

# Die Zauberflöte – Einleitung

For English Version please see page 12

## **DIE WICHTIGSTEN FAKTEN ZUR AUSGABE DER ZAUBERFLÖTE VON CRITICAL CLASSICS IN KÜRZE:**

- Die vorliegende Ausgabe der "Zauberflöte" nähert das Libretto in Bezug auf nichtdiskriminierende Sprache und Darstellung modernen Standards an. Sie basiert auf der Librettofassung der bei Bärenreiter erschienenen Neuen Mozart Ausgabe (NMA). Alle Änderungsvorschläge sind durch Farbmarkierungen im zweiseitigen Dokument nachvollziehbar gemacht.
- Im Rahmen einer Produktion muss nicht jede der vorgeschlagenen Änderungen umgesetzt werden. Jedes Team kann selbst über jede einzelne Änderung entscheiden und ist auch frei, eigene Lösungen zu finden, wo dies sinnvoller erscheint. Ebenso ist es die Entscheidung jedes einzelnen Theaters, ob die eingefügte Arie 6b (KV 383) aufgeführt wird.
- Der Orchesterpart bleibt unverändert. Der Klavierauszug der Critical Classics Edition entspricht der in der Edition Peters erschienenen Fassung von Kurt Soldan. Abgesehen von den Textänderungen wurden lediglich Taktnummern hinzugefügt.
- Die vorliegende Ausgabe soll als Grundlage sowohl für historische als auch für moderne Inszenierungen dienen können.
- Jede Nutzung des Materials ist rechtfrei.

## **NENNUNG**

Wir würden uns freuen, wenn bei Verwendung der Edition in den entsprechenden Veröffentlichungen folgender Hinweis aufgenommen würde: „Das Libretto wurde in Bezug auf nichtdiskriminierende Sprache und Darstellung modernen Standards angenähert unter Hinzuziehung der Edition on Critical Classics. Auf Basis der Librettofassung der im Bärenreiter-Verlag erschienenen Neuen Mozart-Ausgabe (NMA).“

## **WEITERE INFORMATIONEN UND KONTAKT**

[www.criticalclassics.org](http://www.criticalclassics.org)

[info@criticalclassics.org](mailto:info@criticalclassics.org)

Köln 2024

## VORBEMERKUNG

Unsere Maßstäbe in Bezug auf nichtdiskriminierendes Verhalten und nichtdiskriminierende Sprache verändern sich derzeit mit einer nie dagewesenen Dynamik. In den letzten Jahren haben wir Diskussionen über diskriminierende Sprache in der Kinderbuchliteratur von Roald Dahl, Michael Ende und Astrid Lindgren bis hin zu den Romanen von Karl May erlebt. In dieser Diskussion ist generell eine Form von "toxischer Nostalgie" zu beobachten, wenn heutige Erwachsene Kunstwerke nicht angetastet sehen wollen - weil es liebgezwonnene Kindheitserinnerungen stört, wenn die Werke nun von ihrem diskriminierenden Inhalt befreit werden. Das aktuelle Opernrepertoire besteht größtenteils aus historischen Werken aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Diese Werke spiegeln naturgemäß die Wertvorstellungen, Umgangsformen, Rollenbilder etc. ihrer Zeit wider und enthalten Darstellungen und Sprache, die nicht den heutigen Standards entsprechen. Gegenwärtig gibt es eine breite Debatte über den Umgang mit historischen Kunstwerken - seien es Romane, Gemälde oder Theaterstücke - im Hinblick auf Sexismus, Rassismus, Exotismus und ähnliche Themen. Analog zu Neuauflagen von Büchern oder bei Werken für die Theaterbühne realisiert das Projekt Critical Classics jetzt Revisionen im Bereich der Oper und des Oratoriums. Wir sind überzeugt, dass wir toxische Nostalgie und den Kult des überlegenen europäischen Genies nur dann überwinden können, wenn auch unter den Kulturschaffenden ein Konsens über die Sensibilität für Diskriminierung, Machtdynamik im Schaffensprozess und Sprachkritik besteht.

Um die Konventionen der Oper zu hinterfragen, ist es sinnvoll sich zu fragen: Wen stellen wir uns als Publikum vor? Angenommen, Sie machten eine Inszenierung von Verdis "Otello" für ein ausschließlich schwarzes Publikum – was macht das mit Ihnen und was macht es mit Ihrem Inszenierungsvorhaben? Viele verstehen unter einer Revision des Opernrepertoires zunächst einmal eine kritische Textarbeit und eine Auseinandersetzung mit Erzählmustern und Besetzungspraktiken. Aber eine Revision endet nicht bei Text, Körper und Bühne - es geht auch darum, Repertoirewerke im Lichte sich verändernder gesellschaftlicher Realitäten und mit Blick auf potenzielle neue Publikumsschichten kritisch zu hinterfragen. Was passiert mit der europäischen Oper, wenn die Sexualisierten, die Exotisierten, die Abgewerteten, die Anderen, diejenigen, über die jahrhundertlang phantasiert, erzählt und gesungen wurde, nun als ermächtigte Subjekte im Aufführungsraum präsent sind? Wer erzählt was über wen, mit welcher Absicht, aus welcher kulturellen Perspektive und auf welche Weise? In "The Danger of a Single Story" spricht Chimamanda Ngoze Adichie über die Erzählmuster der westlichen Literatur. Sie kritisiert die unterkomplexen, stereotypisierenden Bilder, die über "die Anderen" reproduziert werden: „Show a people as one thing, as only one thing, over and over again, and that is what they become“. (Zeige ein Volk als eine Sache, als nur eine Sache, immer und immer wieder, und das ist es, wozu sie werden.)

