



LANDESTHEATER
NIEDERBAYERN

LANDSHUT · PASSAU · STRAUBING

DIE ZAUBER- FLÖTE

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

DIE ZAUBERFLÖTE

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

Text von Emanuel Schikaneder

MUSIKALISCHE LEITUNG

Basil H. E. Coleman

INSZENIERUNG

Christina Piegger

BÜHNE & KOSTÜME

Iris Jedamski

CHOREOGRAFIE

Sunny Prasch

DRAMATURGIE

Swantje Schmidt-Bundschuh

PREMIEREN

LANDSHUT 01.10.2021 **PASSAU** 25.09.2021 **STRAUBING** 18.01.2022

Vorstellungsdauer

ca. 2 Stunden 45 Minuten

Eine Pause nach dem ersten Aufzug



BESETZUNG

Sarastro	Heeyun Choi
Tamino	Stefan Sbonnik
Sprecher	Kyung Chun Kim
1. Priester / 1. Geharnischter	Jeffrey Nardone
2. Priester / 2. Geharnischter	Miroslav Stričević
Die Königin der Nacht	Ewelina Osowska / Emily Fultz
Pamina	Henrike Henoch
Erste Dame	Kathryn J. Brown
Zweite Dame	Reinhild Buchmayer
Dritte Dame	Sabine Noack
Papageno	Peter Tilch
Ein altes Weib, später Papagena	Claudia Bauer
Monostatos	Daniel Preis
Ein Diener Monostatos'	Michael Kohlhäuf
3. Priester	Lukas Körner / Paul Färber
4. Priester	Valentin Brunner / Mark Emil Süß
Stimmen der drei Knaben	Juliane, Alexandra und Raphael Tilch
Amor	Sunny Prasch
	Niederbayerische Philharmonie
Hammerflügel	Basil H. E. Coleman

Spielleitung Margit Gilch **Inspizienz** Matthias Dressel **Regieassistenz** Joanne Heller **Regiehospitantz** Clara Fohlert **Technische Leitung** Michael Rütz **Beleuchtungsmeister** Egidius Nigl **Veranstaltungsmeister** Alexander Kriegler **Leitung Schneiderei** Heidi Höller **Maske** Maria Hirblinger **Requisite** Regina Stemplinger **Kostüme und Bühnenbild** Werkstätten des Landestheaters Niederbayern



Emanuel Schikaneder (1751-1812) wurde in Straubing geboren und wuchs in Regensburg auf, wo er als Knabe Mitglied der Domschatzen war. Ab 1773 war er Mitglied der *Moserschen Schauspielgesellschaft*, einer Wandertruppe. Schikaneder gilt als einer der begabtesten Theatermacher seiner Zeit, der nicht nur als Schauspieler sehr erfolgreich war (u.a. als Hamlet), sondern auch als Librettist zahlreicher Sing- und Schauspiele und als Theaterdirektor, u.a. in Augsburg und Regensburg. 1789 übernahm er in Wien die Leitung über das Freihaustheater auf der Wieden; die *Zauberflöte* war dort das mit Abstand erfolgreichste Stück unter seiner Intendanz. 1801 übernahm er die Leitung über das neu errichtete Theater an der Wien. Wichtigste Bezugsperson in Schikaneders Leben war die Schauspielerin Eleonore. Die beiden Theaterleute führten eine turbulente Ehe, in der beide Partner fremdgingen, waren aber in künstlerischen Fragen ein eingespieltes Team.

Nach den vom Vater Leopold organisierten Wunderkind-Touren des jungen **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) und seiner älteren Schwester Nannerl an die Höfe Europas stand Mozart ab 1772 in Diensten des Fürsterzbischofs Colloredo in Salzburg. 1781 befreite er sich aus diesem ungeliebten Arbeitsverhältnis und verlegte seinen Lebensmittelpunkt nach Wien. 1782 heiratete er gegen den Willen des Vaters Constanze Weber. Im gleichen Jahr kam das Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* für das Wiener Nationaltheater heraus. 1784 wandte sich Mozart der Freimaurerei zu und trat der Loge „Zur Wohltätigkeit“ bei. Die Da Ponte-Opern entstanden in den Jahren 1786-1790 (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*).

1780 hatten Mozart und Schikaneder sich in Salzburg kennengelernt und angefreundet. Mozart wohnte damals im Tanzmeisterhaus und Schikaneder stand gegenüber am Schauspielhaus auf der Bühne. Als sich die beiden ein Jahrzehnt später in Wien wieder begegneten, schmiedeten sie bald Pläne für eine Zusammenarbeit. Mozart begann die Komposition der *Zauberflöte* vermutlich im Frühjahr 1791 und schob im Sommer noch *La clemenza di Tito* dazwischen, die anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen in Prag uraufgeführt wurde. Knapp zwei Monate vor seinem Tod kam am 30. September *Die Zauberflöte* unter der Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Die Primadonna des Wiedner Theaters und Mozarts Schwägerin, Josepha Hofer, war die erste Königin der Nacht, Schikaneder selbst spielte den Papageno. Die Autoren bedienten mit ihrer ereignisreichen, lustigen und zugleich erbaulichen Geschichte vor mystisch-phantastischem Hintergrund das Verlangen des Wiener Vorstadtpublikums nach Unterhaltung.



INHALT

VORGESCHICHTE

Die Königin der Nacht und der König über das Sonnenreich sind die Eltern von Pamina. Aus dem Ast einer tausendjährigen Eiche schnitt der König einst eine magische Flöte. Kurz vor seinem Tod vermachte er den siebenfachen Sonnenkreis, das Symbol seiner Herrschaft, den Eingeweihten. Er verfügte außerdem, dass sich Frau und Tochter der Führung weiser Männer überlassen sollen, was die Königin jedoch strikt ablehnt. Der Anführer der Eingeweihten, Sarastro, hat daraufhin Pamina in seinen Tempel entführt.

ERSTER AUFZUG

Auf der Flucht vor einer Schlange fällt der Prinz Tamino in Ohnmacht. Drei Damen, Abgesandte der Königin der Nacht, töten die Schlange und bewundern die Schönheit des Jünglings.

Als Tamino aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht, hält er den Vogelfänger Papageno für seinen Lebensretter. Von diesem erfährt er, dass er sich im Herrschaftsgebiet der Königin der Nacht befindet. Die drei Damen bestrafen Papageno für seine Hochstapelei mit einem Schloss vor dem Mund. Tamino händigen sie ein Portrait Paminas aus, durch das im Prinzen die Liebe zu dem Mädchen erwacht. Plötzlich erscheint die Königin der Nacht selbst. Sie klagt Tamino ihr Leid: Die Tochter wurde ihr von einem Bösewicht geraubt, weshalb sie ihn zum Retter Paminas auserkoren habe. Wenn es Tamino gelinge, sie zu befreien, werde Pamina seine Frau.

