

Florian Ebeling



Mozarts Zauberflöte

Der Schrecken des Todes und die Macht der Musik

In Mozarts *Zauberflöte* wird dem Publikum sinnfällig vor Augen geführt und zu Gehör gebracht, wie die Macht der Musik über den Schrecken des Todes und die Angst vor der Unterwelt triumphiert. Die zaubermächtige Musik leitet die Tugendhaften durch die Versuchungen der Sinnlichkeit und führt die Liebenden durch die unmittelbare Todesdrohung. Beachtet man Mozarts Lebensumstände in den Jahren vor der Komposition der *Zauberflöte* und versucht, den kulturgeschichtlichen Hintergrund der Entstehung dieser Oper nachzuzeichnen, so ergeben sich nicht nur aufschlußreiche Einblicke in das Leben des Komponisten, sondern auch ein differenziertes Bild der Quellengeschichte der Oper.

Die Interpretation des Werkes vor dem Hintergrund der Biographie und Kulturgeschichte hat eine lange Tradition, und der Zusammenhang von *Zauberflöte* und Todesmotiven hat zu skurrilen Legendenbildungen Anlaß gegeben: Die These der Ermordung Mozarts gilt zwar in der Wissenschaft als nicht zu belegen, speist aber die Gerüchte seit langem und mit viel Erfolg. Besondere Verbreitung etwa hat sie durch Milos Formans (geb. 1932) Oscarprämierten Film *Amadeus* aus dem Jahre 1984 gefunden. Das Drehbuch basiert auf einem Schauspiel von Peter Shaffer (geb. 1926), das seinerseits zurückgreift auf Alexander Puschkins (1799–1837) Tragödie *Mozart i Saljeri* aus dem Jahre 1831. Puschkin geht es dabei nicht um historische Angemessenheit, sondern um die seelischen

Abgründe des Künstlertums. Salieri, der sich seine musikalischen und öffentlichen Erfolge durch Askese und Disziplin hart erarbeitet hatte, erkennt Mozarts musikalisches Genie. Doch dessen Persönlichkeit erscheint ihm im Gegensatz dazu trivial und triebhaft. Diesen Widerspruch habe Salieri als Verhöhnung der Musik und des Künstlertums empfunden. Aus tiefem Neid ermordet Salieri nach dieser tragischen Konzeption Mozart. Rimskij-Korsakov hat diesen Konflikt in seiner Oper *Mozart i Saljeri* aufgegriffen; sie wurde 1898 in Moskau uraufgeführt. Peter Shaffers Schauspiel von 1979 knüpft an Puschkin an. Nach diesem Bühnenstück bringt Salieri Mozart nicht mit Gift um wie bei Puschkin, sondern beschleunigt mit subtilen psychologischen Mitteln Mozarts körperlichen Verfall, indem er dessen Angstpsychosen schürt.

Puschkin hatte Gerüchte um den Tod Mozarts aufgenommen, die in Wien kursierten. Neben der These, daß Salieri Mozart ermordet haben soll, waren noch weitere Spekulationen im Umlauf, etwa die, daß sein Mitarbeiter Franz Xaver Süßmayr an seinem Tod schuld sei. Süßmayr habe eine Affäre mit Constanze Mozart gehabt und sei der Vater von Constanzes letztem Sohn Franz Xaver Mozart (1791–1844). Gemeinsam mit Constanze habe er Wolfgang ermordet. Andere wiederum hatten Franz Hofdemel als Mörder Mozarts im Verdacht. Wolfgang habe, so wurde gemunkelt, ein Verhältnis mit Frau Hofdemel gehabt, der er Klavierunterricht gegeben hatte, und ihr Mann habe Mozart aus Eifersucht umgebracht. Als Indiz für die Plausibilität dieser These wird zumeist angeführt, daß Hofdemel seine Frau am 6. Dezember 1791, einen Tag nach Mozarts Tod, schwer verletzte und daraufhin Selbstmord begangen hat. Ein Vorfall, den Rolf Hochhuth in seinem Kammerstück *Nachtmusik* (Uraufführung 2001) behandelt und damit zu größerer Bekanntheit verholfen hat.

