden eingeführt, um im Sinne Shakespeares lustige Figuren innerhalb all dieses Schreckens zu haben. Und auch, um Lasso mal eine Pause zu gönnen.

Soweit ich deine Opern kenne, gerade deine letzten beiden Stücke, DIE JÜDIN VON TOLDEO, die 2024 an der Semperoper uraufgeführt wurde, und OCEANE, die hier an der Deutschen Oper Berlin 2019 zur Uraufführung kam, sind das eher großformatige und durchkomponierte Bühnenwerke. Hattest du neben DIE DREI RÄTSEL schon einmal eine Nummernoper komponiert?

Eigentlich nicht. Zumindest, wenn man von irgendwelchen Übungen und Versuchen während des Studiums einmal absieht. Dann gibt es noch NIJINSKYS TAGEBUCH, 2008 am Theater in Aachen uraufgeführt. Aber das ist hybrid angelegt, besetzt mit zwei Sängern, zwei Tänzern und zwei Schauspielern, mit drei Paaren jeweils mit Mann und Frau. Und alle sechs sind Nijinsky.

DIE DREI RÄTSEL sind aber eine richtige Nummernoper. Es gibt Ensemble-Nummern, Arien, Duette, aber auch eine große Schlussfuge im Finale vom ersten Akt. Hier gibt es auch eine bewusst so geplante Auflösung des Nummerncharakters gegen Ende hin. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass gegen Ende einer Spieloper einem diese gesprochenen Dialoge ganz schön auf die Nerven fallen können, weil man sich dann so eine Art Flow auf den Schluss hin wünscht. Und daher habe ich in DIE DREI RÄTSEL die letzten zwanzig Minuten komplett durchkomponiert. Daneben gibt es auch das Melodram, Rezitative und Accompagnati, also Mischformen zwischen Sprechen und Singen. Die Übergänge hierzwischen haben mich sehr interessiert. Insgesamt haben wir aber die gesprochene Sprache sehr sparsam eingesetzt. Nie mehr als maximal eine Seite Dialog. Es sollte ausreichen, um eine Pause zu kreieren, um zu blättern und um zwei Nummern miteinander zu verbinden und die nächste Nummer zu motivieren und in diese überzuleiten.

*Wie bist du der Herausforderung begegnet, auch im Orchester eine gemischte Besetzung mit Spieler*innen auf unterschiedlichsten Niveaus zu haben?*

Bei den Geigen hatten wir in Montepulciano die verschiedensten Leistungsniveaus und wir haben dann die Gruppe dreigeteilt. Der Konzertmeister war ein Profi, für die dritten Geigen habe ich aber von vornherein entschieden, dass sie nur in der ersten Lage sowie leere Saiten spielen. So habe ich die Schwierigkeiten verteilt und mit entsprechenden Fähigkeiten in der Instrumentation kann man es so komponieren, dass man gar nicht hört, dass da ein paar Kinder nur erste Lage können. Und das war die eigentliche Arbeit: Die Schwierigkeiten geschickt aufzuteilen. Das gilt auch für die Bläser. Schnelle Sprünge sind bei Bläsern immer schwierig und auch schnelle, brillante Figuren. Aber da gibt es in der Musikgeschichte schon seit Berlioz zahllose Möglichkeiten, wie man damit umgehen kann. Die berühmteste Idee von Berlioz ist etwa, eine sehr schnelle Passage auf zwei Gruppen aufzuteilen, immer im Wechsel. Das hat er erfunden und alle Komponisten der Welt haben es nachgemacht. Man muss tatsächlich die Errungenschaften der Musikgeschichte kennen und anwenden können und sein ganzes kompositionstechnisches Können aktivieren, um für Kinder adäquat zu schreiben.

Das gilt übrigens auch für das Harmonische. Wir wachsen alle in der Tonalität auf, sind tonal geprägt und nicht atonal. Und wer keine große Erfahrung hat im Harmonischen, muss sich an die Tonalität anlehnen. Dissonanzen im Akkord oder auch Atonalität kommen aber auch vor. Und das selbe gilt auch für das Rhythmische. Gleichzeitig muss man immer daran denken, dass es den Kindern im Orchester nicht langweilig werden darf. Deshalb dürfen die Dialoge nicht zu lang sein. Und man muss die Partien schon so gestalten, dass es kleine Schwierig-



keiten und Herausforderungen zu bewältigen gibt. Ich halte es da letztlich mich Alban Berg: „Man muss immer wissen, wie weit man zu weit geht.“ Das war auch damals unsere Überzeugung in Montepulciano. Immer ein bisschen drüber – und damit steigt auf Dauer auch das Gesamtniveau.

Es heißt ja, dass jedes Kinderstück auch für Erwachsene interessante und spannende Momente haben muss.