So schnell wie sie gekommen war, ist die Königin wieder verschwunden. Die drei Dramen überreichen Tamino eine Zauberflöte, Papageno

bekommt ein Glockenspiel. Die Damen erteilen Tamino und Papageno den Auftrag, sich in Sarastros Reich aufzumachen. Drei Knaben würden ihnen dabei helfen. Prinz und Vogelfänger machen sich auf den Weg.

Pamina versucht, aus ihrem Gefängnis zu entkommen, doch Monostatos fängt sie wieder ein. Als er sich über die ohnmächtig gewordene Gefangene hermachen will, erschrickt er über das plötzliche Erscheinen des Vogelfängers. So etwas haben beide noch nie gesehen: Papageno und Monostatos sind über das Aussehen des jeweils anderen entsetzt.

Papageno erzählt Pamina vom Vorhaben des Prinzen Tamino, sie im Auftrag ihrer Mutter zu befreien. Er selbst sei betrübt, weil seine Suche nach einem Weib bisher erfolglos geblieben ist. Pamina tröstet Papageno. Beide preisen die Liebe als gottgleiches Gefühl.

Tamino steht unterdessen vor den Toren zu Sarastros Reich. Er wird vom Sprecher der Priester am Eintreten gehindert. Gleichwohl es ihm nicht erlaubt sei, offen zu reden, sät der Sprecher Zweifel bei Tamino an der Integrität der Königin. Stimmen aus dem Tempel verraten ihm, dass Pamina noch am Leben ist. Erleichtert stimmt er ein Spiel auf der Zauberflöte an. Hoffnungsfroh bemerkt Tamino, dass seinem Flötenspiel Papagenos Pfeifenton antwortet.

Pamina und Papageno geraten auf der Flucht aus dem Tempel Monostatos und seinen Sklaven in die Hände. Doch die Zauberkraft des Glockenspiels setzt die Verfolger außer Gefecht.

Da erscheint Sarastro mit Gefolge. Nun begegnen sich auch Pamina und Tamino zum ersten

Mal. Doch die Freude währt nicht lang: Tamino und Papageno werden sogleich abgeführt und genötigt, sich einer Reihe von Prüfungen zu stellen.

ZWEITER AUFZUG

Sarastro und die Priesterschaft tagen im Weisheitstempel. Sie beschließen, Tamino nach bestandener Prüfung in ihren Kreis aufzunehmen, um ihn seiner Bestimmung zuzuführen. Der Sprecher und die zwei Priester führen Tamino und Papageno in den Tempel ein. Auch Papageno soll sich den Prüfungen unterziehen. Als er widerwillig reagiert, wird ihm als Belohnung eine zu ihm passende Partnerin in Aussicht gestellt. Abschließend sprechen die Priester eine generelle Warnung vor „Weibertücken“ aus. Die erste Aufgabe für die Probanden lautet, sich in Stillschweigen zu üben. Sogleich erscheinen die drei Damen und warnen eindringlich vor den Eingeweihten. Papageno plappert unaufhörlich, Tamino bleibt standhaft und verschwiegen. Der Priester erinnert die beiden noch einmal eindringlich an das absolute Sprechverbot. Ein altes Weib reicht Papageno ein Glas Wasser und behauptet, seine Geliebte zu sein. Tamino und Papageno erhalten die ihnen beim Eintritt abgenommenen Musikinstrumente zurück und bekommen ein Festmahl aufgetischt. Während Papageno zulangt, spielt Tamino auf seiner Flöte und lockt damit Pamina an. Sie ist bestürzt, als Tamino und Papageno ihr mit Schweigen begegnen. Sie vermutet, dass Taminos Liebe zu ihr schon wieder erloschen sei. Tamino und Papageno folgen einem dreimaligen Signal aus dem Tempel. Monostatos findet Pamina und will die Gunst der Stunde nutzen. Auch er sehnt sich nach Liebe. Doch die Königin der Nacht kommt ihm dazwischen. Sie fordert ihre Tochter auf, Sarastro zu töten und den Sonnenkreis an sich zu nehmen. Monostatos, der alles belauscht hat, versucht vergeblich Pamina

zu erpressen. Sarastro tritt dazwischen, verscheucht Monostatos und versichert Pamina, dass nicht Rachsucht, sondern Menschenliebe und Vergebung das oberste Gebot in diesen heil'gen Hallen sei.

Abschließend führt er Pamina und Tamino zusammen, damit sie sich Lebewohl sagen, da die letzte Prüfung Todesgefahr für den Prinzen birgt.

Papageno ist von Tamino getrennt worden. Er hat die ersten Prüfungen nicht bestanden und wird folglich das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen. Er bekräftigt seinen Wunsch nach einem Glas Wein und einer Gefährtin, was ihm beides erfüllt wird: Das alte Weib entpuppt sich als junges Mädchen mit Namen Papagena! Doch schon wieder funkt ihm der Priester dazwischen und zieht Papagena weg. Jetzt hat Papageno endgültig genug! In so einer falschen Welt will er nicht weiter leben. Gerade noch rechtzeitig erinnert er sich an das Glockenspiel und siehe da: Papagena erscheint. Nun ist sie ihm ganz gegeben. Eifrig plant das Paar Anzahl und Geschlecht seiner Kinder.

Auch Pamina kann nur mit Mühe davon abgehalten werden, sich etwas anzutun. Als sie wieder Hoffnung schöpft, dass Tamino sie noch liebt, beschließt sie, die Feuer- und Wasserprobe mit ihm gemeinsam anzutreten. Tamino, der bereits an der Schreckenspforte steht, ist überglücklich, Pamina zu sehen. Die Geharnischten lassen beide zur Prüfung zu. Geleitet vom Ton der Zauberflöte durchschreiten Tamino und Pamina Feuer und Wasser. Ein letzter Versuch der Königin der Nacht, ihren drei Damen und Monostatos, zu intervenieren, scheitert. Die Liebe hat gesiegt. Eine neue Zeit bricht an.



DIE ÜBERMENSCHLICHE KRAFT DER LIEBE

Rund um Mozarts *Zauberflöte*

Die *Zauberflöte* ist ein höchst ambivalentes Kunstwerk, das in seiner Perfektion viele Rätsel aufgibt. Die Musik dieses Märchens steht oft quer zum Text, manche Aussagen passen nicht zusammen und nicht wenige Figuren lassen sich in mehrere Richtungen deuten. Mozart und Schikaneder entwarfen die Utopie einer ebenso humanen wie verspielten Welt.

