

ROBERT MASCHKA

Mozart

Die Zauberflöte

Weitere Bände der Reihe **OPERNFÜHRER KOMPAKT:**

Daniel Brandenburg ■ Verdi ■ Rigoletto

Michael Horst ■ Puccini ■ Tosca

Michael Horst ■ Puccini ■ Turandot

Detlef Giese ■ Verdi ■ Aida

Malte Krasting ■ Mozart ■ Così fan tutte

Silke Leopold ■ Verdi ■ La Traviata

Robert Maschka ■ Beethoven ■ Fidelio

Robert Maschka ■ Wagner ■ Tristan und Isolde

Volker Mertens ■ Wagner ■ Der Ring des Nibelungen

Clemens Prokop ■ Mozart ■ Don Giovanni

Olaf Matthias Roth ■ Donizetti ■ Lucia di Lammermoor

Olaf Matthias Roth ■ Puccini ■ La Bohème

Marianne Zelger-Vogt und Heinz Kern ■ Strauss ■ Der Rosenkavalier

Robert Maschka ist Musikschriftsteller. Er verfasste zahlreiche Musikkritiken, Booklets für CDs, Texte für Programmhefte renommierter Orchester, Konzertreihen, Musikfestivals, Opernhäuser etc. Gemeinsam mit Silke Leopold veröffentlichte er das Opernfigurenlexikon *Who's who in der Oper*, außerdem schrieb er das kleine Kompendium *Wagners Ring kurz und bündig* und den Band über *Fidelio* und *Tristan und Isolde* in der Reihe *Opernführer kompakt*. Er ist Mitautor des *Handbuchs der Oper* (mit Rudolf Kloiber und Wulf Konold).

OPERNFÜHRER KOMPAKT

ROBERT MASCHKA

Mozart

Die Zauberflöte

Bärenreiter
HENSCHEL

Auch als eBook erhältlich:

epub: ISBN 978-3-7618-7022-8 ■ epub: ISBN 978-3-7618-7023-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten

sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und

Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig

Umschlaggestaltung: Carmen Klauke unter Verwendung eines Fotos

von den Salzburger Festspielen 1997 (Matthias Goerne und Sylvia McNair)

© akg-images / Marion Kalter

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-7618-2263-0 (Bärenreiter) ■ ISBN 978-3-89487-918-1 (Henschel)

www.baerenreiter.com ■ www.henschel-verlag.de

Inhalt

Zwischen »Fledermaus« und »Parsifal«: Ein Stück für Kinder, Erwachsene und Philosophen	7
Mozart und Schikaneder: Zwei Selfmademen ziehen an einem Strang	11
Komponist und Librettist: Zwei reisende Selbstdarsteller machen sich auf den Weg 12 ■ Historische, biografische und werkspezifische Daten 13 ■ Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft in Salzburg 17 ■ Teamwork im Freihaus und Epilog 20	
Die Stoffgeschichte und das Sujet	24
Ein Quellen-Potpourri aus dem Märchen- und Mythensteinbruch 24 ■ Die Handlung 28 ■ Das Handlungsschema 34	
Die dramaturgische und die musikalische Gestaltung	35
Werkübergreifende Strategien in Text und Musik 35 ■ Die Nummernfolge 36 ■ Nichts ist, wie es scheint: Die Ouvertüre – eine Musik der Verwandlung 40 ■ Spaziergang durch das Werk 49	
Essay: Die Macht der »lieblichen Gefühle«	100
Die Rezeptions- und Inszenierungsgeschichte eines Dauerbrenners	106
Das Werk zu Mozarts Lebzeiten und im 19. Jahrhundert 106 ■ Literarisch-philosophische Diskussionen und die »Zauberflöte« als Subtext bis ins 20. Jahrhundert 115 ■ Inszenierungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts 117 ■ Inszenierungen seit der Nachkriegszeit 119 ■ Die »Zauberflöte« im Schallplattendschungel 123 ■ Andere Formate: Die »Zauberflöte« als Film, als Puppentheater oder als Show 128	
Anhang	130
Glossar 130 ■ Zitierte und empfohlene Literatur 132 ■ Abbildungsnachweis 134	

Zwischen »Fledermaus« und »Parsifal«: Ein Stück für Kinder, Erwachsene und Philosophen

»Die *Zauberflöte* gehört zu den Stücken, die ebenso ein Kind entzücken wie den Erfahrensten der Menschen zu Tränen rühren, den Weisesten erheben können. Jeder einzelne und jede Generation findet etwas anderes darin, und nur dem lediglich »Gebildeten« oder dem reinen Barbaren sagt sie nichts.« Alfred Einsteins berühmtes Diktum über Mozarts letzte Oper entstammt seiner nicht minder berühmten Biografie *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, die der aus Deutschland wegen seiner jüdischen Herkunft verjagte Wissenschaftler im Kriegsjahr 1942 im US-amerikanischen Exil vollendete. Von Einsteins Buch wurde ich als Siebzehnjähriger erstmals zum Nachdenken über Mozart angeleitet; seitdem schlummerten diese schönen Sätze über die *Zauberflöte* in meinem Gedächtnis. Sie brachten mich auf die Idee, in einer Art Feldforschung heutige Liebhaber des Stücks über ihre *Zauberflöten*-Faszination zu befragen, um einen Überblick darüber zu gewinnen, was Menschen verschiedener Lebensalter und Berufe an Mozarts letzter Oper wichtig ist.



Mozarts »Zauberflöte« ist ein multimedialer Dauerbrenner – nicht zuletzt wegen des liebenswerten Antihelden Papageno. Ins Briefmarkenformat gelangte er, als die Österreichische Post 2013 dem Salzburger Marionettentheater zum 100. Geburtstag gratulierte. Seit 1952 treibt die Papageno-Puppe dort ihre Späße.

