

Die Zauberflöte

MUSIKTHEATER

von Wolfgang Amadeus Mozart



WENN JA, WAS DANN? | Staatstheater Darmstadt



David Pichlmaier, Kinderchor

Die Zauberflöte

**Familienfassung der Oper von Wolfgang
Amadeus Mozart, KV 620 / Libretto von Emanuel
Schikaneder / in deutscher Sprache mit deutschen
Übertiteln / *empfohlen ab 10 Jahren***

SARASTRO Zaza Gagua / Johannes Seokhoon Moon

KÖNIGIN DER NACHT Gan-ya Ben-gur Akselrod

PAMINA Ofeliya Pogosyan

TAMINO Lars Tappert

1. DAME Jana Baumeister

2. DAME KS Katrin Gerstenberger

3. DAME Teresa Sales Rebordão / Lena Sutor-Wernich

MONOSTATOS Daniel Ewald / Kiduck Kwon

PAPAGENO Benjamin Russell / David Pichlmaier

PAPAGENA Clarissa Undritz

STAATSORCHESTER DARMSTADT

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

KINDERCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

**Wiederaufnahme am 19. September 2026, 19:30
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus**

MUSIKALISCHE LEITUNG Nicolas Kierdorf
REGIE Karsten Wiegand / Dirk Schmeding
SZENISCHE EINSTUDIERUNG Stephan Krautwald / Birte Merhof
BÜHNE Bärbl Hohmann
KOSTÜME Andrea Fisser
VIDEO Roman Kuskowski
DRAMATURGIE Steffi Mieszkowski
CHORLEITUNG Guillaume Fauchère
LEITUNG KINDERCHOR Rodrigo Cob Peña

DAUER *ca. 2 Stunden und 5 Minuten, inklusive einer Pause*
(1. Teil *ca. 50 Minuten*, 2. Teil *ca. 55 Minuten*)

MUSIKALISCHE STUDIENLEITUNG Neil Valenta, Yuka Beppu
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Taehun Kim, Giacomo Marignani,
Irina Skhirtladze, Neil Valenta, Nicolas Kierdorf HAMMERKLAVIER
Giacomo Marignani MUSIKALISCHE ASSISTENZ Neil Valenta, Johannes
Zahn CHORASSISTENZ Rodrigo Cob Peña REGIEASSISTENZ & ABEND-
SPIELLEITUNG Birte Merhof PRODUKTIONSASSISTENZ BÜHNE
Anna Kirschstein PRODUKTIONSASSISTENZ KOSTÜM Saskia Scherer
BÜHNENMEISTER Jochen Roßkopf, Sven Scheffler INSPIZIENZ Marc
Pierre Liebermann BELEUCHTUNG Heiko Steuernagel VIDEO Marcel
Klar, Gabriel Sahm, Martin Kadel TON Sebastian Franke MASKE Denise
Opheim, Melanie Stelzer, Karin Seiter, Theresa Reitz REQUISITE Claudia
Bohl ÜBERTITELINSPIZIENZ Iris Kißner, Julius Schmitt, Patrick
Stellmach, Thomas Wagner ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian, Oliver
Gerndt LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun

Handlung

I. Akt Der junge Prinz Tamino ist auf der Flucht vor einer riesigen Schlange. Er verliert in jenem Augenblick das Bewusstsein, in dem die drei Damen das Tier töten. Nachdem der junge Mann wieder aufgewacht ist, sieht er den Vogelfänger Papageno und glaubt, dass dieser ihm das Leben gerettet habe. Erst als die drei Damen erneut erscheinen, erfährt Tamino die Wahrheit.

Sie bestrafen Papageno für seine Lüge. Tamino hingegen zeigen sie ein Bild der Tochter der sternflammenden Königin. Der Prinz ist überwältigt von ihrer Schönheit. Er ist bereit, sie aus ihrer Gefangenschaft zu befreien. Daraufhin erscheint die Königin der Nacht, die ihm ihren Kummer über Paminas Entführung schildert und ihn dazu auffordert, ihre Tochter zu retten. Die drei Damen statten Tamino und Papageno mit zwei Instrumenten aus, die die beiden in Notsituationen beschützen sollen: Der Prinz erhält eine Flöte. Papageno, der ihn begleiten soll, bekommt ein Glockenspiel. Von Kindern auf die richtige Fährte geführt, machen sich die beiden auf den Weg zu Sarastros Palast.

Monostatos stellt Pamina nach. Als sie ihn abzuwehren versucht, fällt sie in Ohnmacht. Der zufällig eintreffende Papageno stört Monostatos und vertreibt ihn. Papageno erkennt in Pamina die Tochter der Königin der Nacht und berichtet ihr von Tamino, der sich in sie verliebt habe und sie befreien wolle. Gemeinsam wollen sie Tamino entgegentreten, doch als sie über die Liebe sprechen, geraten beide ins Schwärmen.

Die Kinder zeigen Tamino den Weg zu Sarastros Palast. Hier empfängt ihn der Sprecher der Eingeweihten. Er hinterfragt Taminos Motive und den Wahrheitsgehalt jener Geschichte, die der Prinz von der Königin der Nacht erzählt bekam. Der Sprecher bestätigt, dass Pamina noch am Leben sei, lässt aber Tamino nicht in den Tempel vor. In seiner Hilflosigkeit spielt Tamino auf der Zauberflöte. In der Ferne hört er Papageno pfeifen und läuft dem Ton entgegen.