Auf jeden Fall! Es gibt ja so Stücke, wo Erwachsene nur als Aufsichtsperson reingehen und selber überhaupt keine Lust beim Zuschauen haben. Daher fand ich es gut, dass man DIE DREI RÄTSEL auch als eine Art Spiegelung von TURANDOT sehen kann. Dann gibt es auch einfach viele Momente, in denen es atonal wird und die tonale Ebene verlassen wird. Und, als wichtigstem Punkt, wie bei jeder meiner Opern, ging es mir darum, dass sich keine Langeweile entwickelt. Dass man fasziniert aufhört, analytisch zu hören, dass man unter Höchstspannung am Drama klebt.

Aber Apropos TURANDOT. Ich fand immer, dass die Rätselstelle die schwächste Stelle in Puccinis Partitur ist. Da ist ihm musikalisch irgendwas nicht gelungen, mit diesem klappernden Xylophon. Da habe ich versucht, es besser zu machen. Aber Puccini hat ganz andere Qualitäten. Er ist eindeutig der große Melodiker und da ist er auch um Meilen seinen Kollegen voraus. Ich hatte darüber mal eine lange Diskussion mit Henze. Darüber, was eine Melodie ausmacht. Nicht ein Motiv. Eine Melodie. Das ist ein Unterschied. Kurz bevor Henze starb, sagte er, wir müssen uns mehr um das Phänomen Melodie kümmern. Wir haben das verloren. Die gebundene Setzweise von Tönen. Und er hatte recht. Wir haben das vernachlässigt.

Das ist hochinteressant. Und nur als Randbemerkung, da ich ja in der Spielzeit 2024/2025 auch die Uraufführung von Rebecca Saunders LASH betreut habe. Ein stilistisch gänzlich anderes Stück und eine Komponistin, die eine ganz andere Klangsprache hat. Aber auch Rebecca Saunders erwähnte, dass sie mit der Komposition der Oper für sich die Melodie ganz neu entdeckt habe und, auf ihre Art, ein Stück voller Melodien geschrieben habe ...

Und daneben wollten wir, dass die Kinder in unserer Oper die verschiedenen Formen und musikalischen Phänomene, die das Genre ausmachen, durch das eigene Tun kennenlernen. Also zum Beispiel in der Ensemble-Szene, das gleichzeitige Singen, das, auch gegen Wagners Diktum, für mich ein zentrales Kennzeichen der Oper ist: Dass man verschiedene Stimmungen, Charaktere und Gefühle gleichzeitig zum Ausdruck bringen kann. Dann auch die Chorfolge im ersten Finale oder den intimen Moment einer Aria, wenn man das Innenleben einer Figur kennenlernt. Aber auch thematisch wollten wir nichts ausschließen. Und damit eben auch Trauer, Angst und Wut und natürlich die Erfahrung des Todes und damit der Bedrohung des Lebens, die ja ein zentrales Thema ganz vieler Märchen ist.

Und die Adoleszenz ist ja auch letztlich jene Lebensphase, in der die emotionale wie intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Tod und der eigenen Sterblichkeit eine große Rolle spielt. Genauso wie die Entdeckung der eigenen Sexualität.

Die beginnende Adoleszenz ist davon tatsächlich der unmittelbare Anfang. Das Erkennen, dass da der Tod existiert und die eigene Geschlechtlichkeit – und die der anderen. Oder auch eine zunehmende Klarheit über die eigene Handlungsfreiheit. Zum Beispiel das Erkennen, dass es da, wo ich bin, nicht schön ist, so wie im Fall von Lasso am Anfang des Stückes. Oder auch die Begegnung mit dem Tod durch Galgenvogels Versuch, sich zu erhängen – bevor Lasso ihm auf eine ganz merkwürdige Art neue Hoffnung gibt. Und Scharada hat ein Problem mit ihren Gefühlen. Sie ist immer wütend und extrem aggressiv. Deshalb hat Lasso es sich zum Ziel gemacht, sie zum Lachen zu bringen.

Daneben finden sich aber auch moderne Elemente wie die drei Intriganten im Königreich, Frau Knochen und die beiden Minister. Sie haben am Hof alles in der Hand und kassieren quasi den Staatshaushalt ab. Und sie leben sehr gut mit der Situation des desinteressierten, dicken Königs, der lieblos gegenüber seiner Tochter Scharada ist – was für sie ein Problem darstellt. Wenn es Scharada schlecht geht und sie sich ihrem Vater öffnet, sagt er: „Du hast zu viel gegessen, wir geben dir ein Säftchen.“

Und Popa, Lassos Mutter? Warum will sie ihn umbringen, als er sie verlässt und in die Welt hinauszieht?

