



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 37

Robert Braunmüller

Oper als Drama

Das ›realistische Musiktheater‹ Walter Felsensteins

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2002



D19 Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Braunmüller, Robert:

Oper als Drama : das ›realistische Musiktheater‹ Walter Felsensteins / Robert Braunmüller. –
Tübingen : Niemeyer, 2002
(Theatron ; Bd. 37)

ISBN 3-484-66037-6 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch

Inhaltsverzeichnis

Zum Forschungsstand	1
Oper als Drama: Felsensteins Inszenierung der <i>Zauberflöte</i>	6
1. Text und Inszenierung: Vorüberlegungen	6
2. Die Bildfolge der Inszenierung	9
3. Die Einheit der Handlung	13
4. Sarastro als handelnder Mensch	16
5. Der handelnde Mensch in der <i>Zauberflöte</i>	19
6. Felsensteins Theaterkonzept und die Inszenierung der Arien	23
7. Exkurs: Susannas Arie in <i>Die Hochzeit des Figaro</i>	38
8. Die Akzentuierung der Fabel	42
9. Zur Rezeption der Inszenierung in Felsensteins Umfeld	46
10. Die <i>Zauberflöte</i> als zweiter <i>Faust</i>	48
Staats-Oper: Opernregie im sozialistischen Realismus	54
Die Akzentuierung der Vorgeschichte	77
1. Der Revolutionär Florestan	77
2. Verdis <i>Otello</i> als optimistische Tragödie	92
<i>Carmen</i> : Die »ungeheure Verwechslung des Liebesobjekts«	101
1. Bizets <i>Carmen</i> als offenes Kunstwerk	101
2. Felsenstein und <i>Carmen</i>	103
3. Felsensteins Deutung des dramatischen Konflikts	106
4. Die Karten-Szene	115
5. Die Arie der Micaëla	119
6. Carmen und Escamillo	122
7. Felsensteins Inszenierung und Oesers Edition	127
<i>Hoffmanns Erzählungen</i> oder die ewige Mission der Liebe	131
1. Offenbachs Partitur und Felsensteins Bearbeitung	131
2. Der Werkbegriff im »realistischen Musiktheater«	138
3. Der poetologische Diskurs der Zwischenszenen	144
4. Bearbeitung und Inszenierung des Giulietta-Akts	148
4.1. Exposition	148
4.2. Die Dapertutto-Arie	153

4.3. Steigerung	156
4.4. Höhepunkt	157
4.5. Peripetie und Katastrophe	163
5. Don Giovanni: Eine zweite Giulietta	167
6. Die Lösung des dramatischen Konflikts im fünften Akt	171
Felsensteins Schüler	182
Zitierte Literatur	187
1. Unveröffentlichte Quellen	187
2. Texte Felsensteins und aus dem Umfeld der Komischen Oper	187
3. Übrige zitierte Literatur	189

Zum Forschungsstand

Neben Wieland Wagner war Walter Felsenstein die zentrale Figur der Opernregie der Nachkriegszeit. Stilbildend wirkte er nicht allein durch Inszenierungen, sondern auch durch seine Schriften. Felsenstein begann als Schauspieler und Dramaturg. In den zwanziger und dreißiger Jahren war er Opern- und Schauspielregisseur in Freiburg, Basel, Köln, Frankfurt und Zürich, 1940 kehrte Felsenstein nach Deutschland zurück und inszenierte am Berliner Schiller-Theater.¹ Kurz nach Kriegsende – im Dezember 1945 – inszenierte er am Hebbel-Theater mit großem Erfolg Offenbachs *Pariser Leben*. Daraufhin übertrugen ihm russische Kulturoffiziere die Leitung eines im sowjetischen Sektor neu gegründeten Operettenhauses mit reformatorischem Anspruch im Gebäude des ehemaligen Metropol-Theaters, das bald auch Opern in seinen Spielplan aufnahm.² »Es wird nur das gespielt werden, was so gespielt werden kann, wie es gespielt werden muß«,³ verkündete Felsenstein zur Eröffnung. Sein Regiestil, für den die Presse in offenkundiger Anlehnung an die sowjetische Kulturdoktrin des sozialistischen Realismus bald die griffige Formel vom »realistischen Musiktheater« einbürgerte, stellte die erzählte Handlung und damit die dramatische Aussage eines musikalischen Bühnenwerkes in den Mittelpunkt der Aufführung.

Felsenstein beabsichtigte nach seinem Selbstverständnis eine »Theatralisierung der Oper«. Der Regisseur bekämpfte die Reduktion der Kunstform Oper auf Gesang und zielte auf die Einheit der theatralischen und musikalischen Elemente unter dem Primat des Dramas. In der Absage an die von ihm als »Vokalidiotie«⁴ verurteilte Opernormallität knüpfte die Neugründung an das künstlerische Ethos der legendären Kroll-Oper an. Die von Otto Klemperer 1949 dirigierte *Carmen*-Premiere wurde zum Symbol dieser oft beschworenen Kontinuität. Das Trennende wiegt jedoch schwerer als das Gemeinsame: An der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern war Felsenstein ebensowenig interessiert wie an zeitgenössischer Musik. Im Zentrum seines Spielplans standen Werke des Standardrepertoires. Neuere Opern inszenierte er nur, wenn sie wie die Werke Leoš Janáček oder Benjamin Britten dramaturgisch an das 19. Jahrhundert anknüpften. Felsenstein mied Schönberg und Strawinsky nicht nur, weil sie in

¹ Biographische Angaben nach Friedrich 1961 und Felsenstein 1991. Für diese Arbeit wurden die Bestände des Walter-Felsenstein-Archivs, Stiftung Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Abteilung Darstellende Kunst herangezogen. Ich danke Frau Ilse Kobán für den unkomplizierten Zugang.

² Zur Gründung der Komischen Oper vgl. die mit Dokumenten belegte Darstellung des ehemaligen Intendanten Werner Rackwitz in Kost 1997, S. 50ff.

³ Rede aus Anlaß der Lizenzüberreichung (1947), in Felsenstein 1976, S. 19.

⁴ Vgl. Herz 1989, S. 303 und 677.

der frühen DDR kulturpolitisch nicht opportun waren, sondern weil die Avantgardetradition des 20. Jahrhunderts seinen künstlerischen Grundsätzen widerstrebe.

Die Komische Oper setzte Standards der dramaturgischen Vorbereitung, die heute selbstverständlich geworden sind. Ehe die Proben begannen, beschäftigten sich Felsensteins dramaturgische Mitarbeiter in zuvor kaum gekannter Gründlichkeit mit den Fassungen des aufzuführenden Werks, seinem historischen Umfeld und den literarischen Vorlagen. Fremdsprachige Opern wurden meist neu übersetzt. Felsenstein war gefürchtet für monatelange Proben, deren Ergebnis ihn nie zufriedenstellte, weshalb er die Premieren häufig verschob. Immer wieder richtete er an die Sänger ausführliche Briefe, in denen er seine Sicht der Rollen noch einmal verdeutlichte.⁵ Die Inszenierungen wurden ab Mitte der fünfziger Jahre von Assistenten minutiös in Regiebüchern festgehalten, wobei nicht nur das Arrangement, sondern auch die Absichten und Motivationen der Figuren genau aufgezeichnet wurden. Und ehe man einen Gastsänger engagierte, der die Inszenierung nicht kannte, ließ man an der Komischen Oper eine Vorstellung lieber ausfallen.