Das Geschehen in der *Zauberflöte* trägt sich an einem Tag an verschiedenen Orten zu und läuft in mehreren miteinander verwobenen Strängen ab. In singspielhafter Manier gibt es Dialoge neben Gesangsnummern in deutscher Sprache. Bei der Uraufführung wurde die *Zauberflöte* als „Große Oper“ angekündigt. Als Vorbild erkennbar ist ebenfalls die damals populäre Zauberoper mit ihrem klassischen Kampf Gut gegen Böse. Das Neben- und teils auch Durcheinander von hehrer Kunst und populärem Spiel, von Ernst und Klamauk, erhob Mozart und Schikaneder zum Prinzip ihrer Dramaturgie. Es gelang ihnen mühelos, innerhalb von Sekunden vom heroischen Serria-Gestus auf einen liedhaften Komödionten umzuschwenken, ohne dass es sich wie ein Bruch anfühlt. Die schnellen Wechsel der Schauplätze waren auch der beeindruckenden Bühnenmaschinerie des Wiedner Theaters geschuldet, die das Publikum immer wieder mit technischen Effekten in Staunen versetzte.

Für Handlung und Personal der *Zauberflöte* dienten verschiedene antike und orientalische Quellen als Fundgrube, die im Kontext der damaligen Zeit auch ein Nährboden für die Gedankenwelt der Aufklärung waren: Dazu

gehören Christoph Martin Wielands Märchensammlung *Dschinnistan* von 1786-89 (inklusive der Geschichten *Lulu oder Die Zauberflöte* und *Der Stein der Weisen*) sowie Jean Terrasons *Geschichte des Sethos*, eine romanhafte Ägypten-Fiktion, deren deutsche Übersetzung um 1779 Matthias Claudius besorgt hatte.

Die zauberhafte Flöte rückt Tamino in die Nähe des thrakischen Sängers Orpheus, dessen Musik gleichfalls die wilden Tiere des Waldes zähmt und die Götter entzückt. Hier wird die einzigartige Macht der Musik beschworen. Wenn in der Oper die Zauberflöte als Instrument zum Einsatz kommt, spielt sie in strahlendem C-Dur, so in Taminos Ariette „Holde Flöte“ sowie in der Feuer- und Wasserprobe. Ihr starker Zauberton nimmt den gefährlichen Prüfungen den Schrecken; überraschend schnell und komplikationslos durchschreiten die Probanden mit ihrer Hilfe Feuer und Wasser. Die fröhliche Flötenmelodie über dem Marsch wirkt wie ein Schutzschild, der die Gefahren überdeckt, welche hier nicht deskriptiv von der Musik illustriert werden, wie es die Romantik vermutlich getan hätte.

Den wohl wichtigsten geistigen Hintergrund des Werkes bildet die Symbolik der Freimaurer. Die Aufnahme-prozedur mit den zu absolvierenden Prüfungen hat ihr Vorbild in deren Ritualen, die darauf abzielten, den Prüfling in seinem Innersten zu erschüttern; dazu wird er in Angst und Schrecken versetzt, um hinterher Erleichterung und Freude zu empfinden. Diese Riten verstanden die Freimaurer als eine Fortsetzung der altägyptischen Priesterwelt, allen voran den

Mysterien der Isis. Ignaz von Born, Herausgeber des *Journals für Freimaurer*, hatte 1784 zu dem Thema einen Aufsatz mit dem Titel „Über die Mysterien der Ägypter“ veröffentlicht. Unter seiner Leitung war die Loge „Zur Wahren Eintracht“ gegründet worden, die sich zu einem Hort der Aufklärung entwickelte. Auch Schikaneder und Mozart gehörten bekanntlich verschiedenen Logen an. Gleichwohl die Blütezeit der Wiener Freimaurer bereits vorbei war (ca.1780-85), konnten die Autoren darauf vertrauen, dass das Publikum mit den Grundzügen des humanistischen Ideals der Freimaurer und der Allianz aus Mysterium und Aufklärung vertraut war.

Die Zauberflöte wurde zwei Jahre nach der Französischen Revolution komponiert, und auch sie spielt in einer Übergangszeit, in der die Eingeweihten das Sagen haben, aber nur so lange, bis ein aufgeklärter Herrscher gefunden ist, in dessen Hände sie die Macht des Sonnenstaates legen können. Die in der *Zauberflöte* immer wieder anklingende Licht-Metapher gehörte zum Inventar der aufklärerischen Rhetorik, wonach die Vernunft den Geist und die Gesellschaft zu erhellen vermag. Der Einfluss der Freimaurerei ist ferner in der allgegenwärtigen trinären Symbolik enthalten. Die für Gerechtigkeit stehende Dreizahl ist omnipräsent: Es gibt drei Damen, drei Knaben, drei Tempel, drei Prüfungsstadien, drei Akkorde der Priester und nicht zuletzt sind in der Grundtonart der Oper, Es-Dur, drei b vorgezeichnet (u.a. Ouvertüre, Bildnisarie, „Bei Männern, welche Liebe fühlen“).

Und Action! Beginnen tut die Oper im Nachtreich der Königin. Ein Allegro in c-Moll („Zu Hilfe“) wirft den Zuschauer mitten hinein ins Geschehen. Der Held wird von einer Schlange verfolgt, ihm pocht das Herz. Kurzerhand erlegen die drei Damen das Ungeheuer und kosten ihren Triumph aus. Als bald fasst

jede für sich eine ungeahnte Zuneigung zu dem Jüngling. Doch die heroische Fassade bröckelt, aus dem kampfesmutigen Trio werden drei pubertäre Zicken: „Ich, ich, ich“, rufen sie – doch den Wettstreit um seine Gunst kriegt der jugendliche Held gar nicht mit, er ist ohnmächtig geworden. Mozarts subtiler Humor zeigt sich in vielen solcher musikalischen Details. So bekommt die Ankündigung „Doch keine geht!“ einen fanfarenartigen Duktus, der nicht so recht zum Inhalt passt. Im lieblichen „Du Jüngling, schön und liebevoll“ nehmen die drei Damen zwar wieder Haltung an, können sich aber hörbar kaum von Taminos Schönheit losreißen. Das Grundthema der Oper ist somit etabliert: Die universelle Sehnsucht nach Liebe, die alle Figuren teilen.

Die drei Damen sorgen für eine Reihe amüsanter Momente. Auch in den Quintetten mit Tamino und Papageno geben sie einerseits ein paar moralische Merksätze zum Besten, betreiben mit wechselndem Erfolg Manipulationsversuche, verlieren sich immer wieder in privatem Geplapper und fallen sich gegenseitig ins Wort.

