

Begleitmaterial zum Stück



>> **DIE ZAUBERFLÖTE** <<

Singspiel von

Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Emanuel Schikaneder

UA am 30. September 1791



VORARLBERGER LANDESTHEATER



**...wenn hier der Ort wäre, wo die
leüte ohren hätten, herz zum
empfinden und nur ein wenig etwas
von der Musique verstünden, ...**

Mozart an seinen Vater 1778



INHALTSVERZEICHNIS

- Besetzung
- Der Autor
- Das Stück
- Zusatztexte
- Die Bühne
- Die Kostüme
- Das Orchester
- Kontakt

Premiere am 11.2.2011, 19.30.Uhr

Vorarlberger Landestheater, Grosses Haus

Weitere Aufführungen (die noch Gruppen aufnehmen können, Stand 24.1.11): 16.2 19.30 Uhr, 1.3. 19.30 Uhr, 3.3. 19.30 Uhr, 5.3. 19.30 Uhr, Vorarlberger Landestheater, Grosses Haus

VORARLBERGER LANDESTHEATER



BESETZUNG

Pamina	Eva Mei
Tamino	Andreas Scheidegger
Sarastro	Daniel Borowski
Königin der Nacht	Estelle Kruger
Papageno	Thomas Zisterer
Papagena	Christine Schneider
Monostatos/ 1. Geharnischer	Eberhard F. Lorenz
Sprecher/2. Geharnischer/1.Priester	Michael Schwendinger
2. Priester	Jan Petryka
1. Dame	Astrid Kessler
2. Dame	Judith Scherrer
3. Dame	Veronika Dünser
3 Knaben	Wiltener Sängerknaben
Pamina zwei Vorstellungen und Cover	Camille Butcher
Tamino-Cover	Jan Petryka
Musikalische Leitung	Gérard Korsten
Regie	Annegret Ritzel
Dramaturgie	Dirk Diekmann
Chorleitung	Benjamin Lack
Bühnenbild	Siegfried E. Mayer
Kostüme	Gera Graf
Produktionsleitung	Petra R. Klose
Assistenz	Vinzenz Praxmarer
Regieassistentz	Alexander Medem
Korrepetition	Yukie Togashi



DER AUTOR

Wolfgang Amadeus Mozart



- 1756 Als siebentes Kind kommt am 27. Jänner Wolfgang Amadeus Mozart in der Getreidegasse zur Welt. Sein kompletter Name lautet in der Taufurkunde: Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart. Gottlieb wurde später sinngemäß in Amadeus geändert.
- 1760 Vater Mozart erwähnt die frühesten Kompositionen Wolfgangs. Wolfgang wächst in einer harmonischen Familienatmosphäre auf.
- 1762 Konstanze Weber, zwanzig Jahre später Mozarts Gattin, geboren. Erste Kunstreise Wolfgangs mit Vater und Schwester nach München (Jänner). Zweite Reise, diesmal nach Wien (September).
- 1763 Am 9. Juni Aufbruch der gesamten Familie (Vater, Mutter, Nannerl, Wolfgang) nach Deutschland und Frankreich.
- 1764 Von Frankreich führt die Reise nach England, mit zahlreichen Konzerten. Die schon 1762 begonnene Kompositionstätigkeit wird fortgesetzt. Mozart schreibt seine früheste Symphonie. Erste Begegnung mit Johann Christian Bach, dem jüngsten Sohn des vor 14 Jahren verstorbenen Thomas-Kantors J.S. Bach, der in London auf dem Gipfel seiner Laufbahn steht und den kleinen Mozart tief beeindruckt und beeinflusst. Mozart wird mit der italienischen Symphonie und Oper vertraut gemacht.
- 1765 Von England nach Frankreich und Holland.
- 1766 Von Holland über Frankreich in die Schweiz, nach Deutschland und dreieinhalb Jahre nach der Abreise Rückkehr nach Salzburg (30. November).



- 1767 Im September 1767 begab sich die Familie Mozarts nach Wien, wo der Knabe an Blattern erkrankte. In Wien schrieb Mozart die Musik zum Singspiel "Bastien und Bastienne". Die Uraufführung erfolgte 1767 in Wien.
- 1769 Heimkehr nach Salzburg, Ernennung zum unbesoldeten Konzertmeister der fürsterzbischöflichen Hofmusik. Abreise mit dem Vater nach Italien zur ersten der drei großen italienischen Reisen, die sie bis Neapel führte. Auf dieser Reise konnte der Knabe seine Bekanntschaft mit der italienischen Musik gründlich vertiefen. Sein öffentliches Auftreten in Innsbruck, Verona, Mantua, Mailand, Bologna, Florenz und Rom gestaltet sich zu einem Triumphzug.
- 1770 In Bologna genoß Mozart den Unterricht des berühmten Musiktheoretikers Padre Martini. Er wurde auf der Rückreise in die "Philharmonische Akademie" aufgenommen. In Rom erhielt er vom Papst den Orden vom Goldenen Sporn, der mit dem Titel "Cavaliere" verbunden war.
- 1771 Zweite Reise nach Italien.
- 1772 Für den Amtsantritt des neuen Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo komponiert Mozart die Kantate "Il sogno di Scipione". Er wird Konzertmeister der Hofkapelle und begibt sich mit seinem Vater auf die dritte und letzte Italienreise.
- 1773 Verhandlungen wegen einer Anstellung in Florenz und Wien zerschlagen sich.
- 1776 Wachsende Spannungen im erzbischöflichen Dienst.
- 1777 Abreise mit der Mutter zur Cousine Maria Anna Mozarts, dem "Bäsle", dann nach Mannheim, wo sich Mozart erstmals ernsthaft verliebt. Es ist dies Aloysia Weber, die Schwester seiner späteren Gattin. Der Vater protestiert brieflich aus Salzburg gegen eventuelle Heiratspläne. In Mannheim wurde Mozart von Johann Christian Cannabich, dem Leiter des berühmten Mannheimer Orchesters, freundschaftlich aufgenommen. Dieser Kontakt mit der hohen Orchesterkultur und mit den Mannheimer Bemühungen um die Schaffung einer deutschen Oper erwies sich für Mozart sehr fruchtbar.
- 1778 Die Mozarts verlassen Mannheim und reisen nach Paris. Dort stirbt am 3. Juli die Mutter.
- 1779 Rückkehr nach Salzburg, wo Mozart zum "Hof- und Domorganisten" ernannt wird.
- 1781 Mozart erhält den Auftrag nach Wien zu fahren, wo die Großen des Habsburgerreiches aus Anlaß der Thronbesteigung des neuen Kaisers Joseph II. versammelt sind und Salzburgs Fürst-Erzbischof seine Musikkapelle vorführen will. Da Mozart aber selbst konzertieren will, kommt es zum Bruch und Mozart wird aus dem erzbischöflichen Dienst entlassen. Eine letzte Zusammenkunft mit dem Oberstkämmerer Graf Arco beendet dieser mit einem Fußtritt für den Unbotmäßigen. Damit hatte Mozart den Zustand der Dienstbarkeit, in dem sich damals noch die meisten Musiker befanden, beendet und war nun darauf angewiesen,



