

A man with curly hair, wearing a light-colored suit jacket splattered with yellow paint and white face paint with black outlines around his eyes and mouth, is smiling and holding a colorful parrot. The background is dark.

Staatstheater
Mainz

Die
Zauberflöte

Wolfgang
Amadeus Mozart

DIE ZAUBERFLÖTE

Große Oper in zwei Aufzügen (1791)
Libretto von Emanuel Schikaneder
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Musikalische Leitung ... Gabriel Venzago

Inszenierung ... Dominik Wilgenbus

Bühne ... Peter Engel

Kostüme ... Sandra Münchow

Licht ... Ulrich Schneider

Video ... Christoph Schödel

Chorleitung ... Sebastian Hernandez-Laverny

Dramaturgie ... Theresa Steinacker

Sarastro ... Derrick Ballard / Stephan Bootz

Königin der Nacht ... Alexandra Samouilidou

Pamina, ihre Tochter ... Dorin Rahardja / Julietta Aleksanyan

Tamino, ein Prinz ... Mark Watson Williams / Myungin Lee

Papageno, ein Vogelfänger ... Tim-Lukas Reuter / Gabriel Rollinson

Papagena ... Liudmila Maytak

Monostatos ... David Jakob Schläger / Nikolas Groth

Erste Dame ... Maren Schwier

Zweite Dame ... Alexandra Uchlin

Dritte Dame ... Verena Tönjes

Erster Knabe ... Jason Tosto* / Felix Heitmann*

Zweiter Knabe ... Rafael Beier* / Stanislaw Domischljarski*

Dritter Knabe ... Jonathan Ketelhut* / Jonathan Kummermehr* /

Boris Domischljarski*

Sprecher ... Jinsei Park

Erster Geharnischter / Zweiter Priester ... Alexander Spemann

Zweiter Geharnischter / Erster Priester ... Doğuş Güney

Erster Sklave ... Frederik Bak

Zweiter Sklave ... Scott Ingham

Dritter Sklave ... Patrick Hörner

Chor des Staatstheater Mainz

* Mitglieder des Mainzer Domchors (Einstudierung: Cécile Kretz,
Karsten Storck)

Statisterie des Staatstheater Mainz

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Regieassistenz und Abendspielleitung ... Sophie Kochanowska;
Studienleitung ... Fiona Macleod; *Musikalische Assistenz* ... Andri Joël
Harison; *Vorstellungsdirigat* ... Andri Joël Harison, Samuel Hogarth;
Korrepetition ... Andri Joël Harison, Eun-Mi Park; *Sprachcoaching* ...
Zelma Millard; *Bühnenbildassistenz* ... Isabelle Jung; *Kostümassistenz* ...
Isabelle Jung, Elena Paffen; *Ausstattungshospitantz* ... Emilia Krieg;
Inspizienz ... Stephan Joachim, Lisa Passow; *Soufflage* ... Iris Conradi;
Übertitelinspizienz ... Julia Edling, Annelen Hasselwander; *Leiterin der
Statisterie* ... Mareike Piringer

Technischer Leiter ... Dominik Maria Scheiermann; *Werkstätten-,
Produktionsleitung und Konstruktion* ... Niels Sonnemann; *Mitarbeiter*in-
nen der Technischen Leitung* ... David Amend, Bertil Brakemeier,
Anne Bugner, Luca Fleischhut; *Leiter der Bühnentechnik und Bühneneinrich-
tung* ... Justus Matla, Christian Quilitz; *Lichtoperator* ... Paul Spintig;
Leiter der Beleuchtung ... Ulrich Schneider; *Tontechnik* ... Peter Münch,
Enis Potoku; *Leiter der Ton- und Videotechnik* ... Andreas Stiller; *Requisite*
... Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger, Franziska von Holst; *Leiter der
Requisite* ... Fred Haderk; *Leiterin der Dekorationswerkstatt* ... Isabella
Krupp; *Leiter der Schreinerei* ... Ingo-Rainer Seefeldt; *Leiter der Schlosserei*
... Erich Bohr; *Leiterin des Malsaals* ... Bettina von Keitz