Die Arien ihrer Chefin, der Königin der Nacht, sind im Stil der Opera seria gehalten. Deren Koloraturen, gekrönt vom dreigestrichenen f, sind über jeden Zweifel erhaben. Illustriert von einem Orchester-Crescendo rauscht die Königin heran. Sie zeigt sich nicht sogleich als gefühlskalte Regentin, sondern als gebrochene, leidende Mutter („Zum Leiden bin ich auserkoren“). Die Trauertonalart g-Moll des Largettos schafft eine Verbindung zur Arie ihrer Tochter („Ach, ich fühl’s“), das angstvolle „Zittern“ spiegeln die Violinen in einer bebenden Bewegung. Viel ist darüber gerätselt worden, ob der Schmerz der Königin echt sei oder ob die Zurschaustellung ihrer Leiden nur dazu diene, Taminos Mitgefühl zu erregen, be-

vor sie ihm ihren Plan unterbreitet. Mit „Denn meine Hilfe war zu schwach“ verebbt die Stimme der Königin gar, doch nur um sich im *Allegro moderato* zu voller Größe aufzubauen. Die Aufforderung an Tamino, ihre Tochter zu retten, duldet keinen Widerspruch („Du, du, du, wirst sie zu befreien gehen!“)

Anders als die Königin, deren Rachsucht und Erregung sich später in barockem Furor entladen („Der Hölle Rache“), antwortet Sarastro in der „Hallenarie“ mit der Botschaft der gewaltfreien Vergebung in einer arios-kantablen Form von berückend edler Einfachheit und Würde. Diese in sich ruhende, staatsmännische Haltung verschafft ihm gewiss ein paar mehr Sympathiepunkte beim Publikum als die Wutrede der Königin. Mozart setzt hier bewusst einen deutlichen Kontrast zu der vorangegangenen Arie.

Sarastro und seine Priester sind durch getragene Tempi und gedämpfte Bläser von einer weihevollen Aura umhüllt. Allein die Wirkung der drei Akkorde ist außerordentlich. Mit ihnen betritt der Zuschauer einen sakralen Raum, in dem feierliche Zusammenkünfte gelebriert werden.

Eine Schlüsselposition kommt Taminos „Bildnisarie“ zu, denn seine Liebe zu Pamina setzt die Handlung erst in Gang. Wir erleben hier das Gefühlschaos eines Menschen, der sich zum ersten Mal in seinem Leben verliebt und versucht, der diffusen Erregung Herr zu werden. Eine tiefgreifende Verwandlung ereignet sich in dieser Arie, die Tamino nachhaltig prägen wird, als alle Prüfungen, die da folgen.

Ein großes Fragezeichen in der Oper war stets der „dramaturgische Bruch“ vor dem Finale des ersten Aufzugs: Tamino will in den Tempel Sarastros eindringen, um Pamina zu befreien, wird je-

doch vom Sprecher zurückgehalten, der ihn auffordert, sich zunächst der Tugendlehre Sarastros zu unterwerfen. Schienen zuvor die Seiten von Gut und Böse klar abgesteckt und die Sympathien entsprechend verteilt, wird der Held Tamino an dieser Stelle verunsichert, welcher Version der Geschichte er Glauben schenken soll: Hat die Königin gelogen, als sie von Sarastro als einem Bösewicht sprach? Oder sagt der Sprecher die Unwahrheit, wenn er die Königin in einem schlechten Licht erscheinen lässt? In gleichem Maße wird das Publikum verunsichert, welcher Seite es den Sieg und welcher den Untergang wünschen soll – eine bei einem Märchen ansonsten einfach zu beantwortende Frage. In Taminos Augen vertreten die Königin und ihre Damen von nun an jedenfalls das Falsche und Sarastro verkörpert die Wahrheit.

Wie ist dieser Perspektivwechsel um 180 Grad zu verstehen? War jene Kehrtwende eine Inkonsequenz oder bewusstes Kalkül der Autoren? Die These, Mozart und Schikaneder hätten mit Rücksicht auf ein Konkurrenzwerk mitten in der Arbeit die Konzeption der Oper vollkommen umgeworfen, gilt mittlerweile als widerlegt. In dem beschriebenen Ritual geht es ja gerade um den Prozess einer Verwandlung des Menschen. An dieser Stelle ist die Oper geradezu erschreckend modern; sie führt eindrücklich vor Augen, dass Lagerbildung mit dem dazugehörigen Schwarz-Weiß-Denken in einer komplexen Welt zu kurz greift. Es fällt ja nicht schwer, sich Sarastro und seine Priester als eine Gruppe von Verschwörungstheoretikern vorzustellen, die Tamino ermahnen, den Falschmeldungen der Königin kein Gehör zu schenken. Bevor er in den erlauchten Kreis der „Eingeweihten“ aufgenommen wird, muss er sich erst beweisen und sich die Aufnahme quasi verdienen – aus psychologischer Sicht ein interessanter Schachzug, um die Bindung an die Gruppe noch zu verstärken.

Musikalisch gesehen ist diese Stelle nicht zufällig die progressivste in der *Zauberflöte*, von der im Nachhinein gesagt wurde, dass sie der durchkomponierten romantischen Oper den Weg ebnete. Es handelt sich um einen erregten, rezitativischen Dialog, angereichert durch illustrative Kommentare des Orchesters und liedhafte Einschübe („Der Lieb und Tugend Eigentum“, „Sobald dich führt der Freundschaft Hand ins Heiligtum zum ew'gen Band“). Dass Tamino an den widersprüchlichen Aussagen zu verzweifeln droht, zeigt auch die tonartliche Unentschlossenheit der Szene: Der Held hat den harmonischen Boden unter den Füßen verloren.

Papageno, ein Verwandter des Hanswurst aus dem Alt-Wiener Volkstheater und Sympathieträger des Abends, ist der komische Begleiter an der Seite des Prinzen. Seine volkstümlichen Lieder lassen sich leicht nachsingen. Der Naturbursche ist der treuherzige Freund Taminos und sein Reisegefährte ins Reich Sarastros. Gegen seinen Willen soll er sich dort dem Einweihungsritual unterziehen. Was auf den strebsamen Tamino wie eine glückbringende Verheißung wirkt, ruft bei Papageno allerdings nichts als Unverständnis hervor. Der Vogelfänger weiß, dass die steifen Rituale nicht seinem Naturell entsprechen. Was hilft die beste Weisheitslehre, wenn man hungrig ist und keine Freundin hat? Mit seiner direkten Art, die Dinge beim Namen zu nennen, spielt sich Papageno ins Herz des Publikums. Zwar stammt die Figur aus der Komödie, doch ist Papageno kein reiner Spaßmacher oder gar eine Lachnummer. Seine Sehnsucht nach Liebe führt ihn wie Pamina sogar an den Rand des Selbstmords. Beide wollen lieber sterben als in einer falschen und ungerechten Welt zu leben, beide nehmen ihre letzte Zuflucht in der Trauertonalart g-Moll, beide werden im letzten Moment von den drei Knaben gerettet.

Pamina und Papageno sind Geschwister im Geiste. Eigentlich müsste die Gefährtin an Taminos Seite ja folgerichtig „Tamina“ heißen. Die Anfangssilbe ihres Namens rückt die Königstochter jedoch in die Nähe Papagenos. Sie überschreitet nicht nur die Grenzen ihres Geschlechts, sondern auch die ihres sozialen Standes. Wenn es um die Kernbotschaft der Oper geht, singen Pamina und Papageno die vielleicht wichtigste Nummer: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“. Dort heißt es „Mann und Weib, und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an“. Die Liebe als höchstes Prinzip schlägt hier alle anderen Tugenden und Weisheiten. Sie ist eine im Wortsinn übermenschliche Kraft. Das ist die hoffnungsfrohe, lebensbejahende Botschaft dieser zauberhaften Geschichte, in deren Verlauf zwischenzeitlich so viele Figuren in den Abgrund blicken.