Nach einer weiteren Spekulation habe Gottfried van Swieten (1733–1803) Mozart in Folge einer mißglückten Quecksilbertherapie ums Leben gebracht. Van Swieten und Hofdemel indes wurden noch weitere Motive für ihren vermeintlichen Mord an Mozart unterstellt, denn beide waren Freimaurer. Und so wurde vermutet, daß van Swieten, Hofdemel oder andere an Mozart im Auftrag der Freimaurer einen Ritualmord vollzogen haben. Diese Mordtheorien, die die Freimaurer oder andere Geheimgesellschaften zu Mördern Mozarts erklären, sind besonders populär, haarsträubend und abenteuerlich. Die Freimaurer

hätten Mozart getötet, so die geläufigste Erklärung, da er in der *Zauberflöte* ihre streng gehüteten Geheimnisse verraten habe.

Bereits im 19. Jahrhundert wurde die These vom freimaurerischen Fememord an Mozart aufgestellt. Weite Verbreitung fanden diese Vorstellungen durch Mathilde Ludendorff (1877–1966). Mozart habe sich von seiner Loge abgewandt, habe ihr Geheimnis in der *Zauberflöte* preisgegeben und sei daraufhin von den Freimaurern ermordet worden. Ganz im Sinne antisemitischer Weltverschwörungsphantasien will sie die Freimaurerei in Allianz mit den Juden als Feinde des Deutschtums entlarven. Um das Gedenken an Mozart zu verhindern, hätten die Logen dafür gesorgt, daß an der Grabstelle kein Stein an ihn erinnert. Da Ludendorff magisch interessierte Hochgrade hinter dem Ritualmord an Mozart vermutet, behauptet sie, daß diese Hochgrad-Freimaurer Mozart den Kopf abgeschlagen hätten, und zwar genau nach dem Vorbild ihrer Rituale.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die These vom Freimaurer-Mord an Mozart weiter ausgesponnen. Mozart habe in der *Zauberflöte* die Geheimnisse des freimaurerischen Hochgrades eines »Ritter Rosenkreuz« verraten, und zwar durch eine das Werk durchziehende Zahlensymbolik. Umgebracht worden sei er vermittels des bei diesen Hochgrad-Rosenkreuzern geheiligten Quecksilbers. Somit habe Mozart einen freimaurerischen »Kult- und Opfertod« sterben müssen.

Zwar sind die Umstände von Mozarts Tod noch nicht abschließend geklärt, ein Mord und eine Vergiftung gelten demungeachtet heutzutage als überaus unwahrscheinlich. Die Mordthese ist jedoch recht alt: Franz Xaver Niemtschek will von Constanze Mozart erfahren haben, daß Wolfgang selbst befürchtete, vergiftet zu werden. In seiner 1798 erschienenen Mozart-Biographie schrieb Niemtschek:

»Als sie eines Tages mit ihm in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung und Aufmunterung zu verschaffen, und sie da beyde einsamm saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen, und behauptete, daß er das Requiem für sich setze. Thränen standen dem empfindsamen Manne in den Augen: ›Ich fühle mich zu sehr, sagte er weiter, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht los winden. –« (Niemtschek 2005, S. 50).

Die Faktenlage zu Mozarts Tod ist bescheiden. Am 15. November dirigierte Mozart die Kantate *Lob der Freundschaft* zur Eröffnung eines Tempels der Loge *Zur gekrönten Hoffnung*. Wenige Tage später wurde er so krank, daß er das Bett hüten mußte und, so lautete die damalige Diagnose, an »hitzigem Frieselfieber« verstarb.

