

Repertoirekunde

Mozarts Opern - 2 -

Nachtrag zur *Entführung aus dem Serail*

Türkenmode im Habsburgerreich im 18. Jahrhundert

Lese-Empfehlung:

"Turquerie – die europäische Orient-Rezeption"

<https://www.habsburger.net/de/kapitel/turquerie-die-europaeische-orient-rezeption>

Bilder zur "Türkenmode im 18. Jahrhundert:

https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBD_deDE897DE897&source=univ&tbm=isch&q=t%C3%BCrkenmode+18.+Jahrhundert&fir=TbU2Qeer92ArM%252CzQldXIOj_r2sQM%252C_%253ByRcscCWF_Tw83M%252ClhThMMZoC5i71M%252C_%253BmASyBpVhlp-c_M%252Cl3apVIRNEX16EM%252C_%253BvIBhzkoGGIKOyM%252Cl3apVIRNEX16EM%252C_%253B8OoiOb7xwZKssM%252CpCnizXof1q_rVM%252C_%253B6BLpOCHRVJgEoM%252CAzjPbNGwLxAz9M%252C_%253Bh0lyoRfeLX_OSM%252CwTOM_7JOIWpB6M%252C_%253BErryO7RirHb5IM%252ClhThMMZoC5i71M%252C_%253BbLBQcrSGBW-MKM%252Cs4cULBuFdtHL_M%252C_%253B4PYpzHyx8qNGKM%252CmLoPsZaejt2OSM%252C_&usg=AI4_-kt79T5FPvbxgmC8nBdTDKK8fOyWGw&sa=X&ved=2ahUKEwikgp7iwrn4AhU3QvEDHUwLBW8Q7Al6BAgbEA8&biw=1536&bih=731&dpr=1.25

Nochmals zur Opera seria und Opera buffa

Die Anzahl der Rollenbesetzung war in beiden Operntypen gleich: 7 (manchmal 6) Hauptcharaktere, meist 4 Männer und 3 Frauen.

Opera Seria im Zeichen Metastasios

Das **Handlungsmuster** der Opera seria war weitgehend standardisiert. Ein historisch oder mythisch bezeugter Herrscher wie Mithridates, Idomeneus oder Titus gerät unverschuldet in einen Konflikt, der wiederum die Liebe eines vornehmen und ihm nahestehenden Paares gefährdet, was Verwirrung auch für zwei weitere Liebende bedeutet. Die Lösung erfolgt durch eine wunderbare Wandlung aus hochherzigem Entschluss des Titelhelden oder mit Hilfe der Götter.

Für **Rollen** wie **Stimmlagen** galten feste Normen. Dem Herrscher gebührte der Tenor als einzige echte Männerstimme unter den Hauptpersonen. Die Liebhaber hingegen wurden von Kastraten in der Lage von Sopran und Mezzosopran beziehungsweise Alt gesungen.

Die Zahl hoher Stimmen vermehrte sich noch durch die Soprane ihrer zugehörigen Partnerinnen. Eine Binnenstrukturierung ergab sich aber aus der Teilung in ein «hohes» und ein «niederes» Paar, wobei die großen sängerischen Aufgaben dem ersten mit Primadonna und Prim'uomo zufielen. Ergänzt wurde das Ensemble durch den zweiten Tenor eines nachgeordneten Vertrauten des Herrschers.

In der Endphase der Gattung, als die Dominanz der Kastraten zu Ende ging, wurden Kastratenpartien umbesetzt. Idamante in *Idomeneo* wurde in der Münchener Uraufführung von einem Kastraten gesungen, in der Wiener Aufführung von einem Tenor, heutzutage von einer Mezzosopranistin. Den Annio, zweiter Liebhaber in *Titus*, singt eine Frau. Den Sesto, heute eine Hosenrolle, wurde in der Uraufführung von einem Kastraten gesungen. Traditionell war es die Stimmlage auf die es ankam, nicht das Geschlecht, das auch fingiert werden konnte.

Opera buffa

Im Gegensatz zur *Seria* spielt die *Opera buffa* nicht in einem zeitlos fernen Raum, sondern in der bekannten Welt der Gegenwart. Auf der Bühne der *Buffa* erscheinen Vertreter sämtlicher Stände: Adlige und Offiziere ebenso wie Diener, Bauern, Kammermädchen.

In der Nachfolge von Battista Guarinis *Tragicomedia* und ihrer Mischformen führte das zu einer musikalischen Differenzierung, der die Benennung mit *parti serie* für das hohe, *parti di mezzo carattere* für das mittlere und *parti buffe* für das niedere Paar Rechnung trug, wie sie beispielsweise in der *Finta giardiniera* idealtypisch auftreten. Die Staffelung konnte auf extreme Kontraste setzen. Dabei zeichnet es Mozart aus, dass er in der Zuspitzung von Konflikten unerbittlich auf Wahrheit und nicht auf Stand beharrt.

Die *Opera buffa* bevorzugte die **natürlichen Stimmlagen**. Ein Komponist hatte nicht nur für Soprane zu schreiben. Die Liebhaber singen jetzt Tenor oder Bariton (die Bezeichnung "Bariton" gab es damals aber noch nicht), wodurch Herrscher, abgeklärte Weise oder Intriganten auf den Bass verschoben sind.