Die finale Prüfung in der *Zauberflöte* besteht in der Überwindung der Elemente auf einem Todespfad, um schließlich zu den Mysterien der Isis vorzudringen. Mozart beschreibt diesen gefahrvollen Weg in der surreal-gespenstischen Szene der Geharnischten durch einen oktavgeführten Choralgesang mit fallender Chromatik und Seufzermotivik in c-Moll („Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden“). Der Gang des Lebens wird hier als Leidensweg, als Passionsgeschichte, dargestellt.

Die einfache Moral dieser Oper, welche so komplex und ambivalent ist wie das menschliche Dasein, könnte lauten: In jedem Wesen wurzelt ein tiefes Bedürfnis nach Gemeinschaft und Zugehörigkeit; auf seiner Suche nach dem Glück stellen sich dem Individuum jedoch immer wieder Hindernisse in den Weg, die es zu meistern gilt. Die Herausforderung besteht darin, an den Ungerechtigkeiten der Welt nicht zu verzweifeln. Mit den Zaubermitteln Liebe und Musik lässt sich das Leben nämlich doch ganz gut ertragen.



GLAUBENSsätze ÜBERWINDEN

Regisseurin Christina Piegger im Gespräch

In der Zauberflöte begegnet uns eine polare Welt aus Licht und Schatten. Auf der einen Seite haben wir die Königin der Nacht, auf der anderen Seite die Priester-Fraktion um Sarastro. Wofür stehen diese beiden Welten in Ihrer Interpretation? Wie unterscheiden sie sich und in welche Bildsprache lassen sie sich übersetzen?

Ich sehe Sarastro und die Königin der Nacht in einem starken Gegensatz, aber es ist kein Gut-Böse-Dualismus. Die beiden bilden die Spitzen ihres Systems, es sind Herrscher, die von ihrem jeweiligen Tun vollkommen überzeugt sind. An beiden Welten klingt jedoch im Verlauf des Stückes Kritik an: Zwar werden in Sarastros Reich Vernunft und Weisheit ganz groß geschrieben, doch funktioniert sein System vor allem über Unterdrückung und Ausschluss von Andersdenkenden. Das System ist einem strikten Regelwerk und klaren Hierarchien unterworfen und wird durch Strafandrohung bei Zuwiderhandlung aufrechterhalten. In dem Grundsatz der „Verschwiegenheit“ steckt ja auch drin, dass man eben nicht alles aussprechen darf, was man denkt. Im Kreis der Eingeweihten zählt außerdem „das Weib“ wenig, bei der Königin ist es genau umgekehrt, hier gibt es keine Männer.

In Sarastros Tempel herrscht eine monumentale Architektur mit großen Säulen, die zum Himmel streben; über Treppenelemente lässt sich eine Hierarchie unter den Figuren auf der Bühne herstellen. Goldene Wellblech-Optik führt uns eine strahlende und glänzende Welt vor Augen. Im Unterschied zu Sarastros Welt, wo die Regeln sehr offen kommuniziert werden und

seinen Gefolgsleuten ganz klar ist, was sie dürfen und was nicht, gibt es im Reich der Königin keine strenge Ordnung, hier ist alles viel chaotischer und diffuser. Das Gefühl, die Emotion, ist wichtiger als die Vernunft. Die Kommunikation ist weniger offen, mehr manipulativ. Wir verorten diese verschlungene Welt in einem Wald, einem Dschungel, der etwas Unheimliches hat. Dickicht und Gestrüpp machen gerade Linien unmöglich, die wuchernde Natur bietet den hier lebenden Kreaturen genügend Verstecke.

Ich stelle mir vor, dass sich beide Welten seit Jahrzehnten in einem Konflikt miteinander befinden, aus dem sie nicht mehr herauskommen. Sie stecken in ihren Sichtweisen fest. Die Situation ist so verfahren, dass es eine neue Generation braucht, die sich gegen die Alteingesessenen und ihre Ideen stemmt, die die verkrusteten Strukturen aufbricht und beide Welten wieder miteinander in Einklang bringt.

Ist Tamino denn geeignet, um diese Aufgabe zu erfüllen? Er nimmt ja relativ fraglos alles hin, was ihm aufgetischt wird. Gegenüber Autoritäten gehorcht er, zuerst der Königin, dann Sarastro. Die Glaubenssätze der Eingeweihten zieht er nicht in Zweifel. Das Schweigegebot bedeutet im übertragenen Sinne ja auch, jemanden mundtot zu machen. Zum kritischen Denken werden die Anwärter jedenfalls nicht gerade ermuntert. Was soll man von so einem Helden halten? Taugt so jemand als Vorbild?

Tamino ist in der glücklichen Lage, dass von Beginn an Aufgaben an ihn herangetragen

werden: Die Königin hat ihn als Retter ihrer Tochter auserkoren und Sarastro will ihn sofort seinen Weisheitslehren unterziehen. In seinem jugendlichen Aufbruchgeist zieht der junge Held aus, um diese Aufträge anzunehmen und sich allen Prüfungen zu stellen.

Mit großem Elan verfolgt er den Plan, die Prinzessin zu befreien. Als er an der Tempelpforte zu Sarastros Reich angelangt ist, bringt ihn der Sprecher dazu, an den Worten der Königin zu zweifeln, indem er quasi sagt: „Es kann ja sein, dass du bestimmte Dinge für wahr hältst, aber ist das, was du denkst, auch erwiesen?“ Im Prinzip ist das die Frage nach „fake news“. Tamino ist plötzlich unsicher, ob der von ihm verfolgte Auftrag überhaupt rechtmäßig ist. Doch auch als er beschließt, sich den Prüfungen der Eingeweihten zu stellen, ist sein ursprüngliches Ziel ja immer noch dasselbe, nämlich Pamina zu befreien. Nur der Weg dahin ist jetzt ein anderer. Erst deutlich später, wenn es zum ersten Mal zu einem richtigen Gespräch zwischen den Liebenden kommt, und Tamino merkt, dass Pamina für diese Verbindung und das Glück zu zweit brennt, und die ganze Sache direkter angehen würde, weil sie nicht einsieht, dass man dafür einen Umweg über Prüfungen gehen muss, da wird ihm bewusst, dass es nicht schadet, wenn man bestimmte Glaubenssätze und Vorstellungen kritisch hinterfragt.

Also ist in dieser frauenfeindlichen Welt am Ende ausgerechnet Pamina die Heldin? Dabei wird sie ja lange Zeit von allen Seiten herumgeschubst ...