Wenn nun meine Interviewpartner zu Wort kommen, so fast durchweg in einer aufsteigenden Altersreihe und mit dem Geburtsjahr in Klammern. Demgemäß soll die jüngste *Zauberflöten*-Kennerin unserer Umfrage den Reigen eröffnen: die Schülerin und Geigerin Amrei Schick (2007). Amrei fasziniert an ihrer »Lieblingsoper«, dass sie »so fantasievoll ist. Und die Königin der Nacht finde ich nicht böse, sie will nur ihre Tochter wiederhaben. Ich finde den Sarastro eher böse. Am liebsten habe ich Papagena, weil sie so bunt und schlau ist.« Der Blick auf die Figuren lässt also bereits ein kleines Mädchen darüber nachdenken, wie es um Gut und Böse in dieser Oper eigentlich bestellt ist. Für die Abiturientin Lisa Maier (1996) ist das Stück ein »jung gebliebener Klassiker«, und sie hebt auf Mozarts Kunst der Personencharakterisierung ab: »Die *Zauberflöte* kann zu jeder Zeit auf jegliche Gesellschaft übertragen werden, weil sich jeder darin in irgendeiner Form wiederfinden kann. So ist für jeden etwas dabei: der lustige, aber etwas naive Papageno mit einfachen Strophenliedern, wie auch die Königin der Nacht mit ihren anspruchsvollen Koloraturen.« Auch der Musikwissenschaftler Patrick Klingenschmitt (1985) betont die Zeitlosigkeit der *Zauberflöte*, sie sei »ein in jeder Hinsicht revolutionäres Werk, inhaltlich kontrovers angelegt, mit keinem geringeren Ziel als einer durch und durch humanistischen Utopie. Auch nach über 220 Jahren Rezeptionsgeschichte bleibt sie zeitlos subversiv und von beeindruckender Überzeugungskraft.« So gesehen, gründet die Klassizität des Stücks auf seinem Unruhepotenzial und gerade nicht auf einer Bestätigung überkommener Normen. Das sieht der Komponist Anno Schreier (1979) ähnlich, doch argumentiert er mit der unkonventionellen Formgebung des Werks: »Die *Zauberflöte* könnte für uns heute ein Vorbild sein zur Erneuerung des Musiktheaters: weg von der Oper als vollendetem »Meisterwerk«, hin zur Oper als heterogenem »Machwerk«; ein Neben- und Durcheinander von hohem Ton und populärem Spiel, von Ernst und Klamauk, von Strenge und Über-die-Stränge-Schlagen.«

Und was sagen Interpreten unserer Zeit zur *Zauberflöte*? Die Sopranistin Julia Kleiter (1980), die gegenwärtig als *die* Fachfrau für die Rolle der Pamina gelten kann, räumt ein, eher ein »Rigoletto- als ein Zauberflötenkind gewesen zu sein.« Sie sieht das Stück zwischen Realität und Märchen changieren und macht auf dessen Ernst aufmerksam: »Denn viele Märchen sind ja ernst.« Der Tamino-Darsteller Daniel Behle (1974) wiederum bewundert an der »gut gealterten« *Zauberflöten*-Musik, dass sie »jedes Mal den richtigen Ton zur richtigen Zeit trifft und ihre Klangfarben mitunter bereits auf die Romantik vorausweisen.« Der Dirigent Marc Piollet (1962) rückt die Komposition vollends in den Vordergrund



und letztlich vor das Drama. Wenn er sich auf eine neue *Zauberflöten*-Produktion einlasse, sei das wie »ein Comeback zur reinen Musik«. Letztlich habe die *Zauberflöte* eine schwer nachvollziehbare Dramaturgie, »die Irrläufe der Menschen auf der Bühne« würden vielmehr durch die Musik dank ihrer »poetischen Reinheit aufgehoben«. Und so lautet Piollets Fazit: »Andere Stücke sind viel konkreter.«

Das sieht die Buchkünstlerin Caroline Saltzwedel (1957) ähnlich: »Wahn, Traum, Poesie ... Die *Zauberflöte* ist ein endloses Rätsel, das durch die Fülle seiner Melodien mich immer wieder entzückt. Richard Wagner ging es offenbar nicht anders: Tannhäusers Heilsruf »Elisabeth!« scheint mir ein Echo auf den Anfang von Taminos Bildnis-Arie.« Auch einem altgedienten Musikwissenschaftler wie Volker Scherliess (1945) ist die Beschäftigung mit der *Zauberflöte* nach wie vor »höchstes Musik-Glück«, nicht zuletzt, weil man sich keinen abschließenden Reim auf das Werk machen kann: »Altvertraut und geheimnisvoll, von höchster Popularität und doch in ihren geistigen Dimensionen unauslotbar: die *Zauberflöte*. Wer sich ihr nähert, auf welchem Wege auch immer, wird beglückt, muss aber zugleich erschrecken, denn sie sprengt alle Begriffe – nicht zuletzt

Ein klassischer Generationenkonflikt: Die Königin der Nacht (Diana Damrau) im Streit mit ihrer Tochter Pamina (Genia Kühmeier) in Pierre Audis »Zauberflöten«-Inszenierung der Salzburger Festspiele 2006.

den der musikalischen Gattungen. Wie einmal gesagt wurde: Hier sind *Fledermaus* und *Parsifal* noch zusammen ...«

Der Theaterverleger Karlheinz Braun (1932) hingegen nähert sich dem Stück als Bühnenpraktiker, wenn er fragt: »Kann es einen wirkungsvolleren Anfang einer Oper geben als den der *Zauberflöte*? Der Angriff einer mythenbesättigten Schlange auf einen Jüngling zu einem überaus gestischen Allegro in c-Moll. »Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren«, ruft dieser Tamino und fällt in Ohnmacht. Doch schon erscheinen drei verschleierte Damen und erledigen in hoffnungsvollem As-Dur das Ungeheuer. »Triumph! Triumph! Sie ist vollbracht die Heldentat!«, jubeln sie darauf in Es-Dur und bestaunen in unverhohlenem erotischen Interesse den schönen Jüngling.« Weiter amüsiert sich Karlheinz Braun über das »Zickenterzett« der um die Gunst des ohnmächtigen Tamino streitenden Damen, nach deren Verschwinden und Taminos Erwachen »nur der Kadaver einer Schlange von der überstandenen Gefahr« zeugt. Damit biete »bereits die erste Szene der Oper genügend Material für ein psychoanalytisches Seminar.«

Welch ein anregendes Durcheinander bereits in dieser kleinen *Zauberflöten*-Vorschau: Da treffen sich Jung und Alt, indem sie die Protagonisten beobachten, während andere die reine Musik in den Vordergrund rücken. Oder es wird versucht, den spezifischen Charakter des Stücks auf den Punkt zu bringen und seine Schönheit zu beschreiben, außerdem wird seine historische Einordnung, Zukunftsfähigkeit und Inspirationskraft diskutiert. Hierbei gilt für die Laien ebenso wie für die Fachleute und Praktiker: Alle haben ihre eigene Version von der *Zauberflöte* im Kopf. Auch scheint für niemanden die persönliche Aneignung des als Rätsel begriffenen Werks abgeschlossen zu sein. Abgehakt hat es also niemand. Wie aber lässt sich größere Einsicht in die Eigenart eines Werks gewinnen, das sich wie die *Zauberflöte* letztlich im Abseits gängiger Kategorien entfaltet? Vielleicht gelingt das ja über die Entstehungsgeschichte. Deshalb wollen wir uns nun den beiden Urhebern des Werks – dem Komponisten und dem Librettisten – zuwenden.