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht das Verständnis von Dramatik, welches den Arbeiten Felsensteins zugrunde liegt, daneben werden einige seiner Stückdeutungen genauer analysiert. Ihre theaterhistorische Einordnung muß vorläufig offen bleiben, da eine Geschichte der Opernregie nicht einmal in Umrissen vorliegt und kaum Monographien über zentrale Regisseure existieren. Die Rekonstruktion dieses Theaterkonzepts wird anhand einiger typischer Inszenierungen an der Komischen Oper unternommen, die durch Regiebücher, Notate, Briefe, Interviews und teilweise auch durch Verfilmungen ausgezeichnet dokumentiert sind. Zu Felsensteins älteren Inszenierungen, zu denen lediglich die üblichen Quellen wie Fotos und Kritiken erhalten geblieben sind, liegt nicht genügend Material vor, das einen wirklich sinnvollen Vergleich mit den Einstudierungen an der Komischen Oper zulassen würde, die den eigentlichen Ruf des Regisseurs begründeten.

Felsenstein war der erste Opernregisseur, der sich in größerem Umfang theoretisch äußerte und eine fragmentarische Methodik der Opernregie hinterließ, die er freilich selbst nicht als System verstanden wissen wollte. Es überrascht daher, daß dieser Regisseur trotz seiner theatergeschichtlichen Bedeutung bislang kaum zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen wurde. Nahezu die gesamte Sekundärliteratur über Felsenstein und das ›realistische Musiktheater‹ stammt von seinen dramaturgischen Mitarbeitern⁶ oder von Joachim Herz⁷ und Götz Friedrich,⁸ die neben Felsenstein an der Komischen Oper inszenierten und diesen Stil weiterentwickelten. Das theaterwissenschaftliche Desinteresse erscheint umso verwunderlicher, als der umfangreiche Nachlaß an Regiebüchern, Textbearbeitungen, Szenarien, Bühnengrundrissen, Fotos, Bühnenbildentwürfen sowie den Notaten seiner Regieassistenten

⁵ Vgl. die Briefe in Felsenstein 1976, 1986, 1991 und 1997.

⁶ Z.B. Horst Seegers und Stephan Stompors Beiträge in *Theater der Zeit*, den Jahrbüchern der Komischen Oper 1961ff. und den Almanachen *Musikbühne* und *Oper heute*, Berlin 1975 bzw. 1977ff.

⁷ Vgl. Bibliographie in Herz 1989.

⁸ Vgl. Bibliographie in Barz 1978.

und dramaturgischen Mitarbeiter seit 1975 im von der Akademie der Künste der DDR eingerichteten Walter-Felsenstein-Archiv zugänglich sind.⁹ Aussagekräftiges Material existiert jedoch, von der *Zauberflöte* des Jahres 1954 abgesehen, erst für die Inszenierungen ab dem Ende der fünfziger Jahre. Auch an optischem Anschauungsmaterial mangelt es nicht: Während keine Inszenierung Wieland Wagners im Film festgehalten oder vom Fernsehen aufgezeichnet wurde, kann man sich dank der Verfilmungen und Fernsehaufzeichnungen von *Fidelio*, *Das schlaue Fuchslein*, *Otello*, *Hoffmanns Erzählungen* und *Die Hochzeit des Figaro* von Felsensteins Regiestil auch heute noch einen Eindruck verschaffen. Zu den Inszenierungen von *Die Zauberflöte*, *Carmen*, *Die Hochzeit des Figaro* und *Das schlaue Fuchslein* liegen außerdem unterschiedlich aussagekräftige Dokumentationen mit Materialien zur dramaturgischen Vorarbeit, Felsensteins Briefen und Auszügen aus den Regiebüchern vor.¹⁰

Obwohl kaum eine Arbeit, die sich mit der Inszenierungspraxis im musikalischen Theater beschäftigt, Felsenstein unerwähnt läßt, kann man die wissenschaftliche Literatur im engeren Sinn an einer Hand abzählen. Die neueren Darstellungen zur Theatergeschichte der DDR konzentrieren sich auf das Sprechtheater;¹¹ Arbeiten zur Kulturpolitik und -geschichte des zweiten deutschen Staats klammern das Musiktheater weitgehend aus, sieht man einmal von den Skandalen um Hanns Eislers *Johann Faustus* und Paul Dessaus *Verurteilung des Lukullus* ab.¹² Die 1960 an der Humboldt-Universität vorgelegte Dissertation von Rudolf Münz, *Untersuchungen zum realistischen Musiktheater Walter Felsensteins* unternahm eine Begriffsbestimmung von Felsensteins Theaterkonzept. Sie geht über die Paraphrase von Texten Felsensteins und seiner Mitarbeiter kaum hinaus und setzt sich polemisch mit verschiedenen Artikeln in *Theater der Zeit* sowie dem Opernverständnis einer Festschrift der Deutschen Staatsoper auseinander. Bedauerlicherweise hat sich der bekannte Theaterwissenschaftler später nicht mehr mit dem Musiktheater beschäftigt. Konrad Körtes Dissertation *Die Oper im Film* (1989) benutzt Felsensteins *Otello*-Verfilmung lediglich als Beispiel zur Demonstration filmtechnischer Begriffe und kann hier ebenfalls außer Betracht bleiben.

Jürgen Machders Aufsatz *Intellektualisierung des Musiktheaters – Selbstreflexion der Oper* (1979) streift Felsenstein und seine Nachfolger kursorisch. Egon Voss analysierte 1980 beim Symposium »Werk und Wiedergabe« Felsensteins *Hoffmann*-Bearbeitung kritisch unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten. Carl Dahlhaus'

⁹ Vgl. das Bestandsverzeichnis, Kobán 1981. Das noch zu Felsensteins Lebzeiten von der Akademie der Künste der DDR eingerichtete Archiv, das sich lange Zeit in der Komischen Oper befand, ist heute Teil der Stiftung Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Abteilung Darstellende Kunst.

¹⁰ Friedrich 1958, eine Dokumentation im Stil der Modelle des Berliner Ensembles, enthält eine eingehende Beschreibung der *Zauberflöten*-Inszenierung mit allen Details, die *Carmen*-Dokumentation von Koerth 1973 eine ausführliche Inszenierungsbeschreibung, das Heft *Die Hochzeit des Figaro* von Kobán 1980 Auszüge aus dem Regiebuch für zentrale Arien, Kobáns 1997 erschienener Band zum *Schlaue Fuchslein* Felsensteins Briefwechsel sowie die Erinnerungen einiger Sänger. Felsensteins *La traviata* beschreibt Schlegel 1962.