Manfred Hermann Schmid - Mozarts Opern, Verlag C.H.Beck, München 2009

Die Konstellation Sopran - Tenor als Liebespaar bildet sich heraus:

Entführung aus dem Serail: 2 Tenöre mit 2 Sopranen, hohes Paar und Dienerpaar: Belmonte-Konstanze und Pedrillo-Blonde

Così fan tutte: Tenor-Sopran (das "richtige" Paar im "Experiment") - Ferrando-Fiordiligi

Zauberflöte: Tenor-Sopran - Tamino-Pamina

Die Bezeichnungen "Bariton" und "Mezzosopran" gab es damals noch nicht, jedoch die betreffenden Stimmlagen.

Beliebt waren Mischformen, die "Semiseria" (Dramma giocoso, Dramma eroicomico)

Opera semiseria

(italienisch für „halbernte Oper“) ist eine Gattungsbezeichnung für eine Oper, die Elemente aus Opera buffa und Opera seria mischt. Wie der Name semiseria schon sagt, überwiegt jedoch das ernste Element, allerdings mit Happy end (lieto fine). Die Opera semiseria entwickelte sich unter dem Einfluss der französischen Comédie larmoyante. Ihre Blütezeit liegt zwischen ca. 1789 und 1830, mit Ausläufern bis ca. 1850.

Mischungen aus komischen und ernsten Figuren hatte es bereits in der venezianischen und neapolitanischen Oper des 17. Jahrhunderts gegeben, z. B. in Monteverdis späten Opern oder bei Cavalli.

Nachdem es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Entwicklung, bzw. Aufspaltung eines reinen, aristokratischen Seria- und eines rein komischen, eher volkstümlichen Buffa-Genres gekommen war, reichte dies den Komponisten und Librettisten der Aufklärung nicht mehr. Etwa ab den 1760er Jahren zeigen daher viele Opern eine Mischung von seria- und buffa-Charakteren, und auch Figuren „di mezzo carattere“.

Zu nennen wären hier vor allem die Gattungen des Dramma giocoso (heiteres Drama) und des Dramma eroicomico (heroisch-komisches Drama). Das erstere ist eigentlich eine Opera buffa mit ernsten Elementen, wie z. B. Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786) und *Don Giovanni* (1787); das zweite umgekehrt eine Opera seria mit komischen Elementen, wie in Haydns *Orlando paladino* (1782), oder in einigen Opern Antonio Salieris. Alle diese Operntypen sind zwar auch „halbernst“, jedoch keine Opere semiserie im eigentlichen Sinne.

Entscheidend für die Entwicklung der Opera semiseria waren vor allem sentimental-empfindsame Einflüsse der französischen Comédie larmoyante. Im Gegensatz zu den überhöhten aristokratischen und mythologischen Helden der Opera seria stehen typischerweise in der Opera semiseria auch Personen aus dem Volke im Mittelpunkt, häufig Frauen, die jedoch nicht die typisch koketten oder maliziösen Züge einer Buffa-Heldin aufweisen, sondern als unschuldig-edle, tugendhafte, bis zu

einem gewissen Grade naive Charaktere in traurige, ungerechte, tragische, oder gar „entsetzenerregende“ Situationen geraten.

Das führte nicht selten dazu, dass Teile des Publikums Tränen der Rührung und des Mitgefühls vergossen (z. B. bezeugt für Bellinis *La sonnambula*, 1831). In einigen Fällen ist ein sozialkritischer Aspekt nicht zu übersehen (Donizettis *Linda di Chamounix*, 1842).

Im Gegensatz zur späteren typisch romantischen Oper geht die Opera semiseria jedoch immer gut aus, wenn auch häufig erst im allerletzten Moment. Was den rührenden Effekt aufs Publikum noch verstärken kann (Paisiello: *Nina* (1789); Rossini: *La gazza ladra* (1817); Bellini: *La sonnambula* (1831) und *I puritani* (1835)).

Um ca. 1830 beginnen die Gattungsbezeichnungen „Opera seria“, „buffa“ und „semiseria“ zu verschwinden, zugunsten des immer häufiger verwendeten neutraleren Terminus „melodramma“ (nicht zu verwechseln mit einem Melodram). Obwohl nach 1850 die Gattung der Semiseria praktisch erlosch, also keine (oder kaum) neue Werke entstanden, wurden einige Opern wie Rossinis *La gazza ladra*, Bellinis *La sonnambula* und *I puritani*, sowie Gaetano Donizettis *Linda di Chamounix* noch bis mindestens 1870 regelmäßig aufgeführt. Vor allem Bellinis Opern blieben auch darüber hinaus noch im Gedächtnis und populär.

Mischformen sehen wir auch in den unterschiedlichen Figuren in Mozarts Opern. Seria- und Buffo-Elemente stehen nebeneinander oder zu Synthesen vereint und schaffen Reiz, Konflikt und Abwechslung.

Seria-Rollen in Mozarts Opere buffe bzw. in den Mischformen sind den adligen Rollen vorbehalten, die Dienerschaft kommt aus der Buffa (Leporello, Masetto, Zerlina, Despina, Papageno, Papagena).