Mozart und Schikaneder: Zwei Self-mademen ziehen an einem Strang

»Eine Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte«, so blickte Emanuel Schikaneder am 14. Juni 1795 auf die *Zauberflöte* zurück, als er seinem Libretto zu der heroisch-komischen Oper *Der Spiegel von Arkadien* eine Vorrede voranstellte. Mozart war damals bereits über dreieinhalb Jahre tot, verstorben neun Wochen nach der Uraufführung der *Zauberflöte*, die im Wiener Vorstadttheater auf der Wieden stattgefunden hatte. Schikaneder wiederum – nicht allein Direktor des Wiedner Theaters, sondern überdies Mozarts Librettist und Uraufführungs-Papageno – sieht sich inzwischen genötigt, mit dieser kurzen Bemerkung auf *seinen* Anteil am Dauererfolg der *Zauberflöte*, die bis zur Schließung des Hauses 1801 insgesamt 223 Mal gegeben werden sollte, hinzuweisen. Er reagiert damit auf eine Tendenz in den damaligen Journalen, zwar Mozarts Musik in den Himmel zu heben, um dafür desto härter mit der Textvorlage ins Gericht zu gehen. Man habe schließlich, so Schikaneder in seiner Verteidigungsrede, »Beyspiele genug, daß die besten Musiken bey schlechten Büchern gescheitert sind.« Das nun soll sagen: Hätte er, Schikaneder, mit dem *Zauberflöten*-Text nicht so gute Arbeit geleistet, hätte selbst ein Mozart mit der Komposition Schiffbruch erleiden können. Schikaneders Selbstlob mag uns heute überheblich scheinen, denn ohne



Joseph Langes Mozart-Porträt wohl von 1782: 1789 sollte das Ölgemälde offenbar erweitert werden, um Mozart am Klavier sitzend zu zeigen.



Mozarts Musik wäre von der *Zauberflöte* längst keine Rede mehr. Gleichwohl hat Schikaneder aus seinem zeitbefangenen Blickwinkel heraus recht: In der Tat war die *Zauberflöte* ein Gemeinschaftswerk vom Komponisten *und* seinem Textlieferanten. Das entsprach vollauf Mozarts Arbeitsweise: Bekanntlich pflegte er auch zu dem Librettisten Lorenzo Da Ponte ein enges Arbeitsverhältnis; warum dann nicht auch zu Schikaneder? Was also brachte diese beiden Männer zusammen? Warum konnten sie so gut miteinander? Daraufhin wollen wir nun ihre Biografien befragen und darauf schauen, wo sich Anknüpfungspunkte und Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zeigen.

Komponist und Librettist:

Zwei reisende Selbstdarsteller machen sich auf den Weg

In den Jahrzehnten vor Ausbruch der Französischen Revolution stehen uns höchst eigenwillige Lebenswege ins Auge, die sich in den Normen einer ständischen Gesellschaft immer weniger fassen lassen. Die Bindungen an Fürsten und Höfe, an weltliche und geistliche Landesherren, aber auch an die zunftmäßige Ordnung innerhalb der Städte erodieren nach und nach. Und so begegnen uns Leute meist bürgerlicher Herkunft von enorm kreativer oder künstlerischer Potenz, denen eines gemeinsam ist: ihre Mobilität. Geschäftssinn treibt diese Selfmademen durch Europa, und die Grenzen zwischen Scharlatanerie und echter Könnerschaft sind fließend: Windige Betrüger und Obskuranten wie Cagliostro, der der Alchemie frörende mysteriöse Graf von Saint Germain oder sein angeblicher Schüler, der mit Magnetsteinen hantierende Wunderheiler Franz Anton Mesmer, reisen durch die Lande – nach Aufmerksamkeit heischend und auf den Geldbeutel ihres Publikums schielend, das seinerseits auf Sensationen aus

ist. Aber auch im Bereich der Künste agieren Selbstvermarkter ohne Netz und doppelten Boden, allen voran der Herzensbrecher und Schriftsteller Casanova oder

Emanuel Schikaneder als Papageno in der Erstaussgabe des »Zauberflöten«-Librettos von 1791.

Jahr	Historische Daten	Daten zu Biografie und Werk
1756	1. Mai: Der Vertrag von Versailles führt mit dem Bündnis zwischen den französischen Bourbonen und den österreichischen Habsburgern zu einer Neuausrichtung der politischen Allianzen in Europa; 29. August: Beginn des Siebenjährigen Kriegs; Leopold Mozarts <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> erscheint in Augsburg	27. Januar: Mozart wird als siebtes und letztes Kind des Salzburger Hofviolinisten Leopold Mozart und seiner Frau Anna Maria, geb. Pertl, geboren und am folgenden Tag im Salzburger Dom auf die Namen Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus getauft; er selbst wird in Italien mit Wolfgang Amadeo, ansonsten mit Wolfgang Amadé unterschreiben; zum Zeitpunkt seiner Geburt lebt von seinen Geschwistern nur noch Maria Anna (1751–1829), genannt Nannerl
1761	Joseph Haydn wird Kapellmeister in Esterháza	Beginn der musikalischen Ausbildung, erste Kompositionen
1762	Glucks <i>Orfeo ed Euridice</i> in Wien	Erste Konzertreisen nach München und Wien
1763	15. Februar: Der Frieden von Hubertusburg beendet den Siebenjährigen Krieg	9. Juni: Beginn der mehr als dreijährigen Europareise der Familie Mozart (Rückkehr nach Salzburg am 29. November 1766)
1769	Madame du Barry avanciert zur Mätresse des französischen Königs Ludwig XV.; Geburt Napoleon Bonapartes	Im November: Ernennung zum dritten Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle; 13. Dezember: Aufbruch zur Italienreise, die bis Frühling 1771 dauern wird
1770	Heirat Maria Antonia von Habsburgs mit dem französischen Thronfolger und späteren König Ludwig XVI.	In Rom Aufnahme in den päpstlichen Orden vom Goldenen Sporn; Uraufführung von <i>Mitridate, re di Ponto</i> KV 87 in Mailand
1771	Tod des Salzburger Fürsterzbischofs Sigismund von Schrattenbach	Uraufführung von <i>Ascanio in Alba</i> KV 111 in Mailand
1772	14. März: Wahl von Hieronymus Graf Colloredo zum Salzburger Fürsterzbischof	Zur Inthronisierung von Fürsterzbischof Colloredo wird die Azione teatrale <i>Il sogno di Scipione</i> KV 126 aufgeführt
1775	Nach dem Tod seines Großvaters (1774) wird Ludwig XVI. zum König von Frankreich gekrönt	Uraufführung von <i>La finta giardiniera</i> KV 196 in München und von <i>Il re pastore</i> KV 208 in Salzburg; die Violinkonzerte KV 211, 216, 218 und 219 entstehen
1777	Gottfried van Swieten, der 1782 Mozart mit Werken von Händel und Bach bekanntmachen wird, wird Präfekt der Hofbibliothek in Wien; Geburt Heinrich von Kleists	Mozart reist mit der Mutter über Augsburg nach Mannheim; erste Kontakte zur Familie Weber; Josepha, die älteste Schwester seiner späteren Frau Constanze, wird die erste Köchin der Nacht sein