Absolut! Pamina ist die Person, die in der Lage ist, beide Welten zu vereinen. Sie ist die Prinzessin, die von Sarastro entführt wird, um sie als Druckmittel gegen die Mutter zu gebrauchen. Dann will ihre Mutter sie zur Rache an Sarastro anstiften. Pamina findet sich jedoch

mit der passiven Rolle, die ihr von allen Seiten zugedacht wird, nicht ab, sondern sie setzt sich zur Wehr – gegen Monostatos, gegen die frauenfeindlichen Lehren Sarastros, aber auch gegen ihre eigene Mutter.

Pamina wird klar, dass es nicht um eine Entscheidung für die eine Ideologie oder gegen eine andere geht. Ihre eigene Agenda steht außerhalb beider Ideologien. Ihr geht es – anders als ihrer Mutter und Sarastro – nicht um Machtstreben, sondern sie hat ein offenes und vereinigendes Ziel vor Augen. Sie möchte einen Partner, neben dem sie gleichberechtigt ein glückliches Leben führen kann. Ich glaube, in der Verbindung als Paar sind Pamina und Tamino bestens geeignet, die alten Systeme aufzubrechen. Tamino allein würde das sicher nicht tun.

Bedeutet das, dass Pamina und Tamino am Ende nicht dem bestehenden System einverleibt werden, sondern dass beide Systeme untergehen und auf den Trümmern etwas Neues entsteht?

Dass das System der Königin vernichtet wird, daran lassen Text und Musik keinen Zweifel. In meiner Auslegung ist es so, dass Sarastro, nachdem Tamino und Pamina die Prüfungen bestanden haben, den Sonnenkreis und damit seine Macht freiwillig abgibt. Er öffnet sein Reich einer neuen Generation. Ich stelle mir vor, dass es in dieser Welt seit sehr langer Zeit überhaupt keine Vertreter des weiblichen Geschlechts und eines weiblichen Denkens mehr gegeben hat. Pamina aber hat bewiesen, dass auch Frauen selbstbestimmt und vernünftig denken und handeln und über all die Tugenden verfügen, die Sarastro predigt. Pamina stellt sich aus freien Stücken der Feuer- und Wasserprüfung – niemand hat es von ihr verlangt. Anhand dieses positiven Beispiels können die starren Glaubenssätze überwunden werden

und es lässt hoffen, dass es künftig in eine andere Richtung weitergeht.

Welchen Reim kann man sich auf die drei Prüfungen machen, die da heißen Schweigen, nochmal Schweigen und durch Feuer und Wasser gehen?

Das erste Mal Schweigen ist ein Test, ob Tamino und Papageno die erstbeste Gelegenheit nutzen werden, um sich davonzumachen. Bei uns verkleidet sich einer der Priester als dreiköpfige Dame und prüft die Loyalität der beiden. Somit ist diese erste Schweigeprüfung eine Probe der Vernunft im Sinne Sarastros. Die Prüflinge müssen abwägen, ob sie sich bewusst den auferlegten Aufgaben stellen, oder ob sie die Flucht ergreifen. Das zweite Mal müssen sie gegenüber den Geliebten schweigen. Es ist eine Gehorsamkeitsprüfung. Unterwerfen sie sich den nicht logisch begründbaren Regeln oder verstoßen sie dagegen? Tamino besteht die Prüfung, weil er hofft, auf diese Weise mit Pamina belohnt zu werden. Die dritte Prüfung ist eine Mutprobe. Um die Feuer- und Wasserprobe zu bestehen, muss man Todesangst überwinden.

Wie passt Papageno in diese Welt, dieser Vogelmensch, der aus dem Rahmen fällt?

Papageno ist ein herrlich bodenständiger und zutiefst unpolitischer Mensch, der Schwierigkeiten gerne aus dem Weg geht, und der ganz genau weiß, was ihn glücklich macht: Ein gutes Essen, ein Glas Wein und im Idealfall eine Partnerin, die zu ihm passt. Mehr braucht er nicht zum Glücklichein. Durch seine Direktheit entsteht viel Komik. Und es ist ein schöner Gegenpol zu den beiden etablierten Systemen, die aus der Perspektive Papagenos reichlich künstlich und überzogen wirken. Interessant ist auch, dass es Papageno total egal ist, ob er ein Mann ist. Als er sich vor den Donnerschlägen fürchtet

und Tamino ihn anherrscht „Sei ein Mann!“, antwortet er: „Ich wollt, ich wär ein Mädchen.“ Ihm sind die typisch männlichen Tugenden, die gepredigt werden, völlig egal. Wenn Papageno sich fürchten will, dann tut er das eben und spricht seine Angst ganz offen aus, ohne sich dafür zu schämen.

Pamina und Papageno machen eine ähnliche Reise durch und scheinen sich auf Anhieb gut zu verstehen. Was verbindet sie?

Zwischen den beiden entwickelt sich eine wunderbare Freundschaft. Sie sind sich insofern ähnlich, als sie beide komplett unpolitisch sind. Pamina ist noch dabei, für sich herauszufinden, dass sie keine der beiden Ideologien vertreten kann. Papageno sind Ideologien grundsätzlich egal. Beide beurteilen Menschen nicht aufgrund von Vorurteilen und Kategorisierungen. Zwar stellt sich Pamina bei ihrer ersten Begegnung die Frage, ob Papageno von ihrer Mutter oder von Sarastro geschickt wurde, aber schließlich bewertet sie ihn unabhängig davon, ob er irgendwo dazugehört oder in eine vorgefertigte Schublade passt. Für sie ist entscheidend, was sie selbst über ihn denkt und nicht, was andere über ihn denken. Nachdem sie ihn angeschaut und mit ihm gesprochen hat, kommt sie zu dem Schluss, dass Papageno ein guter Mensch ist, der ihr Gutes will.

Die drei Damen und drei Knaben sind auf der Bühne zu jeweils einer Person geschrumpft. Ist das Corona geschuldet oder steckt noch eine andere Idee dahinter?

Die drei Damen treten im Stück ja immer gemeinsam auf, und selbst wenn sie sich mal streiten, haben sie doch immer ein gemeinsames Ziel. Aus den drei Damen wird daher bei uns eine dreiköpfige Dame, welche die unheimliche magische Welt der Königin unter-

streicht. Das dreiköpfige Fabelwesen dient als eine Betonung all dessen, was sich außerhalb der Norm bewegt, allem Unerwarteten. Das bringt mich zurück zur Ausgangsfrage nach der Verschiedenartigkeit der Systeme: Das Reich der Königin ist nach meiner Lesart nicht militärisch strukturiert. Hier gelangt man nicht über Drill und Gehorsam zu einer von außen aufgezwungenen Konformität, wie das bei Sarastro der Fall ist, sondern die Einheit der drei Damen liegt darin begründet, dass sie stark miteinander verbunden sind. Diese Verbundenheit wollte ich zeigen, indem ich sie einen Körper teilen lasse. Wir haben also drei denkende Köpfe, die in engem Kontakt stehen.