Monostatos erwischt Pamina und Papageno, der die Zauberkraft des Glockenspiels zum Einsatz bringt: Die Musik verzaubert Monostatos und seine Helfer. Plötzlich erscheint das Gefolge und dann Sarastro. Pamina gesteht ihm ihren Fluchtplan, während sich Papageno verdrücken möchte. Sarastro schont Pamina, bestraft aber Monostatos, als dieser Papageno und Tamino vorführt. Tamino erkennt Pamina, die seine Gefühle erwidert. Zusammen mit Papageno wird er in den Tempel geführt, um sich den Prüfungen der Eingeweihten zu unterziehen.

II. Akt Sarastro präsentiert den Eingeweihten Tamino als einen jungen Mann, der würdig sei, sich ihren Prüfungen zu unterziehen, um Weisheit zu erlangen. Nach und nach erlangt er hierfür Zustimmung. Auch Papageno soll sich den Prüfungen unterziehen. Ihm wird zur Belohnung eine junge Frau in Aussicht gestellt, woraufhin auch er zustimmt, sich den Gesetzen des Ordens zu unterwerfen. Pamina darf Tamino ein letztes Lebewohl sagen. Dann wird beiden jungen Männern Schweigen auferlegt, um ihre Standhaftigkeit zu prüfen. Als die drei Damen auftauchen und die beiden Prüflinge in Versuchung führen möchten, lässt Tamino sich nicht beirren; Papageno hingegen kann sein Plaudern nicht lassen. Die Dunkelheit verschluckt alle.

Pamina kommt. Taminos scheinbare Ablehnung, der sich an das Schweigegebot hält, verletzt sie tief. Sie geht verzweifelt. Die Kinder erscheinen und geben Tamino und Papageno die Zauberinstrumente zurück.

Pamina ist alleine im Tempel, wird erneut von Monostatos überrascht und muss sich ihm gegenüber zur Wehr setzen. Ihre Mutter erscheint, verweist aber darauf, dass sie ihrer Tochter keinen Schutz mehr bieten könne. Ihre Macht sei gebrochen, da Paminas Vater kurz vor seinem Tod den siebenfachen Sonnenkreis – die Herrschaft über den Tag – den Eingeweihten übergeben habe. Sie ruft ihre Tochter dazu auf, dieses Unrecht zu rächen und Sarastro zu töten. Pamina weigert sich und ge-

rät in einen Gewissenskonflikt. Sarastro erscheint und bietet ihr Vergebung gegen Freundschaft an.

Die Eingeweihten kommen zu Tamino und Papageno: Tamino hat sich bewährt und wird fortgeführt, Papageno hingegen hat versagt und wird zurückgelassen. Nachdem er für die höheren Weihen nicht in Frage kommt, gewährt man ihm ein Glas Wein, das ihn in eine fröhliche Stimmung versetzt. Als er eine junge Frau anspricht, erhält er eine Abfuhr.

Pamina beschließt in großer Verzweiflung ihrem Leben ein Ende zu setzen. Die Kinder können sie in letzter Sekunde davon abbringen und überzeugen sie, dass Tamino sie immer noch liebe. Von Taminos Liebe überzeugt, will auch Pamina sich den Todesgefahren der Feuer- und Wasserprobe stellen. Die Eingeweihten gestehen ihr zu, mit Tamino geprüft zu werden. Vom Ton der Zauberflöte geleitet gehen beide durch Feuer und Wasser. Nach bestandener Prüfung werden sie in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen.

Papageno ist auf der Suche nach Papagena. Als er sie nicht wiederfindet, hat auch er keine Freude mehr am Leben und will sich erhängen. Erneut schreiten die Kinder ein und helfen ihm, sein Glück zu finden. Die Königin der Nacht und ihre Damen haben sich mit Monostatos' Hilfe in den Tempel geschlichen. Ihr geplanter Anschlag scheitert kläglich.

„Das Theater verwandelt sich in eine Sonne.“

So Mozart und Schikaneder in ihrer letzten Szenenanweisung.

KS Katrin Gerstenberger, Katharina Persicke, David Lee, Anja Bildstein





Interview

Karsten Wiegand, Rubén Dubrovsky und Dirk Schmeding im Gespräch über Wolfgang Amadeus Mozarts letzte Oper „Die Zauberflöte“.

Was ist euer Zugang zu diesem berühmten Meisterwerk, was ist euch wichtig?

Karsten Wiegand: Für uns handelt „Die Zauberflöte“ sehr bewegend vom Erwachsenwerden: Drei junge Menschen werden durch Bedrohungen und Ängste aus dem Reich von Kindheit und Unschuld herausgedrängt. Tamino und Pamina fallen beide in Ohnmacht und das erste Wesen, das sie erblicken, wenn sie verwandelt wieder erwachen, ist der Vogelmensch Papageno. Alle drei entdecken die wunderbare, verwirrende und beängstigende Kraft von Liebe und Sexualität.

Dirk Schmeding: Auf verschiedene Weise stellen sich die drei gemeinsam und getrennt den Prüfungen des Initiationswegs – dem Schweigegebot, der Einsamkeit, der Todesangst.

Rubén Dubrovsky: Kompositorisch stellte sich Mozart eine schwierige Aufgabe – etwa eine Prüfung in Musik zu übertragen, in der die Todesangst der beiden Protagonisten herausgefordert wird. Der Schlüssel des Werks ist die Kraft der Musik, denn tatsächlich führt nur eine simple aber wunderschöne Melodie durch die Prüfungen von Feuer und Wasser.

DS: Wir lesen diese Prüfungen als Märchen- und Mythenbilder für jene ungeheuerlichen Ängste und Herausforderungen, die alle Menschen in ihrer Jugend auf dem Weg vom Kind zum Erwachsenen auf irgendeine Art meistern müssen.