Schlussgruppe mit dem aufstrahlenden Crescendo lässt sich also als eine quintversetzte Paraphrase der analogen Passagen aus dem ersten Allegro hören. Zum Schluss aber zieht Mozart noch einen weiteren Trumpf aus der Tasche: Zweimal wird in markanten halben Noten das *c* und damit die in den Eingangsakkorden so bedeutsame VI. Stufe herausgehoben, indem in der Wendung *des-h-c* die Nachbarnoten nach Art der Oboenklausel aus der Einleitung den Zielton umfassen, worauf jedes Mal die Es-Dur-Kadenz antwortet. Und wenn schließlich das Kopfmotiv des Fugenthemas von *es*³, *b*² und dann von *g*² aus, zum Dreierpack gebündelt, ein letztes Mal in Erscheinung tritt, haben sich die aufsteigenden Diskanttöne der Einleitungsakkorde nach unten gekehrt, als ob sich das akkordische Eingangsportal des unmittelbaren Anfangs hier wieder schließen würde. Dies bekräftigt dann ein Es-Dur-Tusch im Forte: eine das glückliche Ende dieser abenteuerlichen *Zauberflöten*-Vorausschau feiernde musikalische Gärde voll triumphaler Festlichkeit.

Damit lässt sich nun die anfangs gestellte Frage nach dem Grund für die außergewöhnliche Komplexität dieser Ouvertüre beantworten. Das Hauptanliegen ist, einen Brückenschlag zur nachfolgenden Oper zu vollziehen. Der motivische Vorgriff mit dem dreifachen Akkord ist in diesem Zusammenhang nur das auffälligste Moment. Vor allem führt die Ouvertüre im Medium der Orchestermusik wesentliche Prinzipien vor Ohren, die die Dramaturgie der Oper bestimmen werden: Da ist zum einen die Verschränkung mehrerer Stilebenen, indem sakrale, buffoneske, gelehrte, eingängige, archaisierende und dem damaligen Zeitstil zugehörige Elemente ineinanderlaufen. Da ist zum anderen eine Musik in unablässiger Verwandlung zu hören: Nichts anderes wird den Hauptcharakteren des Stücks widerfahren. Und zum dritten kommt das Prinzip des Bluffs zum Tragen, wonach Mozart etliche Irritationen in das musikalische Geschehen der Ouvertüre einarbeitet. Sie halten die Hörschaft dazu an, das zunächst für gültig erkannte Verständnis der Komposition im Nachhinein aufgrund im weiteren Verlauf erhaltener Hörinformationen zu revidieren und neu zu bewerten. Immer wieder ist in dieser Musik manches anders, als es zunächst scheint. Genau dies aber geschieht Hörern *und* Figuren alsbald im Geschehen der Oper fortlaufend. Indem Mozart uns das intellektuelle Vergnügen an seiner genialsten Ouvertüre gewährt, wird das Publikum über den Untertitel der *Zauberflöte* via Musik belehrt. Es ist nämlich kein belangloses Singspiel zu erwarten, viel mehr eine »große Oper«, in der über ernste und wichtige Sachen mitunter sogar gescherzt wird – wie in der Ouvertüre ja auch.

Spaziergang durch das Werk

Die Introduction Nr. 1 »Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren«:

Ein Held in Angst und seine erotisierten Retterinnen

Der Vorhang geht auf, doch die Handlung ist bereits in vollem Gange. Und man sieht, was man hört, bevor noch überhaupt ein Wort gesungen wurde. Während im Orchestergraben das c-Moll-Tremolo der Streicher unter dem Halteakkord der Bläser lauert, beobachten wir eine Flucht über Stock und Stein. Die Geigen zucken zweimal nach oben, und zweimal stürzen sie nach unten: Kaum noch kann sich der Held Tamino auf den Beinen halten. Im Nacken spürt er schon den Atem der ihn verfolgenden Schlange – die hastigen, chromatisch aufsteigenden Stolperfiguren in den Geigen verraten es. Schon in diesen ersten 16 Takten wird ein wichtiges Charakteristikum der *Zauberflöten*-Musik wahrnehmbar. Sie ist in außergewöhnlichem Maße Aktionsmusik und Handlungsvorgabe. Und so gibt es trotz des Erreichens der c-Moll-Tonika in Takt 17 kein Verschnaufen: noch

Ein Alptraum von einer Schlange grinst Tamino (Simon Bode) in die gute Stube. Alfred Kirchners Frankfurter Inszenierung von 1998 setzt in der skurrilen Ausstattung von Michael Sowa auf Fantastik.



einmal die Fluchtmusik, genau wie zu Beginn. Doch nun ruft Tamino in die Musik hinein die Götter um Hilfe. In harmonischer Hinsicht ist dies ein Ausbruchversuch nach G-Dur (T. 27), doch vergeblich, denn bereits im nächsten Takt geht die Flucht in einer sich chromatisch nach oben schiebenden Sequenz weiter, die schließlich in einen Kadenzvorgang mündet, der der Schlange einen Triumph und Tamino ein frühes Ende in c-Moll zu bescheren scheint. Und in der Tat: Tamino fällt mit einem c^1 auf den Lippen zu Boden. Bei einem schlechten Komponisten wäre schon jetzt nach 40 Takten mit einem Tonika-Schluss auf c-Moll die Oper aus. Mozart hingegen greift in die kompositorische Trickkiste, um Tamino lediglich für den Rest der Introduktion in eine Ohnmacht fallen zu lassen: Taminos c^1 ist nämlich überraschenderweise nicht Grundton, sondern die Terz zu einem As-Dur-Akkord – ein Trugschluss also, der die Schlange teuer zu stehen kommt: Denn mit einem Schlag ändert sich hier die musikalische Szenerie. Die auftaktigen Phrasen von Taminos Angstgesang weichen dem volltaktig einsetzenden Signalruf der drei Damen: »Stirb, Ungeheur, durch unsre Macht!« Pauken und Trompeten, die Mozart ursprünglich von Anfang an hatte mitspielen lassen wollen, trumpfen nun, da sie erst zum Kampfeinsatz ins Feld geführt werden, umso wirkungsvoller auf, und die Damen bereiten der Schlange entschlossen den Garaus. In einem klitzekleinen Triumphmarsch in Es-Dur feiern sie ihren Sieg. Und dass das Scheusal nicht etwa von der Hand Taminos erlegt wurde, sondern – so die Damen – »durch unsres Armes Tapferkeit« sein verdientes Ende fand, wird durch die Betonung auf »*unsres*« hervorgehoben.