Mozarts *La finta giardiniera* gehört der Gattung der Opera buffa an, innerhalb dieser folgt sie der Opera semiseria. Entsprechend gibt es neben Buffa-Partien (Serpetta, Nardo, Podestà) auch halbernst Partien (Sandrina, Belfiore, Arminda) und sogar eine reine Seria-Partie (Ramiro). Dies spiegelt sich unmittelbar in der Musik wider: Serpetta und Nardo etwa erhalten reine Buffa-Arien, während die Arien des Ramiro und teilweise auch der Arminda und der Sandrina ebenso in einer Opera seria ihren Platz finden könnten.

Die letzte der deutschsprachigen Opern Mozarts war

Die Zauberflöte

Zuerst die Biographie des Librettisten:

Emanuel Schikaneder

geboren am 1. September 1751 in Straubing, gestorben am 21. September 1812 in Wien. (Er stammt aus Bayern, Niederbayern, nicht aus Österreich.)

Er war Schauspieler, Sänger, Regisseur, Dichter und Theaterdirektor. Schikaneder verfasste als vielseitiges Talent mehr als 100 Theaterstücke und Libretti und komponierte auch eigene Opern.

Schikaneder komponierte selbst! Vom Domkapellmeister Johann Josef Michl erhielt er musikalische Unterweisungen und war Mitglied der Regensburger Domspatzen. Schon als Kind musste er mit Geige spielen Geld verdienen.

Im Alter von 22 Jahren schloss er sich 1773 in Augsburg einer theatralischen Wandertruppe an, der Moserschen Schauspielgesellschaft. Ein Gastspiel seiner Truppe führte ihn 1780 nach Salzburg, wo er sich mit Leopold Mozart anfreundete und so auch mit dessen Sohn Wolfgang Bekanntschaft schloss. Schnell entwickelte er sowohl als Schauspieler, wie auch als Textdichter so große Begabung, dass auch das Publikum in Großstädten auf ihn aufmerksam wurde.

Schikaneder war zudem mehrmals Direktor des Theaters Augsburg. In Wien spielte er ab 1785 im Kärntnertortheater und gleichzeitig am damaligen Burgtheater. 1787 ging er mit seiner Theatertruppe nach Regensburg als Direktor des Hoftheaters des Fürsten Carl Anselm von Thurn und Taxis.

1789 kehrte Schikaneder wieder nach Wien zurück, wo 1787 auf Antrag des Theaterdirektors Christian Roßbach das Freihaustheater, ein Theater im damals größten Wohnblock Wiens, dem Freihaus auf der Wieden, errichtet worden war. Dieses Theater wurde am 12. Juli 1789 eröffnet.

Am 30. September 1791 fand dort die Premiere von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* statt, zu der Schikaneder das Libretto geschrieben hatte. Schikaneder selbst spielte den Papageno, eine Figur in der Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters.

Die Erfolge brachten so große Einnahmen, dass Schikaneder ein neues Theater auf der anderen Seite des Wienflusses, das Theater an der Wien, erbauen konnte. Das alte Theater auf der Wieden wurde daher 1801 geschlossen und in Mietwohnungen umgebaut.

Das Theater an der Wien wurde am 13. Juni 1801 eröffnet. Schikaneder setzte bei seinen Aufführungen auf aufwendige Dekorationen, Effekte und viel Pomp. Etwa im Januar 1803 holte er Ludwig van Beethoven in sein Theater, der dort zusammen mit

seinem Bruder Kaspar Karl auch eine Dienstwohnung bezog. Beethoven sollte ursprünglich Schikaneders Libretto *Vestas Feuer* vertonen, entschied sich aber schließlich für ein anderes Libretto, aus dem die Oper *Fidelio* wurde.

Schikaneder leitete das Theater bis 1804. Von 1802 bis zu seinem Tod 1812 gehörte Schikaneder das heute als Lehár-Schikaneder-Schlössl bekannte Barockpalais in Nußdorf. Nach 1804 ging er nach Brünn und Steyr. Infolge der kriegsbedingten Geldabwertung von 1811 verlor er sein letztes Vermögen und starb geistig verwirrt in Wien-Alsergrund.

Vorgänger-Oper der *Zauberflöte*:

Der Stein der Weisen, oder Die Zauberinsel

ist ein zweiaktiges Singspiel einer Gemeinschaftskomposition von Johann Baptist Henneberg, Benedikt Schack, Franz Xaver Gerl, Emanuel Schikaneder, and Wolfgang Amadeus Mozart von 1790. Das Libretto schrieb Schikaneder.

1996 wurde die Oper von dem US-amerikanischen Musikwissenschaftler David J. Buch in der Musiksammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg wiederentdeckt und im November 1998 von Boston Baroque unter Martin Pearlman zum ersten Mal aufgenommen.

Diese Entdeckung war unter anderem deshalb eine Sensation, weil die Oper mehrere wichtige Parallelen zur ein Jahr später uraufgeführten *Zauberflöte* aufweist. Auch der *Stein der Weisen* enthält Motive aus Christoph Martin Wielands Märchensammlung *Dschinnistan* (1786-88).

Seine fünf Komponisten waren alle an der *Zauberflöte* beteiligt, als Komponist, Librettist, Dirigent der Uraufführung oder Sänger in der Uraufführung. Außerdem finden sich viele sehr frappierende musikalische Ähnlichkeiten zwischen jenen Teilen des *Stein der Weisen*, die nicht von Mozart komponiert wurden, und der *Zauberflöte*.