Das bleibt ein Märchenelement, das Motiv der bösen Eltern, Groß- oder Stiefeltern. Wobei der zentrale Satz der ist, dass es besser sei, Lasso sterbe gleich durch die eigene Mutter, bevor er beim Rätselraten umkommt. Uns war das Motiv wichtig, dass durch den Zufall das Böse sich zum Guten wendet. Das Wildschwein frisst den Kuchen und das Wildschwein wird von den Räubern gefressen. Und alle sterben sie daran. So wird Lasso zwei Mal durch den Kuchen der Mutter, durch den er eigentlich sterben sollte, gerettet. Aber letztlich bleibt es ein Märchenmotiv und offen, was genau die Motivation der Mutter ist. Unsere Oper sollte eine fröhliche Mischung aus Abenteuer, Spaß und Schmerz, Leben und Tod sein, erzählt von Kindern und für Kinder. Und für das spielende Kind in uns Erwachsenen.



Milla Luisa Dell'Anna [12 Jahre]

über ihre Partie
der Prinzessin Scharada

Am Anfang der Geschichte ist Scharada sehr griesgrämig und auch ein wenig hochnäsiger – aber am Ende ist sie eigentlich ein total nettes Mädchen. Das mag ich, dass man sie erst langsam kennenlernt. Ich glaube, sie ist zu störrisch, um die Antworten auf Lassos Rätsel richtig zu raten, sie denkt nicht richtig nach und ruft gleich: „Das ist doch Betrug!“ Meine Lieblingsstelle in der ganzen Oper ist der Schlusschor, wenn Galgenvogel sein neues Zuhause in der Muschel gefunden hat, und wir alle singen „De de de di du, ba be bi bo bu“. Das ist einfach sehr schön und auch ein richtig tolles Ende.

Jonathan Betzold [12 Jahre]
über seine Partie des Lasso

14 15

Ich finde Lasso richtig cool. In manchen Situationen fühle ich mich genauso wie er – nicht unbedingt wie am Anfang, wenn er im Weinkeller sitzt und raucht, das würde ich nicht machen. Aber wenn er dann im Mörderwald verzweifelt nach Hilfe schreit, fühle ich das in dem Moment wirklich selbst. Lasso ist ja genauso alt wie ich, ganz schön mutig, dass er einfach so alleine loszieht. Meine schwierigste Stelle ist, wenn ich mit Galgenvogel auf dem Weg zum Schloss im Boot sitze und wir immer abwechselnd singen. Dann die Einsätze richtig zu treffen, ist echt kompliziert. Aber bis zur Premiere werde ich das bestimmt hinbekommen.



Brücken bauen für alle Beteiligten

Dirigent Dominic Limburg
im Gespräch

Mit welchen Überlegungen hast du dich auf die musikalische Leitung von DIE DREI RÄTSEL vorbereitet?

Viel grundlegender als bei einer „normalen“ Opernproduktion stellen sich bei DIE DREI RÄTSEL Fragen wie: Was sind besondere Schwierigkeiten für die noch jungen Musiker*innen? Welche Erwartungshaltung soll man haben? Wie gehen Musiker*innen, die darin noch keine Erfahrung haben, damit um, nach Dirigat zu spielen? Wie gehen sie damit um, in einem Orchester zu spielen? Einige Mitwirkende sitzen das erste Mal in einem Orchester. Dies dann gleich im Orchestergraben, in einer Opernproduktion, wo man Sänger und Chor begleitet – das ist eine immense Herausforderung. Da muss man wirklich schauen, dass man ihnen eine Brücke baut, dass man sie integriert und ihnen die Chance gibt, in ihre Rolle hineinzuwachsen. Gleichzeitig soll aber eine musikalisch hochwertige Produktion entstehen, und die Ansprüche sollten entsprechend hoch sein, was immer wieder anspornen soll. Einerseits heißt es also, mit einigen Gruppen teilweise sehr detailliert zu arbeiten, andererseits in den Proben sehr basale Eigenheiten des Ensemblespiels zu erarbeiten.

Was sind ganz konkret diese grundlegenden Dinge?

Es beginnt mit der Frage: Wie schaffen wir es, gleichzeitig zu beginnen, obwohl unsere Instrumente ganz unterschiedlich Töne erzeugen? Darauf folgt die zweite (fast wichtigere Frage): Wann spielen wir denn die nächste Note, nachdem wir gemeinsam begonnen haben? Da geht es nämlich konkret um die Frage des Tempos, und des gemeinsamen Pulsgefühls, welches sich sofort etablieren muss. Natürlich sind das alles Informationen, die ein Dirigent mit seinen Bewegungen vermittelt, aber die Bedeutung der einzelnen Bewegungen, und die Übersetzung auf das Gespielte ist ein äußerst komplexer Vorgang, bisweilen fast schon mysteriös. Es ist etwas ganz Besonderes, mit Kindern, Jugendlichen und Profis vieler verschiedener Fähigkeitsstufen gleichzeitig zu arbeiten.

Wie war es, an der Deutschen Oper Berlin mit DIE DREI RÄTSEL ein Stück zu erarbeiten, das in vielerlei Hinsicht sich abseits der gewohnten Bahnen bewegt?