Diese Grundstruktur gilt es zu ergründen und aufzubrechen, durch eine diskriminierungskritische Analyse von Text- und Erzählformen unter Berücksichtigung der Entstehungs-, Inszenierungs- und Rezeptionsgeschichte: Wie und aus welcher Perspektive wird über die „Anderen“ (Frauen, Ethnisierte/Rassifizierte, Unterdrückte) erzählt? Werden sie als Individuen dargestellt oder als gesichtslose, entindividualisierte Figuren eines projizierten Kollektivs phantasiert? Wie stehen die Figuren (hegemonial) zueinander? Wie verteilen sich die Macht- und Kräfteverhältnisse in den geschlechterbasierten, binär-oppositionell erzählten Vorstellungswelten? Wer erlebt Gewalt und wer übt Gewalt aus? Für Dialoge in der Oper bedeutet dies: Wer redet über welches Thema? Wer redet wie über welche anderen Figurengruppen? Wer darf sich selbst darstellen und profilieren, wer wird beschrieben und fremdbestimmt? Welche Redeanteile haben Frauenfiguren, Männerfiguren, rassifizierte Figuren? Welchen Anteil am aktiven Handlungsgeschehen haben diese? Welche Figur ist dominant und „wortführend“ im Stück und übt Deutungshoheit über das Geschehen aus? Wie drückt sich diese Dominanz auf der Handlungsebene aus? Wessen Sprechakte treiben die Handlung voran? Welche Figuren sind selbst- und handlungswirksam, welche Figuren werden als passive und verfolgte und getriebene Opfer dargestellt?

Unsere aktuellen Vorgehensweisen in Bezug auf den Text des Autors sind in der Oper viel konservativer als im Bereich des Schauspiels. Schaut man sich die interessantesten und tiefgründigsten Inszenierungen vieler Opern an, die im letzten Jahrzehnt von berühmten Regisseur:innen in aller Welt geschaffen wurden, stellt man fest: Sie alle stellen auf die eine oder andere Weise genau diese anstößigen und obszönen Worte und Handlungsstränge in Frage oder sie stellen sie buchstäblich auf den Kopf. Aber auch diese Herangehensweise an hässlich gealterte, aber immer noch sehr beliebte Opern ist inzwischen in die Jahre gekommen und "müde". Wie viele Regie-Einfälle oder verdrehte Konzepte lassen sich noch erfinden, um das Unanständige in das Anständige zu verwandeln? Und inwieweit beraubt die Notwendigkeit, einen sozial akzeptablen Kontext für inakzeptable, aber nicht abschaffbare Texte zu erfinden, Regisseur:innen und ihre Teams der Energie und der Zeit, die wesentlichen Bedeutungen und Emotionen auf die Bühne zu bringen, die kein bisschen gealtert sind?

Die neue Normalität wird keine Konstante sein, sondern ein Prozess, der uns zwingen wird, das kulturelle Erbe immer wieder zu überdenken. Wir können ausschließen, dass ein heute wegen veralteter Inhalte überarbeitetes Libretto in alle Zukunft aktuell sein wird. Würden wir jedoch alle Versuche aufgeben, sie zu synchronisieren, würde dies unweigerlich zu einem Frontalzusammenstoß zwischen der archaischen Natur dieser Texte und dem Unmut der Diskriminierten führen. Wir betrachten die vorliegende Ausgabe daher nicht als Abschluss einer Diskussion über angemessene Darstellungsweisen der "Zauberflöte" für ein zeitgenössisches Publikum, sondern als Ausgangspunkt. Unsere aktuelle Aufgabe ist es, systematische Prinzipien zu entwickeln, nach denen eine solche Arbeit noch viele Male durchgeführt werden könnte.

Ein weiteres zentrales Problem der modernen Aufführungspraxis ist, dass problematische Inhalte in Texten oder der Charakterisierung einer Figur oftmals einfach ersatzlos weggelassen werden. Ein solches Vorgehen wird dem künstlerischen Anspruch der Autoren und Werke in keiner Weise gerecht. Die vorliegende Edition schlägt daher in ausnahmslos jedem für problematisch befundenen Fall eine praktikable Lösung vor. Manchmal mussten dazu Szenen oder Charakterisierungen frei erfunden werden. Wo dies notwendig war, haben wir versucht, Lösungen im Sinne des Werkes zu erarbeiten. Es liegt in der Natur der Sache, dass auch andere Lösungen möglich oder vielleicht sogar besser als die in dieser Ausgabe vorgeschlagenen wären.