Henneberg schrieb die Ouvertüre. Schikaneder schrieb das Libretto und einige Musik. Mozart steuerte ein Duett bei ("Nun, liebes Weibchen", auch als "Katzenduett" bekannt) und zwei Abschnitte zum 2. Finale.

Das Werk wurde im September 1790 im Theater auf der Wieden uraufgeführt, sogleich populär wurde es nach 1814 bis zu seiner Wiederentdeckung vergessen. Aufführungen fanden unter anderem statt in Augsburg 2001, in Amsterdam 2003, beim Festival Garsington Opera und in Salzburg im Jahr 2006, am Opernhaus Zürich

2010 und in Innsbruck 2017.

Erzählt wird in dieser Oper die turbulente und humorvoll-phantastische Geschichte von zwei Liebespaaren, die zwischen die Fronten der verfeindeten Götter Astromonte und Eutifronte geraten. Nach abenteuerlichen Ereignissen kommt es schließlich zu einem glücklichen Ende, nachdem ein Adler mit dem Stein der Weisen herbeifliegt, mit dessen Zauberkraft es zur allgemeinen Versöhnung kommt und alle dem gütigen Schutzgott Astromonte danken.

Personelle Parallelen zwischen dem Stein der Weisen und der *Zauberflöte*:

- Wolfgang Amadeus Mozart: Mitkomponist des *Stein der Weisen*, Komponist der *Zauberflöte*
 - Johann Baptist Henneberg: Mitkomponist und Dirigent des *Stein der Weisen*, Dirigent der *Zauberflöte*
 - Benedikt Schack: Mitkomponist des *Stein der Weisen*, Astromonte im *Stein der Weisen*, Tamino in der *Zauberflöte*
 - Franz Xaver Gerl: Mitkomponist des *Stein der Weisen*, Eutifronte im *Stein der Weisen*, Sarastro in der *Zauberflöte*
 - Emanuel Schikaneder: Librettist und Mitkomponist des *Stein der Weisen*, Lubano im *Stein der Weisen*, Librettist der *Zauberflöte*, Papageno in der *Zauberflöte*
 - Urban Schikaneder (Bruder von Emanuel Schikaneder): Sadik im *Stein der Weisen*, erster Priester in der *Zauberflöte*
 - Johann Michael Kistler: Nadir im *Stein der Weisen*, zweiter Priester in der *Zauberflöte*
 - Anna Gottlieb: Nadine im *Stein der Weisen*, Pamina in der *Zauberflöte*
 - Barbara Gerl (Gattin von Franz Xaver Gerl): Lubanara im *Stein der Weisen*, Papagena in der *Zauberflöte*
- Benedikt Schack, der Sänger des Tamino war auch Komponist. Er sollte die Tenorpartie in Mozarts *Requiem* singen und probte im Hause Mozarts am Tag vor dessen Tod die fertigen Teile des Werkes.
- Franz Xaver Gerl, der Sänger des Sarastro: ab 1787 gehörte er in Regensburg zum Ensemble von Emanuel Schikaneder, mit dem er 1789 nach Wien ging. Ab 1789 trat

Gerl auch als Komponist von Gebrauchsmusik zu Aufführungen der Theatertruppe in Erscheinung, wobei die Singspiele zumeist als Gemeinschaftsproduktionen mit seinen Ensemble-Kollegen Benedikt Schack und Johann Baptist Henneberg auf Libretti von Schikaneder entstanden.

Seine Paraderolle soll der Osmin in der *Entführung aus dem Serail* gewesen sein, den er schon 1786 erstmals sang.

Mozart komponierte für ihn die Arie *Per questa bella mano* KV 612, die vermutlich als Einlage in eine Buffa-Oper bestimmt war.

Auch gehörte er zu den Sängern, mit denen Mozart noch am Vortag seines Todes Teile aus seinem *Requiem* probte. Gerls Gattin war die erste Papagena.

- Anna Gottlieb, die erste Pamina: Gerade 12 Jahre alt geworden, war sie die Barbarina der Uraufführung des *Nozze di Figaro* am 1. Mai 1786.

Als Fünfzehnjährige sang sie die Rolle der Amande in Paul Wranitzkys Oper *Oberon, König der Elfen* (in der Hauptrolle Mozarts Schwägerin und spätere Königin der Nacht Josepha Hofer, sie führte Anna in die Gesellschaft ein). Ein erstes Engagement erfolgte an Emanuel Schikaneders Theater auf der Wieden, wo sie meist in Singspielen auftrat (Nadine in *Der Stein der Weisen*). 1791, als Siebzehnjährige, wählte Mozart sie für die Rolle der Pamina in seiner *Zauberflöte* aus, und dies wurde ihr größter Erfolg.

- Johann Baptist Henneberg war 1790 bis 1801 Kapellmeister am Freihaustheater, anschließend bis 1803 am Theater an der Wien. Später erhielt er eine Anstellung als Organist bei dem Fürsten Nikolaus II. Esterházy de Galantha in Eisenstadt, wo er auch Opernaufführungen dirigierte (gewissermaßen in den Fußstapfen Joseph Haydns). Ab 1814 war Henneberg Chorleiter an der Hofkirche in Wien, 1818 bis 1822 außerdem Organist in der kaiserlichen Hofmusikkapelle.