Es ist natürlich von zentraler Bedeutung, dass ich die Künstler*innen an der Deutschen Oper zum Teil schon lange und auch sehr gut kenne, und dass ganz vielen Kolleg*innen im Orchester, aber auch darüber hinaus, unsere Produktion geduldig und wohlwollend, aber auch neugierig und mit großem Interesse unterstützt haben. Dafür bin ich sehr dankbar. Es gab schon im Vorfeld viel zu planen und zu besprechen, zumal ja auch die Orchesterbesetzung ungewöhnlich ist.

Was die Arbeit mit den Sänger*innen betrifft muss ich erst einmal sagen, dass der Kinderchor und der Junge Chor durch ihren Leiter Christian Lindhorst sehr gut vorbereitet waren, und dass sie durch die vielen Produktionen, in denen die Chöre auch im Repertoire mit auf der Bühne stehen, sehr gut nach Dirigat singen können und sehr aufmerksam sind. Das hatte ich mir viel schwieriger vorgestellt, und beeindruckt mich immer wieder. Auch die Kindersoli erbringen eine großartige Leistung. Es handelt sich um anspruchsvolle und sehr große Partien, mit Rezitativen, Arien, Ensembles, Melodramen, Dialogen. So etwas auswendig zu lernen, zumal ja auch Detlev Glanerts Musik sehr abwechslungsreich ist, ist eine Mammutaufgabe. Ich selber habe zehn Jahre im Kinderchor gesungen, und kenne darum auch diese Perspektive. In dem Alter lernt man einfach viel intuitiver als ein erwachsener Sänger. Man braucht deshalb auch mehr Probenzeit. Gewisse musikalische und szenische Konzepte bringen dich in der Probenarbeit anders als bei Profis nicht schnell weiter, etwa, indem man sagt: Du singst diesen Ton, zählst dann drei Schläge Pause, und setzt dann eine Achtelnote nach deiner Bühnenpartnerin ein. Es muss viel mehr über das Körpergefühl gehen und über Abläufe. Einen eingeschlichenen Fehler wieder auszumerzen ist deshalb auch ungemein viel schwieriger.

Wie viele musikalische Proben waren für die Einstudierung nötig?

Erst einmal hatten wir die für eine Opernproduktion übliche Anzahl an Orchester- und Bühnenorchesterproben. Und dann war ich in der Musikschule und habe dort mit den Blockflöten und den Gitarren jeweils eine Probe alleine gemacht. Im Anschluss waren wir aber auch noch weiter im Austausch, da die Kinder und Jugendlichen natürlich auch mit ihren Instrumentallehrer*innen und Ensembleleiter*innen ihre Stimme vorbereitet haben. Ein wenig später hatten wir ein großes Workshopwochenende noch vor der Sommerpause auch mit den Jugendlichen aus dem Landesjugendorchester und allen weiteren Mitwirkenden – und nach den Ferien nochmals einen Probensonntag.

Wie hat Detlev Glanert für die besondere Besetzung der DREI RÄTSEL komponiert?

Es ist ein im besten Sinne pädagogisch durchdachtes Stück, ohne auf den Zuhörer so zu wirken. Ein Beispiel wäre gleich der Beginn der Oper, und dann die Nummer direkt nach der Pause. Die sind sich, was die Melodik betrifft, sehr ähnlich, aber das Stück nach der Pause ist rhythmisch etwas schwieriger als das erste, weil es nun ein 6/8-Takt ist, und davor ein 4/4-Takt. Der Schwierigkeitsgrad derselben Musik wird also während der Oper erhöht, und natürlich passend zur Szene! Und solche kleinen Kniffe hat er an etlichen Stellen eingebaut. Gleichzeitig lässt die Partitur aber vielerorts offen, was man wie zuteilt, und von wem was gespielt wird.

Dabei meine ich nicht Instrumentation, da ist Detlev Glanert sehr präzise, aber wir haben ja durch die gemischte Besetzung aus Kindern, Jugendlichen und Profis die Möglichkeit, Einteilungen innerhalb einer Instrumentengruppe zu machen. Und das führt dazu, dass jedes Kind und jeder Jugendliche etwas zu spielen hat, dass ausreichend fordert, aber nicht überfordert.

Und wie klingt diese Musik?

Detlev Glanert hat eine wunderbare Balance gefunden zwischen einer ziemlich frechen, direkten Musik, passend zu Lasso, und unglaublich berührenden, zauberhaften Momenten. Es ist für uns Interpreten eine Freude, dass er so theatralisch denkt, also genau weiß, wie er mit der Sprache umgehen muss, und versteht, für die Bühne zu komponieren: Wie man Höhepunkte aufbaut, wie man die Singstimmen klug einsetzt, wie man eine Szene abwechslungsreich gestaltet, und welche musikalische Form für welchen dramatischen Moment passend ist (inklusive einer Final-Fuge). Und es ist auch wertvoll, in den Proben direkt mit ihm als Komponist zusammenzuarbeiten. Man kann immer wieder nachfragen und die Partitur besprechen, und für mich als interpretierender Dirigent ist es immer wieder sehr spannend zu verstehen, wo er beispielsweise sofort bereit ist, etwas an der Partitur anzupassen, oder wo er umgekehrt besonderen Wert auf die exakt notierte Ausführung legt. Das kann so weit gehen, dass bei manchen Momenten die notierten Tonhöhen gar nicht so wichtig sind, ein paar Crescendi der Windmaschine jedoch haargenau auszuführen sind. Das ist inspirierend.