Formans *Amadeus*-Film hat einen Zusammenhang zwischen Mozarts Tod und seiner Arbeit an dem unvollendeten *Requiem* hergestellt. Sobald behauptet wird, daß die Freimaurer Mozart ermordet haben, wird jedoch zumeist auf die *Zauberflöte* und ihren freimaurerischen Gehalt verwiesen. Die Legende um den Ritual- und Fememord an Mozart zeigt, welches Faszinosum für die Nachwelt in Mozarts Mitgliedschaft bei den Freimaurern und seiner letzten Oper steckt. Zahlreiche Bücher und Aufsätze sind zu diesem Thema geschrieben worden: Viele Autoren wollten in der *Zauberflöte* freimaurerische Symbolik erkennen, die nur dem Eingeweihten verständlich sei, und überreichlich wurde darüber gerätselt, ob Mozart mit der Wahl dieses Sujets bestimmte Ziele verfolgte. Sie wurde als Verherrlichung der Freimaurerei verstanden wie auch als Persiflage oder Kritik an ihrer Männerbündelei. Der Interpretationsfuror der Autoren wurde nur selten durch einen kulturgeschichtlich vertiefenden Blick auf die Freimaurerei geleitet. Das hat sich in den letzten Jahren geändert, und seit kurzem liegt mit Jan Assmanns Publikation *Die Zauberflöte, Oper und Mysterium* (München 2005) eine detaillierte Untersuchung zur *Zauberflöte* vor, die die Oper vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der Wiener Freimaurerei und der Mysterientheorie des 18. Jahrhunderts analysiert.

Nehmen wir die These vom Ritual- und Fememord an Mozart zum Anlaß, die *Zauberflöte* etwas näher auf ihre Todesmotivik hin zu untersuchen und zu fragen, welcher Zusammenhang mit einigen bisher kaum gewürdigten Schriften aus dem kulturgeschichtlichen Umfeld ihrer Entstehung besteht.

Das Todesmotiv in der Zauberflöte

In der Oper wird geliebt und gelitten, gehofft und gebangt, es werden die Leidenschaften des Menschen mit den Mitteln der Musik ausgedrückt. Und der Tod hält reichliche Ernte auf der Bühne, und noch mehr wird vom

Sterben und vom Tod gesungen. Auch in Mozarts anderen Opern: Constanze will lieber sterben als ihre Liebe zu Belmonte verraten (*Die Entführung aus dem Serail*); die Gräfin möchte von hinnen gehen, da sie sich vom Grafen Almaviva nicht mehr geliebt glaubt (*Le nozze di Figaro*) – geeignete Umstände für berückend schöne Leidens- und Liebesarien. Eine Rachearie fordert dagegen eine andere Gefühlslage: töten wollen, den Feind vernichten, sei es wegen der Selbsterhaltung, des Macht- oder Liebestriebes. Die Opera seria braucht den Tod, um die großen Gefühle in Arien auszuleben: Der Held, der mutig und tapfer in den Krieg zieht, der das Leben für das Vaterland oder für die Geliebte aufs Spiel setzt, die rachelüsternen Antagonisten, die die Guten und das Gute töten wollen und sich letztlich doch selbst richten. Später wurde à la Shakespeare gestorben, verschied die Kurtisane an Tuberkulose, der Freiheitsheld im Gefängnis und immer wieder die Liebenden für ihre nun mehr nicht ganz so züchtige und sittliche Liebe. Die Geschichte der Oper ist auch eine Geschichte des Bühnentodes.

In Mozarts Opern finden wir reichlich Anschauungsbeispiele, am packendsten ist das Todesmotiv sicherlich im *Don Giovanni* ausgestaltet. Nur wenige werden prima facie an die *Zauberflöte* denken, die in der öffentlichen Wahrnehmung zumeist als Zauber-, Märchen- und Kinderoper verstanden wird. Dabei verdient das Todesmotiv hier besondere Beachtung, denn es durchzieht diese Oper in einer Form, die sich vor dem Hintergrund der Operngeschichte als etwas Außergewöhnliches und vor dem Hintergrund der Quellengeschichte als etwas ästhetisch Pointiertes zeigt.

Daß Pamina sich ungeliebt glaubt und zu sterben wünscht, daß Papageno in der Trauer über die vermeintlich ihm entzogene Papagena sich umbringen möchte, daß der Protagonist Tamino standhaft den Tod nicht scheut, daß die Königin der Nacht im Sinn hat, ihren Widersacher Sarastro ermorden zu lassen, all dies scheint zunächst gattungstypisch zu sein und findet sich in ähnlicher Form in zahlreichen Opern. Aufschlußreich wird das Todesmotiv jedoch, wenn man das Libretto vor dem Hintergrund seines kulturgeschichtlichen Entstehungszusammenhangs als Mysterienhandlung untersucht.