Kostümdirektorin ... Ute Noack; *Stellv. Kostümdirektorin* ... Antonia
Hilchenbach; *Damengewandmeisterinnen* ... Britta Hachenberger, Mareike
Nothdurft; *Herrengewandmeister* ... Thomas Kremer, Falk Neubert;
Kostümgestaltung ... Lisa Maline Busse; *Modistin* ... Petra Kohl; *Fundus-
verwaltung* ... Ingrid Lupescu, Cora Volz; *Koordination Garderobenwesen* ...
Irina A. Kraft, Julia Seiler; *Chefmaskenbildner* ... Guido Paefgen; *Stellv.
Chefmaskenbildner* ... Thomas Hilckmann; *Maskenbildner*innen Solo* ...
Jasmin Braun, Anette Dold, Yvonne Hoffmann, Nadine Ihmig; *Maskenbild-
ner*innen Chor und Statisterie* ... Alma Baier, Markus Dillmann, Annika
Engels, Sabine Feldhofer, Silvia Steppat, Soraya Loch

Aufführungsdauer:
ca. 2 Stunden 55 Minuten, Pause nach dem 1. Aufzug

Premiere am 14. März 2026
Großes Haus



HANDLUNG

Vorgeschichte

Paminas Vater, der König des Tags, hat aus den Wurzeln der Tausendjährigen Eiche die Zauberflöte geschnitzt. Nach seinem Tod wird das Herrschaftszeichen des hellen Königtums – der Siebenfache Sonnenkreis – jedoch nicht seiner Frau, der Königin der Nacht, übergeben, sondern Sarastro. Seither herrscht ein erbitterter Machtkampf zwischen Sarastro und der Königin der Nacht. Unterdessen heilt die Verletzung der Tausendjährigen Eiche nicht aus.

Erster Aufzug

In einer ihm unbekanntem Gegend ist Prinz Tamino auf der Flucht vor einer furchterregenden Schlange. Drei Damen retten den in Ohnmacht Gefallenen und nehmen ihn aufmerksam in Augenschein. Als Tamino erwacht, meint er in dem Vogelfänger Papageno seinen Retter zu erblicken, doch die Damen stellen das sofort richtig. Sie geben sich Tamino als Botinnen der Königin der Nacht zu erkennen, der Papageno immer seine erjagten Vögel abgeliefert, und zeigen Tamino ein Bild der Tochter der Königin, die von Sarastro entführt wurde. Tamino verliebt sich augenblicklich in Pamina und verspricht der klagenden Königin, ihre Tochter zu retten. Die Damen übergeben Tamino und Papageno zwei Zauberinstrumente – dem Prinzen eine Flöte, Papageno ein Glockenspiel –,

und kündigen an, dass drei Knaben ihnen den Weg weisen werden.

Pamina wird von Sarastros Diener Monostatos bedrängt. Papageno spürt sie auf und berichtet ihr, dass Tamino in sie verliebt und auf dem Weg zu ihrer Rettung sei. Als Monostatos und seine Schergen Paminas Befreiung bemerken, schützt Papagenos Glockenspiel die beiden Flüchtenden. Unterdessen gelangt Tamino zum Sprecher, der ihn auffordert, die Erzählung der Königin der Nacht zu hinterfragen; Taminos Wille, sich im Namen der Königin an Sarastro zu rächen, scheint jedoch unumstößlich.

Mithilfe der Zauberflöte finden Pamina, Papageno und Tamino schließlich vor Sarastro zueinander. Sarastro straft Monostatos' Zudringlichkeit, von der Pamina ihm mutig berichtet. Er will die drei allerdings nicht in die Freiheit entlassen, bevor Tamino und Papageno sich einer Reihe von Prüfungen gestellt haben, und verspricht beiden, dass Liebe und Erkenntnis ihr Lohn sein würden.

Zweiter Aufzug

Sarastros Priester versuchen zu erfahren, was er vorhat. Sie entlocken ihm allerdings wenig mehr als die Äußerung, dass sein Plan schon so weit vorangeschritten sei, dass er nicht mehr aufgehalten werden könne. Für die Prüfungen müssen Pamina und Tamino sich voneinander trennen. Pamina befürchtet Schlimmstes, dringt mit ihren Sorgen jedoch weder zu Tamino noch zu Sarastro durch.