2. Rätsel

Hierher brachten sie mich
und den Galgenvogel.
Es sind die Dinger, die
tagsüber geschlossen sind
und nachts offenstehen.

Was ist es?

































3. Rätsel

Dieses diene
mir als Boot:
Wer es kauft,
braucht es nicht,
wer es braucht,
kauft es nicht,
wer es macht,
verkauft es.

Was ist es?

Vom Aufbruch in eine bessere Welt

Regisseurin Brigitte Dethier und
Bühnen- und Kostümbildnerin Carolin Mittler im
Gespräch mit Dramaturg Sebastian Hanusa

Sebastian Hanusa

Handelt es sich bei DIE DREI RÄTSEL um ein Kinderstück – was macht es dazu?

Brigitte Dethier

So einfach lässt sich das nicht beantworten, denn DIE DREI RÄTSEL sind beides, ein Stück für Kinder und alle Heranwachsenden. Aber zunächst einmal richtet es sich an Kinder, allein dadurch, dass die beiden Hauptfiguren Kinder sind und als Identifikationsfiguren für die Kinder im Publikum durch das Stück führen. Es ist aber auch ein Märchen. Und beim Märchen handelt es sich ja nicht um eine Textgattung, die sich primär oder gar ausschließlich an Kinder richtet. Es gibt in DIE DREI RÄTSEL Motive, die in zahlreichen Märchen auftauchen: Ein junger mittelloser Held flüchtet vor der bösen Mutter und macht sich auf die Reise. Natürlich gibt es eine Prinzessin, die verheiratet werden soll. Er muss der Prinzessin drei Rätsel stellen, wenn sie sie nicht lösen kann, hat er gewonnen und darf sie heiraten. Diese Motive finden sich in zahlreichen Märchen wieder.

Carolin Mittler

Ich habe beim ersten Lesen des Stückes vergessen, dass es sich um ein Kinderstück handelt. Stattdessen hat es mich eher an beispielsweise „Yvonne die Burgunderprinzessin“ von Witold Gombrowicz erinnert, wegen der Absurditäten und Grausamkeiten, die sich im Libretto finden. Daher war es für mich nicht eindeutig ein Kinderstück, sondern es funktioniert auf mehreren Ebenen gleichzeitig.

Sebastian Hanusa

Was ja für Märchen letztlich auch gilt. Auch diese kann man aus unterschiedlichen Perspektiven interpretieren, so auch DIE DREI RÄTSEL. Hier wird eine Abenteuergeschichte erzählt, in der es um zwei Kinder geht, die zueinander finden und mit dem Geschehen einen großen Schritt hin zu jungen Erwachsenen machen. Es geht aber auch um die Erwachsenenwelt, in der sie aufwachsen und leben. Und es geht um einen Prozess der Selbstermächtigung und des gemeinsamen Sich-Absetzens von dieser Welt. Alles Themen, die auch Erwachsene interessieren, und sei es, dass man es selber auch irgendwann einmal erlebt hat. Was aber sind neben diesem Kern der Erzählung zentrale Motive die als solche typisch märchenhaft sind?

Brigitte Dethier

Es ist das Motiv der Reise, auf die sich Lasso begeben muss, um diese Erfahrung zu machen. Und das Motiv der bösen Mutter oder, noch häufiger, der bösen Stiefmutter. In den Proben haben wir gemerkt, dass sich die Motivation dieser Figur der Popa nicht psychologisch erklären lässt. Speziell, wenn sie dann im zweiten Finale im Schloss noch einmal auftaucht und Lasso ein zweites Mal nach dem Leben trachtet. Im Sinne der Wirksamkeit eines Theatermoments ist dieser Auftritt aber sehr wohl nachvollziehbar.

Und auch die Prinzessin, die erst unnahbar ist, die wir als gelangweilt von ihrem Umfeld und ihrer Situation kennenlernen und die dann letztlich mit Lasso zusammen von zu Hause weggeht und sich auf die Reise begibt. Im klassischen Märchen würden die beiden aber im Schloss bleiben und bis ans Ende ihrer Tage glücklich zusammen leben. Bei uns fliehen die beiden aus dieser verrückten Erwachsenenwelt. Sie begeben sich auf die Suche nach einem anderen Land, denn nach ihrer Meinung lässt es sich woanders besser leben.