Zunächst scheint wenig auf ein Mysteriengeschehen zu deuten: Der Zuschauer wähnt sich ganz in der Sphäre der Märchen- und Zauberoper. Prinz Tamino fällt auf der

Flucht vor einer Riesenschlange in Ohnmacht. Die drei Damen, Abgesandte der Königin der Nacht, töten die Schlange und retten den Jüngling. Im weiteren Verlauf des Geschehens scheint sich dieser Eindruck einer traditionellen Märchenhandlung zu bestätigen: Papagenos Auftritt, seine Bestrafung durch die drei Damen, die Bildnisarie, die Leidensarie der Königin der Nacht und der Aufbruch Taminos und Papagenos, um Pamina aus den Händen des vermeintlich bösen Entführers zu befreien, passen zu diesem Schema. Auch die ersten Szenen im Tempel Sarastros scheinen diesen Eindruck zu bekräftigen: Pamina wird hier gefangen gehalten, von einem böartigen Mohren und von Sklaven bewacht, leidet unter der Gefangenschaft und sehnt sich nach der Liebe, die sie gemeinsam mit Papageno preist.

Erst langsam entfernt sich der Opernbesucher zusammen mit Tamino aus der Erwartungshaltung, die er mit einer Märchenhandlung verbindet. Da die drei Knaben Tamino raten, »standhaft, duldsam, und verschwiegen« (I, 15) zu sein, wundert sich der Opernbesucher, und der Freimaurer wird hellhörig. Und erst nachdem Tamino vom Priester, der ihm aus dem Tempel der Weisheit entgegengetreten ist, in seiner Voreingenommenheit erschüttert wird, beginnen wir zu verstehen: Bisher handelte es sich um die Geschichte einer Täuschung, um die Darstellung der alltäglichen Vorurteile und Irrtümer. Wir haben die Königin der Nacht auf den ersten Blick als leidende Mutter erlebt, jetzt wird deutlich, daß es sich bei ihrem Auftritt auch um eine effektvolle Täuschung handelte. Die bisherige Handlung erhält jetzt erst ihre dramaturgische Bedeutung. Zwar scheint der klassische Märchentypus zunächst weiter zu bestehen, doch spätestens mit dem Auftritt Sarastros wird klar, daß wir es ganz offensichtlich mit einer Mysterienhandlung zu tun haben, denn er läßt Tamino und Papageno in den Prüfungstempel führen. Dennoch haben wir es hier nicht mit einem Übergang vom Märchen zum Mysterium zu tun; die Märchenhandlung wird vielmehr in der Mysterienhandlung aufgehoben.

Das Todesmotiv ist zunächst noch nicht sehr spezifisch. Es ist von Paminas Todesangst die Rede, und vor Monostatos erklärt sie tapfer: »Der Tod macht mich nicht beben« (I, 11), denn sie empfindet ihre Gefangenschaft als schlimmer denn den Tod. Papageno zeigt sich in diesem ersten Akt als tapfer, denn Paminas Ankündigung, daß sein gar »martervoller Tod« ohne Grenzen sein würde,

wenn Sarastro ihn im Tempel fände, kann ihn nicht schrecken. Indes scheint das Todesmotiv seine Bedeutung zu verändern, sobald wir merken, daß sich ein Initiationsgeschehen abspielt. Bereits in der ersten Szene des zweiten Aktes wird dies deutlich. Der Sprecher äußert Befürchtungen um Taminos Leben, wenn er tatsächlich die Prüfungen auf sich nehme; es handelt sich offenbar um ein lebensgefährliches Unterfangen, dem sich im zweiten Akt Tamino und Papageno unterziehen sollen. Andererseits scheint dieser Tod, jedenfalls in den Augen Sarastros, weder düster noch grauenvoll zu sein, denn er antwortet gelassen: »Dann ist er Osiris und Isis gegeben, und wird der Götter Freuden früher fühlen, als wir« (II, 1). Da die Priester Tamino auf die erste Probe vorbereiten, warnen sie ihn auch vor der Todesgefahr. Er aber ängstigt sich nicht und stellt sich den Prüfungen. Ganz anders Papageno, der eben noch Sarastro und den »martervollen Tod« nicht fürchtete. Jetzt will er die Todesgefahr, selbst bei der Aussicht auf ein »schönes Mädchen«, nicht auf sich nehmen. Nachdem sie vor »Weibertücke« gewarnt, ihnen ein Schweigegebot auferlegt und sie allein gelassen wurden, tauchen die drei Damen auf. Wie wir jetzt wissen, Vertreterinnen der Welt der Königin der Nacht, der Illusionen und des Aberglaubens. Auch sie warnen die beiden Prüflinge vor der Todesgefahr: »Tamino! dir ist Tod geschworen! Du Papageno bist verloren!« (II, 5). Erneut zeigt sich Tamino standhaft, während Papageno vor Angst außer sich gerät und entgegen dem Verbot der Priester mit den Damen redet.