Er hatte maßgeblichen Anteil an der Einstudierung von Mozarts *Zauberflöte*. Nachdem Mozart die Uraufführung am 30. September und am 1. Oktober 1791 selbst dirigiert hatte, übernahm Henneberg auch die Leitung der nachfolgenden Vorstellungen. Henneberg schuf auch selbst mehrere Opern, die sich seinerzeit großer Beliebtheit erfreuten.

1797 komponierte er gemeinsam mit Ludwig van Beethoven Menuette und Deutsche Tänze für einen Maskenball der Pensionsgesellschaft bildender Künstler, die am 26. November 1797 im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg zur Aufführung gelangten.

Nachfolge-Oper der *Zauberflöte*:

Der Zauberflöte zweyter Theil. Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen

ist der Titel einer Oper von Emanuel Schikaneder mit Musik des Komponisten Peter von Winter und die am frühesten entstandene Fortsetzungsooper der Zauberflöte Wolfgang Amadeus Mozarts.

Das Textbuch dieser „großen heroisch-komischen“ Oper schrieb Mozarts Librettist Schikaneder, der bereits für *Die Zauberflöte* (1791) den Text verfasst hatte. Komponiert 1797/1798, fand die Uraufführung am 12. Juni 1798 im Wiedner Theater (Wien) statt. Es wirkten mit: Schikaneder selbst als Papageno, Josepha Hofer als Königin der Nacht (die 1806 in Frankfurt am Main von ihrer Schwester Aloisia Lange gesungen wurde), Josephas zweiter Mann Sebastian Mayer als Sarastro, und Mozarts posthumer Schwager Jakob Haibel als Monostatos.

Die **Handlung** beginnt kurz nach dem Ende der Handlung der „Zauberflöte“ und schildert die Rivalität und den erneuten Kampf zwischen der Königin der Nacht und Sarastro einerseits, Trennung, Prüfung (in weiteren Erprobungen mit den Elementen Erde und Luft) und Zusammenführung des Paares Tamino und Pamina andererseits sowie die Ereignisse um das Paar Papageno und Papagena; auch diese werden getrennt, wieder zusammengeführt und besonders Papageno verschiedenen Versuchungen ausgesetzt.

Im ersten Akt wird Pamina auf der Hochzeitsfeier von ihrer Mutter entführt um sie mit Tipheus zu verheiraten, Papageno wird von Papagena getrennt und mit einer Mohrin verkuppelt. Im zweiten Akt findet Papageno Pamina für Tamino, und beide bestehen ihre letzte Prüfung. Papageno kehrt zu Papagena zurück, Tamino besiegt Tipheus, die Königin der Nacht, und ihr Gefolge werden an einen Felsen geschmiedet.

Erster Akt

1. Bild. Prächtiger Garten vor Taminos Palast

Szene 1–5. Im Garten finden sich die Königin der Nacht, ihre drei Damen und Monostatos zusammen. Sie planen die Trennung von Pamina und Tamino: Zwei der Damen sollen in der Gestalt der Venus und des Adonis das Hochzeitspaar zur Untreue verführen, die dritte Dame erscheint als Page. Tipheus, dem Pamina von ihrer Mutter versprochen wurde, und Sithos kommen hinzu und treten der Verschwörung bei, wollen aber auf eigenen Wegen zum Ziel kommen. Monostatos verfolgt sein eigenes Ziel, sich an Papageno zu rächen, durch Verkleidung. Die verwandelten Damen gehen auf das noch andauernde Hochzeitsfest.

Szene 6. Papageno und Papagena treten vergnügt ihr Glück besingend auf und wieder ab.

2. Bild. Laubenhütte, Mondnacht

Szene 7–13. Sarastro trifft Vorbereitungen für die zweite Prüfung von Tamino und Pamina. Pamina kommt hinzu und ist zuversichtlich auch diese Prüfung gemeinsam mit Tamino bestehen zu können. Sie geht, um sich mit ihm im Hain bei der Laubenhütte zu treffen.

Die beiden in Amor und Venus verwandelten Damen treffen im Hain vor der Laube auf Tamino und Pamina und wollen sich verabschieden. Sie reichen dem Hochzeitspaar einen Abschiedstrank der jedoch ein Liebestrank ist und bewirkt, dass sich Tamino in Venus und Pamina in Amor verliebt. Sarastro jedoch hat alles beobachtet, hebt die Wirkung des Trankes auf und vertreibt die beiden Damen.

Eine Oberpriesterin tritt mit Papageno und Papagena auf und kündigt deren erste Prüfung an: Papagenos Treue wird von der Oberpriesterin und zwei ihrer Priesterinnen in Versuchung geführt, doch Papageno besteht diese Prüfung, aus einem Versteck von Papagena beobachtet.

Die Königin der Nacht erfährt von ihren beiden verwandelten Damen vom misslungenen „Anschlag“ auf Tamino und Pamina. Gemeinsam mit Tipheus will die Königin das Fest des Sonnenkreises stören und Pamina entführen.