¹¹ Z.B. die vorzügliche Darstellung durch Stuber 1998.

¹² Z.B. Schivelbusch 1995 und Mittenzwei 2001.

Auseinandersetzung mit Felsenstein beschränkt sich auf verstreute Bemerkungen.¹³ Einige seiner Aufsätze enthalten Passagen, die sich als Auseinandersetzung mit Felsensteins Theaterverständnis lesen lassen, wenngleich der Name nicht fällt.¹⁴ Es erscheint widersinnig, daß Dahlhaus in seiner Kritik an der Akzentuierung der Vorgeschichte durch das Regietheater nicht auf Felsenstein verweist, dessen einschlägige Texte zu diesem Zeitpunkt längst in der Schriftenausgabe von 1976 zusammengefaßt vorlagen. Dahlhaus führt die Akzentuierung der Fabel im Regietheater mehrfach auf Brecht zurück, dessen Einfluß auf das Theater nach 1945 gewiß kaum zu unterschätzen ist. Der Bezug auf Felsenstein wäre jedoch sinnvoller gewesen, um so mehr als die Fabel – anders als Dahlhaus es darstellt – bei Brecht nicht um ihrer selbst willen in den Mittelpunkt gerückt wird, sondern zur Dechiffrierung gesellschaftlicher Beziehungen.¹⁵ Unter den journalistischen Arbeiten, die sich eingehender mit dem Regiestil der Komischen Oper beschäftigt haben, ist neben Koegler 1958 und dem nur in der ersten Auflage enthaltenen Felsenstein-Kapitel in Rühle 1957 der kritische Einordnungsversuch in Nora Eckerts Band *Von der Oper zum Musiktheater* (1995) hervorzuheben.

Die erste Darstellung des ›realistischen Musiktheaters‹ unternahm der erste Jubiläumsband der Komischen Oper, der 1954 verspätet zum fünfjährigen Bestehen des Hauses erschien und einen umfangreichen Beitrag Götz Friedrichs zur Probenpraxis an der Komischen Oper enthält.¹⁶ Friedrich veröffentlichte 1958 eine große *Zauberflöten*-Dokumentation, die neben den Verfilmungen das bedeutendste Zeugnis von Felsensteins Regiearbeit darstellt. Seine 1961 verfaßte, aus heutiger Sicht wenig aufschlußreiche Biographie des Regisseurs,¹⁷ erzählt sein Leben teleologisch auf die Komische Oper hin. Tatsächlich hätte Felsenstein nach dem Krieg mit etwas Glück auch Direktor des Wiener Burgtheaters oder Generalintendant in Leipzig werden und seine Karriere als Schauspielregisseur fortsetzen können.¹⁸ Anfang der sechziger Jahre erschien in der Bundesrepublik der Band *Musiktheater*, der neben Texten Siegfried Melchingers zwei aufschlußreiche Interviews mit Felsenstein sowie dessen wichtigen Essay *Der Weg zum Werk* enthält.¹⁹ Die erste Sammlung der Texte Felsensteins und seiner Mitarbeiter war der Reclam-Band *Felsenstein/Friedrich/Herz* 1972, der einige Jahre nach Friedrichs Weggang aus der DDR ohne seine Texte als *Felsenstein/Herz* 1976 neu aufgelegt wurde. Aus diesem Grund gelangte auch die vorzügliche, im Zusammenhang mit Felsenstein wichtige Darstellung von Inszenierungen Götz Friedrichs durch Dieter Kranz (1972) nicht zur Auslieferung.²⁰ Kranz veröffentlichte 1981 Gespräche mit Felsenstein sowie 1988 eine aufschlußreiche Kritiken-Sammlung zu Inszenierungen Harry Kupfers.

¹³ Z.B. in Dahlhaus 1982, S. 114ff.

¹⁴ Vgl. Dahlhaus 1983, S. 239.

¹⁵ Dahlhaus 1988, S. 91f.

¹⁶ Friedrich 1954.

¹⁷ Friedrich 1961a.

¹⁸ Vgl. Felsenstein 1991, S. 176, Kost 1997, S. 50ff.

¹⁹ Zur vom Devisenmangel verhinderten Ost-Rezeption dieses Buchs Herz 1989, S. 661f.

²⁰ Dieses Buch wird im folgenden nach der Fotokopie im Felsenstein-Archiv (Rep. 010, VII, a, Nr. 18) zitiert.

Eine repräsentative Sammlung von Felsensteins Schriften und Briefen erschien 1976 im Jahr seines Todes in einer Reihe »Schriften der Sektion Darstellende Kunst« der Akademie der Künste der DDR. Der Folgeband *Theater muß immer etwas Totales sein* (Felsenstein 1988) enthält weitere Briefe, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente* (Felsenstein 1991) neben weiteren Dokumenten die ungekürzte und redaktionell unbearbeitete Transkription eines umfangreichen Interviews, das Felsenstein in den frühen siebziger Jahren Mitgliedern der Akademie der Künste der DDR gab. Dieses Interview wurde bereits auszugsweise in Felsenstein 1976 veröffentlicht sowie in einer purgierten Fassung als Publikation des Verbands der Theaterschaffenden der DDR, in der polemische Exkurse, die Erwähnung Walter Ulbrichts sowie Ausführungen des Regisseurs über Mao Tse-tung fehlen. Der in der Edition Suhrkamp publizierte Band *Die Pflicht, die Wahrheit zu finden* (Felsenstein 1997) enthält neben Auszügen aus Felsensteins Schriften bisher unveröffentlichte Briefe, aus denen die schwierige Situation der Komischen Oper nach dem Mauerbau deutlich wird. Hier sind erstmals auch Briefe zu lesen, die im Unterschied zur eher apologetischen Auswahl in Felsenstein 1976 und 1986 despotische Züge nicht verleugnen. Alle diese Ausgaben sind nur unzureichend kommentiert, vor allem was den kulturpolitischen Standort des »realistischen Musiktheaters« in der DDR betrifft. Auch die Texte von Felsensteins Schülern und Mitarbeitern liegen in Buchform vor. Die Essays von Götz Friedrich erschienen gesammelt 1986. Herz 1989 enthält – wenngleich teilweise gekürzt – zentrale Texte dieses Regisseurs; der Anmerkungsteil liefert aufschlußreiche Detailinformationen zur Arbeit an der Komischen Oper. Harry Kupfer hat kaum Texte veröffentlicht; über seine Stückdeutungen informieren trotz eines inkompetenten Interviewpartners die Gespräche mit Michael Lewin (1988). Zwischen 1960 und 1972 publizierte die Komische Oper eigene Jahrbücher, die später vom gleichen Herausgeber unter dem Titel *Musikbühne* und zwischen 1977 und 1990 als *Oper heute* mit allgemeinerer Themenstellung fortgeführt wurden, jedoch weiterhin vor allem Beiträge aus dem Umkreis der Komischen Oper enthielten.