Einem Operngänger der Mozart-Zeit mit Repertoirekenntnis wird bereits hier aufgefallen sein, dass es in der *Zauberflöte* anders zugeht als gewöhnlich auf der Schaubühne. Hier ist ausgerechnet der Held wehrlos und fällt obendrein kläglich in Ohnmacht. Die Frauen hingegen stellen sich mutig und tatkräftig der Gefahr: Verkehrte Welt also? Wir werden sehen, wie es mit Mozarts Heldinnen-Terzett weitergeht. Zunächst blicken sie zu einer in schmachsender Chromatik endenden Überleitungsphrase des Orchesters auf den besinnungslos vor ihnen liegenden Jüngling. Angerührt von dessen Schönheit halten sie einen Moment inne, um dann zu beschließen, der Königin der Nacht Bericht zu erstatten. Beiläufig führt Mozart hier ein Begleitmotiv mit charakteristischem Triolenschluss ein, das alsbald den Verlauf prägen wird.

Beispiel 5





Die Damen zanken sich nämlich nun darum, wer Tamino bewachen darf, solange die anderen beiden die Königin benachrichtigen sollen. Während des Disputs rutscht das begleitende Triolenmotiv nervös durch die Tonarten. Letztlich sorgt hier nur noch das Orchester für Zusammenhang, während die Damen egozentrische Verhaltensweisen entwickeln. Das anfängliche »Wir« weicht in der Konkurrenz um die Gunst des Jünglings dem störrischen »Ich, ich, ich!«, mit dem die drei Damen einander fortzuschleichen suchen.

Was Mozart von diesem Wettbewerb um einen bewusstlosen Mann hält, wird deutlich, wenn die Damen ab der Textstelle »Ich sollte fort!« ärgerlich vor sich hin grummeln: Die Musik verlegt sich hier auf ein tänzerisches $\frac{6}{8}$ -Takt-Allegro in G-Dur, in dem die Holzbläser immer wieder dazwischenkickern, als wollten sie das Geschehen auf der Bühne ironisch kommentieren. Indem Mozart also Mittel der Opera buffa heranzieht, wird der Betrachter der Szene schon wieder aufgefordert, sein bisheriges Urteil über die Personen auf der Bühne zu revidieren. Die Drachentöterinnen sind inzwischen der Schwärmerei für schöne Männer erlegen und ziemlich stutenbissig ge-

2006 trugen die drei Damen (Inga Kalna, Karine Deshayes und Ekaterina Gubanova) zur Feier von Mozarts 250. Geburtstag in Salzburg feschen Loden-Schick (Inszenierung: Pierre Audi).

Steckbrief: Die drei Damen

Ihrer Herrin, der Königin der Nacht, sind die drei Damen so treu ergeben, dass sie ihr schließlich sogar in den Untergang folgen. Ihr vornehmer Stand geht mit einer zölibatären Lebensweise einher, womit sie freilich alles andere als zufrieden sind. Das wird aber nicht gleich deutlich, weil sie zunächst einen ganz anderen Eindruck erwecken: Von Pauken und Trompeten umtönt, haben sie zu Beginn der Oper als furchtlose Schlangenbezwingerinnen unseren Beifall gefunden. Doch als ihre Blicke auf den ohnmächtigen Tamino fallen, überkommt sie ein erotisches Begehren, das in ziemlich schrägem Verhältnis zu ihrem heroischen Entree steht. Noch ulkiger ist der Zank unter den Dreien, da jede der Damen bei dem schönen Jüngling allein Wache schieben will, während die anderen beiden der Königin Bericht über den Jagdvorfall erstatten sollen. Da keine den anderen ein unbeobachtetes Tête-à-Tête mit Tamino gönnt, ziehen sie schließlich verärgert zu dritt ab. Benehmen sie sich auch im Folgenden wie pubertäre Backfische im Wettstreit um die Gunst Taminos, so behandeln sie Papageno hingegen ziemlich von oben herab: als Domestiken eben. Nicht ohne Schadenfreude hängen sie ihm ein stumm machendes Zauberschloss vor den Mund, um ihn für seine Anmaßung zu bestrafen, sich vor Tamino als Schlangentöter aufgespielt zu haben.

Auch als sich später Tamino auf die Seite ihrer Gegner geschlagen hat, blitzt in der Musik die humorige Zeichnung der drei Damen noch ab und zu auf: wenn sie etwa lautmalerisch begreifbar machen wollen, was man sich über die Falschheit von Sarastros Priesterschaft im Reich der nächtlichen Königin so alles in die Ohren »zischelt«, wenn sie Papageno mit ihrer Anti-Sarastro-Propaganda Angst einjagen wollen oder wenn sie in einer letzten, vergeblichen Charmeoﬀensive – »Warum bist du mit uns so spröde?« – Tamino wieder auf die Seite der Königin zu ziehen versuchen. Schade eigentlich, dass dieses alles in allem doch recht fidele Damen-trio nicht noch rechtzeitig der Königin vor ihrem finalen Sturz den Dienst quittiert.

worden. Freilich ist ihnen klar, dass keine den Wettbewerb wird gewinnen können, und so raffen sie sich zum gemeinsamen einstweiligen Abschied von Tamino auf. Mozart markiert diese neue Wendung durch einen Takt-, Tempo- und Tonartenwechsel hin zu einem Alla-breve-Allegro in C-Dur ab der Textstelle »Was wollte ich darum nicht geben«. Und indem er dieser Entschlussfassung einen heroischen Anstrich verleiht – nicht zuletzt dank

fanfarenartiger Melodik bei »Doch keine geht« –, trägt die Musik ein wenig zu dick auf, sodass wir uns über die drei Damen vollends amüsieren. Dennoch gibt Mozart sie nicht der Lächerlichkeit preis. Vielmehr lässt er sie in einem anmutig schwebenden Terzetsatz ohne Bassfundament (»Du Jüngling schön und liebevoll«), in den geradezu zärtlich schmachtende Oboenwendungen eingefügt sind, von Tamino Abschied nehmen. Und die Textwiederholungen zeigen es: Sie können sich kaum von ihm losreißen, so sehr hat Tamino ihnen den Kopf verdreht. Schließlich müssen die Geigen energisch werden, um die drei Damen mit einer ins Forte gestellten abwärtsführenden Triolenskala, die zuvor nur im Piano erklungen war, von der Bühne zu treiben.