Die Priester dagegen tun und denken alle das Gleiche, weil sie einem Regelwerk gehorchen, weil ihr System auf Erziehung und Strafe gründet. Als Untergebene in dieser Welt begegnen uns Monostatos und die Sklaven, die wir gleich der dreiköpfigen Dame ebenfalls als Fabel-

wesen gestaltet haben, die nicht der Norm entsprechen. Von daher ist es nur konsequent, wenn sich Monostatos am Ende der Königin anschließt. Unser Vorbild waren hier die Orks aus dem *Herrn der Ringe*. Es handelt sich um eine andere Art Lebewesen, menschenähnlich zwar, aber körperlich und in ihren Bewegungen von Menschen zu unterscheiden.

Die drei Knaben habe ich zu einem Amor zusammengezogen, der weder zur einen noch zur anderen Seite gehört. Die drei Knaben sind zu jung für eine Einteilung, es ist noch unentschieden, ob sie zu der Frauen- oder der Männerwelt gehören. Sie sind geschlechtsneutral und dürfen sich frei zwischen den Welten bewegen. Unser Liebesengel ist ein kleiner Kobold, ein Puck, der sich überall einmischt. Er sorgt dafür, dass sich die Menschen auf den ersten Blick ineinander verlieben, er führt aber auch das Publikum durch die Geschichte, in der es fortwährend um die Liebe geht.

IMPRESSUM

Bildnachweise Titelbild & Probenfotos Peter Litvai

Bildlegende S 3: Ewelina Osowska (Königin der Nacht), Stefan Sbonnik (Tamino), Peter Tilch (Papageno); S 5: Henrike Henoch (Pamina); S 7 oben: Heeyun Choi (Sarastro), Kyung Chun Kim (Sprecher), Jeffrey Nardone (1. Priester); S 7 unten: Reinhold Buchmayer (2. Dame); S 10: Stefan Sbonnik (Tamino), Peter Tilch (Papageno); S. 15 oben: Henrike Henoch (Pamina), Daniel Preis (Monostatos); S 15 unten: Sunny Prash (Amor), Claudia Bauer (Papagena), Peter Tilch (Papageno); S. 20: Philipp Mehr (2. Geharnischter), Jeffrey Nardone (1. Geharnischter); S 24: Ewelina Osowska (Königin der Nacht)

Alle Texte sind Originalbeiträge von Swantje Schmidt-Bundschuh.

Textnachweise 2021/2022

Spielzeit Landestheater Niederbayern Landshut Passau Straubing
Niedermayerstr. 101, 84036 Landshut, Telefon: 0871 / 922 08 0

Herausgeber Stefan Tilch
Swantje Schmidt-Bundschuh

Intendant Swantje Schmidt-Bundschuh

Redaktion Peter Litvai

Gestaltung

Layout Das Landestheater Niederbayern wird durch den Freistaat Bayern gefördert.



VON SCHWARZEN VÖGELN UND WEIBERTÜCKEN

Ist die *Zauberflöte* ein rassistisches und frauenfeindliches Werk?

„Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten.“ (Sarastro)

„... weil ein Schwarzer hässlich ist.“
(Monostatos)

Es gibt in der *Zauberflöte* nicht wenige Textstellen, über die ein heutiger Hörer stolpert. Da sind die Priester mit einer derart frauenverachtenden Attitüde, dass man bei jedem zweiten Satz zusammensuckt. Die nicht müde werden zu betonen, dass das weibliche Geschlecht sich dem männlichen unterzuordnen habe.

Und da ist die Figur des „Mohren“ Monostatos, der als potenzieller Triebtäter gezeigt wird. Der Pamina bedrängt, obgleich er Scham über sein eigenes Verhalten empfindet, weil er selbst bereits den Grundsatz verinnerlicht hat, dass ein Mensch mit schwarzer Hautfarbe keine weiße Frau lieben dürfe. Der als Strafe vom Sklavenhalter Sarastro Peitschenhiebe zur moralischen Züchtigung verordnet bekommt.

Kann man *Die Zauberflöte* in Zeiten #metoo und #blacklivesmatter überhaupt noch auführen oder handelt es sich um eine misogynie und rassistische Oper?

So ambivalent wie das ganze Stück ist auch die Haltung der Autoren in diesen beiden Fragen: Sie präsentieren uns ganz offen die diskriminierenden und frauenfeindlichen Stereotypen ihrer Zeit, entlarven sie aber gleichzeitig auf subtile Weise als engstirnig und gestrig. Was für ein Frauenbild vermittelt uns die

Zauberflöte? Hier sprechen die Indizien dafür, dass Mozart mit seiner Musik tiefer blickt, als es der bloße Wortlaut des Männerbundes vermuten lässt. Am auffälligsten ist hierbei das „Bewahret euch vor Weibertücken“-Duett, dessen Aussage durch eine hopsende, buffoneske Musik karikiert wird. „Tod und Verzweiflung war sein Lohn“ – so ganz ernst scheint es den Priestern damit selbst nicht zu sein.

Und auch die Introduktion der *Zauberflöte* gibt einen Hinweis, wer in dieser Oper die Hosen anhat. Sie eröffnet mit der geballten Frauenpower der drei Damen. Der Auftritt des Prinzen Tamino dagegen fällt kläglich aus: Er läuft davon, ruft laut um Hilfe und fällt in Ohnmacht. Heldentum sieht anders aus.

Auf der Herrscherebene zeigt sich ein ähnliches Bild: Sarastro mag formal die fortschrittlicheren Arien singen, die sternflammende Königin hat die eindrucksvolleren. Während er zwei Strophenlieder singt, brennt sie ein Koloraturenfeuerwerk ab.

Schaut man sich die Frau mit dem am schärfsten gezeichneten Profil an, so handelt es sich bei Pamina um eine selbstbewusste Frau, die nicht auf den Mund gefallen ist. Sie wird entführt, eingesperrt, belästigt, bedroht, von der Mutter verstoßen – und doch lässt sie sich nicht unterkriegen. Als ihr Fluchtversuch scheitert, tritt sie Sarastro mutig entgegen, um ihm „die Wahrheit“ zu sagen, wie sie gegenüber dem ängstlichen Papageno betont. Man beachte auch den paritätischen Wechsel in der Wortstellung am Ende des Pamina-Papageno-Duets: „Mann und Weib, und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an“.

Damit sind wir bei der revolutionärsten aller Ideen – nämlich, dass mit Pamina erstmals in der Geschichte von Sarastros Sonnenstaat eine Frau zur Feuer- und Wasserprobe zugelassen wird, und zwar nicht nur als treue Begleiterin des Mannes, sondern als diejenige, die die Führung übernimmt. Gemeinsam werden Mann und Frau „eingeweiht“, gemeinsam werden sie künftig regieren. Tamino war ohne Pamina noch nicht vollständig – und nicht etwa umgekehrt.