KW: Sarastro und die Priester, die Königin der Nacht und die drei Damen vertreten die Welt der Eltern, der Gesellschaft. Die jugendlichen Protagonisten müssen sich den Prüfungen, der psychischen Beeinflussung, den Gesetzen dieses Erwachsenen-Systems stellen.

DS: Mit dem Wissen um Mozarts kritische Haltung zu den absolutistischen Verhältnissen 1791 kann man einiges in der Zeichnung von Sarastro, den Priestern und der Königin der Nacht als Systemkritik

verstehen. Für uns aber stehen Pamina und Tamino im Zentrum der Handlung. In der Konfrontation mit den Vertretern der Elterngeneration suchen sie ihren eigenen Weg, obwohl sie zutiefst erschüttert und sogar bis an den Rand des Selbstmords getrieben werden.

KW: Wenn ich den Weg der jungen Protagonisten durch die Oper beobachte, frage ich mich immer: Werden sie am Ende ihres Initiationsweges in dieses System eingemeindet oder haben sie in sich eine Stimme gefunden, – eine innere Zaubерflöte, ein Glockenspiel – die sie zu mutigen, freien Menschen macht?

DS: Werden sie auf dem Weg des Heranwachsens durch zugleich schmerzhaft und ermutigende Erfahrungen zu jungen Erwachsenen, die in Freiheit und Verantwortung selbst entscheiden können, welche Muster ihrer Elterngeneration sie für ihr Leben übernehmen wollen und welche nicht, und ob sie das System weiterführen, verändern oder es sogar hinter sich lassen werden?

KW: Mozarts revolutionäre Idee, dass Pamina – als Frau – von den frauenfeindlichen Priestern zu der großen Feuer- und Wasserprüfung zugelassen wird und dann auch noch die Mutigere der beiden ist, lässt mich glauben, dass die Überwindung der Angst diese jungen Menschen dazu fähig macht, neue Wege zu gehen und sich nicht eingemeinden zu lassen.

Warum ist „Die Zaubерflöte“ so immens erfolgreich?

KW: Mozart und Schikaneder sprechen sämtliche Publikumsschichten an. Die Elemente des Zaubermärchens begeistern eine breite Masse, die größtenteils von Papageno bestrittene Komödienhandlung garantiert Unterhaltung und für all diejenigen, die sich tiefer mit den Fragen des Lebens beschäftigen möchten, bietet die Initiationsgeschichte von Pamina und Tamino einen großen philosophischen Gegenstand. Es gibt die Sonnen-Tagwelt und die Mond-Nachtwelt und es gibt die Schönheit des Märchens ebenso wie seine Nachtseiten.

DS: Mozart verfährt sehr spielerisch mit der vordergründig klaren Aufteilung der Charaktere: Pamina und Papageno erscheinen in ihrem

Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ wie das verhinderte Paar der Oper. Es ist Entsprechung für das Erwachen einer ersten Liebe und das sich anbahnende Gefühlschaos zweier Heranwachsender, von denen keiner sich traut, den ersten Schritt zu tun.

RD: Mozart liefert eine virtuose Vielfalt an musikalischen Charakterisierungen und gestaltet jede einzelne Figur sehr präzise und theaterwirksam. Es gibt für jeden etwas: Die vermutlich berühmteste Arie „Der Hölle Rache“ der Königin der Nacht versetzt das Publikum mit ihren phänomenalen Koloraturen immer noch in Staunen und verweist in ihrer Dramatik auf die Tradition der Opera seria. Die für den bodenständigen Sympathieträger Papageno, den es nicht nach Weisheit verlangt, unbekümmerte Tonart G-Dur zielt ganz klar auf den Wiedererkennungseffekt ab. Neben dem Strophenlied, das als seine Aufttrittsarie fungiert, werden weitere volksliedhafte Elemente eingeführt, die einerseits im Kontrast zu Taminos und Paminas lyrischen Szenen stehen und sich andererseits auch im Finale des I. Aktes wiederfinden. Monostatos ist in seiner Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“ Janitscharenmusik zugeordnet.

Warum singt ein Chor aus Kindern und Jugendlichen die drei Knaben?

RD: Selbst die besten drei Knaben klingen immer etwas leise, durch die Besetzung mit einem ganzen Chor aus Kindern- und Jugendlichen werden die drei Knaben unglaublich energetisch, vital und farbenreich. Sie werden ein Kraftzentrum der Aufführung.

DS: Die Kinder und Jugendlichen verkörpern all jene, die diese Geschichte immer wieder sehen und hören wollen. Und sie wirken mit: Sie setzen die Handlung in Gang und gestalten das Stück im ersten, mit märchenhaften Elementen angereicherten Teil mittels Bühnenbildvorschlägen, Requisiten oder Geräuschen.

KW: Und dann werden sie die drei Knaben, also jene Figuren, die im zweiten Teil immer dann als letzte Hoffnung erscheinen, wenn die Protagonisten die Angst überwältigt.



David Lee, Rebekka Maeder, Katharina Persicke, KS. Katrin Gerstenberger, Anja Bildstein





KS Katrin Gerstenberger, Anja Bildstein, Katharina Persicke, David Lee, Kinderchor

Bewusstseinszustände

„Die Zauberflöte“ erreicht eine dialektische Ausdruckskraft, die im folgenden Jahrhundert vergleichsweise nur auf bestimmte Opern Giuseppe Verdis zutrifft. Noch im Untergang einer aus den Fugen geratenen Welt, wie sie „Die Zauberflöte“ darstellt, hielt Mozart an der Vision fest, dass Menschen den Göttern gleichen und „Mann und Weib“ an die Gottheit heranreichen: Pamina und Papageno, die nicht in Stand und Rang, aber gefühlsmäßig zusammengehören, singen davon im Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Nr. 7). Vom kritischen Utopiepotenzial lebt „Die Zauberflöte“ bis heute. Wer ihr Größe und Ernsthaftigkeit versagt, ihr stattdessen unterstellt, bloßes Unterhaltungstheater zu sein, einer breiten Masse und Kindern zugehört, jedoch zu banal für kritische Erwachsene, muss sich fragen, ob er mit diesem Urteil nicht vor allem die Erkenntnis verdrängt, wie kompromisslos diese Oper die Widersprüche des Lebens aufdeckt.