Die Arie Nr. 2 »Der Vogelfänger bin ich ja«: Schikaneders musikalische Visitenkarte

Wenn Tamino zu der im Orchester einsetzenden Musik Papageno herannahen sieht, führt dies zu einem aus Buffo-Opern bekannten Szenentyp: Die komische Hauptperson stellt sich in der Absicht, die Sympathie des Publikums zu erheischen, in einer Auftrittsarie vor. So auch der in die Rolle des Papageno geschlüpfte Chef der Wiedner Bühne, Emanuel Schikaneder. Doch wie stellt man diese augenzwinkernde Kumpanei zwischen Bühne und Parkett her? Indem der Protagonist die Illusion erweckt: »Ich bin einer von euch.« Die Bedingungen für solches Einvernehmen sind Einfachheit und Eingängigkeit. Und in der Tat, man müsste schon ziemlich unmusikalisch sein, um nicht in Papagenos Auftrittslied einstimmen zu können. Der aufmerksamen Leserschaft wird nicht entgangen sein, dass gerade die Vokabel »Lied« fiel. Handelt es sich also um gar keine Arie? Die leicht fassliche Gliederung, der tänzerische Duktus sprechen dagegen. Gleiches gilt für die Textstruktur, die ganz regelmäßig pro Strophe acht zu Paarreimen gefügte Verse in vierfüßigen Jamben bietet. Ohne Mühe lassen sich auf die Melodie von Papagenos Lied weitere Strophen hinzuerfinden. Dementsprechend genehmigte sich Schikaneder spätestens seit 1795 jene zusätzliche 3. Strophe, die auch heute noch in den meisten Aufführungen gesungen wird.

Indessen würde kein Hahn mehr nach dem Papageno-Lied krähen, wäre *Captatio benevolentiae*, also das Buhlen um die Gunst des Publikums, das alleinige Ziel. Vielmehr stimmen die auf Unkompliziertheit und Natürlichkeit abhebenden Reize der Komposition exakt mit Papagenos Wesensart eines Naturburschen überein. Und dass es sich dann doch um mehr als einen bloßen Schlager handelt, erweist die genauere Betrachtung.

Steckbrief: Papageno

Der fragende Lockruf seines Faunenpfeifchens *g-a-h-c-d* ist Papagenos Jingle. Dass der Pfiff nicht nur Vögel herbeilocken soll, ist aus Papagenos Selbstporträt zu ersehen, wenn er von sich sagt: »Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; – und wenn es ja sein könnte, daß ich mir einmal ein schönes Weibchen fange«, dann wäre das, wie er einen halben Akt später bekennt, für ihn die »Seligkeit«. Mit 28 ist er ein Mann in den besten Jahren, der sich mit seinem Vogelfängerberuf dermaßen identifiziert, dass er offenbar selbst nicht so recht weiß, ob ihm die Federn aus der Haut herauswachsen.

Zudem legt sein Name eine Wesensverwandtschaft mit den Papageien nahe, zumindest könnte ihr Geplapper auf sein überbordendes Mitteilungsbedürfnis abgefärbt haben. Gutgläubig und ängstlich ist er überdies, weshalb weder die Damen der sternflammenden Königin noch Prinz Tamino noch die Priester Sarastros ihn wirklich ernst nehmen. Ohnehin ist er ein Mann der einfachen Wahrheiten, und die volksliedhaft-eingängigen Weisen seiner Gesänge bezeugen, dass die Papagenos aller Zeiten auch ohne Abitur und Studium liebenswert sind, weil sie die rechte Herzensbildung haben.

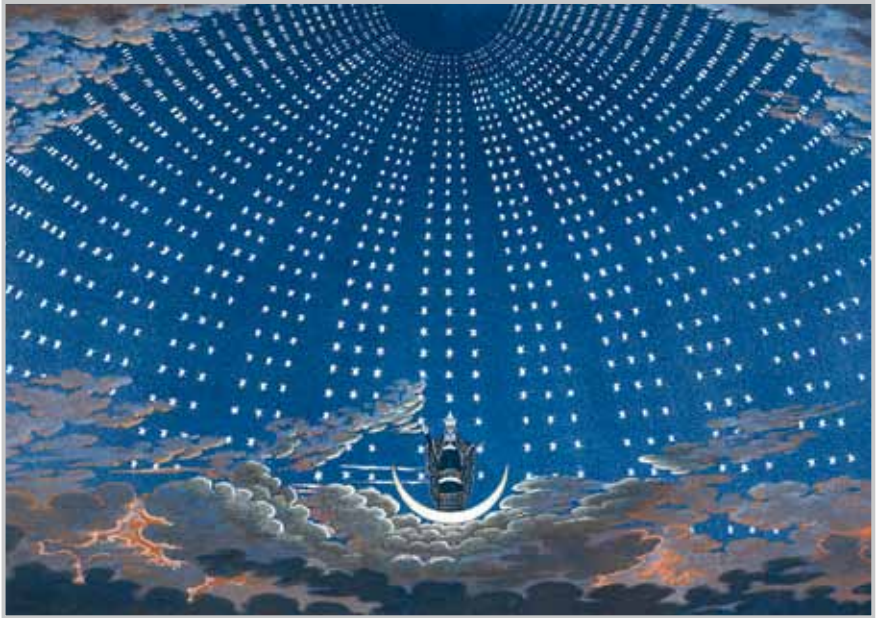
Freilich ist dieser treuherzige Mensch ohne eigenes Zutun in eine brandgefährliche Geschichte geraten: Von der Königin der Nacht bereits gegen seinen Willen zum Reisegefährten Taminos bestimmt, zwingen ihn nun die Priester in ein Einweihungsritual, dem er sich nur deshalb fügt, weil ihm eine Papagena als Belohnung versprochen wird.