- seinen Lebensunterhalt als freier Künstler zu bewätigen. Er macht sich in Wien ansässig und erhält einen kaiserlichen Opernauftrag. Er tritt in nähere Beziehung zu Konstanze Weber, der Schwester Aloysias.
- 1782 Uraufführung des Singspiels "Die Entführung aus dem Serail" am 16. Juli 1782. Am 4. August heiratet er Konstanze. Seine Frau war lebenslustig und etwas oberflächlich. Sie hat bis zum Tode Mozarts dessen Genie nicht erkannt, obwohl sie nicht unmusikalisch war.
- 1783 Mozarts Wiener Tätigkeit als freier Künstler läßt sich vielversprechend an. Die ersten Wiener Jahre brachten Mozart eine Fülle von Aufgaben. Er gab Klavierstunden, spielte in Konzerten und veranstaltete eigene "Akademien".
- 1784 Mozart tritt in die Freimaurerloge "Zur Wohltätigkeit" ein, für die er mehrere Kompositionen schreibt. Er konzertiert oftmals in öffentlichen Sälen und Adelshäusern.
- 1785 Besuch Vater Leopolds in Wien. Mozart schließt Freundschaft mit Joseph Haydn, dem er sechs Streichquartette widmet.
- 1786 Uraufführung der Oper "Die Hochzeit des Figaro" ("Le nozze de Figaro") am 1. Mai 1786 in Wien.
- 1787 Mozart reist nach Prag, wo sein "Figaro" hohe Anerkennung findet. Er leitet diesen dort selbst einmal als Gastdirigent, erhält einen Opernauftrag und kehrt nach Wien zurück. Sein Vater Leopold stirbt in Salzburg. Er wird zum "Kaiserlichen Kammermusikus" an Stelle des verstorbenen Christoph Willibald Gluck ernannt. Am 10. August 1787 ist die "Kleine Nachtmusik" fertiggestellt. Am 29. Oktober 1787 wird "Don Giovanni" in Prag uraufgeführt.
- 1788 Die Wiener Erstaufführung des "Don Giovanni" reicht nicht an den Prager Triumph heran. Im Sommer komponiert Mozart innerhalb von nur zehn Wochen seine letzten drei Symphonien, nämlich die in Es-Dur, KV 543, die g-Moll-Symphonie, KV 550, und die C-Dur-Symphonie, KV 551, genannt die "Jupiter-Symphonie". Mozarts materielle Lage verschlechtert sich ständig, obgleich er genügend Einkünfte hat.
- 1789 Die wirtschaftliche Situation Mozarts verschlechtert sich weiter. Er schreibt Bettelbriefe an einen Freimaurer-Logenbruder.
- 1790 "Cosi fan tutte", eine auf kaiserlichem Auftrag geschriebene Oper. Die Aufführungen dieses Werkes sind nicht sehr erfolgreich, auch durch den Tod des Kaisers bedingt, wird das Werk bald vom Spielplan abgesetzt. Mozart reist auf eigene Kosten zur Kaiserkrönung nach Frankfurt. Er kommt mit dem ihm seit Jahren bekannten Schauspieler, Sänger und Theaterdirektor Emanuel Schikaneder in Kontakt.
- 1791 Schikaneder erteilt Mozart den Auftrag zur Komposition einer "Zauberoper" ("Die Zauberflöte"). Im Juli erhält Mozart den Auftrag ein Requiem zu schreiben. Auftraggeber ist