Da die Jubiläums-Schriften und Jahrbücher der Komischen Oper ebenso wie Felsenstein/Friedrich/Herz 1972, Felsenstein/Herz 1976, Felsenstein 1976 und der anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens der Komischen Oper erschienene Band (Kost 1997) reich illustriert sind und ausführliche Inszenierungsverzeichnisse enthalten, wurde hier auf Abbildungen ebenso verzichtet wie auf nähere Angaben zu Darstellern oder Bühnenbildnern. Die genannten Titel enthalten im Anhang jeweils umfassende Bibliographien zum »realistischen Musiktheater« und seinem Umfeld, die überwiegend Artikel aus *Theater der Zeit* auflisten.

Oper als Drama: Felsensteins Inszenierung der *Zauberflöte*

1. Text und Inszenierung: Vorüberlegungen

Im zweiten Bild des zweiten Akts von Mozarts *Zauberflöte*, vor Beginn des Prüfungsrituals, werden Tamino und Papageno von den beiden Priestern mit verbundenen Augen in eine finstere Ruinenlandschaft geführt.¹ Von fern tönt der Donner, und der Raum, der alle szenographischen Klischees eines Schreckensorts erfüllt, verfehlt seine Wirkung auf Papageno nicht. Er fürchtet sich, und je mehr er sich fürchtet, desto lauter donnert es. In einer späteren Szene erklärt einer der Priester ihm den Zusammenhang: Wer sein Stillschweigen bricht, so seine Worte, den strafen die Götter mit Donner und Blitz.² Kein heutiger Zuschauer wird daran zweifeln, daß die Priester im verborgenen heimlich Papageno beobachten und selber donnern, um ihn zu erschrecken. Freilich spielt Mozarts *Zauberflöte* in einer dargestellten Realität, in der im Unterschied zur modernen Lebenswirklichkeit wilde Tiere durch den Klang einer Flöte besänftigt werden, Figuren plötzlich aus der Erde auftauchen und ein Mächtiger auf einem Triumphwagen hereinfährt, der von sechs Löwen gezogen wird. In der Verwandlung zum letzten Bild der Oper fegen Donner, Blitz und Sturm die Königin der Nacht und ihr Gefolge hinweg, die soeben in Sarastros Tempel eindringen, ihn überfallen und ermorden wollen. Der Chor preist die Götter Osiris und Isis.³ Rückblickend liegt daher der Schluß nahe, daß auch zuvor schon nicht ihre Priester, sondern die Götter selbst durch ihr Donnern Papagenos Fehlverhalten bestrafen.

Diese Einsicht ist dem heutigen Zuschauer nur schwer zu vermitteln. Eine Intrige unter Menschen wirkt auf der Bühne glaubhafter als das Wirken übernatürlicher Mächte, selbst wenn die *Zauberflöte* in einer Zeit entstand, zu der man noch ernsthaft darüber diskutieren konnte, ob der Blitzableiter nicht unzulässig in den göttlichen Willen eingreife.⁴ Angesichts der Vielzahl von Strukturen im Libretto der *Zauberflöte*, die vom heutigen Denken abweichen, wird man von einer Inszenierung dieser Oper eher Informationen über Haltungen und künstlerische Grundsätze eines Regisseurs erwarten müssen als über den geistigen Horizont des späten 18. Jahrhunderts, in dem Mozart komponierte und Schikaneder spielte und schrieb. Bei der Unterscheidung zwischen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Text und seiner

¹ II, 2, Klavierauszug, S. 109. Alle Libretto-Nachweise hier und im folgenden nach dem Klavierauszug der *Zauberflöte*, hg. von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel u.a., 1970.

² II, 13, Klavierauszug, S. 135.

³ II, 30, Klavierauszug, S. 214f.

⁴ Botting 1976, S. 176.

künstlerischen Umsetzung auf dem Theater ist zu beachten, daß sich beide Typen von Lektüre zwar mit identischen Fragestellungen beschäftigen, die Gültigkeit der Antworten sich aber an verschiedenen Kriterien bemißt. Untersucht man den Text im Rahmen einer Analyse, muß man davon ausgehen, daß er – auf welcher Ebene auch immer – eine logisch-semantische Kohärenz aufweist.⁵ Bei der künstlerischen Lektüre im Rahmen einer Inszenierung ist dagegen vor allem entscheidend, daß die Lösung szenisch wirksam ist, wobei freilich mit jeder Lösung zugleich auch eine inhaltliche Entscheidung getroffen wird, die dem Geist und dem Buchstaben des Texts widersprechen kann. Der Werkbegriff des Theaters erlaubt es, zu ändern und zu streichen, um so eine eigene logisch-semantische Kohärenz im künstlerischen Konzept der Inszenierung herzustellen, das an die Stelle der Logik der Vorlage tritt.

Einen Text zu verstehen bedeutet demnach die Rekonstruktion des Problems, das er darstellt: Die *Zauberflöte* ist nicht nur eine mit spektakulären Theatereffekten ausgeschmückte Mischung heiterer und ernster Szenen, sondern in Anlehnung an literarische Moden der Entstehungszeit ein dramatisierter Bildungsroman, der sich von Wielands *Geschichte des Agathon* oder Goethes *Wilhelm Meister* lediglich im literarischen Niveau, kaum jedoch durch die inhaltliche Botschaft unterscheidet. Über die Priesterschaft der Eingeweihten, die ordnend ins Leben des Einzelnen eingreift und im Namen der Menschheit die Welt regiert, thematisiert das Libretto Emanuel Schikaneders die Frage nach der Sinnhaftigkeit der Welt und ihrer rationalen Organisation. Die Rekonstruktion der Fragestellung, die Schikaneder und Mozart als zentral ansahen, ist ein mögliches Objekt der Literatur- und Theaterwissenschaft. Deren Ergebnisse können auch bei der dramaturgischen Vorbereitung einer Inszenierung von Interesse sein und die Deutung auf dem Theater beeinflussen. Sie orientiert sich jedoch nicht am historischen Sinn, sondern an durch die aktuelle Situation der Rezipienten geprägten Voreinstellungen. Die Inszenierung einer Oper zielt auf eine Horizontverschmelzung zwischen dem schriftlich fixierten Werk Mozarts und Schikaneders und dem Bewußtsein eines heutigen Rezipienten.⁶ Aus dem gegebenen Werk des späten 18. Jahrhunderts und den verschiedensten heutigen Kontextfaktoren ideologischer, psychologischer und soziologischer Art, die das Denken des Regisseurs bestimmen, entsteht ein neues, zweites Werk, das eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht und als Theatertext nach den gleichen Regeln wie seine dramatische Vorlage interpretierbar ist. Maßgeblich bei der Inszenierung sind dabei nicht nur die Wirkabsichten des Komponisten. Denn jeder Rezipient kann in einem Werk nach dem suchen, was der Autor sagen wollte, er kann in einem Werk nach dem suchen, was dieses unabhängig von der Intention des Autors sagt oder auch nach freien Assoziationen, die das Werk unabhängig von seiner Bedeutung in bezug auf seine eigenen Wünsche, Impulse und Vorlieben in ihm entstehen läßt.