Die Todesdrohung in der Rachearie der Königin der Nacht ist wieder ganz der Gattungstypik verhaftet, und dadurch wird der Unterschied zum Motiv des Todes deutlich, der im Initiationsgeschehen dem Kandidaten droht. Die Königin will Sarastro durch Pamina töten lassen, um ihre Macht zu sichern. Dieser Tod ist von anderer Qualität als der Tod in den Mysterien. Der Priester hatte Tamino, da er seinen Vorurteilen und althergebrachten Affekten anhing, den Zugang zum Weisheitstempel mit den Worten verwehrt: »Dich leitet Lieb und Tugend nicht, Weil Tod und Rache dich entzünden« (I, 15). Der Tod, den die Königin der Nacht später für Sarastro fordert, der mit der Rache verbundene, führt in der Welt der Priester also nicht zur Tugend, wohl aber der, den der Prüfling bereit ist, auf sich zu nehmen. Dies ist der Tod der Mysterien. Aber zunächst wird Pamina noch mit der anderen, der alltäglichen oder operntypischen Todesmotivik konfrontiert: Monostatos

versucht, sie zu erpressen, sie will jedoch lieber sterben als sich ihm hingeben. Und noch einmal ist es Pamina, die mit dem Operntod konfrontiert wird: Da Papageno und Tamino in der zweiten Probe auch ihr gegenüber schweigen, schweigen müssen, glaubt Pamina sich von Tamino nicht mehr geliebt und sieht darin »mehr als Kränkung – mehr als Tod!« (II, 18). Wie so häufig auf der Opernbühne soll die Todesdrohung verdeutlichen, wie ernst, wie tief und wie unerträglich das Leiden an der Welt ist. Ganz anders erscheint wieder der Tod in den Mysterien; im folgenden »letzten Lebewohl«, das sich Tamino und Pamina sagen, fürchtet sie um ihn, denn seiner »warten tödtliche Gefahren!« und sie hofft, daß die Götter ihn bewahren mögen. Pamina bekräftigt ihre Angst: »Du wirst dem Tode nicht entgehen; Mir flüstert Ahndung dieses ein!« (II, 21), worauf Sarastro und Tamino sie nicht etwa über die Gefahren beruhigen, sondern nur auf den unabwendbaren Willen der Götter verweisen. Tamino scheint also einer Prüfung auf Leben und Tod entgegen zu gehen. Die folgenden Szenen mit Paminas und wenig später Papagenos Freitod-Versuchen lassen sich zunächst als traditioneller Operntod mit Leidensarie verstehen: Bei Pamina ist diese Szene in ihrer Ernsthaftigkeit eindeutig, im Falle Papagenos, wie es der komischen Figur gebührt, ist sie als Parodie angelegt. Zwischen diesen beiden Szenen findet sich indes diejenige Szene, auf die bereits im »letzten Lebewohl« vorausgewiesen wurde und in der die beschworenen Todesgefahren nun konkret werden. Diese achtundzwanzigste Szene des zweiten Aktes steht immer wieder im Zentrum der Deutungen, wenn es um Mozarts Tod und die Todesvorstellungen der Freimaurerei geht. Papageno begleitet Tamino hierbei nicht mehr, für diese letzte Prüfung hat er sich als unwürdig erwiesen. Pamina und Tamino bestehen sie gemeinsam und erweisen sich dadurch als den höchsten Weihen würdig.

Die Szenenanweisung für diese drittletzte Szene ist recht ausführlich: »Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andre speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Scene schließt sich mit einer eisernen Türe. Tamino ist leicht angezogen ohne Sandalinen. Zwei schwarzgeharnischte Männer führen Tamino herein. Auf

ihren Helmen brennt Feuer, sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe nahe am Gegitter« (II, 28).