3. Bild. Audienzsaal

Szene 14–15. In Sarastros Burg haben sich die Eingeweihten, Sarastro mit Tamino und Pamina versammelt, um der Amtsübergabe beizuwohnen, als Sithos und Tipheus vor der Burg erscheinen. Sarastro empfängt sie und sie übergeben ein Schreiben der Königin der Nacht an Tamino, in dem sie ihre Tochter zurückfordert und im Falle der Nichterfüllung der Forderung mit der Zerstörung der Burg droht. Sithos und Tipheus werden aus dem Saal und der Burg gedrängt, während Sarastro Tamino und Pamina trennt und einzeln ins unterirdische Labyrinth führt, um sie einer Prüfung zu unterziehen.

4. Bild. Strohhütten und Aussicht in einen Wald

Szene 16. Währenddessen streift Papageno allein durch die Wälder und findet dort seine Eltern und seine zahllosen Geschwister.

Szene 17–18. Monostatos versucht (in schwarzfedriger Verkleidung) Papagena durch falsche Versprechungen zu bewegen mit ihm zu gehen. Papageno und seine Familie hindern ihn jedoch daran. Monostatos verspricht daraufhin eine Mohrin zur Geliebten. Die Königin der Nacht tritt in der Verkleidung einer Priesterin auf und macht sich mit Monostatos auf den Weg zum Labyrinth, während Papageno mit seiner Familie ein Fest feiert.

5. Bild. Labyrinth, Felsen, Meer

Szene 19–22. Die Königin der Nacht verfolgt zusammen mit Monostatos und drei weiteren Mohren Pamina durch das Labyrinth und kann sie schließlich unter den Augen des hilflosen Tamino entführen.

6. Bild. Ruinen

Auf einer einsamen Insel trifft die Königin der Nacht auf ihr restliches Gefolge und sie können vor Tamino und Sarastro gerade noch rechtzeitig ins unterirdische Sternenreich entfliehen.

7. Bild. Meerbusen, rückwärts ein prächtig erleuchtetes Schiff

Auf Tipheus' vor Anker liegendem Schiff will die Königin der Nacht ihre Tochter gerade als Braut übergeben, als ihre Verfolger erscheinen. Die Königin der Nacht verwandelt das Schiff in eine Wolke und alle Insassen können entkommen.

Zweiter Akt

1. Bild. Ägyptischer Wald mit Affen und Papageien

Szene 1–5. Papageno und Papagena feiern mit ihrer neuen Familie ein Fest, als Monostatos dazukommt und Papageno drei Mohrinnen zur Auswahl als Geliebte anbietet. Er wird daraufhin von der wütenden Papagena entführt, während sich Papageno gegen Gura, die von ihm ausgewählte Liebhaberin wehren muss, die ihn mit Gewalt zwingt bei ihr zu bleiben.

2. Bild. Wie I/6. Ruinen

Szene 6–7. Sarastro lässt sich von den Labyrinthwächtern zu Tamino führen.

3. Bild. Wie I/3. Audienzsaal

Im Thronsaal wird dem halbwahnsinnigen Tamino Mut zugesprochen, um gemeinsam mit den Eingeweihten die Suche nach Pamina und den Kampf fortzusetzen.

4. Bild. Wald

Szene 8–10. Währenddessen muss sich Papageno mit seiner neuen Geliebten Gura im Wald herumschlagen, als Tamino mit Priestern dazukommt und Papageno beauftragt, Pamina für ihn wiederzufinden. Er erhält für dieses Abenteuer sein Glöckchenspiel zurück.

5. Bild. Wie I/7. Meerbusen mit Wolken, ohne Schiff

Szene 11–14. In der Bucht, aus der Pamina von ihrer Mutter entführt wurde, treffen Tamino und Papageno aufeinander, Papageno wird in eine Wolke gesetzt um zu Pamina zu gelangen. Die Drei Damen und die Königin der Nacht versuchen vergeblich Papageno das Glöckchenspiel abzuluchsen und Papageno macht sich mit den Drei Knaben auf die Reise.

6. Bild. Kabinett von Rauch und Nebel

Szene 15–17. In einem Rauch- und Nebelkabinett der Königin der Nacht wird Pamina auf ihre Hochzeit mit Tipheus vorbereitet. Papageno erscheint und kann trotz der Drei Damen Pamina auf seiner Wolke entführen.

7. Bild. Wie II/4. Wald

Szene 18–19. Währenddessen muss sich Papagena der Nachstellungen Monostatos erwehren.

8. Bild. Wolken, Wasser, Feuer, zwei Berge, in der Höhe der Palast der Königin

Szene 20. Vor dem Wolkenpalast über einer Bergkette kann Tamino mithilfe der Drei Knaben Pamina

mit dem Klang seiner Flöte zu sich leiten. Auf der Flucht werden sie von den Drei Damen und der Königin der Nacht verfolgt.

Szene 21.–23. Im Wald wird Papagena durch die Hilfe Papagenos und seiner Familie von Monostatos befreit und dieser in einem Vogelkäfig eingesperrt. Die Königin flieht durch ebendiesen Wald vor dem siegreichen Sarastro.