Diesen bei jeder Aufführung eines dramatischen Texts notwendigen Prozeß der Vergegenwärtigung durch den Interpreten trifft am ehesten der Begriff der Aktualisie-

⁵ Vgl. die Interpretationsregel bei Titzmann 1977, S. 184.

⁶ Vgl. die zur Beschreibung der Funktion einer Inszenierung geeignete Terminologie der Rezeptionsästhetik bei Jauß 1982, S. 735ff.

zung in der rezeptionsästhetischen Definition durch Hans Robert Jauß: Aktualisierung meint die reflektierte Vermittlung zwischen vergangener und gegenwärtiger Bedeutung eines Texts, »mit der die Distanz zwischen dem rezipierten Werk und dem rezipierenden Bewußtsein aufgearbeitet wird. Diese Aufarbeitung ist zwangsläufig wählend und verkürzend, durch sie aber erst entsteht die Belebung und Verjüngung des Vergangenen.«⁷ Das Verstehen eines Texts beinhaltet die Anwendung auf die gegenwärtige Situation des Interpreten. Der Rezipient nehme Texte nicht passiv auf, sondern bringe durch seine eigene geschichtliche Situation bedingte Voreinstellungen mit, die seine Textdeutung bewußt oder unbewußt mitbestimmen. Jede Interpretation sei eine Synthese aus dem fremden Text und der eigenen Verstehensdisposition, die durch Kontextfaktoren ideologischer, psychologischer und soziologischer Art bestimmt sei. Die Rezeptionsästhetik geht dabei von der These aus, daß das Kunstwerk durch die Interpretationen immer mehr bereichert werde, denn erst »die Rezeption des Werks bringt in fortschreitenden Interpretationen seine Struktur in der offenen Reihe seiner Konkretisierungen oder Rezeptionsgestalten zum geschichtlichen Leben.«⁸ Wirkungsgeschichte sei die fortgesetzte Folge interpretatorischer Horizontverschmelzungen, unter der die Anwendung des im Werk bereitliegenden Antwortpotentials auf den geschichtlichen Fragehorizont des Interpreten zu verstehen wäre.⁹

Dies ist die zutreffende Beschreibung dessen, was die Neuinszenierung einer Oper leistet: Erst durch die Anwendung von Mozarts *Zauberflöte* auf die historische Situation des Rezipienten kann lebendiges Theater entstehen. Die Position der Rezeptionsästhetik, daß dieses neue, auf der Basis des Artefakts von Mozart und Schikaneder entstandene ästhetische Objekt immer noch eine Erscheinungsform des historischen Werks sei,¹⁰ verstellt freilich den Blick auf den schöpferischen Eigenwert der Inszenierung. Sinnvoller scheint eine doppelte Betrachtungsweise, die zwischen der Rekonstruktion des historischen Potentials bei einer Textanalyse einerseits und der aktualisierten Rezeption auf dem Theater andererseits unterscheidet.¹¹ Historischer und heutiger Sinn können sich voneinander unterscheiden, und die Inszenierungsanalyse muß sich mit der Relation beider Sinnebenen beschäftigen, die einander gleichwertig gegenüberstehen. Im Unterschied zu älteren Positionen der Musikwissenschaft, die von einer Werkeinheit ausgingen und eine zeitlos gültige Inszenierungsform aus der Partitur unzweideutig für ablesbar hielten,¹² geht die Theaterwissenschaft seit längerem von einer offeneren Position aus.¹³ Die Aufführung gilt als autonomes Kunstwerk, dessen interne Stimmigkeit sich ebenso objektiv werten und beschreiben läßt wie die eines schriftlich niedergelegten Dramas.¹⁴ Wenn im folgenden immer wieder der im Libretto und in der Partitur fixierte Text oder die vom Autor eines musikedramatischen

⁷ Jauß 1982, S. 389. Vgl. auch Schläder 1992, S. 17.

⁸ Jauß 1982, S. 389.

⁹ Warning 1975, S. 20.

¹⁰ Vgl. Warning 1975, S. 24f.

¹¹ Vgl. Fischer-Lichte 1990, Bd. 1, S. 7.

¹² Vgl. etwa die Beiträge von Osthoff und Kunze in Wiesmann 1980.

¹³ Vgl. den Überblick bei Höfele 1991, S. 3ff.

¹⁴ Schläder 1992, S. 17.

Texts intendierte Inszenierung mit Felsensteins Lösungen verglichen wird, geschieht dies nicht, um den Regisseur der Mißachtung der Autoren- oder Werkintention zu überführen, sondern um mittels eines Vergleichs die spezifische Position des Regisseurs deutlich werden zu lassen. Wenn insbesondere im Zusammenhang mit Felsensteins Bearbeitungen bisweilen von Manipulation gesprochen werden muß, dann deshalb, weil Felsenstein dazu tendierte, an der Textoberfläche den Anschein einer Umsetzung der Autorintention zu erwecken, dahinter tatsächlich jedoch höchst subjektive Wirkungsabsichten verbarg. Doch im Theater ist auch die Verfälschung eine kreative Leistung. Die musikdramatischen Vorlagen von Felsensteins Inszenierungen dienen im folgenden primär als Tertium comparationis, um die eigenschöpferische Leistung des Regisseurs zu betonen. Grundsätzlich wäre der Vergleich mit anderen Theaterarbeiten genauso sinnvoll und sogar methodisch dringend geboten. Es gibt jedoch (vorerst) keinen anderen Regisseur, dessen Inszenierungen vergleichbar ausführlich dokumentiert und dessen Intentionen durch das Archivmaterial so detailliert nachvollziehbar sind. Daher steht die Rekonstruktion der Dramaturgie von Felsensteins Theaterarbeiten im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen; und die gewählte Vorgangsweise orientiert sich an einem Verfahren, für das Guido Hiß den Begriff »Transformationsanalyse« geprägt hat.¹⁵

Felsenstein erhob für seine Inszenierungen keinen eigenständigen Kunstanspruch und bezeichnete die Partitur als eigentliches »Regiebuch«.¹⁶ Kein Wunder also, daß Felsenstein heute gern als Kronzeuge gegen das sogenannte Regie-Theater herangezogen wird. Auch die Musikwissenschaft hat sich in diesem Sinn wiederholt auf ihn berufen.¹⁷ Dies ist jedoch ein Irrtum. Tatsächlich holte die an der Komischen Oper polemisch in Gegnerschaft zur »Opernbranche« zum Programm erhobene Theatralisierung der Oper eine Entwicklung nach, die sich im Sprechtheater schon eine Generation früher durchgesetzt hatte. Obwohl an Felsensteins Theater auch angesehene Dirigenten wie Kurt Masur oder Vaclav Neumann wirkten, war in diesem Opernhaus von Anfang an der Regisseur tonangebend. Seiner künstlerischen Vision hatte sich alles unterzuordnen. An der Komischen Oper der fünfziger Jahre wurde das Regietheater auch im musikalischen Theater unwiderruflich etabliert. Nichts anderes meint der Begriff des »Musiktheaters«, der mit den Inszenierungen Felsensteins und seiner Schüler untrennbar verbunden ist.