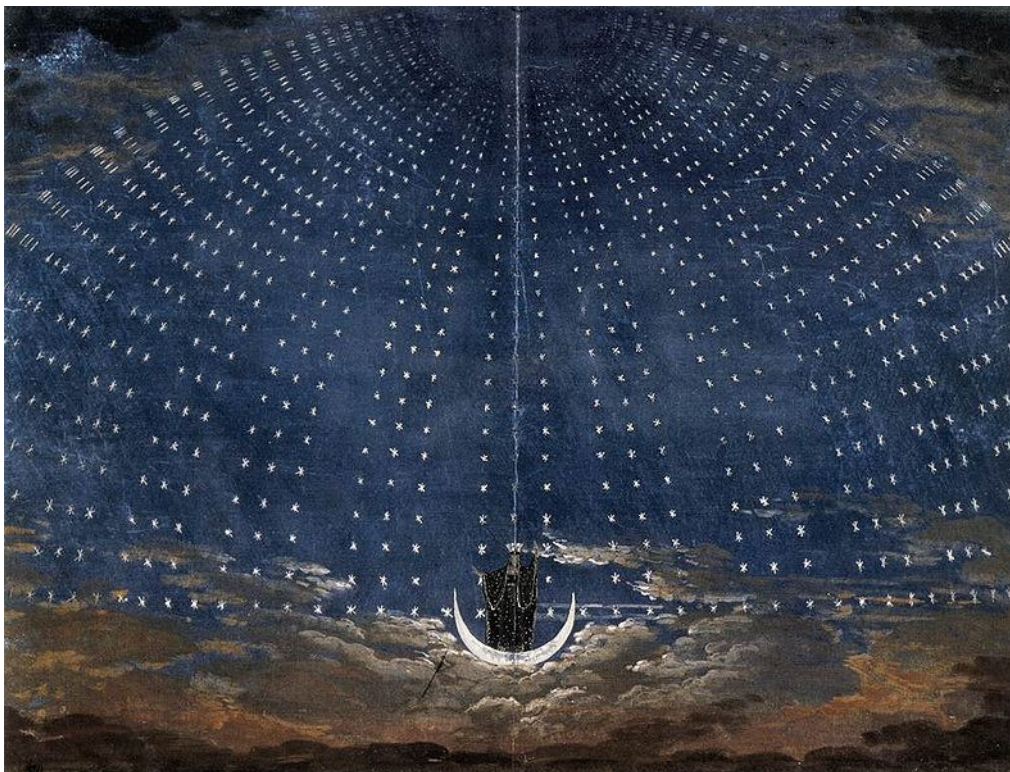


Graf Franz Walsegg zu Stuppach. Dieses Werk ist Mozarts letzte (unvollendete) Komposition. Am 30. September 1791 wird "Die Zauberflöte" in Schikaneders "Freihaus-Theater" oder "Theater auf der Wieden" mit großem Erfolg uraufgeführt. Der Erfolg steigert sich bei jeder nachfolgenden Aufführung. Letztlich war es diese Oper, die vor allem dazu beigetragen hat, Mozarts Werk in der ganzen Welt bekanntzumachen. Nach einigen Tagen schwerster Krankheit stirbt Mozart am 5. Dezember. Konstanze befand sich auf Kur in Baden bei Wien. Bei der Beisetzung am darauffolgenden Tag begleiten nur wenige Freunde die Leiche zur Einsegnung in den Wiener Stephansdom, aber niemand mehr den Wagen, der Mozarts Körper auf den St. Marxer Friedhof bringt. Er wird in einem Grab mit mehreren anderen Toten und ohne Grabstein, wie es in dieser Zeit Brauch war, beigesetzt, sodaß seine letzte Ruhestätte nur ungefähr bestimmt werden kann. Die Erinnerung an Mozarts Grabstätte wird heute durch ein kleines Denkmal am St. Marxer Friedhof festgehalten.

1842 Errichtung eines Mozartdenkmals in Salzburg.

<http://www.aeiou.at/moz-biog.htm>

DAS STÜCK



Die Königin der Nacht erscheint. Bühnenbild von Karl Friedrich Schinkel

VORARLBERGER LANDESTHEATER



Kurzzusammenfassung

1. Aufzug

Der junge Prinz Tamino wird von der Königin der Nacht ausgesandt, um ihre Tochter Pamina zu retten, die vom Fürsten Sarastro entführt wurde. Der Vogelfänger Papageno wird ihm zur Seite gestellt. Tamino erhält eine Zauberflöte, Papageno ein magisches Glockenspiel. Sie brechen auf, um Pamina zu befreien. Papageno findet Pamina in Sarastros Reich und berichtet ihr, dass der verliebte Tamino zu ihrer Rettung aufgebrochen ist. Sie wollen fliehen, um Tamino entgegenzueilen, treffen dabei jedoch auf Sarastro. Derweil erreicht Tamino Sarastros Weisheitstempel, wo er erfährt, dass Sarastro nur gute Absichten verfolgt. Tamino gerät in die Hände des Oberaufsehers Monostatos, der ihn als Gefangenen zu Sarastro bringt. Monostatos wird bestraft, Tamino und Papageno werden in den Prüfungstempel geführt und von Pamina getrennt.

2. Aufzug

Sarastro wünscht, dass Tamino als Priester des Weisheitstempels geweiht wird. Sarastro erklärt, dass er Pamina entführt habe, um sie vor der bösen Königin der Nacht zu bewahren, die auch den Tempel zerstören wolle. Tamino und Pamina seien für einander bestimmt, und auch für Papageno gebe es eine Papagena. Sie müssten zuvor jedoch drei Prüfungen bestehen. Tamino und der zaghafte Papageno unterziehen sich den Prüfungen, Papageno versagt jedoch schon zu Beginn und darf Tamino nicht weiter begleiten. Pamina darf Tamino nun begleiten, mit Hilfe der Zauberflöte bestehen sie die letzten beiden Prüfungen. Der verzweifelte Papageno wird durch sein magisches Glockenspiel mit Papagena vereint. Die Königin der Nacht versucht einen Überfall auf den Tempel, sie wird dabei jedoch mit Monostatos und ihren anderen Verbündeten vernichtet. Tamino und Pamina werden durch Sarastro in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen.

REGIE

Annegret Ritzel

Annegret Ritzel inszenierte als freiberufliche Regisseurin u.a. am Thalia-Theater Hamburg, am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Theater Bremen, am Nationaltheater Weimar, am Staatstheater Karlsruhe, in Freiburg, Nürnberg, an der Frankfurter Oper und der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Sie war zwei Jahre in Dortmund fest engagiert als ERSTE REGISSEURIN des Hauses. Darauf folgte ein Engagement an das Staatstheater Wiesbaden als SCHAUSPIELDIREKTORIN. Nach 7 höchst erfolgreichen Jahren wurde sie zur ersten weiblichen INTENDANTIN EINES DREI-SPARTEN-HAUSES gewählt. Mit ihrer Dortmunder 'Platonov'-Inszenierung wurde sie zum THEATERTREFFEN BERLIN eingeladen. Ihre 'Faust' und 'Hamlet'-Inszenierungen, ebenso Ihre 'Tristan'-und 'Walküren'-Inszenierungen wurden jeweils zu KULTVORSTELLUNGEN. Ab der Spielzeit 1999/2000 war sie für 10 Jahre Intendantin am Theater der Stadt Koblenz, wo sie auch die Open-Air-Festspiele auf der Festung Ehrenbreitstein leitete. Mit Johannes Leiacker als Bühnenbildner inszenierte sie dort Tosca und Aida.