Wie sieht es nun mit dem Rassismus in Bezug auf den „Mohren“ Monostatos (griech. „der allein Stehende“) aus? Immer wieder wird seine schwarze Hautfarbe betont.

Die Bezeichnung „Mohr“ stammt vom lateinischen „maurus“, den Bewohnern Mauretaniens in Nordafrika. Den Begriff gab es bereits vor der Kolonialzeit. Als „Mohren“ bezeichnete Figuren gehörten Ende des 18. Jahrhunderts zur Theaterkultur dazu, insofern bedienten Mozart und Schikaneder das Klischee eines Schwarzen als einer exotischen Zutat.

An dem Begriff „Mohr“ entzündeten sich immer wieder heftige Diskussionen. Erst im August 2020 wurde beschlossen, die „Mohrenstraße“ in Berlin Mitte umzubenennen. Sie liegt dort, wo damals wie heute Berlins Machtzentrum liegt, in einer Ecke, in der viele Straßen nach bedeutenden Persönlichkeiten Preußens benannt sind: Friedrichstraße, Wilhelmstraße, Charlottenstraße und mittendrin eben die Mohrenstraße. Historisch betrachtet war dies nicht als Schmähung, sondern als Ehrung gedacht – für jene Afrikaner, die aus Sicht der Aristokratie als exotisches Dekor feudaler Haushalte auch zum Hof gehörten. Doch natürlich waren jene nicht freiwillig gekommen, sondern in Ketten. Das Bild des kleinen, Schokolade servierenden Mohren (u.a. auch im *Rosenkavalier* zu finden) gehörte zum Fundus

der abendländischen Kulturgeschichte. Das gleiche Bild liefert der berühmte Mohr des Schokoladenfabrikanten Sarotti, benannt nach ebenjener Berliner Straße, in der einst der Firmensitz lag. Mittlerweile wurde aus dem schwarzen Mohren allerdings ein goldener „Magier der Sinne“.

Einer von Mozarts Logenbrüdern war Angelo Soliman, der es als „hochfürstlicher Mohr“ zu einiger Bekanntheit brachte. Als Kind von Sklavenhändlern von Afrika nach Europa verschleppt, war er zunächst in verschiedenen Adelshäusern als Lakai tätig, bevor er in die Dienste des Fürsten Liechtenstein trat. Soliman sprach mehrere Sprachen, war ein ausgezeichnete Schachspieler und als intellektueller Kopf ein geschätzter Gesprächspartner der Wiener Gesellschaft, der u.a. engen Kontakt mit Kaiser Joseph II. hatte.

In Monostatos nun begegnet uns ein aus der Gesellschaft allezeit ausgestoßener und von Sarastros Demütigungen wiederholt herabgewürdigter „Mohr“, was offenbar nicht ohne Spuren an ihm vorübergegangen ist. Missgünstig und boshaft ist er geworden. Trotz seiner Drohgebärden stellt sich aber schnell das Gefühl ein, dass Monostatos keiner Fliege was zuleide tun kann. Denn seine Musik hat so gar nichts Bedrohliches. Dass tief in seinem Innern ein liebendes, verletztes Herz schlägt, zeigt seine Arie, die ausgerechnet in hellem C-Dur steht („Alles fühlt der Liebe Freuden“), jener Tonart, die Mozart in dieser Oper immer dann einsetzt, wenn die magische Flöte zum Einsatz kommt. Und tatsächlich: In einem Stück, wo beide Helden mit Flöten ausgestattet sind (Tamino mit der Zauberflöte, Papageno mit einem Faunflötchen), bekommt Monostatos als Begleitinstrument seiner Arie die Piccoloflöte zugeordnet. Kann das Zufall sein?

Die Arie jagt in einem Tempo und einer Lautstärke vorüber; manch einer mag in dem hastigen Ritt eine gewisse Lüsternheit erkennen. Die Piccoloflöte rückt die Melodie außerdem in die Nähe der Janitscharenmusik, bedient also wiederum ein Klischee.

Doch Monostatos vergeht sich hier nicht etwa an der wehrlos Schlafenden, das Orchester spielt leise, *sempre pianissimo*, fast so, als hätte Monostatos Angst, Paminas andächtige Ruhe zu stören. Traurig fragt er: „Ist mir denn kein Herz gegeben, bin ich nicht von Fleisch und Blut?“ Ist es nicht verständlich, dass Monostatos sich wie alle anderen in dieser Oper nach einer Gefährtin sehnt? Und warum sollte er als einziger von Paminas Liebreiz unbeeindruckt bleiben?

Die simpelste Erkenntnis, die allem Rassismus den Wind aus den Segeln nimmt, liefert indes Papageno in der trockenen Bemerkung: „Es gibt ja schwarze Vögel auf der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?“ Dem voran geht ein kleines Duett zwischen Monostatos und Papageno, in dem beide über die andersartige Erscheinung des jeweils anderen erschrecken („Das ist der Teufel sicherlich!“) Diese spiegelbildliche Situation führt uns raffiniert vor Augen, dass Monostatos selbst nicht frei von Vorurteilen ist: Sieht jemand anders aus als die Menschen, die er kennt, sind sie des Teufels. Monostatos ist gewiss kein Heiliger, doch ist er so ambivalent gestaltet wie alle übrigen Figuren. Die Menschenliebe der *Zauberflöte* umfasst alle fühlenden Wesen – unabhängig von Aussehen (Papageno, Papagena), Hautfarbe (Monostatos) oder Geschlecht (Pamina). Indem sie Minderheiten Gehör schenkt, könnte diese Oper moderner nicht sein.

In der *Zauberflöten*-Fassung am LTN ist das Wort „Mohr“ getilgt worden. Die Frage dabei ist: Muss Sprache jedem Gefühl von Diskri-

minierung vorbeugen? Muss sich Kunst dem Zeitgeist unterwerfen?

Sicherlich sollte man Kunstwerke wie die *Zauberflöte* historisch und nicht moralisch bewerten. Doch Sprache und Kultur verändern sich permanent und deshalb ist es folgerichtig, wenn rassistische Begriffe, von denen sich Menschen diskriminiert fühlen, aus dem allgemeinen Sprachgebrauch verschwinden. Mit dem penetranten Gebrauch von Gendersternen mussten sich Mozart und Schikaneder zum Glück noch nicht auseinandersetzen, sie waren auch in dieser Hinsicht ihrer Zeit voraus: Wie uns das „Pa-pa“-Duett lehrt, muss selbstverständlich auf jeden Papageno eine Papagena folgen. So geht Gleichberechtigung am Ausgang des 18. Jahrhunderts.



WWW.LANDESTHEATER-NIEDERBAYERN.DE