2. Die Bildfolge der Inszenierung

Felsensteins Inszenierung der *Zauberflöte* wurde zwischen 1954 und 1963 über 200 mal in der Komischen Oper gezeigt und von seinem damaligen Dramaturgen und Regieassistenten Götz Friedrich in einer Veröffentlichung der Deutschen Akademie

¹⁵ Hiß 1993, S. 155.

¹⁶ Felsenstein 1976, S. 325.

¹⁷ Vgl. den Beitrag Ostoffs in Wiesmann 1980, S. 37.

der Künste der DDR als repräsentatives Beispiel seines Regiestils dokumentiert.¹⁸ Der Regisseur selbst hat sich nur selten zur *Zauberflöte* geäußert; lediglich im Abschnitt *Der Weg zum Werk* für das gemeinsam mit dem Theaterkritiker Siegfried Melchinger herausgegebene Buch *Musiktheater*¹⁹ und der mehrfach nachgedruckten Diskussion *Warum flieht Pamina?* mit Studenten des Bayreuther Jugendfestspieltreffens von 1960 erläuterte er einige Aspekte seiner Deutung.²⁰ Friedrichs Buch reflektiert nicht nur die dramaturgische Vorarbeit, sondern beschreibt die Inszenierung auf über 100 Seiten bis ins letzte Detail. Es orientiert sich offenkundig am Vorbild der 1952 von Brechts Schülern herausgegebenen Dokumentation *Theaterarbeit*, die anhand von sechs Aufführungen die künstlerischen Prinzipien des Berliner Ensembles darstellt.²¹ Obwohl Felsenstein seit der Gründung der Komischen Oper häufig Vorträge hielt und Aufsätze verfaßte, in denen er seine künstlerischen Grundsätze erläuterte, geht die schriftliche Fixierung seines Regiestils durch die detaillierte Demonstration an einem konkreten Beispiel auf Götz Friedrichs Initiative, dieses Buch und seine Vorarbeiten zurück.²² Wie zu Brechts Zeiten am Schiffbauerdamm und an anderen DDR-Theatern²³ wurde es nach der *Zauberflöten*-Dokumentation auch an der Komischen Oper üblich, die Intentionen Felsensteins in Notaten und Inszenierungsbeschreibungen festzuhalten. Sie wurden teilweise in den ab 1960 erschienenen Jahrbüchern publiziert, obwohl Felsenstein der Systematisierung des »realistischen Musiktheaters« insgesamt skeptisch gegenüberstand.²⁴

Im Unterschied zu den Versuchen der zwanziger und dreißiger Jahre, die *Zauberflöte* in Anlehnung an die zeitgenössische bildende Kunst vor allem mit visuellen Mitteln zu aktualisieren, wandte sich Felsenstein einer Neuinterpretation der Fabel zu, die er widerspruchsfrei und konsistent neu zu erzählen versuchte.²⁵ Dabei ging die Inszenierung auch beim Bühnenbild neue Wege.²⁶ In der *Zauberflöte* verirrt sich ein japanischer Prinz in eine gebirgige Gegend, die in der Logik des Texts nur wenige Stunden von den Pyramiden Ägyptens entfernt ist. Drei Sklaven tragen einen »türkischen Tisch« in ein »ägyptisches Zimmer«. Die dargestellte Welt des Librettos ist ein synthetischer Phantasieorient. Felsenstein entschloß sich daher, im Unterschied zu der seit Friedrich Schinkels berühmten Bühnenbildern bis in die vierziger Jahre beständi-

¹⁸ Friedrich 1958.

¹⁹ Felsenstein/Melchinger 1961, S. 49ff., auch in Felsenstein 1976, S. 95ff.

²⁰ Felsenstein 1976, S. 305ff., erstmals im Jahrbuch der Komischen Oper, Bd. 1, 1960, S. 52ff.

²¹ Weigel 1952.

²² Friedrich 1954 beschreibt Felsensteins Probenarbeit vorwiegend an Beispielen aus der *Zauberflöte*, Friedrich 1957 ist eine kurze Zusammenfassung des Buchs für die Zeitschrift *Sinn und Form*. Bei der Wiederaufnahme der Inszenierung von 1960 nahm Felsenstein einige Modifikationen seiner Deutung vor, vgl. Felsenstein/Friedrich 1963.

²³ Vgl. die von der Abteilung Dokumentation des Verbands der Theaterschaffenden der DDR seit 1966 herausgegebene Reihe »Theaterarbeit in der DDR«.

²⁴ Vgl. das Interview mit Götz Friedrich in Barz 1978, S. 37.

²⁵ Zur Aufführungsgeschichte vgl. Friedrich 1958, S. 12ff. sowie die sehr sparsamen Bemerkungen in Angermüller 1988, S. 211ff. Felsensteins Inszenierung ist dort nur mit einem Foto vertreten.

²⁶ Zum Bühnenbild Friedrich 1958, S. 83ff.

gen Aufführungstradition gegen ägyptische Schauplätze und versetzte die Handlung in eine unbestimmt vorderasiatische Gegend zwischen Persien und Indien, die durch die *Dschinnistan*-Vorlage im Assoziationsbereich des Stoffs liegt. Diese Idee war freilich nicht neu, denn schon die von Traugott Müller ausgestattete Inszenierung durch Gustaf Gründgens 1938 an der Berliner Staatsoper hatte sich für einen ähnlichen Schauplatz entschieden und auch in der Akzentuierung der Handlung vergleichbare Intentionen wie Felsenstein verfolgt.²⁷