ZUSATZTEXTE

Empfohlen vom Chefdramaturg Dirk Diekmann

Die Zauberflöte

Märchen und Mysterium

Wolfgang Willascheck

Eine ‚große Oper‘ wird die ‚Zauberflöte‘ auf dem Zettel der Uraufführung vom 30. Sept. 1791 genannt. Als große Oper bezeichnete Mozart mit Vorliebe auch ‚Idomeneo‘, die erste seiner Wiener und Prager Opern, mit dem die ‚Zauberflöte‘ gattungsgeschichtlich wenig, inhaltlich und motivisch viel verbindet.

In beiden Werken geht es um Identitätsverlust Liebender und mit dem Tod konfrontierter Menschen, und in beiden Stücken werden stärker als in allen anderen Opern Mozarts traditionelle Vorbilder und unterschiedliche Stilrichtungen zu einem neuartigen musikalischen Theater zusammengefasst. Auffällige Brüche garantieren in beiden Opern die kompositorische Einheit und führen zu einem komplexen Theater aus dem Geist der Musik, das durch eine formale Einheit wie inhaltliche Dialektik bestimmt ist: Oper zwischen Barock und Romantik, Gesellschaftsentwurf, zwischen Revolution und Restauration, Humanitätslehre zwischen Aufklärung und Bürgertum.

Unzählige antike und orientalische Stoffe verschmelzen im Libretto der Zauberflöte miteinander: in ‚Der Korb, eine morgenländische Erzählung‘ erscheint eine sternflammende Königin mit ihren Jungfrauen, im ‚Palast der Wahrheit‘ muss jeder, der eintritt, die Wahrheit sprechen, in dem Märchen ‚Das Labyrinth‘ gewinnt der Prinz seine Geliebte durch Prüfungen: Im entscheidenden Augenblick erscheinen vier Knaben, die die Elemente symbolisieren, die ‚weiße Wolke‘ aus dem Märchen, ‚die drei Knaben‘ verwandelte Schikaneder für die drei Knaben in ein Flugwerk mit Blumen. Dieses technische Detail dürfte im engen Zusammenhang mit dem im Juli 1791 von Erfolg gekrönten Versuchen des Franzosen Blanchard stehen, auf den Praterwiesen einen Heißluftballon steigen zu lassen.

Arthur Schopenhauer schrieb im Zusammenhang mit der ‚Zauberflöte‘, dass ein Symbol ein Zentrum‘, sei, „von dem unzählige Radien ausgehen; ein Bild, in welchem jeder, nach seinem Standpunkt etwas anderes erblickt und doch alle einig sind, dasselbe zu sehen“.

Auf die Entstehungs- und Quellengeschichte des Werkes bezogen, verdeutlicht diese Theorie, dass sich zu Mozarts Zeit in der ungewöhnlichen Häufung von Zauber- und Maschinenstücken, die alle auf orientalischen Weisheitslehren und mehr oder weniger offen verlautbarten Aufklärungsgedanken beruhen, eine weit tiefere Schicht literarischer und mythischer Quellen spiegeln und es der Musik vorbehalten bleibt, neben den „unzähligen Radien“ auch das einheitliche, für alle verbindliche ‚Bild‘ auszudrücken, in dem sie zusammenfließen. Bis in Mozarts Zeit reichte die Wirkung antiker Überlieferungen, etwa von Plutarchs ‚Über Isis und Osiris‘, oder der ‚Äthiopischen Geschichten‘ von Heliodor aus dem dritten Jahrhundert n. Chr., in denen der Prüfungsweg und die Einweihung eines Liebespaares geschildert werden. Derartige Quellen wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht historisch oder kritisch betrachtet, sondern bildeten, darin vorbildlich für die Übertragung vergleichbarer Vorgänge in die ‚Zauberflöte‘, einen idealen Rahmen für die Gedankenwelt der Aufklärung. Erst die Interpreten des 19. Jahrhunderts machten Freimaurertum und ägyptische Mysterien zu eigenständigen Inhalten der ‚Zauberflöte‘. Für Mozart und Schikaneder war dies dem Zeitgeist entnommen und dem Publikum ihrer Gegenwart verständliche Symbole zur Verdeutlichung einer humanen Grundidee.



Die Zauberflöte am Sonntagnachmittag

Rings um mich in der Wolke von Stank und
Programmgeknister
Saßen zufrieden die frohen Sonntagsphilister,
Lobten das Stück und wandelten heimwärts.
Ich aber, der ich nicht Heimat noch Frieden kenne,
Der ich immer nur Dornen zu pflücken gewusst,
Irre flackernd umher in der Nacht und renne
Alle Speere der Sehnsucht mir in die Brust.

(Hermann Hesse; Heut hab ich einen Fehler gemacht: 29.März 1926)

Jan Assmann

Die Zauberflöte Oper und Mysterium

...das Experiment einer „werkgetreuen Rezeption“. Das ist natürlich ein Ding der Unmöglichkeit, und zwar aus vielen Gründen. Man kann ein Stück werkgerecht aufführen, indem man sich mit den bekannten Methoden bemüht, so nah wie möglich an die rekonstruierbarer Aufführungspraxis der Zeit heranzukommen, aber man kann es nicht werkgerecht rezipieren. Das eine ist ein äußerer, weitgehend kontrollierbarer, das andere ein innerer, unkontrollierbarer Vorgang. Außerdem kommt man an die damaligen Rezipienten der Oper nicht mehr heran, die man vielleicht befragen könnte. Sie sind uns nur noch in der Form des ‚impliziten Zuschauers‘ zugänglich. Der ist uns zwar (...) wie etwa in ‚La Clemenza di Tito in Gestalt des kaiserlichen Paares und der hohen Aristokratie sehr evident, aber gerade bei der Zauberflöte ein vollkommenes Rätsel. Was für ein Publikum schwebte Mozart, was für eines Schikaneder vor, als sie die Oper schufen. Ist es die Oper fürs Volk in der Tradition des Wiener Volkstheaters? Ist es eine Oper für Eingeweihte? Haben wir uns in dem Impliziten Zuschauer einen Illuminaten, einen Rosenkreuzer, einen Alchimisten vorzustellen, der hinter der Fassade des bunten Geschehens zu blicken und genussvoll die Anspielungen und rätselhaften ‚Hieroglyphen‘ zu entschlüsseln vermag?