In der aktuellen Theaterpraxis stellt sich jedes Haus im Vorfeld einer Produktion die gleichen grundsätzlichen Fragen in Bezug auf Sexismus, Diversity und verwandte Themen. Das scheint nicht sinnvoll. Meist erarbeiten Regie und Dramaturgie unter erheblichem Aufwand Fassungen, die lediglich an einem einzigen Haus aufgeführt werden. In der Regel müssen die Teams diese Aufgabe ohne das nötige Fachwissen auf den Gebieten Sensitivity Reading und Diversity erledigen. Für die vorliegende Edition wurden deshalb erstmals international ausgewiesene Expert:innen aus Bereichen wie Sensitivity Reading, Diversity, Dramaturgie, Regie, Kreatives Schreiben, Gesang, Musikalische Leitung und Verlagswesen zusammengebracht, um sich den Fragen von Rassismus, Sexismus etc. in der "Zauberflöte" zu nähern und unabhängig vom Kontext einer einzelnen Inszenierung Lösungen zu erarbeiten. Wir sind davon überzeugt, dass nur eine solch vielfältige Teamzusammensetzung ein Ergebnis garantieren kann, das den redaktionellen Ansprüchen einer modernen Edition genügt.

Voraussetzung für die vorliegende Ausgabe war die Überzeugung, dass eine Überarbeitung im Falle der "Zauberflöte" sinnvoll möglich ist. Dabei zielt die Revision ausdrücklich nicht auf einen Standard ab, den man heutzutage an ein neues Bühnenwerk anlegen würde. Vielmehr geht es um eine Annäherung, bei der die Intentionen des Werkes mit den heutigen Anforderungen achtsamer Sprache und Darstellung in ein dynamisches Verhältnis treten. Das Projekt sieht ebenfalls nicht vor, eine sogenannte "Spielfassung" zu erstellen. Vielmehr geht es darum, Regisseur:innen, Dirigent:innen und Sänger:innen eine angemessene textliche Grundlage für ihre interpretatorische Arbeit zu bieten. Es werden keine offensichtlichen oder vermeintlichen künstlerischen Schwächen des Librettos korrigiert. Auch scheinbar Veraltetes wird so belassen, wie es ist. Die vorliegende Ausgabe soll als Grundlage sowohl für historische als auch für moderne Inszenierungen dienen können.

Für die Edition von Critical Classics wurden zunächst die Dialoge und Gesangstexte der "Zauberflöte" gelesen und im Sinne eines Sensitivity Readings diskutiert. Problematische Aspekte im Text und in der Handlung wurden identifiziert und im Text gelb hervorgehoben. In einer anderen Teamzusammensetzung wurde dann eine Strategie für den Umgang mit diesen problematischen

Figuren, Handlungs- und Textpassagen entwickelt. Diese Überlegungen und Ideen bildeten die Grundlage, auf der das Autorenteam neue Situationen und Dialoge entwickelte. Mit der einzigen Ausnahme des Duetts Papagena-Papageno wurde die Überarbeitung ohne Änderungen an den Gesangslinien realisiert. Der Orchesterpart blieb völlig unangetastet. Der nächste Schritt war ein gründlicher Überarbeitungsprozess aller beabsichtigten Änderungen durch ein breit gefächertes, internationales und diverses Team von Sänger:innen, Regisseur:innen, Dirigent:innen, Verlagsexpert:innen sowie Spezialist:innen für Diversity.

Die Edition wird den Theatern in folgender Form zur Verfügung gestellt:

- Als fortlaufender Libretto-Text.
- Als Text-Dokument, in dem das Libretto in 2 Spalten parallel läuft. Die erste Spalte enthält das Libretto der Oper in der von Bärenreiter herausgegebenen Fassung der Neuen Mozart-Ausgabe, wobei die von Critical Classics als problematisch erachteten Passagen gelb hervorgehoben sind. Die zweite Spalte enthält das Libretto mit den ebenfalls ausnahmslos – diesmal in blau – kenntlich gemachten Änderungen. Wo problematische Stellen belassen wurden, sind sie auch in der 2. Spalte gelb gehalten. Ganz rechts finden sich Erläuterungen zu den Gründen und der Art der editorischen Entscheidungen.
- Der in der Edition Peters erschienene Klavierauszug von Kurt Soldan mit dem revidierten Text, in den die zusätzliche Mozart-Arie "Nehmt meinen Dank" (KV 383) mit neuem Text eingefügt ist. Darüber hinaus sind nur Taktnummern hinzugefügt.

Bei Nutzung der Edition ist es nicht erforderlich, dass sämtliche vorgeschlagenen Änderungen in einer Aufführung umgesetzt werden müssen. Jedes Team kann selbst über jede einzelne Änderung entscheiden und ist auch frei, eigene Lösungen zu finden, wenn dies notwendig ist. Die Edition der "Zauberflöte" von Critical Classics wird als kostenloser Download im International Music Score Library Project (IMSLP) veröffentlicht. Sie finden das Material aber auch auf [www.criticalclassics.org](http://www.criticalclassics.org) sowie auf anderen befreundeten Websites, wie der des Landesmusikrat NRW oder von Opera Europa. Im Falle einer Aufführung werden für die Verwendung dieser Ausgabe keine Lizenzgebühren erhoben.

## **GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN ZUM UMGANG MIT EINZELNEN FIGUREN UND EINZELNEN ASPEKTEN DER HANDLUNG**

Hinweis: Einige der nachstehenden Überlegungen finden sich auch in den Kommentaren des zweiseitigen Dokuments "Zauberflöte Critical Classics Libretto 2 Columns.docx" wieder.