Die erste Prüfungsaufgabe für Tamino und Papageno ist es, zu schweigen. Ihre Entschlossenheit wird durch die Damen der Königin der Nacht auf die Probe gestellt: Papageno fällt es schwer, die ihm gestellte Aufgabe zu erfüllen; Tamino schweigt entschlossen.

Monostatos kann trotz der harten Bestrafung durch Sarastro nicht von Pamina lassen, die wieder in seiner Obhut ist. Er wird von der Königin der Nacht aufgeschreckt, die versucht, ihre entsetzte Tochter zum Mord an Sarastro anzustiften: Die Rachsucht der gekränkten Königin kennt kein Halten. Sarastro allerdings kennt die Pläne der Königin und beruhigt Pamina, er werde keinesfalls zu ähnlichen Mitteln greifen.

Inzwischen versucht Papagena, die von einem Priester Sarastros in eine unpassende Verkleidung gezwungen wurde, Papageno zu überreden, ihr das Eheversprechen zu geben. Er lässt sich von den vorgespülten Äußerlichkeiten täuschen und gibt nur widerwillig sein Einverständnis.

Als Pamina wieder auf Tamino trifft, stürzt sein anhaltendes Schweigen sie in tiefe Verzweiflung. Sie geht, ohne dass Tamino ihr ein Wort des Trostes zukommen ließ. Papageno hadert weiterhin mit den Prüfungen und träumt vom Leben mit einer Partnerin. Als Papagena sich ihm zu erkennen gibt, werden sie von Sarastros Priester getrennt.

Die Knaben treffen auf die verzweifelte Pamina. Sie will den

Dolch, den die Königin der Nacht ihr für den Mord an Sarastro übergeben hat, gegen sich selbst richten, doch die Knaben schreiten ein und versprechen ihr, sie zu Tamino zu führen.

Zwei Geharnischte kündigen Tamino die letzten Prüfungen an. Sie erlauben Pamina, ihn auf dem schweren Weg zu begleiten. Weder Feuer- noch Wasserprobe können dem liebenden Paar etwas anhaben, das die Prüfungen glücklich besteht.

Papageno verliert über seinem Liebeskummer allen Lebensmut, als ihn die Knaben an das magische Glockenspiel erinnern: Mit dessen Hilfe ruft er Papagena zu sich und sie malen sich die gemeinsame Zukunft aus.

Unterdessen hat Monostatos sich auf die Seite der Königin der Nacht geschlagen und ihr wie auch den Drei Damen Zutritt zu Sarastros Reich verschafft. Sie wollen Sarastro stürzen und die Macht an sich reißen, doch ihr Rachefeldzug schlägt fehl. Pamina und Tamino führen alles zu einem guten Ende.



MÄRCHENTHEORIE UND -PRAXIS

Regisseur Dominik Wilgenbus
im Gespräch mit Dramaturgin
Theresa Steinacker

Die Zauberflöte ist Mozarts populärste, aber sicher auch meistdiskutierte Oper. Es gibt eine Vielzahl verschiedener Deutungen, die einander zum Teil gegenseitig ausschließen. Wie ist Deine Lesart von Mozarts letzter Oper?

Dominik Wilgenbus: Zentral ist für mich die märchenhafte Dimension dieses Stoffes. Man kann alle Figuren in der *Zauberflöte* auf einer symbolischen Ebene auffassen: als Verkörperung bestimmter menschlicher Eigenschaften, Wesenszüge oder Antriebe. Schikaneder und Mozart haben uns ein komplexes Kunstmärchen hinterlassen, das viele Anspielungen in sich trägt. Auch die Aufklärung als Entstehungszeit des Stücks scheint durch, wobei ich Mozarts Musik manchmal als fast anti-aufklärerisch empfinde: Da wird im Text eine Theorie postuliert, die ausmalt, wie der Mensch im Idealfall zu sein und sich zu verhalten habe, und gleichzeitig wird diese Theorie durch die Musik in Frage gestellt. Denn, so schematisch sind die Menschen nicht. Eine Theorie mag hilfreich dabei sein, ein Ziel zu formulieren, aber der Weg dahin gestaltet sich oft komplexer als erwartet, weil der Mensch eben nicht so einfach ist, wie die Theorie ihn gern hätte. In anderen Mozart-Opern, die sich

stärker auf seine Gegenwart beziehen, ist das noch deutlicher formuliert, aber spürbar ist das auch in der *Zauberflöte*.