Unzählige antike und orientalische Stoffe verschmelzen im Libretto der „Zauberflöte“ miteinander. Direkte stoffliche Vorlagen für Schikaneder bildeten der 1731 erschienene Roman „Sethos“ des Abbé Jean Terrasson, von Matthias Claudius 1778/79 als „Geschichte des ägyptischen Königs Sethos“ ins Deutsche übersetzt, in dem unter anderem die Szene der Geharnischten aus dem zweiten Finale vorgeprägt ist, sowie die zwischen 1786 und 1789 erschienene dreibändige Märchensammlung „Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geister-Maehrchen“ von Christoph Martin Wieland und August Johann Liebeskind, vor allem das darin enthaltene Märchen „Lulu“ oder „Die Zauberflöte“. Zu Mozarts Zeit spiegeln sich eine weit tiefere Schicht literarischer und mythischer Quellen in einer ungewöhnlichen Häufung von Zauber- und Maschinenstücken, die auf alle orientalischen Weisheitslehren und mehr oder weniger offen verlautbarten Aufklärungsgedanken beruhen. Derartige Quellen wurden Ende des 18. Jahrhunderts nicht historisch oder kritisch betrachtet, sondern bildeten 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 Schikaneder und Mozart waren dies dem Zeitgeist entnommene und dem Publikum ihrer Gegenwart verständliche Symbole zur Verdeutlichung einer humanen Grundidee.

Mozart begann die Komposition der „Zauberflöte“ wahrscheinlich im Frühjahr 1791 und beendete sie nahezu vollständig im Juli 1791, bevor er die Arbeit am Musikdrama „La clemenza di Tito“ aufnahm, das als kritische Untersuchung restaurativer Herrschaft die revuehafte Darstellung der sich in Autoritäten, in Mächtige und Ohnmächtige spaltende Gesellschaft der „Zauberflöte“ wie im Negativ das Positiv ergänzt. Die Ouvertüre der „Zauberflöte“, der den zweiten Aufzug eröffnende Marsch der Priester (Nr. 9) sowie die Bläserakkorde während der Priesterversammlung – für den Handlungsrahmen entscheidende Nummern – entstanden wahrscheinlich erst am 28. September 1791, zwei Tage vor der Uraufführung. Das Fugato, der Hauptteil der Ouvertüre, fasst als formales Prinzip den Ideengehalt der Oper zusammen: These und Antithese, Streit und Widerstreit einander ergänzender und zugleich bekämpfender Figuren, Instanzen und Ideen, die eine eigene Dynamik entwickeln, sobald sie in Kraft und Bewegung versetzt werden. Unaufhaltsame musikalische Motorik dient als Spiegelbild zwangsläufiger, in ihrem Impuls nicht zu unterbrechender und von außen kaum zu kontrollierender gesellschaftlicher Prozesse.

Wie einen Ariadne-Faden spannte Mozart ins Labyrinth des Librettos jene zentralen Momente, in denen sich die Protagonisten von den Doktrinen lösen, die ihnen aufgezwungen werden. Vornehmlich diesen Augenblicken und nicht, wie man zunächst glaubt, den Lehren der Priesterwelt ist die zentrale Tonart Es-Dur vorbehalten, in der die Ouvertüre, Taminos Bildnis-Arie, Paminas und Papagenos Duett Nr.7 und wesentliche Abschnitte des zweiten Finales notiert sind.





Julian Orlishausen, Elisabeth Hornung, David Lee

Die drei Menschen, die sich den „Reinigungen“ unterziehen, wie Sarastro am Ende des ersten Aufzuges die Prüfungen des Männerbundes nennt, verlebendigen in Mozarts Musik unterschiedliche Bewusstseinszustände, hervorgerufen durch dieselbe Grenzsituation am Übergang vom Leben zum Tod. Tamino soll sich der Tugendlehre Sarastros beugen, die Königin der Nacht befiehlt ihrer Tochter Pamina, sie solle aus Mutterliebe morden. Bis zum Ende bleibt unklar, ob Tamino, Pamina und Papageno die Prüfungen überleben werden.

Sarastro ist keineswegs der nur gute oder nur böse Übervater und Priester, als der er im Text präsentiert wird. In Mozarts Musik ist er vor allem eine gespaltene, 1791 höchst brisante und moderne Figur zwischen Religionsstifter, Realpolitiker und Sektenführer, ein Mann in der Lebenskrise, dem eine besondere Ausstrahlung zu eigen ist. Gerne übergang man die Tatsache, wie deutlich Mozart die unverhohlenen frauenfeindliche Denkungsart Sarastros hervorhob und als Denunziation erkennbar machte. Sarastro ist weder unantastbar, noch gottähnlich. Hinter seinen verhohlenen Weisheitssprüchen lugt seine Triebhaftigkeit hervor. Daher weicht ihm der Mohr Monostatos als Schatten und zweites Ich nicht von der Seite. Dies erklärt, dass der weise Priester Sarastro dem seinen Befehlen gehorchenden Mohrensklaven im ersten Finale vor den Augen der Öffentlichkeit 77 Sohlenstrieche verabreichen lässt. Damit bestraft Sarastro nicht nur den Ungehorsam des unterwürfigen Lakaien, den seine Andersartigkeit zur Anpassung zwingt, sondern die Offenheit eines Sexualtriebes, den er selbst verdrängt und in die Askese einer Tugendlehre kleidet. Mit der öffentlich Aburteilung des Mohren statuiert Sarastro ein bedenkliches Exempel: der oberste Bürger als Tugend- und Sittenrichter.