Ein aufwendiges Szenenbild, das eine düstere und bedrohliche Atmosphäre vermittelt. Aber wo befindet sich Tamino, fragt sich der Opernbesucher; er ist bereits darauf vorbereitet, daß Tamino in dieser Szene große Gefahren drohen, aber auch – das deuteten zuvor die drei Knaben an – es zu einer baldigen Erlösung kommen werde:

»Bald prangt, den Morgen zu verkünden,
Die Sonn' auf goldner Bahn, –
Bald soll der finstre Irrwahn schwinden;
Bald siegt der weise Mann« (II, 26).

Wir können einen Handlungsverlauf nach dem Motto »per aspera ad astra« erwarten. Ganz in diesem Sinne verkünden die beiden »Geharnischten« Tamino das schrecklichste Grauen des Todes als Voraussetzung für die erhoffte Erlösung:

»Der welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmeln!
Erleuchtet wird er dann imstande sein
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn« (II, 28).

Tamino zeigt sich einmal mehr furchtlos – selbst diese Drohung kann ihn nicht abhalten: Er will weiter den Weg gehen, der seine Tugend unter Beweis stellt und ihn zu Pamina führen wird. Und offensichtlich darf man auf diesem Weg den Tod nicht scheuen:

»Mich schreckt kein Tod als Mann zu handeln,
Den Weg der Tugend fortzuwandeln.
Schließt mir des Schreckens Pforten auf –
Ich wage froh den kühnen Lauf« (II, 28).

Diese letzte Prüfung, in der er die »Schreckenspforte« durchquert und mit dem Tod bedroht wird, muß Tamino nicht allein gehen. Pamina, die, anders als Papageno, bisher keine Angst vor dem Tod gezeigt hatte, begleitet ihn. Gemeinsam mit Tamino will sie diesen lebensgefährlichen Weg beschreiten. Die Liebe soll sie leiten, und die Zaubrerflöte soll die beiden Liebenden schützen. So gehen beide »froh durch des Todes düstre Nacht«. Sie durchqueren Feuer und Wasser, schweigend, nur durch die Flöte und ihren Klang geleitet. Sobald sie diese beiden Wege durch das Feuer und durch das Wasser hinter sich

und damit den Tod oder die Angst vor dem Tode besiegt haben, werden sie vom Chor als Geweihte begrüßt:

»Triumph Triumph du edles Paar
Besieget hast du die Gefahr!
Der Isis Weihe ist nun dein!
Kommt, tretet in den Tempel ein« (II, 28).

Es ist also ein Tod im Rahmen der Mysterien der Isis und des Osiris, ein Tod, der die notwendige Bedingung für die Vernichtung der Bösen und den Triumph der Guten ist, mit dem die Oper schließt:

»Heil sei euch Geweihten!
Ihr dranget durch die Nacht!
Dank sei dir Osiris! dir Isis gebracht!
Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn
Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron« (II, 30).

Um aber zu verstehen, was zur Zeit Mozarts und Schikaneders unter diesem Mysterientod verstanden wurde, ist es notwendig, das kulturgeschichtliche Umfeld der Entstehung der *Zauberflöte* genauer zu betrachten.

Tod und Unterwelt in der »ägyptischen Freimaurerei«

Die Zahl der Schriften, die dieses Todesmotiv als Teil einer ägyptischen Mysterienweihe behandeln und die in das kulturgeschichtliche Umfeld der Entstehung der *Zauberflöte* gehören, ist groß. Wichtig sind die Schriften, die sich um das Verständnis der antiken Mysterien bemühen. Dies war keine antiquarische Historiographie; die Freimaurer der Zeit Mozarts suchten in der Auseinandersetzung mit den alten Mysterien vielmehr eine Antwort auf die Fragen nach ihrem Selbstverständnis. In den 1780er Jahren gab es erbitterte Grabenkämpfe zwischen den verschiedenen Ausprägungen der Freimaurerei. Neben den sogenannten Johannisgrad-Logen, die in den drei Graden eines Lehrlings, eines Gesellen und eines Meisters arbeiteten, gab es zahlreiche Formen der Hochgradmaurerei. Diese betrachteten die drei Grade nur als Vorstufen zur Enthüllung der wahren Geheimnisse. Üblicherweise beriefen sich die Freimaurer auf die Bauhütten des Mittelalters; viele sahen indes in den Kreuzrittern oder eben in den antiken Mysterienkulten ihren Ursprung. Zumeist wollten diejenigen, die sich mit den antiken Initiationspraktiken auseinandersetzten, nur Strukturanalogien von