Ist die Erkenntnis von der „grauen Theorie“ auch der Grund, weshalb Tamino in die Prüfungen geschickt wird?

Was Sarastro sich ausgedacht hat, ist theoretisch wunderbar: ein Plan, an dessen Ende die Welt gerettet und die Gefahr abgewendet sein soll. Doch dieser Plan geht am Ende nicht ganz so auf, wie Sarastro sich das vorgestellt hatte. Die Menschen um ihn herum sind eben keine Figuren auf einem Schachbrett, sondern Menschen aus Fleisch und Blut mit Gefühlen und Trieben, die nicht immer einem aufklärerischen Ideal entsprechen. Bei allen Figuren, und auch bei Sarastro, „menschelt“ es letztlich zu sehr, als dass ein Denken und Planen in simplen Fronten zu einem Ergebnis führen könnte.

Sarastro weiht seine Priester auch erst dann in sein Vorhaben ein, als sie den Gang der Dinge nicht mehr aufhalten können: Tamino muss die Prüfungen durchlaufen, von denen niemand – Sarastro eingeschlossen – weiß, ob er sie bestehen und damit ein gutes Ende für alle herbeiführen wird.

Die entscheidende Aufgabe für Tamino ist es, das Schweigen zu üben. Für einen Tenor ist das äußerlich keine dankbare Aufgabe, sich im zweiten Akt nur noch gelegentlich

singend entäußern zu dürfen, während Papageno und Pamina ihr Unverständnis über Taminos Schweigen musikalisch in aller Dramatik ausleben dürfen. Dass man im Publikum ein bisschen spekulieren muss, in welchem Gefühlszustand Tamino sich gerade befindet, ist auch reizvoll.

Meines Erachtens wurde Tamino in der Sprecherszene geradezu der Boden unter den Füßen weggezogen, ihm wurden in diesem Gespräch Dimensionen eröffnet, die er noch nicht kannte. Der Sprecher fordert ihn auf, nachzufragen, zu überprüfen, die eigene Meinung zu hinterfragen. Im Prinzip muss Tamino sich die Frage gefallen lassen: Wem glaubst du, woher nimmst du die Informationen, nach denen du handelst? Das ist ja eine Frage, die uns auch in unserer Gegenwart stark beschäftigen muss: Was sind denn gute oder nachvollziehbare Kriterien für Glaubwürdigkeit? Diese Frage stürzt Tamino in eine vollständige Verunsicherung, in eine mentale Finsternis, in der er alles in Frage stellt, was er zu wissen glaubt. Durch das Schweigegebot lernt er erst wirklich zuzuhören und nicht immer gleich mit einer eigenen Meinung vorzupreschen.

Tamino lässt sich auf diesen verunsichernden Vorgang rückhaltlos ein. Woher kommt dieses Zutrauen, das auf den ersten Blick etwas unbegründet scheint?

Nicht zuletzt, weil Goethe eine Fortsetzung der *Zauberflöte*

geschrieben hat, lässt sich hier eine schöne Brücke zum *Faust* schlagen: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“ Im Sinne eines Märchens steckt es ja in einem Prinzen, ein guter Mensch zu sein. Es ist also völlig logisch, dass Tamino zu Beginn der Oper, als er auf die Königin der Nacht als trauernde Mutter trifft, sofort entschlossen ist, ihr zu helfen und ihre Tochter zu retten. Es bedeutet aber auch, dass er dann in Sarastros Reich bereit ist, sich den ihm unbekanntem Herausforderungen zu stellen. Dann allerdings tritt das Märchen ein Stück weit aus seinen eigenen Kategorien heraus, wenn Sarastro auf die Frage des Priesters antwortet, ob der Prinz die Prüfungen bewältigen könne: „Der Prinz niemals, nur der Mensch.“

Wenn Sarastro all diese Informationen hat, warum bleibt die Aufgabe trotzdem Tamino überlassen?