Dieser Orient, der auch die Kostüme bestimmte, war zusätzlich von Architektur-elementen eingerahmt, die auf die Entstehungszeit der Oper verwiesen. Das Proszenium war mit einer schweren Tempelarchitektur verkleidet. Ein dezenter Rokoko-Rahmen mit gedrehten Säulen, der ähnlich auch die Bühne nach hinten abschloß, umgab zwei Reihen indisch-orientalischer Reliefs, über denen Skulpturen buddhistischer Mönche standen. Rudolf Heinrichs Ausstattung rekonstruierte keine historische oder gar gegenwärtige Lebenswirklichkeit, sondern erzählte die Handlung als Märchen mit Parabelcharakter. Das Bühnenbild folgte der Vorlage im Wechsel zwischen tieferen und kurzen Bildern, die meist mit einem gemalten Prospekt abgeschlossen waren. Im zweiten Akt war die Szenenfolge gegenüber dem Libretto leicht verändert. Auf die Priesterversammlung folgte ähnlich wie bei Schikaneder ein kurzes Bild vor einer Felswand, in dem Tamino und Papageno vor Beginn der Prüfungen befragt und dann von den drei Damen in Versuchung geführt wurden, das Sprechverbot zu verletzen.²⁸ Das nächste Bild zeigte einen nächtlichen Garten mit der originalen Szenenfolge von Monostatos' Arie, Paminas Auseinandersetzung mit ihrer Mutter und der für Felsensteins Theaterkonzept wichtigen Rekapitulation der Vorgeschichte, Monostatos' Erpressungsversuch und seiner Abwehr durch Sarastros unvermuteten Auftritt und seiner Arie »In diesen heil'gen Hallen«.²⁹ Das folgende Bild, bei Schikaneder in einer nicht näher beschriebenen Halle, spielte bei Felsenstein im selben Garten wie das vorige Bild, jedoch bei Tag. Der 13. bis 19. Auftritt, wenn Tamino seine Geliebte scheinbar zurückweist und Papageno ißt, war mit dem nächsten Bild im »Pyramidengewölbe«³⁰ zusammengelegt, in dem Tamino und Pamina voneinander Abschied nehmen und Papagenos Aufnahme unter die Eingeweihten endgültig scheitert. Da Felsenstein das Terzett Nr. 19 gestrichen hatte, entfiel die Szene zwischen Sarastro, Tamino und Pamina; Papagenos Zögern in der Halle wurde mit dem ähnlichen 21. Auftritt zusammengelegt und folgte unmittelbar auf den Priesterchor (Nr. 18).

Bei Schikaneder protestiert Papageno zwar, doch folgt er am Ende des 19. Auftritts Tamino und dem Ruf der Posaune widerwillig zur nächsten Prüfung. Sein Zurückbleiben ist im Libretto eine verdeckte Handlung zwischen den Bildern »Halle« und »Pyramidengewölbe« und wird nur durch seinen verspäteten Auftritt deutlich, nachdem Sarastro, Tamino, Pamina und der Chor die Bühne bereits wieder verlassen haben. Felsenstein verdeutlichte Papagenos Scheitern, indem er sein Zögern auf der

²⁷ Vgl. Nehring 1969, S. 147ff., Friedrich 1958, S. 14 und Abbildung gegenüber S. 24.

²⁸ II, 2 bis 6, Klavierauszug, S. 109ff.

²⁹ II, 7 bis 12, Klavierauszug, S. 125ff.

³⁰ II, 20 bis 25, Klavierauszug, S. 144ff.

Bühne zeigte und zugleich mit der Freude der Eingeweihten über Taminos Standhaftigkeit kontrastierte. Papageno riß sich von Tamino los, der dem Posaunenton folgte, versteckte sich vor den vier Eingeweihten, die über Treppen aus dem Zuschauerraum auftraten. Befriedigt darüber, daß Tamino den in ihn gesetzten Hoffnungen gerecht wurde, wandten sie sich zu den Priestern, die im Proszenium verborgen die Prüfung beobachtet hatten. Ihre Freude motivierte den Chor »O Isis und Osiris, welche Wonne«, der nun nicht mehr wie in der Vorlage als Teil eines rituellen Vorgangs gesungen wurde, sondern als spontaner Ausdruck der Freude darüber, »daß der Prinz der »Messias« des Ordens und der Menschheit werden wird. So erhält der Chor seine eigentliche dramatische Aussage, gleichzeitig wird – rein technisch gesehen – eine Bildverwandlung eingespart.«³¹

Der Preis für diese Verdichtung von Schikaneders lockerer Szenenfolge war die Streichung des Terzetts zwischen Tamino, Pamina und Sarastro. Felsenstein war der Meinung, die neuerliche Begegnung Taminos und Paminas, die sein Schweigen in der Halle als Abkehr von ihr auffaßt, und die in ihrer g-moll-Arie zur Todesbereitschaft und zuletzt zum Selbstmordentschluß gelangt, würde die Wahnsinnsszene des Finales entwerten. Ihre Frage, warum Tamino nicht mit ihr gesprochen habe, sei unverständlich, da er im Terzett mit ihr spräche und Sarastro überdies ein Wiedersehen angekündigt habe.³² Es mag zutreffen, daß der Selbstmordversuch aus der g-moll-Arie heraus stärker wirkt, doch verkennt der Vorwurf mangelnder Konsistenz und psychologischer Unglaubwürdigkeit die Schlüssigkeit dieses Bilds in Schikaneders Text. Nicht Tamino, sondern Pamina hat einen Sack über dem Kopf: Diese Szene ist die weibliche Prüfung und beendet den ersten Teil der männlichen Prüfung. Tamino ist gegen die Gefahren des Weiblichen immunisiert: Auf die mimische Zurückweisung in der Halle, welche die g-moll-Arie motiviert, folgt nun freiwillig und für Pamina umso grausamer die offen verbale. Die Prüfungssituation durchschaut sie nicht. Pamina liebt absolut. Eine erotische Beziehung, die nur auf Zuneigung gründet, ist für sie wertlos. Da sie nicht aufgefordert wird, die Gefahr mit ihm zu teilen, glaubt sie, seine Liebe sei schwächer als ihre. Der absolute Wert, für den sie mit ihrer Mutter gebrochen hat und für den sie selbst schon zu sterben bereit war, scheint ihr nun unerreichbar.

Nach diesem schwerwiegenden Eingriff blieb die Bildfolge in Felsensteins Inszenierung unverändert. Es folgte ein kurzes Gartenbild mit dem Beginn des Finales, Paminas Selbstmordversuch sowie ihre Rettung, und ein tiefes Bild mit der Feuer- und Wasserprobe. Danach wurde, wie in der Vorlage, das kurze Gartenbild wiederholt, wengleich mit kleinen Änderungen. Zum Trocknen aufgestellte Maiskolben ließen nun eine Küche ahnen.³³ Felsenstein interpretierte die kryptische Formulierung des Librettos, Sarastro habe Papageno »ein Weibchen aufbewahrt«,³⁴ ohne jedes Geheimnis. In seiner Deutung war Papagena als Köchin bei den Eingeweihten beschäftigt.³⁵

³¹ Friedrich 1958, S. 77.

³² Felsensteins Argumente, die auf Aberts Mozart-Biographie sowie Lert 1921, S. 405 zurückgehen, bei Friedrich 1958, S. 76f., zum Für und Wider Herz 1989, S. 682f.

³³ Friedrich 1958, S. 187.

³⁴ II, 3, Klavierauszug, S. 110.

³⁵ Friedrich 1958, S. 88.

Den letzten Auftritt der Königin der Nacht, der drei Damen und Monostatos', für den das Libretto keinen Bildwechsel verlangt, verlegte Felsenstein, wie in der Aufführungspraxis allgemein üblich, in einen engen dunklen Raum. Das Bild zeigte, in Anlehnung an eine Formulierung des Texts, einen unterirdischen Raum des Tempels.³⁶ Eine Eisentüre verschloß einen Raum, in dem die Widersacher Sarastros den siebenfachen Sonnenkreis vermuteten.³⁷ Mit einer Brechstange öffneten sie eine Klappe, aus der plötzlich helles Licht drang, das Felsenstein als Symbol der Gewalt des Neuen interpretierte. Das letzte Bild griff Elemente des Bühnenbilds zur Priesterversammlung vom Anfang des ersten Akts auf. Im Unterschied zu den relativ konkreten, wenngleich durch einzelne Dekorationsteile mehr angedeuteten Räumen, war das letzte Bild trotz seiner Anlehnung an einen Rokoko-Hochaltar zeichenhaft überhöht und ohne realistische Bezüge.