Otto Rommel, der beste Kenner der Altwiener Theatertradition, bescheinigt Schikaneder, dass es ihm als erstem gelungen sei, die Wiener Volkskomödie aus ihrem engen Lokalbezug und ihrer „Aktualitätshascherei“ in „die Zone künstlerischer Gestaltung emporzuheben“, dadurch dass er nicht einen einzelnen Stand, „sondern um mit Goethe zu sprechen, die große sinnliche Masse des Volkes“ im Blick hatte. (...) zu dieser Frage gibt es ein unschätzbares Zeugnis von Mozarts Hand (...) über einen Bekannten, der offenbar in keinsten Weise Mozarts Vorstellung seines impliziten Zuschauers entsprach: *aber ER, der Allwissende, zeigte so sehr den Bayern, dass ich nicht bleiben konnte oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen;- Unglückseligerweise war ich eben drinnen als der 2te Actt anfieng, folglich mit der feyerlichen Scene – er belachte alles: anfangs hatte ich gedult genug ihn auf einige Reden aufmerksam zumachen; allein – er belachte alles: da wards mir nun zu viel - ich hiess ihn Papagena und gieng fort – ich glaube aber nicht dass es der dalk verstanden hat.*

(an Constanze 6/7 Oktober 1791)

Mozart wäre nicht einverstanden mit der heutigen Praxis, die Einfalt und Unlogik des Textbuchs zu belächeln und die Bedeutung des Werks nur seiner unsterblichen Musik zuzuschreiben; er würde uns gerade auch auf die



Reden aufmerksam machen und darauf bestehen, dass es sich hier um ein untrennbares Ganzes aus Text und Musik, Hohem und Niedrigem, Lustigem und Schmerzvollen, Spektakel und Geheimnis handelt. Worauf es offenbar ankommt, ist, allem mit gleicher, möglichst unvoreingenommener ‚Aufmerksamkeit‘ zu folgen und vor allem auf die Stellen zu achten, an denen Mozart durch besondere musikalische Ereignisse unsere rezeptive Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen lenkt.

Das Ritual als ästhetische Form, die Oper als sakraler Vollzug

Es geht in dieser Oper in meinen Augen nicht darum, in verschlüsselter oder allegorischer Weise auf bestimmte Geheimnisse der Illuminaten, Rosenkreuzer oder asiatischen Brüder anzuspielden, sondern die Ideale einer unter damaligen Umständen sich in der Form des Geheimbunds organisierenden Aufklärung mit möglichster Breitenwirkung in der Form des Kunstwerks zum Tragen zu bringen

Die Freimaurerei bildet ohne jeden Zweifel mit ihrer Symbolik, ihren Ritualen und ihre Wert- und Vorstellungswelt den wichtigsten Kontext des Werkes (...) aber nicht nur im esoterischen, sondern vor allem auch im exoterischen Sinne, d.h. im Sinne einer doppelbödigen Botschaft, die sowohl den Eingeweihten als auch die ‚Profanen‘ erreichen will. Die freimaurerischen Botschaften und Bezüge werden in der Oper in keiner Weise verschlüsselt, sondern offen und plakativ herausgestellt. Die Freimaurerei, die den geistigen Hintergrund des Werkes bildet, war kein obskurantischer Geheimbund ... sondern bildete eine intellektuelle Avantgarde der Zeit, insbesondere in Wien, wo sie die Funktion einer Akademie der Wissenschaften erfüllte.

Warum soll die Oper nicht als ein bewusst vieldeutiges, überdeterminiertes Zeichen, eine Hieroglyphe gemeint sein und gerade als solche ihre Wirkung entfalten?

Mein Verständnis der Oper ...interpretiert sie in toto als ein Mysterienspiel.... Diese Richtung betont den einheitlichen Charakter der Handlung als eines rituellen Vorgangs in dem es um den Prozess einer vervollkommnenden Wandlung geht.

Subjekt dieser Verwandlung sind aber nicht die Bühnencharaktere wie die Königin der Nacht und Sarastro, sondern das ‚Selbst‘ des Initianden, der einem Perspektivenwechsel oder Sinneswandel unterworfen wird. Das Motiv der Verwandlung bezieht sich auf denselben Kontrast, den die Vertreter der anderen Richtung als Bruch, Palimpsest oder Patchwork, Spur einer nur unvollkommen retouchierten Planänderung deuten.

Die Zauberflöte bringt ein Ritual auf die Bühne und lässt es nicht nur vor den Zuschauern ablaufen, sondern bezieht diese auch auf eine ebenso subtile wie intensive Weise in dieses Ritualgeschehen ein. Das ist der ästhetische Kerngedanke, der dieser Oper zugrunde liegt und aus dem sich alles andere, ihre sprachliche und musikalische Dramaturgie ergibt. Die Idee ist so singulär wie genial.... Zugleich unterlegt die Zauberflöte das Ritual, das sie auf die Bühne bringt mit einem doppelten Boden in Gestalt der Papageno-Handlung, die ihr dieses vexierbildartige Schwanken zwischen Märchen und Mysterium, Kinderoper und Bühnenweihfestspiel verleiht ...und reproduziert damit die doppelbödige Struktur, die man in der zeitgenössischen Mysterientheorie mit den heidnischen Religionen, insbesondere mit der ägyptischen Religion verband.