Im Prinzip hat Sarastro ein ganz ähnliches Problem wie Wagners Wotan: Er hat ein Problem vor sich, das er selbst (mit-)geschaffen hat, kann es aber nicht mehr allein lösen. Und mit einem bloß symbolischen Vorgang ist es in unserer Märchenwelt eben nicht getan. Sarastro hätte in einem Moment die Möglichkeit, der Tausendjährigen Eiche die Zauberflöte wieder einzusetzen und so mutmaßlich die Verletzung zu heilen. Aber das reicht nicht aus – und vor allem macht Sarastro in meinen Augen

einen entscheidenden Denkfehler: Er maßt sich an zu definieren, wo das Menschliche aufhört, wenn er zu Pamina sagt: „Wen solche Lehren nicht erfreu'n, verdienet nicht ein Mensch zu sein.“ Sarastro versucht sich so über die Rachsucht der Königin der Nacht zu erheben, aber wenn er am Ende den Sieg des Sonnenlichts über das nächtliche Dunkel proklamiert, zeigt er deutlich, dass er genau darüber nicht erhaben ist wie eine letztgültige Instanz. Genau dieser vermeintliche Sieg findet für mich am Ende nicht statt. Das neue Paar in Gestalt von Tamino und Pamina setzt auch eine neue Ordnung der Welt ein, die mit dem Finale dieser Oper anbricht.

Was die beiden am Ende verbindet, ist aber eben nicht der Zauber eines magischen Instruments ...

Beide Instrumente, Flöte wie Glockenspiel, sind im Grunde Ausdruck eines Herzensgefühls. Sie beginnen zu spielen, wenn das Gefühl dessen, der sie hat, stark genug ist. Aber letztlich ist die Liebe stärker als der ganze Zauber. Über allen magischen und Machtinstrumenten, über Flöte, Glockenspiel und Sonnenkreis thront die Liebe und sie erst ermöglicht Tamino und Pamina, die Prüfungen zu bestehen – und letztlich die Welt der *Zauberflöte* zu retten.

Welchen Ort, welche Räume erkundet ihr mit Peter Engels Bühnenbild und Sandra Münchows Kostümen in eurer Zauberflöte?

Durch die Bedrohung, die die Welt der *Zauberflöte* durch das drohende Absterben der Tausendjährigen Eiche erfährt, kamen wir rasch zu einem Spiel über die Rettung der Welt – und zu Shakespeares berühmtem Satz „Die ganze Welt ist eine Bühne“. Schikaneders Kunstmärchen galt zu seiner Zeit als sogenannte „Maschinenkomödie“, die auch zum Zweck hatte, in aller Eindrücklichkeit die Möglichkeiten des Theaters auszuschöpfen. Und die Mittel des Theaters sind zum Teil noch dieselben wie zu Mozarts und Schikaneders Zeiten, mancher Zauber funktioniert heute auch genauso gut wie damals. Man kann in ganz vielen Momenten unserer *Zauberflöte* sehen: Hier wird Theater gespielt. Als Publikum kann ich entscheiden, wann ich in die Illusion eintauchen möchte und wann mich daran freuen, beobachten zu können, wie dieser Theaterzauber entsteht. In manchen Momenten wird die Schraube auch mal so weit gedreht, dass das Theater und seine Mittel sich gewissermaßen selbst überholen, in denen die Logik ein Stück weit außer Kraft gesetzt wird. Aber auch das ist lebensecht, denn gerade ein spontanes „Hä?!“ gehört zu den Reaktionen, die man im Leben manchen Dingen gegenüber nun einmal hat. Wenn wir behaupten würden, dass auf der Theaterbühne alles einfach und eindeutig wäre, würde das zu kurz greifen und dem Theater wie dem Leben einen großen Teil des Zaubers nehmen, der ihnen eigen ist.