Weniger in der speziellen Erzählweise und im besonderen Stil als vielmehr in der Durchdringung von Inhalt und Form erweist sich, ob ein bestimmtes Werk die Gesetzmäßigkeiten der Gattung erfüllt, resümiert und revolutioniert. Auf den Trümmern des untergehenden an-

cien régime errichtete Mozart einen vom Humanitätsgedanken geprägten Raum, in dem das Leitthema vom Leben im Tod, vom Weg von der Liebe in den Tod, in einer bis dahin selbst für ihn unvergleichlich rigorosen Art und Weise behandelt wird: umrahmt von der Entdeckung der Liebe in Taminos Bildnis Arie (Nr. 3) und von der Gewissheit des Todes als existentieller Bedingung und Lebenserfüllung in Paminas Arie „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“ (Nr. 17). Die auf Paminas Arie folgenden Nummern – vom Chor „O Isis und Osiris“ (Nr. 21) bis zum zweiten Finale „Bald prangt den Morgen zu verkünden“ (Nr. 21) – spiegeln in rituellen Vorgängen eine Lebens- und Bewusstseinswende, die nicht die Tugend- und Weisheitslehren der Priesterschaft Sarastros, sondern ausschließlich der Todesmut Paminas bewirkt.

Wolfgang Willaschek

Große und kleine Mysterien

In der „Zauberflöte“ geht es vor allem um den Prozess einer vervollkommnenden Verwandlung in einem rituellen Vorgang. Diesen Sinneswandel sollen die Zuschauer mitvollziehen.

Ohne jeden Zweifel bildet die Freimaurerei mit ihrer Symbolik, ihren Ritualen und ihrer Wert- und Vorstellungswelt den wichtigsten Hintergrund und Kontext des Werkes. Die Freimaurerei war kein obskurantistischer Geheimbund, sondern bildete eine intellektuelle Avantgarde der Zeit, insbesondere in Wien, wo sie die Funktion einer Akademie der Wissenschaften erfüllte, so auch die Loge „Zur Wahren Eintracht“, Schwesterloge von Mozarts Loge „Zur Wohltätigkeit“, in der die Aufklärung in Österreich eine besonders engagierte Heimstatt gefunden hat. Die beiden Logen waren eng verbunden, Mozart war nach Ausweis der erhaltenen Protokolle oft in der Wahren Eintracht zu Gast.

„Die Zauberflöte“ ist in der Tat eine „opéra maçonnique“ (Jacques Chailley), aber nicht nur im esoterischen, sondern vor allem auch im exoterischen Sinne, das heißt im Sinne einer doppelbödigen Botschaft, die sowohl die Eingeweihten als auch die „Profanen“ erreichen will. Die „freimaurerischen Botschaften“ werden in keiner Weise verschlüsselt, sondern offen und plakativ herausgestellt. „Die Zauberflöte“ bringt ein Ritual auf die Bühne, lässt es aber nicht nur vor den Zuschauern ablaufen, sondern bezieht diese auch in dieses Ritualgeschehen ein. Wir haben es mit einer doppelten Theatralität zu tun, einer Art Theater auf dem Theater. Die Priester führen eine symbolische Handlung auf, die darauf angelegt ist, die Initianden, zu denen außer Tamino, Pamina und Papageno auch wir gehören, durch wechselnde Bilder aufs tiefste zu beeindrucken und einem wahren Wechselbad der Gefühle auszusetzen. Wir dürfen daher nicht fragen, wer oder was die Königin der Nacht ist, sondern wie sie erscheint. Sie wird uns einmal so und einmal anders gezeigt, weil wir zusammen mit Tamino einen Perspektivwechsel vollziehen sollen. Das ist der ästhetische Grundgedanke, der dieser

Oper zugrunde liegt und aus dem sich alles andere, ihre sprachliche und musikalische Dramaturgie ergibt.

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. Die Oper reproduziert in ihrer ästhetischen Doppelbödigkeit die doppelbödige Struktur, die man in der Mysterientheorie des 18. Jahrhunderts mit den heidnischen Religionen, insbesondere der ägyptischen Religion verband. Die Struktur der *religio duplex* mit ihrem Gegensatz von Volksreligion und Elitereligion findet im Doppelgesicht der „Zauberflöte“ ihren Ausdruck. Zwischen beiden Religionen herrscht der unversöhnliche Gegensatz von Aberglaube und Wahrheit, zwischen den Kleinen und Großen Mysterien herrscht das natürlich Gefälle von menschlicher Fassungskraft und Belastbarkeit sowie des Standes. Der Gang des Initianten führt also aus den Illusionen der Volksreligion auf eine dreigestuften Einweihungsweg: erst in die Phase der Desillusionierung, in der er sich von den Glaubenssätzen der Volksreligion lossagen muss, dann in die Phase der Kleinen Mysterien, bei der Prüfungen bestanden und Lehren beherzigt werden müssen, und schließlich in die Phase der Großen Mysterien, in der er durch die Schrecken einer Nahtod-Erfahrung hindurch zur großen Schau, dem Blick ins Heiligtum der Wahrheit oder des „Größten Lichts“ gelangt. Das Ritual beginnt nicht erst mit dem Priestermarsch und mit der feierlichen Szene im zweiten Akt, sondern mit den ersten Schlägen der Ouvertüre.