Im Originallibretto der "Zauberflöte" besteht ein Missverhältnis in Bezug auf verallgemeinernde Äußerungen über das andere Geschlecht. Der Originaltext enthält viele solcher Bemerkungen von Männern über Frauen, aber nur äußerst wenige von Frauen über Männer. Die vorliegende Ausgabe versucht, dieses Ungleichgewicht unter anderem durch eine Reihe kleinerer Änderungen auszugleichen. Einige Entscheidungen wurden getroffen, um die schiere Menge an Verallgemeinerungen und die unterschwellige Misogynie des Originals auszugleichen.

Eine wichtige Aufgabe bestand darin, die rassistische Charakterisierung von Monostatos durch einen glaubwürdigen, andersartigen Konflikt zwischen der Figur und ihrer Umwelt zu ersetzen. Aus offensichtlichen Gründen wollten wir nicht eine Art von Diskriminierung durch eine andere ersetzen und haben Monostatos daher nicht mit einer körperlichen Behinderung oder einem Aussehen ausgestattet, das nicht den üblichen Schönheitsnormen entspricht. In der vorliegenden Fassung ist Monostatos der uneheliche Sohn Sarastros und einer Sklavin. Da Sarastro von sehr konservativer Natur ist, verweigert er Monostatos den natürlichen Platz als sein Nachfolger. Auf diese Weise entsteht eine Erzählung von aristokratischer Patrilinearität, die Monostatos in eine völlig andere gesellschaftliche Position rückt. Monostatos' Annäherung an die Tochter der Königin der Nacht, Pamina, scheint nun aus seiner Sicht gerechtfertigt, vielleicht sogar naheliegend: Er ist ein "halber Prinz" und eine Vereinigung der beiden könnte vielleicht sogar die verfeindeten Königreiche vereinen. In dieser Konstellation kann der Name "Monostatos" – der Alleinstehende – beibehalten werden, da die Stigmatisierung eindeutig auf Sarastros ungerechtfertigte Weigerung zurückzuführen ist, Monostatos als seinen Sohn anzuerkennen.

Die im Libretto enthaltene Frauenfeindlichkeit und der Sexismus erwiesen sich als ähnlich schwierig. Wie kann ein Stück, das auf Gegensätzen wie Tag und Nacht sowie Frau und Mann aufbaut, verändert werden, wenn der auf Geschlechterbinaritäten basierende Sexismus inhärent ist? Die Antwort auf diese Frage ist äußerst vielfältig und führt zu einem ganzen Bündel kleinerer und größerer Eingriffe, die allesamt darauf abzielen, die Position der weiblichen Figuren und der "Anderen" zu stärken.

Im Original wird Pamina vor allem im ersten Akt bis zum Beginn des Finales weitgehend als Objekt und nicht als selbstbestimmtes Subjekt dargestellt. Besonders deutlich wird dies in ihrem ersten Auftritt, der sie als Gefangene zeigt, die Monostatos ausgeliefert ist. Auch in der folgenden Szene mit Papageno, die stark von Klischees weiblicher Romantik durchdrungen ist, ist von der starken Pamina des zweiten Aktes noch nichts zu spüren. Es war offensichtlich nicht die Absicht der Autoren, die Entwicklung ihres Charakters darzustellen, denn im Finale I. in der Szene mit Sarastro erleben wir sie plötzlich als selbstbewusste Frau. Um die Figur stärker in das Stück einzuführen enthält die vorliegende Ausgabe eine zusätzliche Arie für Pamina, die für ihren ersten Auftritt bestimmt ist und Taminos "Bildnis"-Arie direkt widerspiegelt. Es handelt sich um die Konzertarie

"Nehmt meinen Dank" (KV 383), die Mozart 1782 für Aloysia Weber Lange schrieb. Die Tatsache, dass die Arie neun Jahre vor der "Zauberflöte" komponiert wurde, macht sie musikalisch nicht zu einem Fremdkörper in der Oper. Obwohl sie musikalisch nicht an den Farbenreichtum und den unverwechselbaren Charakter von Taminos Arie herankommt, ist sie musikalisch stark genug, bleibt in der "Tonalität" von Paminas Charakter und gibt ihr eine gute Gelegenheit, über innere Zweifel zu reflektieren, bis sie sich am Ende zu einer starken und selbstbewussten Geste steigert. Genau das haben wir versucht, in dem neuen Text widerzuspiegeln. Pamina kann in der Arie das Erwachen ihrer ersten Liebesgefühle ebenso reflektieren wie ihre innere Reaktion auf Taminos Porträt. Außerdem kann sie ihre Situation als Sarastros Gefangene thematisieren und am Ende schon früh in der Handlung jene große Entschlossenheit zeigen, die sie in ihren stärksten Momenten der Geschichte kennzeichnet.