Desto mehr wird geträumt, je weniger bereits erlebt ist. Vor allem Liebe malt das Ihre stets früher, als sie es hat. Sie stellt sich die Eine, den Einen vage vor, bevor das dadurch liebenswerte Geschöpf leibhaftig aufgetreten ist. Ein Blick, ein Umriss, eine Art zu gehen, wird geträumt ... Die geliebten Züge schweben bildhaft vor, und der äußere Reiz muss ihnen gemäß sein, sonst kann er nicht als ein zu liebender zünden. Der äußere Reiz wird also hier, damit er zündet, nicht nur hingenommen, etwa als der erste, der vorgekommen ist, sondern er wird aus innerer Neigung, Vorbereitung als zündender ausgewählt. Das dann Gemeinte, die kommenden Züge der Gestalt werden zwar nicht deutlich gesehen, doch deutlich und auslesend erfragt. Ein erfüllender Schein derer schwebt und schreitet vor, die erwartet werden, selber erwarten.

Ernst Bloch



RÄTSEL OHNE LÖSUNG?

Kaum eine Oper Mozarts dürfte so viele Diskussionen und Interpretationsversuche hervorgebracht haben wie *Die Zauberflöte*. Über den Anlass der Entstehung wie auch ihre konkrete Genese im Zusammenwirken Mozarts mit Schikaneder ist nur wenig Verlässliches bekannt. Fest steht aber, dass die Uraufführung im Herbst 1791 im Theater im Freihaus auf der Wieden, dessen Leitung Schikaneder zwei Jahre zuvor übernommen hatte, den Beginn einer im deutschsprachigen Raum einzigartigen Rezeptions- und Aufführungsgeschichte markierte. Innerhalb kürzester Zeit wurde Mozarts letzte Oper so populär, dass ein Kritiker anlässlich einer Berliner Aufführung 1794 notierte: „Nun ist auch hier die *Zauberflöte* auf die Bühne gebracht, und die Menschen laufen darnach, als wenn ihre zeitliche und ewige Glückseligkeit von dieser Oper abhinge.“

Wurde Mozarts Musik zur *Zauberflöte* mehr oder weniger umstandslos zum Meisterwerk erklärt, erfuhr Schikaneders Libretto vielfältige, teils sehr harsche Kritik. Ein Kritiker urteilte Mitte der 1790er Jahre, dieser habe „wohl noch nie etwas anderes als Unsinn geschaffen, aber hier hat er sich selbst übertroffen“. Schikaneders Text vereint Motive aus und Anspielungen auf populäre Märchen wie *Lulu* oder *Die Zauberflöte* aus

Christoph Martin Wielands Märchensammlung *Dschinnistan* oder Jean Terrassons Roman über den ägyptischen König Sethos, zitiert Freimaurer- und mystische Symbolik sowie Elemente aus Volkstheater und Mysterienspiel. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass Schikaneder dem Komponisten ein Libretto vorgelegt hat, das dieser ohne jede Änderung von Anfang bis Ende vertont hätte. Mozart hatte sich schon früh in seiner kompositorischen Laufbahn eine enge Zusammenarbeit mit seinen Librettisten ausbedungen, und es gibt keinen Grund zu der Annahme, dass dies ausgerechnet bei der *Zauberflöte* anders gewesen sein sollte – zumal Schikaneder selbst davon berichtet, dass er gemeinsam mit Mozart an den Feinheiten des Textes gefeilt habe.

Die Beobachtung, dass Libretto und Musik der *Zauberflöte* mehr Fragen aufwerfen als einfache Antworten liefern, ist fraglos berechtigt. Räume und Übergänge bleiben trotz detaillierter Szenenbeschreibungen oft diffus, Vorgeschichte(n) und Motive werden nur punktuell thematisiert, Szenen- und Bildwechsel folgen häufig kaum vermittelt aufeinander. Wohl mehr als alles andere prägen Kontraste und Widersprüche die Welt der *Zauberflöte*: Heroik und Komik, Komik und Tragik, Verblendung und Erkenntnis, Rachsucht und Vergebung, Lebensnähe und abstrakte philosophische Konzepte werden einander gegenüber gestellt, ohne dass eine