Diesem Doppelgesicht entsprechend wurzelt „Die Zauberflöte“ neben der Freimaurerei noch in einer ganz anderen Tradition bzw. einem anderen sozialen Umfeld, nämlich in der des Wiener Volkstheaters, die sich in der Handlung und in der Musik auf mindestens gleichbedeutende Weise ausdrägt. „Die Zauberflöte“ ist nicht nur zweidimensional, sie erweist sich, schaut man genau hin, als mindestens vierdimensional.

Da ist zunächst die erste Dimension, die der Märchen- und Zauberoper à la „Stein der Weisen“, „Oberon“, „Sonnenfest der Brahminen“ und viele mehr. Zu dieser Dimension gehören durchaus schon die Motive der Trennung der Liebenden, der Liebesprobe (wie in Schikaneders „Der Luftballon“), der Überwindung von Widerständen bis zur endlichen Vereinigung und auch die Gegenüberstellung von Hohem und Niederem mit der Verbindung des Heroischen und des Komischen. Das ist die Dimension, in der Schikaneder zu Hause ist und die er in die Zusammenarbeit einbringt. Die zweite Dimension, die bisher noch nie auf der Opernbühne zu sehen war, bringt Mozart ein durch seine Vertrautheit mit dem großen Forschungsthema der Wahren Eintracht, den antiken Mysterien. Das ist das Ritual der Einweihung, der Umwandlung eines Menschen durch seine Befreiung von Vorurteilen und Illusionen der Außenwelt und seine in drei Schritten zu vollziehende Einführung in die Innenwelt der Wahrheit, Tugend und Liebe. Der Orpheus-Mythos, der sowohl der Gestalt des Helden als auch dem Liebesplot des getrennten Paares zugrunde liegt und der die Motive „Musik“ und „Liebe“ in das Initiationsritual hineinträgt, die ihm von Haus aus fremd sind, bildet eine dritte Dimension.

Tamino und Orpheus ist gemeinsam, dass sie beide auf der Suche nach einer ihnen entrissenen Geliebten auf einen unterweltlichen Einweihungsweg geraten und dass sie, von Liebe und Sehnsucht getrieben, die Einweihung auf sich nehmen, weil ihnen am Ende die Vereinigung mit der Geliebten winkt. Beiden steht überdies die Musik bei diesem initiatorischen Abstieg in die Sphäre der entrissenen Geliebten zu Gebote. Beide werden schließlich einer Prüfung unterzogen, die darin besteht, mit der Geliebten nicht durch Blick oder Wort kommunizieren zu dürfen und ihre Vorwürfe und Drohungen aushalten zu müssen. Der Vogelmensch Papageno schließlich ist viel mehr als die „lustige Figur“ und mehr als die eine Hälfte des Niederen Paares – was er auch beides ist –, denn er spiegelt die Handlung auf allen ihren Ebenen und zieht einen durchgehenden Kontrapunkt ein. Er ist nicht nur der Vogelfän-

ger der Märchenhandlung, sondern auch ein – freilich kläglich scheiternder – Initiand und sogar ein liebender und musizierender, wenn auch komischer Orpheus. Diese beiden Dimensionen, die mythische (Orpheus) und die komische (Papageno) verklammern die beiden anderen des Zaubermärchens und des ägyptischen bzw. freimaurerischen Mysterienspiels. So entsteht etwas ganz Einzigartiges, was weder Vorgänger noch Nachfolger hat und in seiner rätselhaften Komplexität die Zuschauer bis heute in Bann schlägt und die Interpreten beschäftigt.

Das entscheidende Kriterium der Mysterienreligionen ist die Einweihung. Sie unterscheiden nicht zwischen Priestern und Laien, sondern zwischen Eingeweihten und Profanen.

Das griechische Wort *mysterion* heißt ursprünglich so viel wie „Einweihung“, genau der synonyme Begriff *telete*. Nun heißt „Mysterium“ auch „Geheimnis“ im Sinne von etwas, über das man nicht sprechen darf.

Das kommt daher, dass man über die Riten und sonstige Einzelheiten strengstes Stillschweigen bewahrt werden musste. Das starke Kommunikationstabu ist auch der Grund dafür, dass die Quellen über die Mysterien eher spärlich fließen. Der Gedanke, das Ritual der Einweihung in die Isis-Mysterien einer Oper als organisierendes Prinzip zugrunde zu legen, erwies bei einer Umsetzung durch Mozart und Schikaneder als so ungemein fruchtbar, dass ein einzigartiges Kunstwerk herauskam.

Jan Assmann





Herrenchor, Julian Orlishausen, David Lee

Die inferiore Funktion und die Anima bzw. der Animus stehen für jene Mächte, die uns „gefangen nehmen“, die uns mit „Tod und Verderben“ bedrohen. Zugleich ist diese Begegnung unerlässlich, wenn die seelische Entwicklung weitergehen soll.

In seelischen Krisen, in verfahrenen Situationen, Sackgassen ist oft gerade die Eigenschaft (oder das Bündel von Eigenschaften), die wir bisher für belanglos gehalten oder sogar verworfen haben, von unersetzlichem Wert.

Die Anima (bzw. der Animus) regieren häufig über jene seelische Bereiche, die zur Desidentifizierung mit Mutter und/ oder Vater abgespalten wurden.

Desidentifizierung benennt jenen Vorgang, in dem ein Kind oder ein Jugendlicher versucht, eine Identität durch den zwanghaften Vorsatz zu gewinnen, gewiss nicht so zu sein wie Vater oder Mutter. Dadurch werden Funktionen inferiorisiert, die zur Lebensbewältigung unerlässlich sind. Auch wenn die inferiore Funktion dem Bewusstsein wie eine fremde, wilde Gestalt gegenübertritt, hat sie doch an allem Anteil, was das Ich erreicht.