Allerdings ist er für dieses Prüfungsabenteuer gänzlich ungeeignet, vor allem weil es ihn, die Quasselstrippe, zur Stummheit verdammt. Grantelnd begehrt er dagegen auf, und so ist seinem Prüfungsversagen ein anarchistischer Zug eigen, weil Papageno die absonderlichen Momente der ihm aufgezwungenen Mutprobe zur Sprache bringt.

Da ihm nach seinem Scheitern auch die Aussicht auf eine Liebste genommen ist, verliert unser komischer Antiheld schließlich seine Heiterkeit. Ließ er sich bislang von Leuten, mit denen er ohnehin nichts zu tun haben wollte, herumschubsen, so handelt er nun endlich selbstbestimmt und wählt den Tod. Nur das Eingreifen der drei Knaben bewahrt ihn vor diesem äußersten Schritt, sodass er sich schließlich doch noch seine Papagena gewinnt. Und so wird vollends am Schluss begreifbar, warum wir Papagenos Weg durchs Stück mit Sympathie verfolgen: weil wir sein Ringen um Autonomie, Selbstbestimmung und Selbstbehauptung belohnt wissen wollen.



Erotik pur: Walter Berry und Graziella Sciutti als Papageno und Papagena in einer Inszenierung von Günther Rennert für die Salzburger Festspiele 1959.



Oben: Karl Friedrich Schinkels berühmter Bühnenbildentwurf für den Auftritt der Königin der Nacht im 1. Akt. Schinkels 1816 in Berlin gezeigte »Zauberflöte« war bis weit ins 20. Jahrhundert stilprägend. ■ 1818 reagierte in München Simon Quaglio unmittelbar darauf. Er romantisierte und dämonisierte Schinkels klassizistische Vorlage.





Oben: Sarastros Tempelbezirk kam 1929 in Ewald Dülbergs für die Berliner Kroll-Oper geschaffener Ausstattung im Stil der Neuen Sachlichkeit ohne Ägypten-Klischees aus. ■ Unten: In David Pountneys »Zauberflöten«-Show der Bregenzer Festspiele (2013/14) fassten monströse Drachenhunde die See-
bühne ein.



nach der Jahrtausendwende. Denn nun greift die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis nach der *Zauberflöte*. Und das heißt, dass ein am Orchester der Mozart-Zeit orientiertes Instrumentarium samt der zugehörigen historisch verbürgten Spielweisen zum Einsatz kommt. Ein entschlacktes, vom romantischen Firnis befreites Klangbild resultiert daraus. Es wird transparent – dank präziser Artikulation und Phrasierung, dank eines zurückhaltenden Umgangs mit dem Vibrato in den Streichern. Zwar ist das Orchester nach wie vor ein für den Auftritt der Sänger bereitgestellter Klangteppich. Doch hat es an Mitteilsamkeit und Sprachfähigkeit gewonnen, sodass es sich nun an der musikalischen Kommunikation partnerschaftlich beteiligt. 1990 stellten Nikolaus Harnoncourt (Orchester

Daniel Behle: Ein lyrischer Tenor, der Tamino erwachsen werden lässt

Schmelz, Frische, Stilsicherheit, Unmittelbarkeit, Textverständlichkeit: Die Kritiker sind sich in ihrem Lob weitgehend einig, sobald sie auf den Hamburger Tenor Daniel Behle zu sprechen kommen. Und wer als lyrischer Tenor mit solchen Tugenden aufwarten kann, wird automatisch mit dem legendären Fritz Wunderlich verglichen, zumal, wenn es um dessen Paraderolle, den Tamino, geht. Ist Behle also ein zweiter Wunderlich? »Der Vergleich kommt oft, und Fritz gewinnt immer«, so blockt der Künstler das schmeichelhafte Kompliment ab. Denn entscheidend ist ja, dass Behle aus seiner eigenen Persönlichkeit das Profil der Partie entwickelt. Dazu hatte er 2009 in Aix-en-Provence erstmals Gelegenheit: in William Kentridges bereits erwähnter kinematografischer Inszenierung und unter der musikalischen Leitung von René Jacobs. Diese Produktion gehörte quasi zum Vorlauf von René Jacobs CD-Einspielung von 2010. Was Behle an der *Zauberflöte* insgesamt und an der Rolle des Tamino im Besonderen fasziniert? »Dass Mozart durch die Psychologisierung der Figuren eine Meta-Ebene ins Stück hineingebracht hat. Mit Blick auf Tamino zeigt sich das in der Entwicklung vom Kind zum Mann. So kommt in der Bildnis-Arie, dem Ausgangspunkt von Taminos Reifeprozess, eine geradezu jungfräuliche Reinheit zum Tragen. Dann wird er in die Erwachsenenwelt hineingeschleudert; und, durch das Prüfungsgeschehen des 2. Akts ernüchtert, ist er zum Happy End hin ziemlich desillusioniert.« Den roten Faden dieses Entwicklungsromans sieht Behle trotz der Sprechdialoge vor allem durch den Gesang gezogen. Bei einem Melodiker wie Mozart müsse der Interpret »die Linie zum Glänzen bringen.« Behles Tamino ist damit auch ein Plädoyer für einen nicht zuletzt dem Liedgesang verpflichteten lyrischen Belcanto.



des Opernhauses Zürich) und Roger Norrington (London Classical Players) ihre sich aufs späte 18. Jahrhundert fokussierenden Klangrekonstruktionen vor, wobei der eine zu extrem langsamen oder schnellen Tempi neigte, während der andere generell zügige Tempi bevorzugte, sodass etwa Norringtons Geharnischte geradezu auf der Flucht zu sein scheinen. Harnoncourts mit erzählenden Zwischentexten ausgestattete Version bietet aber die bessere Sängerriege. Edita Gruberová als Königin der Nacht ist hier auf dem Zenit ihrer Gesangkunst zu hören. Doch auch Barbara Bonney (Pamina), Hans Peter Blochwitz (Tamino) und Matti Salminen (Sarastro) können mit den Stars der Vorgängergeneration durchweg mithalten. Eine ganz und gar intime *Zauberflöte* legte zwei Jahre später der Schwede Arnold Östman mit dem Drottningholmer Hoftheater-Orchester vor. Man glaubt sich in die überschaubaren Verhältnisse des Wiedner Theaters zurückversetzt, so schlank und fein geht es hier zu. Das bekommt insbesondere den luziden Chorszenen und verleiht obendrein dem Gespräch des Tamino (Kurt Streit) mit dem Priester (Håkan Hagggård) im 1. Akt ein Höchstmaß an Plastizität und Nachdenklichkeit. Die Grenzen von Östmans Interpretationsansatz zeigen sich indessen in den makellosen Koloraturen von Sumi Jo als Königin der Nacht: Sie sind zu schön, um im Sinne eines überzeugenden Rollenprofils wahr zu sein.