(allzu) simple Auflösung greifbar scheint. Diese Gegensätze spiegeln sich zwangsläufig in der Musik wider, die „letztlich so heterogen ist wie der Text von Schikaneder“ (Laurenz Lütteken). Die Introduction beginnt als panisch getriebene Arie Taminos, die nach dessen Verstummen aufgrund seiner (wenig prinziplichen) Ohnmacht vom Terzett der Damen – eine bis dahin nie gehörte formale Wendung – abgelöst wird. Liedhaft schlichte Weisen wie Papagenos Vogelfänger-Auftrittsarie stehen neben Momenten großer lyrischer Innigkeit, wie sie in Taminos Bildnisarie oder Paminas trauerndem „Ach, ich fühl’s“ hörbar werden. Doch auch innerhalb der einzelnen musikalischen Nummern sind Gegensätze anzutreffen: Die Bildnisarie, musikalisch als Ausdruck spontanen, tiefen Gefühls gestaltet, präsentiert sich nur auf der akustischen Ebene als scheinbar ungefiltert strömender Affekt. Der Text ist in Sonettform und damit „einer poetischen Form der allerstrengsten Künstlichkeit“ (Lütteken) abgefasst.

Die augen- und ohrenscheinlich größten Kontraste werden in einer Abfolge im zweiten Aufzug geradezu prototypisch gegenübergestellt: Die Rache-Arie der Königin der Nacht, mit der sie ihre Tochter zum Mord an Sarastro anzustiften versucht, ist mit ihren stratosphären-gleichen Koloraturen musikalische Chiffre äußerster emotionaler Entgrenzung und gleichzeitig Ausdruck höchster Künstlichkeit (und

sängerischer Kunstfertigkeit). Pamina wird jedoch kaum Zeit zugestanden, den Ausbruch ihrer Mutter zu verarbeiten, da steht sie schon Sarastro gegenüber – der ihr zusichert, für das Vergehen ihrer Mutter gerade nicht grausame Rache üben zu wollen, sondern Vergebung. Auf das furios peitschende d-Moll der Königinnen-Arie folgt Sarastros getragen-edles E-Dur, in Ausdruck, Agogik, Stimmlage wird die Gegensätzlichkeit der beiden Herrscher*innen ins Größtmögliche übersteigert. Beider Arien Adressatin ist Pamina, die – ähnlich wie Tamino – von einem Extrem ins nächste geschleudert wird: der Mutter entführt, von Monostatos bedrängt, befreit, erneut gefangen, durch die Mutter bedroht und instrumentalisiert. Erst als sie die Erlaubnis erhält, an Taminos Seite die Prüfungen zu durchlaufen, scheint sich ein gutes Ende für sie abzuzeichnen, das aller Gefahr zum Trotz in jedem Fall ein Ende an der Seite ihres Liebsten sein würde. Dass es dem jungen Paar am Ende zusteht, mutig und liebesinnig alle vorher aufgestellten Rätsel und Gegensätze hinter sich zu lassen, mag zu den wenigen konkreten Antworten gehören, die die *Zauberflöte* gibt – dass sie auch nach über 230 Jahren Aufführungsgeschichte mit ihren Rätseln und bewussten Widersprüchen noch so zu fesseln vermag, zu ihren größten Geschenken.



Mozarts Würde der Bewährung wohnt im Grenzland beim Tod. Pamina beweist vor Sarastro, auch in den Prüfungen des Schlusses, Bereitschaft zum Tod: nicht „Todesverachtung“. [...] Die Tode aber, die Pamina durchschreiten muss, um der Wahrheit ihres Lebens mächtig zu werden, abstrahieren sich nicht zu lehrhaften „Stufen“, auch zu keinen „Strecken“ eines prästabilisierten Passions- oder Siegesweges. Sie sind Erfahrungen: Antrieb der *ersten Erfahrung* ist das fraglose, primäre Gefühl eines Rechts auf Leben und Liebe, das dem Tode, nein, dem Lebensfeindlichen in einer allzu rechtlichen Welt trotzt.