Wolfgang Schmidbauer

Nachtgestalten

Mythische Geschichten werden nicht erzählt, um Fragen zu beantworten, sondern um jene von Unvertrautheit bestimmte Furcht zu vertreiben, aus der diese Fragen sich überhaupt erst ergeben. Wie Hans Blumenberg festhält: Nicht das Unbekannte löst Furcht aus, sondern das namenlos Unbekannte, kann dieses doch weder beschworen noch angerufen, noch magisch angegriffen werden.

Mythische Geschichten hingegen erlauben uns, diese Unwissenheit zu überwinden, indem sie dem Unbestimmten einen Namen verleihen. Als erzähltes Ereignis wird die schreckenerregende Furcht vertraut, mit Sinn versehen und erträglich. Die Kinder der Nacht – der Tod, der Streit, das Schicksal – mögen zwar furchterregend und schrecklich sein. Aber weil sowohl über sie wie über ihre Mutter, die griechische Göttin der Nacht, genannt Nyx, mythische Geschichten erzählt werden können, wird die Furcht, die sie auslösen, vom Zauber der Benennung gebändigt: Sie ist lediglich der Überrest eines vorherigen Grauens. Mythische Geschichten über das anfängliche Chaos und die Urnacht spenden Vertrautheit, weil sie bezeugen, dass der von ihnen benannte Schrecken überwunden werden konnte, indem in die Nacht Licht, in das Chaos Form eingedrungen ist. Indem wir Geschichten davon erzählen, wie die Nacht durch den Sieg des Lichts entmachtet wurde, wird der Schrecken, der von ihr ausgeht, entschärft. Denn die Übertragung in Worte hat die namenlose Furcht zu einer vertrauten Erfahrung gemacht.

Schikaneders Libretto zur „Zauberflöte“ (1791) dient als Beispiel dafür, wie die Philosophie, die Literatur und die visuelle Kunst die Nacht beständig neu entdecken, um die Furcht und die Faszination, die von ihr ausgeht, in sinnstiftenden Erzählung zu übertragen. Am Ende der schaurig phantastischen Ereignisse hat das neue Paar Tamino und Pamina die nächtliche Seite seiner Phantasie abgelegt, ist glücklich im Tempel des Sonnenpriesters Sarastro angekommen. Durch die uneingeschränkte Annahme eines Vernunftgesetzes haben die beiden dazu

beigetragen, seine Macht zu zementieren. In der Gestalt der Königin der Nacht hingegen spricht ein vorheriges Grauen als Überrest zu denen, die sich ihrer Entmachtung sicher sein können: Dem Opernpublikum eines aufgeklärten Europas kurz vor der Französischen Revolution. Im Verlauf der Handlung darf die Königin der Nacht ein letztes Mal mit voller musikalischer Wucht entflammen, weil immer schon feststeht, dass sie schließlich zerschmettert und zernichtet in ewige Nacht gestürzt werden wird.

Die brisante Ambivalenz dieser Gestalt, die den Ursprung aller phantasmagorischen Ereignisse dieser Oper ausmacht, besteht in ihrer Liminalität. Als Königin der Nacht hat diese schillernde Figur zwar eine Gestalt angenommen, löst aber als Erinnerung an eine an ihrer Erscheinung festgemachten ursprünglicheren Unbestimmtheit weiterhin Grauen aus. Dieses Nachdrängen von Überresten einer früheren Ordnung findet sich zudem auf der musikalischen Ebene wieder. Die vermeintlich dämonische Intrigantin verkörpert nicht nur eine überholte magische Kraft, sondern auch die vergangene Welt der *Opera seria*. Die Arien der nächtlichen Königin, in denen sie davon erzählt, wie sie ihre Macht an Sarastro verloren hat und nur noch Rache üben kann, stehen selbst für ein überwundenes musikalisches Prinzip. Am Gegensatz zwischen der alten Welt der *Opera seria* und einer neuen Opernsprache wird der Machtkampf eines mütterlichen und eines väterlichen Prinzips verhandelt, und zwar als Überwindung einer ursprünglicheren, furchterregenden nächtlichen Domäne.

Doch auch Sarastro lässt sich damit in Verbindung bringen, wie mythische Geschichten eine archaische Fremdheit des Vorherigen denken, um dieses auszuschließen. Listig fragt Hans Blumenberg, ob der Mythos womöglich Schreckenisse selber erst erzeugt, um mit seinen Geschichten von Erlösung seelische Linderung anzubieten. Denn seit der Tradition des Epikur gehörte die Erregung von Furcht und Hoffnung in das Repertoire der Priesterkasten, die sich auf diese Weise ihre Macht als

Erklärer der Welt stets neu zu sichern wussten. In dem von ihm inszenierten Kampf zwischen mütterlicher Finsternis und väterlichem Licht konzipiert Sarastro tatsächlich ein Schauspiel der Angst, das sich jener dunklen Mächte bedient, gegen die es auch gerichtet ist. Er nutzt selber die schillernde Phantasmagorie der Nacht – ihre Schreckgespinste und ihr romantisches Versprechen – gegen die Nacht. In seinem Reich geht es um das gehorsame Befolgen von Pflichten, die entweder belohnt oder bestraft werden, um eine mit harten Verboten operierende dunkle Gerechtigkeit, also weder um das fröhlich unbegrenzte Ausleben von Lust noch um eine heitere Sympathie gegenüber dem Anderen.