Sebastian Hanusa

Dann muss man DIE DREI RÄTSEL eher als ein „modernes Märchen“ verstehen? Als ein Stück, das zwar auf einem traditionellen Märchenstoff basiert, das aber Anfang des 21. Jahrhunderts von zwei Menschen unserer Zeit, dem Komponisten Detlev Glanert und dem Librettisten Carlo Pasquini geschrieben wurde, die aus ihrer Zeit heraus den Märchenstoff adaptiert haben – was sich entsprechend in den Librettotext eingeschrieben hat?

Brigitte Dethier

Beispielsweise die ersten Szenen in Popas Weinkeller. Es ist ein Milieu, das von Mangel geprägt ist, in dem eine offensichtlich alleinerziehenden Mutter mit ihrem vorpubertären Sohn überfordert ist und in dem die Stammgäste schon tagsüber ihre Misere im Alkohol ertränken. Die Szene ist ins Groteske überzeichnet. Die Kinder rauchen und saufen, machen damit die Erwachsenen nach und verspotten sie zugleich.

Sebastian Hanusa

Hier findet sich für mich tatsächlich das „moderne Märchen“. Dass eine Geschichte eins zu eins erzählt wird und sich dabei archetypischer Märchenmotive bedient. Dass es dann aber auch, speziell zu Beginn des Stückes, ein wenig was von einer sozial-realistischen Milieustudie hat, die dann aber sogleich ins Skurrile und Groteske überzeichnet ist und in der mit Märchenmotiven gespielt wird.

Carolin Mittler

Ich habe versucht, in der Ästhetik der Kostüme eine Mischung aus unterschiedlichsten Epochen zu kombinieren, zum Beispiel treffen Sneakers auf mittelalterliche Rüstungen, dadurch entsteht eine gewisse Zeitlosigkeit.

Brigitte Dethier

Es handelt sich bei den Figuren um Archetypen, die auch schnell zum Klischee werden können. Etwa der dicke, leicht debile König. Wollen wir so etwas heute noch erzählen? Kann man das brechen? Daran haben wir zusammen mit Philip Jekal, der die Rolle singt, gearbeitet – um zu merken, dass wir gegen das Klischee nicht ankommen, sondern es bedienen müssen.

Oder bei der Beziehung von Lasso und Scharada. In der Vorbemerkung des Stückes steht, dass ihre Beziehung „ein allererster Aufbruch ins Unbekannte

ist“. Wir haben versucht, die beiden mehr als Freunde zu erzählen, um dort dem Klischee von Prinz und Prinzessin eher zu entkommen. Beide leben in einer Erwachsenenwelt, in der Kindheit keinen Platz hat. Letztendlich brechen sie gemeinsam in ein anderes Land auf, um eine bessere Welt zu finden, etwas, was ihnen die Erwachsenenwelt nicht bieten kann. Das finde ich auch heute noch erzählenswert!

Carolin Mittler

Wir haben uns entschieden, lustvoll Klischees zu bedienen. Immer mit einem Augenzwinkern, so dass man es hoffentlich nicht zu ernst nimmt und es nicht eins zu eins liest. Ich spiele gerne mit der Übertreibung. Der „dicke König“ stellt eine Art Persiflage auf Ludwig den XIV. dar. In seinem Kostüm mit gewaltigen Rüschchen isst er die ganze Zeit von einem übergroßen Käseigel, der ihm von einem Diener hinterher getragen wird. Oder beispielsweise die Figuren der Wissenschaftler*innen, die mit ihren riesigen Perücken und Brillen ein gängiges Einsteinbild zitieren.

Brigitte Dethier

Ein Fazit in unserer Arbeit ist, die Welt der Erwachsenen ist eine Groteske. Aber nicht die der Kinder, die sind in diesem ganzen Zirkus die mit Abstand Authentischsten. Die Erwachsenen leben in den merkwürdigsten Welten, erscheinen skurril und überdreht, die Kinder aber bleiben normal.

Sebastian Hanusa

Wie verlief insgesamt die Arbeit mit den jungen Menschen im Probenprozess?

Brigitte Dethier

Die Arbeit mit den Kindersolist*innen, dem Kinderchor und dem Jungen Chor war etwas ganz besonderes für mich. Die Chorist*innen waren engagiert, neugierig und haben den Text kritisch hinterfragt. Natürlich erfordert die Arbeit mit Kindern andere Rahmenbedingungen was das gesamte Zeitmanagement betrifft. Und auch die Mehrfachbesetzung der Kindersolist*innen war eine große Herausforderung.

Die Solorollen der Kinder sind wegen der Doppelvorfstellungen und der Arbeitsschutzvorschriften, alle vierfach besetzt, der Kinderchor ist doppelt besetzt. Und mit allen mussten natürlich alle Szenen probiert werden. Und wenn jemand wie Chance Jonas-O'Toole als Galgenvogel einfach besetzt ist, probiert er seine Szenen zusammen mit vier Lassos. Das hat er mit großer Geduld und Hingabe gemacht! Und natürlich bleibt die Arbeit mit Kindern bis zu einem gewissen Punkt auch unberechenbar.