Szene 24. Auf dem Schlachtfeld stehen sich die Heere Sarastros und Tipheus' gegenüber. Auf Sarastros Vorschlag soll die Entscheidung in einem Zweikampf zwischen Tamino und Tipheus fallen. Tamino gewinnt den Ringkampf und schleudert Tipheus in den feurigen Abgrund eines Vulkans. Auf dessen Berggipfeln werden die dort angeschmiedete Königin der Nacht sowie ihre gleichfalls angeschmiedeten Drei Damen und Monostatos sichtbar.

Ein Jubelchor beendet die Oper.

Anhand der (ausführlichen) Inhaltsangabe wird deutlich, welchen diskontinuierlichen Aufbau Schikaneders Libretto aufweist, das ganz in der Tradition der „heroisch-komischen Oper“ steht und fast ausschließlich auf frappierende Effekte hin angelegt ist. Die Handlung ist verworren, vermag aber zahlreiche lebendige Situationen für Ensemblenummern zu schaffen. Besonderen Anklang fand und findet die Szene, in der Papageno seine Familie wieder findet und viele kleine Papagenos und Papagenas die Bühne bevölkern.

Schikaneder setzte in den „kurpfalz-bairischen“ Kapellmeister Peter von Winter höchste Erwartungen, die nicht erfüllt werden konnten.

Der außergewöhnliche Erfolg der *Zauberflöte* wiederholte sich nicht. Die Aufführungszahlen (für Wien sind 67 Vorstellungen nachgewiesen) belegen eine interessierte Aufnahme durch das Publikum, auch, als in den Jahren 1799 bis 1803 beide Teile der *Zauberflöte* an aufeinanderfolgenden Abenden gegeben wurden.

Alle zeitgenössischen Kritiken und Rezensionen rügen an erster Stelle die Mängel des Librettos in Handlung und Sprache. Die Musik wird als mittelmäßig, mit wenigen Glanzpunkten, beschrieben. In den Augen der Zeitgenossen sind sowohl Schikaneder als auch Winter weit hinter ihren Fähigkeiten geblieben. Durch alle Äußerungen über diese Oper zieht sich deren Bewertung als „Ausstattungspektakel“ ohne Wert und Anspruch.

Überlieferung

Heute sind zeitgenössische Klavierauszüge in drei verschiedenen Ausgaben und (mindestens) sechs Partiturskopien bekannt. Der zur Uraufführung erschienene Librettodruck enthielt lediglich den Text der Gesangsnummern. Die Dialoge sind dagegen nur in handschriftlichen Text- bzw. Rollenbüchern erhalten, aber allem

Anschein nach bis 1991 unbekannt geblieben.

Schikaneder ließ keine Partitur und keinen Klavierauszug drucken, um Plagiate und Aufführungen unter fremden Namen zu erschweren. Dieses hatte er mit Mozarts *Zauberflöte* erfahren müssen.

Inszenierungen im 20. und 21. Jahrhundert

Die Oper wurde wegen der zu dieser Zeit nicht mehr bekannten Dialoge mit neuerfundener Handlung neu inszeniert und zwar

- 1930 als *Papagenos Hochzeit* im Stadttheater Kiel in der Bearbeitung des Regisseurs und Intendanten Georg Hartmann und
- 1978 in München im Cuvilliés-Theater durch August Everding (Regie), Jürgen Rose (Ausstattung), musikalische Bearbeitung von Hans Martin.
- 2002 wurde die Oper mit gekürztem Text der Dialoge in Chemnitz inszeniert, die Musik (Dirigent: Fabrice Bollon) wurde auch hier gekürzt und teilweise verändert.
- 2011 als „Oper in kurz“ und als Oper für Kinder im Opernloft in Hamburg aufgeführt. Die neue Dialogfassung ist von Sören Ingwersen, die musikalische Einrichtung für Klavier, Klarinette und Flöte von Markus Bruker.
- 2012 kam die Oper am 3. August bei den Salzburger Festspielen im Hof der Salzburger Residenz anlässlich des 200. Todestages von Schikaneder zur Aufführung. Die musikalisch und textlich (stark) gekürzte Version – mit Malin Hartelius als Pamina, Julia Novikova als Königin der Nacht, Regula Mühlemann als Papagena, Michael Schade als Tamino, Thomas Tatzl als Junger und Anton Scharinger als Alter Papageno und Clemens Unterreiner als Tipheus – wurde auch für Fernsehen und Rundfunk (Unitel Classica in Koproduktion mit ZDF/3sat) mitgeschnitten. Regie führte Alexandra Liedtke, die musikalische Leitung hatte Ivor Bolton, Choreografie Ismael Ivo, die Ausstattung stammte von Raimund Orfeo Voigt und die Kostüme von Susanne Bisovsky und Elisabeth Binder-Neururer.

Mozarts *Zauberflöte* fand schon bald nach ihrer Uraufführung zahlreiche Bewunderer.

Wolfgang von Goethe befasste sich mit einem Zauberflöten-Projekt über den Zeitraum 1795 bis 1801. Er erwog eine Vertonung durch Paul Wranitzky. Eine brieflich geäußerte Meinung Schillers mag Goethe veranlasst haben, die Arbeit beiseitezulegen.

1794 wurde unter der Intendanz Goethes die *Zauberflöte* am Weimarer Theater

aufgeführt. Mit 82 Aufführungen war sie die meistgespielte Inszenierung.