Die Königin der Nacht (Erika Miklósa) und Tamino (Daniel Behle) in August Everdings unverwüstlicher Münchner Inszenierung.

Dass die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis inzwischen auch auf die Spielweise der modernen Instrumente übertragen werden, zeigt Claudio Abbados Produktion mit dem Mahler Chamber Orchestra von 2006. Abbado macht hier Nebenstimmen wahrnehmbar, die andernorts oft genug unterbelichtet bleiben. Mit Dorothea Röschmann steht ihm eine hoch reflektierte Pamina zur Verfügung und mit Hanno Müller-Brachmann ein viril timbrierter Papageno in der Nachfolge des Frauenverführers Schikaneder, und René Pape ist ohnehin *der* Sarastro unserer Zeit.

Ein besonderes Hörvergnügen bietet schließlich die 2010 herausgekommene Aufnahme mit der Akademie für Alte Musik Berlin unter der musikalischen Leitung von René Jacobs, der überdies als Arrangeur der Produktion ein rundum originelles Gepräge verleiht. Denn in dieser Studio-Aufnahme wurde mit dem Medium Schallplatte vollends ernst gemacht und die *Zauberflöte* in ein Hörspiel mit allerlei Geräuscheffekten und kurzweiligen Zutaten verwandelt. So lässt Jacobs in der Introduktion die drei Damen eine von Mozart noch vor der Uraufführung verworfene Solo-Kadenz singen, und er hält die Interpreten in Anlehnung an die Gesangspraxis des späten 18. Jahrhunderts immer wieder zur Auszierung ihrer Partien an. Darüber hinaus streut das Fortepiano voraus- oder zurückweisende Fragmente aus der *Zauberflöten*-Musik in die ungekürzten Sprechszenen ein. Oder die drei Damen (Inga Kalna, Anna Grevelius und Isabelle Druet) warten mit herrlich schrägen GesangsImprovisationen auf, wenn sie etwa Papageno glauben maßregeln zu müssen. Kurzum: Die Solisten, allen voran Daniel Behle als Tamino, werden zu Sängerschauspielern – eine Ensembleleistung wie aus einem Guss.

Andere Formate: Die »Zauberflöte« als Film, als Puppentheater oder als Show

Einen Genrewechsel, der René Jacobs Hörspiel-Version vergleichbar ist, bieten die *Zauberflöten*-Produktionen, die anders als die zahlreichen DVD-Mitschnitte von Operninszenierungen von vornherein als Film konzipiert wurden. Hier ist als Frühwerk der Filmkunst Lotte Reinigers *Papageno*-Fantasie von 1935 zu nennen: eine zehnminütige Urwald-Idylle in Schwarzweiß mit beweglichen Scherenschnitt-Figuren, basierend auf Ausschnitten aus Mozarts Papageno-Musik, aber mit einer von der Oper abweichenden Liebeshandlung zwischen Papageno und Papagena. Es war dann 40 Jahre später Ingmar Bergman, der die *Zauberflöte* erstmals zum

großen Filmereignis machte. In einem Nachbau der barocken Drottningholmer Schlosstheaterbühne inszenierte Bergman bei leicht gekürzter Partitur diese schwedischsprachige Produktion mit Liebe zum Detail. Zum einen simuliert der Film eine Opernaufführung, die in gemalten Kulissen im Stil der Mozart-Zeit stattfindet. Zum anderen faszinieren Perspektivenwechsel: Zum Blick auf und hinter die Bühne oder in den Schlosspark treten Einstellungen, die ein Opernpublikum zur Zeit Bergmans beobachten. Filmtricks, wie das sich verlebendigende Porträt Paminas, kommen hinzu. So entsteht die Fiktion eines offenen Kunstwerks. In seiner englischsprachigen *Zauberflöten*-Adaption von 2006 griff Kenneth Branagh im Sinne einer Hommage auf den Porträt-Trick zurück. Dieses Mal befinden wir uns in einer dem Ersten Weltkrieg ähnelnden Kriegshandlung, wofür Stephen Fry eine gänzlich neugefasste Textgrundlage schuf. Durch Computergenerierung erreicht der Film mitunter Blockbuster-Format, und dennoch gelingt es Branagh, die mozartische Mischung von Humor und Ernst, von Intimität und Erhabenheit aufs Filmgenre zu übertragen. Übrigens gilt für beide Verfilmungen: Hier wie dort wird richtig gut musiziert und gesungen.

Da Mozarts letzte Oper als *das* Einstiegswerk par excellence in die Gattung gilt, hat das Bemühen um ihre kindgerechte Aufbereitung einen Sonderzweig in der Rezeptionsgeschichte hervorgebracht, der hier nur kurz gestreift werden soll. Da gibt es *Die Zauberflöte für Kinder erzählt* von Karlheinz Böhm mit Ausschnitten aus der Fricssay-Aufnahme als CD, und auf dem DVD-Markt ist Christian Böschs Fassung erhältlich, in der er 1982 die Kinder durch Jean-Pierre Ponnelles Inszenierung in der Salzburger Felsenreitschule führte. Auch eine Version der Augsburger Puppenkiste zum Hereinschnuppern für die ganz Kleinen ist auf dem Markt. Zum Klassiker des Puppenspiels avancierte wiederum die Aufführung des Salzburger Marionettentheaters (als Play-back: abermals die Fricssay-Aufnahme), zu dessen 100. Geburtstag die Österreichische Post 2013 eine Papageno-Briefmarke herausgab.

Auf das Riesenformat eines bravourös dargebotenen Show-Spektakels wurde Mozarts Oper 2013/14 bei den Bregenzer Festspielen aufgedonnert. David Pountney bot hier – so Volker Hagedorn in der *Zeit* – auf der von monströsen Drachenhunden eingerahmten Seebühne »die schikanederischste Zauberflöte seit 1791«. Damit sei zum Schluss die Prognose gewagt, dass die neuen Medien und Formate weiterhin innovative Werkkonzeptionen für Mozarts letzte Oper entwickeln werden, die geeignet sind, auch außerhalb des Opernhauses das Publikum generationsübergreifend zusammenzuführen. Denn das gelingt der *Zauberflöte* ja wie keiner anderen Oper, das ist nach wie vor ihr »Alleinstellungsmerkmal«.