Carolin Mittler

Auch im Kostüm, wo wir noch nicht wissen, wie viele neue Schuhe und Hosen wir im nächsten Vorstellungsblock im Februar brauchen werden, weil die Kinder in dem halben Jahr vielleicht herausgewachsen sind.

Brigitte Dethier

Und auch im szenischen Spiel haben die Kinder ganz unterschiedliche Voraussetzungen mitgebracht, haben sich unterschiedlich entwickelt. Aber bei all diesen Unberechenbarkeiten sind die erwachsenen Solist*innen den Kindern mit sehr viel Lust und Verständnis begegnet und haben sie auf dem Weg hin zur Premiere unterstützt.





Ich spiele Geige, seit ich fünf Jahre alt bin. Manchmal war's hart, aber dranzubleiben hat sich definitiv gelohnt. Ich bin erst im letzten Sommer nach Berlin gezogen, das Schulorchester hat mir geholfen, schnell Anschluss zu finden. Im Orchester zu spielen, mag ich ohnehin lieber als solo, weil man dort zusammen Musik macht. Man steht nicht allein im Rampenlicht, sondern schafft gemeinsam etwas Schönes. Bei Glanerts Oper freue ich mich auf die riesige Bühne, den Orchestergraben und darauf, viele neue Leute kennenzulernen. Lampenfieber? Im Orchester eigentlich nie – da bin ich Teil eines Ganzen. Und wenn ich mich mal verspiele, schaut meine Pultnachbarin zu mir rüber – und grinst.

Nicolas Reinholz [17 Jahre]

Baritonsaxofon

Ich spiele Baritonsaxofon. Dieses große, ein bisschen nischige Instrument hat seinen eigenen Reiz. Ich mag, dass es wenige Leute gibt, die es wirklich gut spielen, da hat man Spielraum für den eigenen Sound. Ich bin in der Big Band und im Oberstufenorchester des Arndt-Gymnasiums, die unser Musiklehrer Dr. Burggaller seit Jahrzehnten mit unfassbarem Engagement leitet.

Bei DIE DREI RÄTSEL fasziniert mich die Verbindung von klassischer und zeitgenössischer Musik – mit Taktwechseln und erweiterten Spieltechniken. Neue Musik interessiert mich sowieso: Sobald man denkt, es sei musikalisch schon alles gesagt, kommt wieder etwas völlig anderes.

Ich spiele seit elf Jahren Trompete. Mich fasziniert, dass die Trompete durch alle Stile und Epochen ihren festen Platz hat. Privat höre ich am liebsten spätromantische Werke. Im Landesjugendorchester Berlin hatten wir neulich eine Mahler-Phase, das lief dann auch bei mir rauf und runter. Mit dem Orchester stand ich schon im Konzerthaus und im großen Sendesaal des rbb auf der Bühne, im Herbst spielen wir in der Philharmonie. DIE DREI RÄTSEL wird für mich etwas Besonderes: Wir sitzen mit dem Profiorchester zusammen im Graben. Richtig aufgeregt bin ich eigentlich nicht mehr. Wobei ... Neulich musste ich ein Konzert mit einer Solo-Fanfare eröffnen, da ging der Puls schon hoch.

Synopsis

Act I

Scene 1: Popa's Wine Bar

Lasso grows up at the wine bar run by his mother Popa. He picks fights with the regulars, who are already drunk at noon, gets up to all kinds of mischief with the other children and dreams of a better life. From the newspaper, he learns that in the kingdom of Busillis, a husband is being sought for the heir to the throne, Princess Scharada. The only condition for marrying Scharada is that one must set her three riddles she cannot solve. If she guesses the answer to one of the riddles, the candidate loses his head. Lasso decides to travel to Busillis and try his luck. Popa doesn't want to let her son go, but she cannot stop him. Assuming that he will be killed anyway, she gives him a poisoned cake to eat on the way.

Scene 2: A Forest (at Dusk)

In the forest, on a riverbank, Lasso is attacked by a hungry boar. It eats the cake and dies. Then Lasso is attacked by a gang of robbers. They tie him up, but decide to eat the boar first. The toxic effect of the cake, however, has transferred to the boar, so that the robbers die. Then Galgenvogel falls from a tree. He has tried to hang himself after his girlfriend left him, but the rope snapped. Galgenvogel unties Lasso, planning to use that rope for another attempt. Lasso, however, cheers Galgenvogel up, telling him about his adventurous journey and convincing him to travel to Busillis with him. They use the coffin Galgenvogel had already prepared for himself to cross the river, and are on their way.