Indem Pamina in den Konflikt zwischen ihrer Mutter und Sarastro gerät, kann sie sich nur zwischen zwei Übeln entscheiden. Dieser innere Konflikt Paminas wird in der vorliegenden Edition zugespitzt: Sie lehnt das Schwarz-weiß-Denken der Elterngeneration ab, während Tamino erst ganz der Königin und dann ganz Sarastro folgt. Der Eindruck, dass Pamina einfach von der Seite ihrer Mutter auf die Seite Sarastros wechselt, soll vermieden werden. Pamina kann sowohl ihre Zweifel an der Mutter als auch jene an Sarastro zum Ausdruck bringen. Unter großen Opfern versucht sie jenseits der alten Polarität einen neuen Weg zu finden. Dadurch wird sie als starke Persönlichkeit erkennbar. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass das Original uneindeutig ist in der Frage, wann und wieso die Entscheidung getroffen wird, dass Pamina sich gemeinsam mit Tamino den Proben stellen soll. Paminas Position wird in der vorliegenden Edition gestärkt, indem früher in der Handlung deutlich ausgesprochen wird, dass Pamina sich ebenfalls den Proben unterziehen wird.

Die scheinbare Wandlung der Königin der Nacht von einem "guten Charakter" zu einem "bösen Charakter" ist ein Thema der szenischen Interpretation und wird hier ignoriert. Grundsätzlich kann die Figur der Königin nur gestärkt werden, wenn Pamina sich im Laufe der Handlung nicht einfach von ihr abwendet. Generell sollte der Konflikt "Königin (stellvertretend für alle Frauen) gegen die Welt" personalisiert werden zu dem Konflikt "Königin gegen Sarastro". Dies kann dazu beitragen, den Absolutheitsanspruch Sarastros und der Priester auszugleichen und die Position der Königin zu stärken.

Die Darstellung des „Alten Weibs“ im Original stellt eine Form von Altersdiskriminierung oder Senior:innenfeindlichkeit (Ageism) dar: Es ist diskriminierend, wenn Witze über die Option gemacht werden, dass das „Alte Weib“ einen Liebhaber haben könnte. Indem also die ursprünglichen Voraussetzungen für die Komik dieser Szene entfallen, müssen neue Motivationen ge- und erfunden werden. In der vorliegenden Edition wird die verwandelte Papagena zu einer starken,

selbstbewussten Frau. Da Papageno nicht mit stärkeren Frauen umgehen kann, ist sofort klar, dass die beiden kein Paar werden können. Die ursprüngliche Hierarchie Papageno = attraktiver junger Mann, der der alten, unattraktiven Frau überlegen ist, wird in den neuen Dialogen umgekehrt in: Papageno, der vorurteilsbehaftete Naturbursche ist der selbstbewussten, aufgeklärten Frau, in jeder Hinsicht unterlegen. Die unveränderte Papagena ist – wie im Originaltext auch – eine junge Frau, die in ihrem Aussehen Papageno ähnelt und (vermeintlich) viel weniger dominant ihm gegenüber ist. Im späteren Duett der Beiden besteht durch eine kurze Vertauschung der Einsätze von Papageno und Papagena ab Takt 675 die Möglichkeit, die Initiative zu Papagena hin zu verschieben. Indem sie nun als erste darauf besteht, ein ihr ähnliches Kind zu zeugen wird sie aktiver gezeichnet. Dadurch stellt sich außerdem die Frage, ob Papagenos in der geänderten Fassung zentraler Wunsch nach einer folgsamen Frau in Erfüllung gegangen ist. Dies ist die einzige Stelle, bei der diese Edition in den Notentext eingegriffen hat.

Die drei Knaben werden eingeführt als Gesandte der Königin der Nacht, um Tamino und Papageno zu führen. Sie werden vom Publikum also zunächst als "Diener" der Königin gelesen. In der Folge besteht ihr Text aber fast ausschließlich aus Inhalten, die der Sarastro-Philosophie zuzuordnen sind. Gerade die vielen Bezüge und Betonungen von Männlichkeit und was darunter zu verstehen ist, sind irritierend. Diese Generalisierungen befördern die allgemein negativ gefärbte Darstellung von Frauen im Original und werden in der vorliegenden Edition geändert.

## **TEAM CRITICAL CLASSICS**

Leyla Ercan (Beraterin für Diversität)

Aşkın-Hayat Doğan (Sensitivity Reader)

Ilya Kukhareenko (Dramaturg)

Hartmut El Kurdi (Autor)

Julia Jones (Music Advisor)

Berthold Schneider (Initiator, Autor und Projektmanager)

Ela Baumann, Andreas Gergen, Frank Hilbrich (Berater:innen Regie)

Ralitsa Ralinova, Yosemeh Adjei (Berater:innen Gesang)

Ulrich Etscheit (Publishing-Berater)

Änne-Marthe Kühn, Tamara Yasmin Quick (Dramaturginnen und Projektmanagerinnen)

Critical Classics bedankt sich bei all jenen, die ebenfalls zu dieser Ausgabe beigetragen haben.

Insbesondere an: Michael Cook, Philip Krippendorf & ForArtists, Anne-Louise Bourion, Freddie Wake-Walker, Sam Helfricht, Raimund Kunze, Jennifer Goldan

Wir freuen uns über Ihre Rückmeldungen zur vorliegenden Fassung und hoffen, dass dieses Werk einen Beitrag zur Debatte über einen angemessenen Umgang mit dem historischen Schatz des klassischen Opernrepertoires leisten kann.