Die Königin lässt sich als das Unheimliche der Aufklärung lesen; als dessen toxischer Nebeneffekt, den Horkheimer und Adorno als eine der Aufklärung immer schon innewohnenden Dialektik verstehen. Diese Dialektik machen die kritischen Theoretiker an deren Erstarrung in Furcht vor einer Wahrheit fest, die für sie nie nur das vernünftige Bewusstsein umfasst, sondern auch jegliches von ihr abweichendes Denken: als dunkle Umständlichkeit tabuisiert und am liebsten einer kulturellen oder psychischen Nacht zugeschrieben. Die Entzauberung der Welt, die der Aufklärung als Programm dient, wird gerne am Sieg einer Vernunft festgemacht, die jegliche Verkörperung einer magischen Illusion verwirft. Horkheimer und Adorno halten aber daran fest, dass „die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen“ selbst schon deren eigenes Produkt waren. Denn ihr Programm des Darstellens, Festhaltens und Erklärens nimmt in Beschlag und totalisiert nur, was der Mythos immer schon wollte, nämlich „berichten, nennen, den Ursprung sagen“. Das Projekt der Aufklärung ersetzt lediglich die vorherigen Geister und Dämonen durch einen solaren, patriarchalen Mythos, der den älteren Glauben an ein Mutterrecht herabdrückt und nach universalen Erklärungen in Bezug auf ein rationalistisches Wahrheitssystem sucht. Die Aufklärung verweigert diesen totalitären Gestus auch, indem sie das Unverständliche wegschneidet, die Menschen ebenfalls zur Konformität zwingt und laut Horkheimer und Adorno selbst die Züge einer my-

thischen Angst annimmt: „Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein. Weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist“.

Die erfolgreiche Verbannung der Königin der Nacht in eine ewige Dunkelheit im Jahr 1791 deutet natürlich darauf hin, dass neben einer Lektüre, die den Sieg der Aufklärung als Familiengeschichte erzählt, auch eine politische Lektüre möglich ist. Zwei Jahre nach dem Sturm der Bastille uraufgeführt, lässt sich „Die Zauberflöte“ als Streitschrift gegen die dunkle Macht des politisch reaktionären Adels und des Kleins des ancien régime lesen. Auch die französische Revolution hat ihre Politik als Verbannung der Nacht interpretiert und ihre Feinde als deren Embleme deklariert, deren Rechtsanspruch nicht anerkannt werden muss. Man kann aber auch das Erscheinungsjahr der Zauberflöte mit jenem epistemischen Bruch zusammenbringen, den Michel Foucault am Ende des 18. Jahrhunderts festmacht; mit einer Ordnungstiftung der Dinge, die das Andere der Vernunft zum Schweigen verurteilt, indem sie diese Nachtseite der Kultur als Wahnsinn oder Kriminalität benennt und somit pathologisiert, diszipliniert und einsperrt.

Elisabeth Bronfen



Herrenchor, Damenchor, Jana Baumeister

Anfertigung der Dekorationen & Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHE DIREKTION Nico Göckel LEITUNG BÜHNENBETRIEB & KOORDINATION WERKSTÄTTEN Uwe Czettel ABTEILUNGSLEITUNG BÜHNENTECHNIK & BÜHNENINSPEKTOR Andreas Engelhardt TECHNISCHE LEITUNG KAMMERSPIELE & KOORDINATION AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado PRODUKTIONSLEITUNG WERKSTÄTTEN Lisa Bader PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein, Elena Fünfer KONSTRUKTION Rumie Seidler, Marija Njegovanović LEITUNG BELEUCHTUNGS- & VIDEOABTEILUNG Heiko Steuernagel LEITUNG TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo, Saskia Scherer LEITUNG MASKENABTEILUNG Manuela Kutscher, Kirsten Roser-Vogel, Jennifer Stang LEITUNG REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG MALSAAL Ramona Greifenstein THEATERPLASTIK Lin Hillmer, Jenny Sciacovelli LEITUNG SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG POLSTER- & TAPEZIERWERKSTATT Andreas Kiss GEWANDMEISTEREI Oksana Grenz (Damen), Brigitte Helmes (Herren) SCHUHMACHEREI Thea Glaser, Tanja Heilmann, Anna Meirer

Text- und Bildnachweise „Interview“ ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft | Georgi W. Tschitscherin: Mozart – eine Studie, Reinbek bei Hamburg 1987 | Wolfgang Willaschek: Mozart-Theater: vom Idomeneo bis zur Zauberflöte, Stuttgart 1995 | der Text von Jan Assmann wurde redaktionell bearbeitet und entnommen aus: Jan Assmann: Die Zauberflöte – Oper und Mysterium, München 2005, Jan Assmann: Die Zauberflöte – eine Oper mit zwei Gesichtern, Wien 2015, Jan Assmann: Die Zauberflöte – Ein literarischer Opernbegleiter, Zürich 2012 | Wolfgang Schmidbauer: Das Geheimnis der Zauberflöte – Symbole der Reifung – Wege zur Integration, Freiburg 1995 | Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht – eine Kulturgeschichte der Nacht, München 2008 | Stephan Ernst fotografierte die Orchesterhauptprobe am 23.10.2018 | Alle Texte wurden redaktionell bearbeitet und mit anderen Überschriften versehen. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

**Fotos, Trailer & mehr
zur Produktion:**



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.

HESSEN



Hessisches Ministerium für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur

Wissenschaftsstadt
Darmstadt



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Nicola Raab LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa REDAKTION Steffi Mieszkowski SCHLUSSREDAKTION Valentina Tepel, Paulina Overländer CORPORATE DESIGN sweetwater / holst LAYOUT Johanna Amberg FOTOS Stefan Ernst HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 5 REDAKTIONSSCHLUSS 14.09.2026 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.





Jana Baumeister, Michael Pegher



STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