Scene 3:

a) A Terrace outside the Palace

In Busillis, Lasso and Galgenvogel are welcomed outside the royal palace by Tartarus and Avernus, King Zephalus' ministers and also his executioners. The two of them don't want to let Lasso enter at first. When he reveals that he is the next candidate for the trial of the three riddles, however, they are delighted, certain that he will fail and become their next victim.

b) In the Hall of the Riddles

At the palace, Lasso is greeted by the entire court, including Avernus and Tartarus, Mrs. Knochen, a scheming lady-in-waiting, and King Zephalus. He poses the following three riddles to Scharada. Scharada cannot solve the three riddles. Her horror at the idea of marrying Lasso touches his heart, and he gives her another thirty minutes to solve the riddles.

Act II

Scene 4: In the Hall of the Riddles

With the help of alchemists, astrologers and scientists, Scharada tries to solve the riddles. Mrs. Knochen, Tartarus and Avernus have arrested Galgenvogel and try to force him to reveal the answers. King Zephalus also questions him. However, this is in vain. Lasso reveals the answers.

Lasso would like Scharada, whom he likes better and better, to marry him of her own accord. He suggests that they spend the night together. He promises not to touch her, but only to make her laugh – she who never laughs. Mrs. Knochen, Tartarus and Avernus are worried about their position and their income, and want to prevent Lasso and Scharada from falling in love – at any cost. Mrs. Knochen therefore sets out to fetch Lasso's mother Popa.

Scene 5: Scharada's Room

The entire court has hidden away in Scharada's room in order to observe Lasso and Scharada. Lasso tells Scharada jokes, makes her laugh and wins her heart. At the same time, a storm is brewing, breaking at the very moment Mrs. Knochen arrives with Popa. A great tumult ensues, and in the chaos, Scharada, Lasso and Galgenvogel manage to escape.

Scene 6: On the Seashore (at Dawn)

On the seashore, Galgenvogel finds the mussel Konkilie and decides to stay with her. Scharada and Lasso take a boat and set out for a different life.

Lösung der Rätsel

Nr. 1: Lassos Mutter Popa

Nr. 2: Die Schuhe

Nr. 3: Der Sarg

Textnachweise

Die Handlung und die drei Gespräche sind Originalbeiträge für dieses Heft von Sebastian Hanusa.

Die Texte der Mitwirkenden Kinder und Jugendlichen sind aus Tilman Mühlenbergs Artikel zu DIE DREI RÄTSEL im Libretto, dem Magazin der Deutschen Oper Berlin, Ausgabe September und Oktober 2025, entnommen.

Die englische Übersetzung der Handlung ist von Alexa Nieschlag.

Bildnachweise

Die Fotografien der Inszenierung sind von Nancy Jesse, aufgenommen auf der Klavierhauptprobe am 29. September 2025.

Die Kostümentwürfe stammen von Carolin Mittler.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Christoph Seuerle

Geschäftsführender Direktor Thomas Fehrle

Generalmusikdirektor Sir Donald Runnicles

Spielzeit 2025/26

Redaktion Sebastian Hanusa

Gestaltung Uwe Langner

Druck Königsdruck Printmedien und digitale Dienste GmbH, Berlin

Detlev Glanert

DIE DREI RÄTSEL

Oper in zwei Akten für Kinder und Erwachsene

Libretto von Carlo Pasquini in der deutschen Übersetzung von Erdmuth Brand

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 11. Oktober 2025

Musikalische Leitung: Dominic Limburg; Inszenierung: Brigitte Dethier; Bühne, Kostüme: Carolin Mittler; Chöre: Christian Lindhorst;

Licht: Ernst Schießl; Video: Jake Witlen; Dramaturgie: Sebastian Hanusa

Lasso, Sohn der Popa: Emil Vandersee; Prinzessin Scharada: Milla Luisa Dell' Anna; Popa, Lassos Mutter / Wildschwein: Martina Baroni; König Zephalus, Scharadas Vater / Fliege, ein Streithammel: Philipp Jekal; Schrei, ein Postbote / Galgenvogel, Lassos Freund: Chance Jonas-O'Toole; Herr Subtil, ein Glückspieler / Tartarus: Joel Allison; Schluck, ein Säuer / Avernus: Byung Gil Kim; Signora Süßsauer / Frau Knochen, die Hofdame Scharadas: Alexandra Oomens

Junger Chor der Deutschen Oper Berlin; Kinderchor der Deutschen Oper Berlin

Musiker*innen des Orchesters der Deutschen Oper Berlin, Landesjugendorchester Berlin, Student*innen der Universität der Künste,

Schüler*innen des Arndt-Gymnasiums Dahlem, Schüler*innen der Musikschule City West und der Musikschule Friedrichshain-Kreuzberg

Der Kinderchor der Deutschen Oper Berlin wird unterstützt von Dobolino e.V.

Mit freundlicher Unterstützung des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin e.V.

In Zusammenarbeit mit der Musikschule City West, der Musikschule Friedrichshain-Kreuzberg, dem Landesjugendorchester Berlin des Landesmusikrats Berlin und dem Arndt-Gymnasium Dahlem.



DIE DREI RÄTSEL werden präsentiert von **radio 3** grbb