# Die Zauberflöte – Introduction

## **SUMMARY OF KEY FACTS ABOUT THE EDITION OF DIE ZAUBERFLÖTE BY CRITICAL CLASSICS:**

- This edition of Die Zauberflöte approximates the libretto to modern standards in terms of non-discrimination. It is based on the Neue Mozart Ausgabe (NMA) version of the libretto published by Bärenreiter. All changes are highlighted in the two column document.
- In a production, it is not required that all of the suggested changes be implemented. Each creative team can decide for themselves about each change and can find their own solutions if desired.
- The inclusion of the inserted aria 6b (KV 383) in a performance is also optional.
- The part of the orchestra remains unchanged. The piano vocal score of the Critical Classics Edition corresponds to the version by Kurt Soldan published by Edition Peters. Apart from the text changes, only bar numbers have been added.
- This edition is intended to be suitable for both classical as well as modern stagings.
- Any use of the material is free of rights.

## **NAMING**

When using the libretto, please include the following note in the relevant publications: “The libretto has been approximated to modern standards in terms of non-discriminatory language and presentation by making use of the Critical Classics edition. Based on the Neue Mozart Ausgabe (NMA) version of the libretto published by Bärenreiter.”

## **MORE INFORMATION AND CONTACT**

[www.criticalclassics.org](http://www.criticalclassics.org)

[info@criticalclassics.org](mailto:info@criticalclassics.org)

## PRELIMINARY NOTE

Our standards of non-discriminatory language and behaviour are currently changing with unprecedented dynamism. Over the past few years, we have seen discussions about discriminatory language in literature from children's books, such as those by Roald Dahl, Michael Ende and Astrid Lindgren, to Karl May's novels. In this discussion, we observe a form of "toxic nostalgia", where today's adults do not want to see artworks touched – freeing these works from their discriminatory content disturbs cherished childhood memories. The current opera repertoire consists largely of historical works from the 18th and 19th centuries. Naturally, these works reflect the moral concepts, manners, role models etc. of their time and contain depictions and language that no longer correspond to today's standards. There is currently a broad debate about how to deal with historical works of art - be they novels, paintings or plays - in relation to sexism, racism, exoticism and related issues. Similar to re-editions of books or works for the theatre stage, the Critical Classics project now realises revisions in the field of opera and oratorio. We are convinced that we can only overcome toxic nostalgia and any cult of superior European genius if there is also a consensus among creators regarding sensitivity to discrimination, power dynamics in the creative process and language criticism.

In order to scrutinise opera conventions, it makes sense to ask oneself the question: Who do we imagine as the audience? Imagine that you do a staging of Verdi's *Otello* for a 100% black audience. Many people understand a revision of the opera repertoire to mean first of all critical textual work and an examination of narrative patterns and casting practices. But a revision does not end with text, body and stage - it is also about critically scrutinising the repertoire in light of changing social realities and with a view to potential new audiences. What happens to European opera when the sexualised, the exoticised, the devalued, the othered, those who have been fantasised about, told about and sung about for centuries, are now present in the performance space as empowered subjects? Who is telling what about whom, with what intention, from what cultural perspective and in what way? In "The Danger of a Single Story", Chimamanda Ngozi Adichie talks about the narrative patterns of Western literature. She criticises the under-complex, stereotyping images that are reproduced about the "others": "Show a people as one thing, as only one thing, over and over again, and that is what they become".

This basic structure of the artworks needs to be explored and broken down by analysing text and narrative forms with a critical view on discrimination, taking into account the history of their creation, staging and reception: How and from which perspective are the "others" (women, ethnicised/racialised, oppressed) narrated? Are they portrayed as individuals or fantasised as faceless, de-individualised figures of a projected collective? How do the figures (hegemonically) relate to each other? How are the power and force relations distributed in the gender-based,

binary-oppositionally narrated imaginary worlds? Who experiences violence and who perpetrates violence? For dialogues in opera this means: Who talks about which topic? Who talks about which other groups of characters and how? Who is allowed to present and profile themselves, who is described and controlled by others? What proportion of the dialogue is given to female characters, male characters, racialised characters? What part do they play in the active plot? Which character is dominant and "eloquent" in the play and exercises interpretative sovereignty over the events? How is this dominance expressed on the plot level? Whose speech drives the plot forward? Which characters are self-effective and active, which characters are portrayed as passive, persecuted and driven victims?

Our current approaches to the author's text are much more conservative in opera than in spoken theatre. If you look at the most interesting and profound productions of *The Magic Flute*, *Duke Bluebeard's Castle*, *Aida* or *Madama Butterfly* created in the last decade by famous directors all around the globe, all of them, in one way or another, question or literally turn inside out precisely those offensive and obscene words and plot twists. But this approach to badly ageing but still widely popular operas is also "tired". How many more director's intakes or twisted concepts can be invented to turn the indecent into the decent? But an even more significant question is: to what extent does this necessity to invent a socially acceptable context for unacceptable but not abolishable texts deprive directors and their teams of the energy and time to bring to the stage those essential meanings and emotions that have not aged a bit?

The new normality will not be a constant, but a process that will force us to revisit cultural heritage many times over. There is no guarantee that an outdated libretto revised today will still be relevant tomorrow. However, were we to give up all the attempts to synchronise them, it would inevitably lead to a head on collision between the archaic nature of these texts and the resentment of the discriminated. We therefore do not regard the present edition as the conclusion of a discussion about appropriate ways of presenting *Die Zauberflöte* to a contemporary audience, but rather as a starting point. Our task is to develop systematic principles by which such work could be carried out many more times.