Dabei änderte Goethe das Original stark. Statt wie 1791 bei der Wiener Uraufführung (und bis heute Usus), inszenierte er das zweiaktige Stück in drei Aufzügen. Zudem gab er einer entschärften Textversion seines späteren Schwagers den Vorzug: Gegenüber dem weltanschaulichen Furor und der weitschweifigen Figurenführung im Libretto Emanuel Schikaneders eliminierte beziehungsweise verharmloste Christian August Vulpius zu aufklärerisch wirkende Passagen, die Goethes Mentor Herzog Carl August hätten verprellen können. Mit dem Erfolg, dass die Weimarer "Zauberflöte" prompt zu einem ungeheuren Publikumserfolg avancierte. Denn die geglättete Fassung, in der die Königin der Nacht kurzerhand zur Schwägerin Sarastros umgewidmet wird, Pamina zu dessen Nichte, entspricht ungleich mehr als das Wiener Original einem eingängigen und leicht konsumierbaren Familiendrama.

Man könnte diese diplomatische Zensur neben dem verständlichen Wunsch, ein komplexes Werk repertoirefähig zu machen, mit dem Primat des Wortes begründen, das der Weimarer Klassik zueigen war. Wären da nicht weitere, teils einschneidende Eingriffe Goethes und Vulpius' in das Original, die jetzt ein Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft zutage gefördert hat. Die Auswertung von sechs eng beschriebenen Seiten mit Regieanweisungen, die Goethe einem Schreiber diktierte und namentlich abzeichnete, zeigt, wie massiv sich der Olympier mit unsportlichen Zäsuren, Kürzungen und Verlängerungen das fremde Werk aneignete. Goethes Fragment gebliebener Versuch "Der Zauberflöte II. Teil", in dem sich viele Änderungen wiederfinden, signalisiert einen Überbietungsversuch im ganz großen Stil.

<https://www.welt.de/print-welt/article86075/Goethes-Zauberfloete.html>

Der Zauberflöte zweiter Teil - Fragment

<https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/zauber2/zauber2.html>

Die Handlung

Goethes Fortsetzung beginnt als eine Rachehandlung: Die Königin der Nacht will durch Monostatos den inzwischen geborenen Sohn von Pamina und Tamino entführen lassen. Zwar kann Sarastro Zaubermacht dies verhindern, jedoch gelingt es Monostatos, das Kind in einen Sarg einzuschließen. Dieser Sarg lässt sich nicht öffnen, muss aber immerzu in Bewegung gehalten werden, damit das Kind nicht stirbt. Eine Reihe von Parallelhandlungen führt dieses Motiv fort: So muss unter anderem Sarastro als Pilger auf eine einjährige Wanderschaft gehen, wodurch seine schützende Fürsorge für die Gemeinschaft ausfällt. Unterwegs trifft er auf Papageno und Papagena, die ihre Kinderlosigkeit beklagen. Sarastro zaubert ihnen drei Vogelkinder aus goldenen Eiern herbei. Durch die Macht der Mutterliebe kann schließlich das eingeschlossene Kind von Pamina und Tamino befreit werden: als ein „Genius“ entsteigt es dem Sarg und entschwebt. Damit endet der ausgearbeitete Teil des Fragmentes.

Besondere Bedeutung als Vorarbeit für Goethes "Faust"-Dichtung und andere Werke

Besondere Bedeutung erhält Der Zauberflöte zweyter Theil hinsichtlich der motivischen

Verwandtschaft zu anderen Werken Goethes, wie insbesondere seiner Faust-Dichtung. Zahlreiche Untersuchungen legen überzeugend motivische Entsprechungen zu anderen Werken dar und zeigen wie die Zauberflöten-Fortsetzung „Goethes allertiefsten Symbolen Pate gestanden“ hat. Das weitaus populärste Beispiel ist die Geniusfigur als Vorbild für den Euphorion in Faust II. Thomas Mann beschrieb Goethes Zauberflöte sogar als einen kleinen Faust:

"Das ist der kleine Faust, – die Zauberflöte, wo Homunculus und der Sohn noch Eines sind im leuchtenden Kästchen ..." – Thomas Mann

Symbolik der Mysterien

Hinter der Handlung des Knaben im Kasten bzw. der Geniusfigur (der sogenannten „Zentralerfindung“ von Goethes Zauberflöten-Fortsetzung) verbirgt sich eine symbolische Bildersprache der Isis-Mysterien. Der Knabe durchläuft symbolisch die Reise des Sonnengottes Horus, die der einfachen Vorstellung des Sonnenlaufs nachempfunden war, und wonach die Sonne am Abend im Erdreich versinkt und am Morgen aus der Erde wieder hervorkommt. Der Knabe ist mit solaren Symbolen wie bspw. dem Gold und Leuchten des Kastens ausgestattet. Besonders hervorstechend zeigt sich die Sonnengottsymbolik im Schlussbild: Von zwei Löwen gesäumt, die der Erdgottheit Aker entsprechen, fliegt er hell leuchtend empor.

In Faust II finden sich der Vergleich zum Sonnengott ("wie ein kleiner Phöbus") sowie eine symbolische Reise in die Unterwelt und ein anschließendes erleuchtetes Emporkommen ebenso für den Euphorion.

https://dewiki.de/Lexikon/Der_Zauberfl%C3%B6te_zweyter_Theil