„Die Wahrheit, die Wahrheit, *und sei sie auch Verbrechen*“: Verbrechen heißt hier nicht böse, menschen- oder götterverletzende Missetat, sondern das innerste, isolierte Recht, *Trotz*, des sich fühlenden Ich, auf den in den Gesetzen dieser Welt Strafe steht. [...] Auf „Verbrechen“ mag der Tod stehen, was tut's: Tod steht ja wohl auch auf die unwiderlegliche Liebe, die Pamina und Tamino zum erstenmal sich sehen, erkennen, mit fliegend jugendrascher Trotz- und Widerstandswendung umarmen lässt, „Es schling mein Arm sich um ihn her, / *Und wenn es auch* mein Ende wär.“ So ist der Tod dem Mädchen näher als die Schergen, die sie packen, Helfer statt Feind ihres Widerstands.

Ivan Nagel





Wenn es nämlich zum Wesen der Menschen gehört, dass sie autonom sind – Urheber von Werten, von Selbstzwecken, deren letzte Autorität eben daraus erwächst, dass sie frei gewollt sind –, dann kann nichts schlimmer sein, als Menschen so zu behandeln, wie wenn sie nicht autonom, sondern bloße Objekte wären, mit denen Kausaleinflüsse ihr Spiel treiben, Geschöpfe, die äußeren Reizen ausgeliefert sind, deren Entschlüsse von denen, die sie beherrschen, durch Gewaltandrohung oder Belohnung manipuliert werden können. Menschen so behandeln heißt, so zu tun, als wären sie nicht selbstbestimmt. „Niemand kann mich zwingen, auf seine Façon selig zu werden“, hat Kant gesagt. [...] Aber unter Berufung auf wen oder was könnte ich berechtigt sein, Menschen zu etwas zu zwingen, das sie nicht gewollt und dem sie nicht zugestimmt haben? Nur unter Berufung auf einen Wert, der höher ist oder mehr Gewicht hat als sie. [...] Ich habe es auf etwas abgesehen, das ich oder meine Gruppe (möglicherweise aus ehrenwerten Motiven) für wünschenswert halten, und benutze dabei andere Menschen als Mittel. Damit gerate ich in einen Widerspruch zu dem, was ich von den Menschen weiß: dass sie Selbstzweck sind. Alle Beeinflussung von Menschen, alle Methoden, sie „herzubekommen“, sie gegen ihren Willen in die eigenen Pläne einzubeziehen, alle Kontrolle und Konditionierung von Denken läuft auf eine Leugnung dessen hinaus, was Menschen zu Menschen und ihre Werte zu letzten Werten macht.

Isaiah Berlin



FOTOS

S. 1 Tim-Lukas Reuter
S. 4-5 Statisterie, Herrenchor, Derrick Ballard,
Jinsei Park, Doğuş Güney
S. 8 Liudmila Maytak, Tim-Lukas Reuter,
Derrick Ballard
S. 12-13 David Jakob Schläger, Dorin Rahardja,
Mark Watson Williams, Jinsei Park, Derrick
Ballard, Chor
S. 15 Derrick Ballard, Mark Watson Williams,
Dorin Rahardja
S. 18-19 Tim-Lukas Reuter, Jason Tosto, Rafael
Beier, Jonathan Ketelhut, Liudmila Maytak
S. 21 Alexandra Samouilidou, Dorin Rahardja
S. 22 Mark Watson Williams
S. 24-25 Chor, Dorin Rahardja, Jason Tosto,
Rafael Beier, Jonathan Ketelhut, Statisterie,
Mark Watson Williams, Derrick Ballard,
Doğuş Güney
S. 27 Maren Schwier, Alexandra Uchlin, Verena
Tönjes

NACHWEISE

Die Inhaltsangabe, das Interview sowie der
Text *Rätsel ohne Lösung?* sind Originalbeiträge
für dieses Heft.

S. 14: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*,
Frankfurt am Main 1959.

S. 20: Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über
Mozarts Opern*, München / Wien 1985.

S. 23: Isaiah Berlin, *Zwei Freiheitsbegriffe*,
Frankfurt am Main 1995.

Alle Fotos sind Probenfotos.

© Andreas J. Etter

Wir danken der LBBW Landesbank Baden-
Württemberg für die großzügige Unterstützung.

LB  BW

Impressum

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.com

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Theresa Steinacker

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin



Zwei Herzen,
die von Liebe brennen,
kann Menschenohnmacht
niemals trennen.

Die Zauberflöte, Zweiter Aufzug



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)