Another central problem of modern performance practice occurs when problematic content in texts or the characterisation of a figure is simply omitted without any replacement. In our view, such a procedure is a form of cancel culture that in no way does justice to the artistic aspirations of the authors and the works. This edition proposes a practicable solution in each problematic case – without exception. Sometimes scenes or characterisations had to be freely invented. Where this was necessary, we have tried to work out solutions in the spirit of the work. It is in the nature of things that other solutions are also possible or perhaps even better than those proposed in this edition.

In current theatre practice, each single theatre asks itself the same fundamental questions about sexism, diversity and related issues in the run-up to a production. This does not seem to make sense. In most cases, directors and dramaturgs spend considerable time and effort developing versions that are only performed at one single theatre. Usually, they have to do this task without the necessary expertise in the field of sensitivity reading and diversity. In order to address the problems of racism, sexism etc. in *Die Zauberflöte*, Critical Classics has for the first time brought together a team of internationally renowned experts from the fields of sensitivity reading, diversity, dramaturgy, creative writing, singing, music direction and publishing. We are convinced that only such a diverse team can guarantee a result matching the editorial standards of a modern edition.

A prerequisite for the present edition was the conviction that a revision was conceivably possible in the case of *Die Zauberflöte*. The revision expressly does not aim to achieve a standard that would be applied to a stage work written today. Rather, it is about an approach in which the intentions of the work enter into a dynamic relationship with today's requirements for attentive language and presentation. The project is decidedly not aimed at producing edited versions. Rather, the aim is to provide directors, conductors and singers with an appropriate textual basis for their interpretative work. No obvious or supposed artistic weaknesses of the libretto are corrected. Even what appears to be dated is left as it is. The present edition is intended to serve as a basis for both historical and modernised stagings.

For this edition, first, dialogues and vocal texts from *Die Zauberflöte* were read and discussed in terms of sensitivity reading. Problematic aspects in the text and plot were identified and highlighted in yellow in the text. A strategy for dealing with problematic characters, plot and text passages was then developed by a different team composition. These considerations and ideas formed the basis on which the team of authors developed new situations and dialogues. With the sole exception of the Papagena-Papageno duet, the revision was realised without any changes to the vocal lines. The orchestral part remains entirely untouched. The next step was a thorough review process of all the intended changes by a broad-based, international and diverse team of singers, directors, conductors, publishing experts as well as sensitivity and diversity specialists.

The revised version will be made available to theatres in the following form:

- As a continuous libretto text.
- As a document with the libretto running in two parallel columns. The first column contains the libretto of the opera in the edition of the *Neue Mozart-Ausgabe* published by Bärenreiter, with the passages deemed problematic by Critical Classics highlighted. The second column contains the libretto with the changes also visualised without exception. On the far right, there are explanations of the reasons for and the nature of the changes.

- The piano vocal score by Kurt Soldan published by Edition Peters with the revised text into which the additional Mozart aria "Nehmt meinen Dank" (K. 383) is inserted. Beyond that, only bar numbers are added.

It is not required that all of the suggested changes be implemented in a performance. Each creative team can decide for themselves about each change and is free to find their own solutions if necessary. All documents relating to the edition of Die Zauberflöte by Critical Classics are available as a free download, published at the International Music Score Library Project (IMSLP). But, you can also find the material at [www.criticalclassics.org](http://www.criticalclassics.org) as well as on other websites. In the event of a performance, no royalties will be charged for making use of this edition.

## **BASIC CONSIDERATIONS FOR DEALING WITH INDIVIDUAL CHARACTERS AND SPECIFIC ASPECTS OF THE PLOT**

Please note: Some of the considerations stated below can also be found in the comments of the two-column libretto document.

There is a disproportion in the original libretto of Die Zauberflöte with regard to generalising remarks about the opposite sex. The original text contains many such remarks by men about women but only extremely few by women about men. The present edition attempts to compensate for this imbalance with a series of minor changes, among other things. Some decisions were made just to balance the sheer number of generalisations and the underlying misogyny of the original.

One major task was to remove Monostatos' unique racist characterisation and replace it with a credible, different conflict between the character and his environment. For obvious reasons, we did not want to replace one type of discrimination with another and therefore have not endowed Monostatos with a physical disability or an appearance that does not conform to the usual standards of beauty. In this version, Monostatos becomes the illegitimate son of Sarastro and a slave girl. Being of a very conservative nature, Sarastro denies Monostatos his natural place as his successor. In this way, we bypassed ableism and lookism and ended up with aristocratic patrilineality, which placed Monostatos in a completely different socio-critical focus. Monostatos' approach to the Queen of the Night's daughter, Pamina, therefore seems justified from his point of view, perhaps even obvious: He is "half prince" and a union between the two could maybe even unite the feuding kingdoms. In this constellation, the name "Monostatos" – the one who stands alone – can be retained, because the stigmatisation is clearly caused by Sarastro's unjustified refusal to acknowledge Monostatos as his son.