Die beiden Inspirationsquellen und Einflussphären, die hochintellektuelle Wiener Freimaurerei mit ihrer Mysterienforschung und das derbe Wiener Vorstadttheater, vor allem Schikaneders hochentwickelte Bühnentechnik scheinen auf den ersten Blick wenig gemeinsam zu haben; sie treffen sich aber in der religionsgeschichtlichen Konzeption der religio duplex (mit ihrem Gegensatz von Volks- und Elitereligion) und in der ästhetischen Konzeption des Initiationsrituals als eines Prozesses intensiver und kontrastiver emotionaler Erschütterung des Initianden, in die das exoterische Kunstwerk auch die Zuschauer einbezieht



(Annegret Ritzel an Dirk Diekmann)

Lieber Dirk;

.....klingt interessant, das mit dem Ritual...

Diese Sarastro-Prüfungen
bestehen nämlich nur aus einer einzigen: zu schweigen. Selbst auf die
Gefahr hin, dass Pamina sich umbringt.

Nach dem ersten Schweigetest mit den 3 Damen, den Tamino ja besteht,
sind die nächsten Prüfungen
nur noch Formsache, denn die beiden Priester kündigen ihm
unmittelbar nach der ersten Prüfung an,
dass die Götter ihn beschützen werden, die Angelegenheit ist also
bereits geklärt.

Und für die Feuer und Wasserprobe bekommt er von Sarastro die
Zauberflöte zurück,
die ihm ja zunächst abgenommen worden ist. Auch diese Prüfung ist nur
noch ein Ritual.

Da der Zuschauer von Anbeginn ja auf der Seite von Tamino ist, hofft
er natürlich, dass dieser die Prüfungen
besteht und unterwirft sich innerlich der gleichen Aufgabe. Insofern
ist der Zuschauer, wie Du mir vorgelesen hast,
in diesen Prozess mit einbezogen.

Der gruselige Bachchoral der beiden Geharnischten im Vorlauf für die
Feuer-und Wasserprobe ist denn
ja auch nur noch eine Drohgebärde, die mit dem Auftauchen von Pamina
sodann wie mit Knopfdruck
in eine freudige, fast heitere Musik wechselt; in der
Interpretationsgeschichte steht man hier nach wie vor vor
einem Rätsel, was sich aber löst, wenn man den Choral in der
beschriebenen Weise, eben als Drohgebärde,
verstanden hat. (Attila Czampai, dem ich diese Inszenierung widme, hat ja auch mal von einer Gehirnwäsche des
Zuschauers gesprochen.)

Und wie wenig wert diese Prüfungen sind, mittels derer Tamino seine
Geliebte erhalten soll, sieht man daran,
dass Papageno, der diese Prüfungen verweigert, dennoch am Ende sein
Mädchen bekommt. Also: gelten
die Regeln nun, oder nicht?!

VORARLBERGER LANDESTHEATER



Allerdings: um zu den Eingeweihten zu gehören, muss man Regel Nummer 1 beherrschen: schweigen . Und Tamino kann das, schliesslich ist er selber Prinz, und da ist der Weg vom japanischen Thronfolger zum Aushängeschild einer sich humanistisch verstehenden ursupatorischen Bürgerherrschaft nicht mehr weit.

Ob man die Musik als rituell bezeichnen kann, ist vielleicht etwas zu weitläufig, es sei denn, man versteht die immer wiederkehrenden Dreiklänge in verschiedensten Anordnungen in dieser Weise.

Es liegt also über der ganzen unguuten Geschichte eine Art Harmonisierungswille, weswegen man am Ende dem Entführer eines Königskindes denn auch gar nicht mehr böse ist. Ähnlich wie bei Faust darf auch hier Sarastro ein Verbrecher sein, und niemand stört sich daran. Und das Volk jubelt am Ende, nachdem die Königin in die Tiefe gestürzt wurde: es siegte die STÄRKE, nicht etwa die Liebe. Aber so ist das ja nun mal bei jedem Machtwechsel.

Hier hört die Geschichte auf. Wie aber wird es Pamina am nächsten Tag gehen... wo ist die Mutter, die Königin? Getötet oder im Gefängnis oder in der Hölle? Und wir, die Zuschauer, vermessen wir sie? Hatten wir doch schon gar nicht mehr mit ihr gerechnet, wenn sie sich ein letztes Mal gegen das ihr angetane Unrecht wert.- Wir haben sie innerlich schon ausgeblendet, die königliche Witwe.

**Da die Vernunft keine Ziele setzt,
sind die Affekte alle gleich weit von ihr entfernt**
Horkheimer/Adorno



Gut und böse

Hier stehen sich nach wie vor zwei konträre Positionen gegenüber, eine affirmativ -harmonisierende auf der einen, eine text-kritische, auf der anderen Seite. Beide Seiten stimmen jedoch darin überein, dass die Oper und insbesondere Mozarts Musik „inhaltlich“ nichts anderes im Sinn hätten, als uneingeschränkt die Lehren Sarastros (die ja identisch sein sollen mit den Zielen der Freimaurer) zu huldigen. Darum ist bis heute von den Verächtern des Textbuches kaum jemand auf die Idee gekommen, dass die Oper nicht auch etwas meinen, beabsichtigen könnte; die nicht enden wollende Kontroverse über die Qualifikation des Librettisten hat bei der ‚Zauberflöte‘ das Weiterdenken bisher erfolgreich blockiert. Nie störte Mozarts >heilige< Musik, sondern stets nur Schikaneders >Machwerk< von einem Textbuch die Eintracht affirmativer Zauberflötenseligkeit; denn es meldeten sich eben immer wieder auch kritische Stimmen zu Wort (...), die die verbreitete euphorisch -harmonisierende Auffassung von der vollkommenen Einheit von Text und Musik nicht akzeptieren wollten, da sie auf einen ominösen, dramaturgisch-logischen und ästhetisch-formalen Bruch zwischen dem ersten und dem zweiten Akt der Oper – genauer zu Beginn des F-dur-Larghettos im ersten Finale (Takt 396) – verweisen konnten. Hier vollzieht sich nach ihrer Ansicht eine gleichermaßen unrealistische wie unglaubliche Umwertung der bis dahin geltenden moralischen Bewertungen und Maßstäbe. Die einfache Märchenmoral, die bis dahin mit dem Schema: gute Königin – böser Sarastro operiert hätte, würde unvermittelt in ihr Gegenteil, also böse Königin – guter Sarastro umschlagen, was den Wert des Ganzen erheblich mindere.