3. Die Einheit der Handlung

Der überaus erfolgreichen, 1960 auch auf einem Gastspiel in Moskau gezeigten Inszenierung Felsensteins, ging ein mißglückter Versuch voraus. Der Regisseur hatte 1951 schon einmal mit den Proben zur *Zauberflöte* begonnen und die Premiere schließlich abgesagt. Er war dabei nicht nur an der »als gräßlich philisterhaft« denunzierten Figur des Papageno gescheitert.³⁸ Vor allem hatte ihn die fehlende Einheit der Handlung irritiert.³⁹ Er konnte keine plausible Erklärung dafür finden, weshalb Sarastro im ersten Bild in den Schilderungen der Königin der Nacht und der drei Damen als böser Zauberer erscheint, sich nach seinem Auftritt und im zweiten Akt jedoch als Vertreter humaner Werte erweist. Umgekehrt verwandelt sich die leidende Mutter des ersten Akts im zweiten in eine rasende Furie, die ihre Tochter zum Mord an Sarastro erpressen will. Dem zweiten Inszenierungsversuch von 1954 gingen umfangreiche dramaturgische Vorarbeiten voraus; der Dirigent Meinhard von Zallinger beschäftigte sich mit dem Autograph und edierte in der Folge einen neuen Klavierauszug, der 1956 bei Peters in Leipzig erschien. Er brachte eine Reihe von Korrekturen gegenüber der weit verbreiteten Ausgabe von Kurt Soldan und der Eulenburg-Partitur Hermann Aberts.⁴⁰

Felsensteins Problem war nicht neu. Bereits kurz nach der Uraufführung der *Zauberflöte* setzte eine bis in die Gegenwart geführte Diskussion über den literarischen Wert oder Unwert des Librettos ein, die bald auch durch Gerüchte genährt wurde, Emanuel Schikaneder sei nicht sein einziger Autor gewesen.⁴¹ Otto Jahn, der Autor einer bahnbrechenden Biographie über den Komponisten, die zwischen 1856 und

³⁶ »Weiß, daß sie in unterirdischen Gemächern des Tempels herumirrt und Rache über mich und die Menschheit kocht«, II, 12, Klavierauszug, S. 133.

³⁷ Friedrich 1958, S. 194.

³⁸ Herz 1996, S. 57.

³⁹ Felsenstein/Melchinger 1961, S. 49f.

⁴⁰ Gruber 1972, S. XLI.

⁴¹ Vgl. den Literaturbericht in Aust/Haida/Hein 1989, S. 96f.

1859 entstand, begründete die wissenschaftliche Mozart-Forschung durch die Übertragung der philologischen Quellenkritik auf den Komponisten und seine Werke. Bei der *Zauberflöte* erwies sich dieser an sich erfolgversprechende Ansatz insofern als Irrweg, als Jahn, dem die Traditionen des Wiener Vorstadttheaters fremd waren, all das, was ihm am Libretto unklar schien, nicht aus dem Text selbst, sondern aus seiner spekulativ entworfenen Entstehungsgeschichte heraus zu erklären versuchte. Auf der Suche nach der Vorlage von Mozarts Oper stieß er auf Wenzel Müllers Singspiel *Der Fagottist oder die Zauberzither*, das kurz vor der *Zauberflöte* am mit Schikaneders Freihaustheater konkurrierenden Leopoldstädter Theater herauskam. Müllers Singspiel war eine Dramatisierung des Kunstmärchens *Lulu oder die Zauberflöte* aus der von Christoph Martin Wieland herausgegebenen Sammlung *Dschinnistan*, der auch Schikaneder zahlreiche Motive der Handlung entnahm. Otto Jahn vermutete, Mozarts Librettist habe nach der Premiere von *Der Fagottist oder die Zauberzither* den ursprünglichen Gang der Handlung der *Zauberflöte* verändert und den bösen Zauberer der Vorlage in den weihevollen Oberpriester Sarastro verwandelt.

Die vor allem von *Zauberflöten*-Verächtern als »Bruch-Theorie« kolportierte und etwa auch in Wolfgang Hildesheimers vielgelesener Mozart-Biographie vertretene Position führt bis heute ein zähes Eigenleben, weil sie mit der gleichfalls unbeweisbaren Behauptung gut vereinbar ist, Karl Ludwig Giesecke hätte Teile des Librettos verfaßt.⁴² Obwohl Egon Komorzynski die Giesecke-Legende und die »Bruch-Theorie« um 1901 so überzeugend widerlegte, daß Hermann Abert in der fünften Auflage von Jahns Biographie beides fallen ließ,⁴³ erwiesen sich beide Thesen als überaus langlebig. Anfang der fünfziger Jahre kamen zwei Bücher heraus, die sich kritisch mit der Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte* auseinandersetzten und die Felsensteins zweiten Inszenierungsversuch nachhaltig beeinflussten. 1951 erschien Egon Komorzynskis Schikaneder-Biographie,⁴⁴ die dessen theatergeschichtliche Bedeutung apologetisch verklärt und in der der Autor seine langjährige Beschäftigung mit dem Librettisten Mozarts zusammenfaßt, ein Jahr später Otto Rommels *Die Alt-Wiener Volkskomödie von den Anfängen bis Nestroy*,⁴⁵ die bis heute als Standardwerk zur Geschichte des Wiener Vorstadttheaters gilt. Rommel und Komorzynski lieferten gute Argumente für eine Stringenz der Handlung durch den Nachweis, daß jedes Motiv der Handlung entweder in anderen Stücken Schikaneders vorkomme oder im Zusammenhang des Wiener Vorstadttheaters gang und gäbe sei. Die beiden Forscher beeinflussten Felsenstein darüber hinaus durch den von ihnen betonten geistesgeschichtlichen Zusammenhang des Librettos zum Gedankengut der Aufklärung. Dies eröffnete zugleich eine Möglichkeit, Mozarts *Zauberflöte* im Zusammenhang mit den »humanistischen Werten« der deutschen Klassik zu verstehen, an die die Kulturpolitik der frühen DDR anknüpfen wollte. In diese Richtung argumentiert auch Götz Friedrichs Diplomarbeit *Die humanistische Idee der »Zauberflöte«*, auf die Felsenstein bei der

⁴² Vgl. als repräsentative Sammlung kontroverser Positionen Metzger/Riehn 1978.

⁴³ Abert 1919, S.724ff.

⁴⁴ Komorzynski 1951.

⁴⁵ Rommel 1952.