The misogyny and sexism included in the libretto proved similarly difficult. How can a piece that is built on opposites such as day and night and woman and man be changed when sexism based on gender binaries is inherent? The answer to this question is extremely diverse and results in a whole bundle of smaller and larger interventions, all of which aim to strengthen the position of the female characters and the "others".

In the original, Pamina is largely portrayed as an object and not as a self-determined subject, especially in the first act up to the beginning of the finale. This becomes particularly clear in her first appearance, which shows her as a prisoner at the mercy of Monostatos. Even in the following scene with Papageno, which is heavily imbued with clichés of female romanticism, there is still no hint of the strong Pamina of the second act. It was clearly not the authors' intention to portray the development of her character. In Finale I, in the scene with Sarastro, we all of a sudden see her as a self-confident woman. For these reasons, the present edition contains an additional aria for Pamina, which is intended for her very first appearance and virtually mirrors Tamino's "Bildnis" aria. This is the concert aria "Nehmt meinen Dank" (K. 383), which Mozart wrote for Aloysia Weber Lange in 1782. The fact that the aria was composed nine years before *Die Zauberflöte* does not make it musically alien to the opera. Although musically it does not match the richness of color and distinctive character of Tamino's aria, it is musically strong enough, remains in the "tonality" of Pamina's character and gives her a good opportunity to reflect on inner doubts, building up to a strong and self-confident gesture at the very end. This is precisely what we have tried to mirror in the new text. Pamina can reflect the awakening of her first feelings of love as well as her inner reaction to the portrait. In addition, she can address her situation as Sarastro's prisoner and, at the end, show early on in the plot the great determination that epitomises her strongest moments in the story.

As Pamina is caught up in the conflict between her mother and Sarastro, she can only choose between two evils. Pamina's inner conflict is brought to a head in this edition: she rejects the black-and-white thinking of her parents' generation, while Tamino first follows the Queen and then Sarastro. The impression that Pamina simply switches from her mother's side to Sarastro's is to be avoided. Pamina is able to express both her doubts about her mother and about Sarastro. At great sacrifice, she tries to find a new path beyond the old polarity. This makes her recognisable as a strong personality. The original is also ambiguous as to when and why the decision is made that Pamina should face the trials together with Tamino. Pamina's position is strengthened in the present edition by stating clearly and earlier in the plot that Pamina will also undergo the trials.

The Queen of the Night's apparent change from a "good character" to a "bad character" is a topic for scenic interpretation and is ignored here. The character of the Queen can only be strengthened if Pamina does not simply turn away from her in the course of the plot. In general, the conflict

"Queen (representing all women) against the world" should be personalised into a conflict "Queen against Sarastro". This can help balance Sarastro's and the priests' claim to absoluteness and strengthen the Queen's position.

The depiction of the "Altes Weib" in the original is a form of age discrimination or ageism: It is discriminatory when the "Altes Weib" is mocked that she might have a lover. Her characterisation therefore has to be changed. Consequently, the original preconditions for the comedy of this scene no longer apply, new motivations had to be invented. In this edition, the transformed Papagena becomes a strong, self-confident woman. As Papageno cannot deal with stronger women, it is immediately clear that the two cannot become a couple. The original hierarchy of Papageno = attractive young man who is superior to the old, unattractive woman is reversed in the dialogues to: Papageno, the prejudiced nature boy is inferior to the self-confident, enlightened woman, in every respect. The untransformed Papagena is - as in the original text - a young woman who resembles Papageno in appearance and is (supposedly) much less dominant towards him. In the later duet between the two, it is possible to shift the initiative to Papagena by briefly swapping the lines of Papageno and Papagena from bar 675 on. By being the first to insist on parenting a child similar to her, she is characterised more actively. This also raises the question of whether Papageno's central wish for an obedient wife has been fulfilled. This is the only passage in which this edition has interfered with the musical text.

The Drei Knaben are introduced in the opera as envoys of the Queen of the Night to guide Tamino and Papageno. They are thus initially read by the audience as the Queen's "servants". Subsequently, however, their text consists almost exclusively of content related to Sarastro's philosophy. The many references and emphases on masculinity and what is meant by this are particularly irritating. These generalisations promote the generally negative portrayal of women in the original and have been changed in the present edition.

#### **TEAM CRITICAL CLASSICS:**

Leyla Ercan (Diversity Advisor)

Aşkın-Hayat Doğan (Sensitivity Reader)

Ilya Kukhareenko (Dramaturg)

Hartmut El Kurdi (Author)

Julia Jones (Music Advisor)

Berthold Schneider (Initiator, Author und Project Manager)

Ela Baumann, Andreas Gergen, Frank Hilbrich (Staging Advisors)

Ralitsa Ralinova, Yosemeh Adjei (Vocal Advisors)

Ulrich Etscheit (Publishing Advisor)

Änne-Marthe Kühn, Tamara Yasmin Quick (Dramaturgs and Project Managers)

Critical Classics would like to express its thanks to all those who have also contributed to this edition. In particular to: Michael Cook, Philip Krippendorf & ForArtists, Anne-Louise Bourion, Freddie Wake-Walker, Sam Helfricht, Raimund Kunze, Jennifer Goldan

We would be delighted to receive your feedback on the present version and hope that this work will contribute to the debate on an appropriate approach to the historical treasure that is the classical opera repertoire.