Wenn die Verfechter dieser sog. Bruchtheorie inzwischen auch eine Fülle von Indizien gesammelt haben mögen, (...), so gehen sie doch von den selben ästhetischen Voraussetzungen aus wie die Gegenseite, die Apologeten der Einheit. Beide Seiten nämlich betrachten das Theater (und somit auch das Musiktheater) als Stätte der Erziehung, Bildung, Erbauung und Läuterung und messen Form und Inhalt des Dramatischen an klassizistisch-idealistischen Prinzipien. Sie bewegen sich im Rahmen eines relativ engen bürgerlichen Kunstbegriffs, der die Apperzeption von Kunst nur unter dem Aspekt der Identifikation, der affirmativen Annäherung vorsieht. Der ästhetische Gegenstand selbst wird dabei als völlig intakt, homogen, geschlossen und widerspruchsfrei postuliert. Für ein Theaterstück heißt das, dass es nicht nur die ‚klassische‘ Einheit von Ort, Zeit und Handlung einzuhalten habe, sondern auch einen einheitlich-widerspruchsfreien ethisch-moralischen Rahmen zu setzen habe. Der ästhetische Grundsatz der Einheit (des Kunstwerkes) wird also reduziert auf die Forderung nach linearer Ein-Stimmigkeit.

Mozarts Ästhetik basiert auf anderen Voraussetzungen. Sie orientiert sich an der Realität, am wirklichen Menschen und nicht an Idealen. Wirkliches Erfassen des Menschen (...) bedeutet für den Theaterkomponisten Mozart zunächst das Erfassen seines Handelns, seiner konkreten Bühnenaktion. Und Thrasybulos Georgiades' bahnbrechende Analysen haben schlüssig den Nachweis erbracht, dass Mozarts Musik die *einzig*e ist, die die satztechnischen Bedingungen für die musikalische Gestaltung des frei agierenden Menschen besitzt. Ihre diskontinuierliche Struktur ist die entscheidende Voraussetzung, um den Menschen in der widersprüchlichen Vielfalt seiner Gedanken, Gefühle, Gesten und Aktionen musikalisch (!) erschaffen zu können. Mozart hat aber in seinen Opern den Menschen nicht nur individuell entfaltet, sondern auch in seinen realen gesellschaftlichen Zusammenhängen und zwar mit deutlich zunehmender sozialkritischer Tendenz. Diese Entwicklung ist an den nach 1786 entstandenen Opern deutlich ablesbar.(...) Dass die nachfolgende Gesellschaft sich aber so leicht tat, in der ‚Zauberflöte‘ nur die Bestätigung ihrer eigenen Moral, ihrer eigenen Realität zu sehen, besagt nichts gegen Mozarts Oper, wohl aber etwas gegen jene Gesellschaft, die anscheinend von Anfang an nicht in der Lage war, zu sich selbst, zu ihrem eigenen Weltbild, Distanz zu beziehen – und sei es nur in Gedanken. Die einmütig affirmative Rezeptionsgeschichte der ‚Zauberflöte‘ bestätigt denn auch ex negativo (oder auch: ex positivo), daß Mozarts Realismus (...) wirklich niemanden denunziert, sondern dass bei seinen Figuren wirklich *alle*



Eigenschaften in ihrer Totalität sich entfalten können, die positiven wie die negativen, und Mozart, es lieber uns überlässt, kritisch zu unterscheiden.

(Attila Czampai, Das Geheimnis der Zauberflöte)

Die Nachwelt bekommt in 100 Jahren nicht wieder ein solch Talent

Joseph Haydn, 20 Dez. 1790

Mozart

Am 14. Dez. 1784 war Mozart als *Lehrling* in die Wiener Loge >Zur Wohltätigkeit< eingetreten. Er erhoffte sich davon ethisch-moralische Belehrung, aber auch emotionale Erlebnisse und nicht zuletzt Geselligkeit. Tatsächlich fand er Freunde, die nicht nur geistige Anregung vermittelten, sondern auch Hilfe in der Not gewährten. Mozart war, wie es in einer Mauerrede auf seinen Tod heißt, ein >eifriger Anhänger< des Ordens.

Die Logen erteilten auch kompositorische Aufträge, und etliche gingen an Mozart. Darüber hinaus hat er Ideen der Freimaurerei in die Werke hineingetragen, die nicht rituell gebunden waren und sich an die breite Öffentlichkeit wandten: Berühmtestes Beispiel: die ‚Große Oper‘ die Zauberflöte (KV 620)

Das Jahr 1791 steht unter ihrem Zeichen. Initiator und Librettist ist der mit Mozart seit langem bekannte Emanuel Schikaneder. Seit 1776 Theaterdirektor, erlebte Schikaneder alle Höhen und Tiefen seines gefährlichen Berufs. Bald schwelgte er im Überfluss – bald stand er vor dem Ruin. Verständlich, dass er Mozart für die Erfolg versprechende modische Gattung der Zauberoper zu gewinnen suchte. Die Qualität des Librettos stieß auf Kritik. Ein zeitgenössischer Rezensent befand, dass „der Inhalt und die Sprache des Stückes gar zu schlecht sind“. Goethe hingegen war sehr wohl angetan davon. Zwar räumte er J.P. Eckermann gegenüber ein, „dass der bekannte erste Theil voller Unwahrscheinlichkeiten und Spässe sei, die nicht jeder zurechtlegen und zu würdigen wisse“, hob aber hervor, man müsse doch „auf alle Fälle dem Autor zugestehen, dass er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen“. Deutungen der Oper im Sinne der Freimaurerei, die sich anbieten, sollten nicht in bloßer Analogie ergehen, sondern an den historischen Stellenwert beachten. In die intendierte Aufklärung mischten sich damals schon bedenkliche Züge der Anpassung. Mozart und Schikaneder waren beide Logenbrüder verschiedene Zeremonien (der Natur Geheimnisse entreißen, für die Durchsetzung der Vernunft zu streiten, Weisheit zu verbreiten) greifen freimaurerische Rituale auf. Es zeigt sich auch an der Symbolik, etwa der Zahlen. Die in der Freimaurerei geheiligte Zahl DREI ist hervorgehoben: drei Tempel, drei Tugenden, drei Prüfungen. Auch in den Gruppierungen wirkt die >>DREI<< ein. Sogar die musikalische Faktur ist davon beeinflusst. Um es an der Ouvertüre zu zeigen: Sie schreibt drei Vorzeichen vor (Es – Dur), beginnt mit drei Akkorden, und in der Oberstimme entfaltet sich ein Dreiklang.

Am 30. September 1791 fand im Theater des Freihauses auf der Wieden unter Leitung des Komponisten die Premiere statt. Im Oktober konnte Schikaneder es vierundzwanzigmal ansetzen, am 23. November 1792 verzeichnete er die hundertste Vorstellung.

(Fritz Hennenberg; W. A. Mozart)

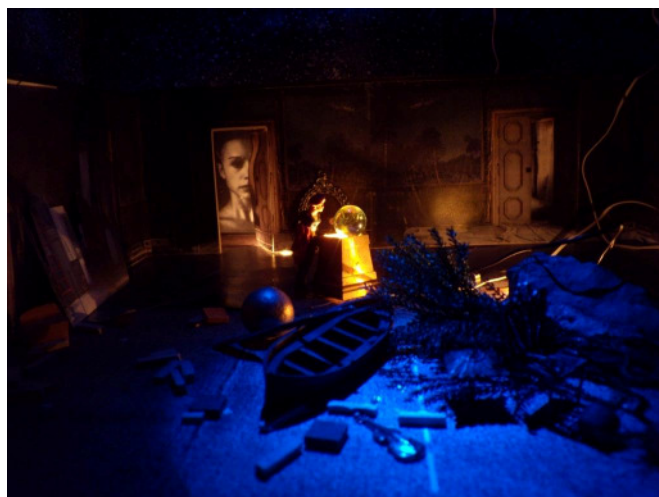


DIE BÜHNE

Siegfried E. Mayer

Siegfried E. Mayer wurde 1955 in Ingolstadt geboren und wuchs in der Schweiz auf. Er studierte an der Hochschule für Bildende Künste in Wien (Meisterklasse für Bühnenbild) und an der Universität Wien (Philosophie, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft).

Siegfried E. Mayer arbeitet seit 1989 als freiberuflicher Bühnen- und Kostümbildner für Schauspiel, Oper, Tanz und Film. Arbeiten in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich, China und Kanada unter anderem am Burgtheater Wien, Volkstheater Wien, Theater Basel, Schauspielhaus Zürich, Thalia Theater Hamburg, Theater in der Josefstadt, Schauspielhaus Graz, Nationaltheater Mannheim und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe. Mit Annegret Ritzel hat er schon mehrfach gearbeitet, zuletzt mit "Merlin" in Koblenz, demnächst mit "La Gioconda" in Karlsruhe. "Die Zauberflöte" ist seine erste Arbeit für das Vorarlberger Landestheater .



VORARLBERGER LANDESTHEATER



DIE KOSTÜME

Gera Graf

Die aus Graz stammende Künstlerin studierte an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Sie war vier Jahre lang leitende Kostümbildnerin bei den „Komödianten“ im Künstlerhaus und Mitbegründerin der freien Theatergruppe „Angelus Novus“ in Wien. Seit 1984 ist Gera Graf freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin für Theater, Oper, Film und Fernsehen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Dänemark, den USA, Frankreich und Griechenland und war langjährige Mitarbeiterin von Intendantin Annegret Ritzel am Theater Koblenz am Rhein. Dort erarbeitete sie über 20 Großproduktionen, u.a. Aida, Tosca, Nabucco sowie Wagners Ring.

DAS ORCHESTER

Symphonieorchester Vorarlberg



Das Symphonieorchester Vorarlberg entstand 1984, es arbeitet projektorientiert mit professionellen Musikern aus Österreich, Deutschland und der Schweiz.

Seit 1994 veranstaltet das Orchester eigene Abonnementzyklen im Festspielhaus Bregenz und im Montforthaus Feldkirch. Seit 2002 auch im Bregenzerwald. Zu einem attraktiven Fixpunkt im Jahresprogramm wurden seit 1990 die Musiktheaterproduktionen in Zusammenarbeit mit dem Vorarlberger Landestheater und den Bregenzer Festspielen.

Von Publikum und Presse besonders hervorgehoben wird immer wieder das aussergewöhnliche Engagement der Musiker, die nicht 'Dienste' absolvieren, sondern sich mit Enthusiasmus der intensiven Probenarbeit widmen. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen, Fernseh- und CD-Produktionen dokumentieren das vielfältige Repertoire des Orchesters.

Von 1988 bis 2005 war Christoph Eberle Chefdirigent des Symphonieorchesters Vorarlberg.

Seit November 2005 ist der Südafrikaner Gérard Korsten Chefdirigent des Orchesters.

VORARLBERGER LANDESTHEATER



KONTAKT

Nina Kogler
Theaterpädagogin

Vorarlberger Landestheater
Seestrasse 2
6900 Bregenz

Tel 05574 42870-618
nina.kogler@landestheater.org
www.landestheater.org