alten und neuen Mysterien finden. Manche postulierten allerdings eine direkte Tradition, die vor der Öffentlichkeit verborgen seit dem Alten Ägypten bis zur Zeit Mozarts reiche. Es gibt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei Formen der »ägyptischen Freimaurerei«, die in zahlreichen zeitgenössischen Schriften beschrieben und diskutiert wurden: Neben Cagliostros *Rituel de la maçonnerie égyptienne* bestand eine Loge, die sich ganz explizit am Alten Ägypten orientierte, die *afrikanischen Bauherren*. Eine Loge, die sich zwischen 1765 und 1775 in Preußen einer weiten Verbreitung erfreute und die in den folgenden Jahrzehnten Gegenstand mehrerer literarischer Darstellungen war (s. Gerlach 1996). Nur wenige dieser Schriften, die sich mit der »ägyptischen Freimaurerei« befassen, sind in der Forschung bisher erörtert worden.

Daß diese Texte weitgehend unbeachtet geblieben sind, liegt auch daran, daß sie z.T. nur handschriftlich und in wenigen Kopien verbreitet waren. Eine solche Schrift, die sich nur in einer deutschen Transkription einer französischen Handschrift findet, trägt den Titel: *Erlauchter Philosoph des Hermes oder die Magier von Memphis oder die wahren Freimaurer*. Zunächst wird, wie in den meisten Ritualschriften, die Dekoration des Logentempels beschrieben, der mit Bildern von Gottheiten dekoriert werden sollte. Neben Saturn und Merkur sind dies ausschließlich ägyptische Gottheiten: Osiris, Isis, Horus. Die Ritualtafel zeige, so der Text, die Figur des legendären Weisen Hermes Trismegistos, der aus einem Grab emporsteige. Das ägyptische Gepräge setzt sich bei der Beschreibung der Erkennungszeichen dieses Grades fort, denn dieses Zeichen sei »der Einweihungsfeier der Aegypter entnommen«. In einem kurzen Eingangsdialog wird bereits der Inhalt der Mysterienweihe umrissen:

»Welches sind die Mysterien der Philosophischen Ritter des Hermes? Hierauf antwortet der Andere: »Diejenigen der Natur. Das heilige Wort: ist der Name der Materie der Arbeit: »Natur. Das Paßwort: »Thot«. Der Name der Weisen: »Trismegistos. Alter: »Ich schaue in die Unsterblichkeit.« (Schaaf 1926, S. 212f.).

Das Einweihungsritual beginnt, wie so häufig bei freimaurerischen Initiationen, in der »dunklen Kammer«, wo der Einzuweihende zunächst darüber belehrt wird, daß ihn die niederen Stufen der Freimaurerei bisher im Irrtum belassen haben und er erst jetzt »zu den wahren Mysterien« geführt werde. Nach der obligatorischen Androhung

von Todesstrafen für den Verrat der ihm nun mitgeteilten Geheimnisse wird er in den Logentempel geführt. Aus einem Grab erhebt sich, begleitet von Flammen, der »Redner«, der den Initianden aus seiner Unwissenheit und von seinen Vorurteilen befreien will. In seiner Rede beschwört er die älteste Vergangenheit der Freimaurerei: Die Urväter der Gesellschaft seien Priester und Könige in Ägypten gewesen. Sie hätten sich als geheime Gesellschaft organisiert, in der sie die »tiefsten Geheimnisse der Natur« gepflegt und bewahrt hätten. Und so gibt sich der Redner als Verkörperung des Hermes Trismegistos zu erkennen: »Diese Wissenschaft habe ich, Hermes, den Philosophen und Königen Ägyptens gelehrt« (ebda., S. 216). Die Priester von Memphis hätten diese Wissenschaft, um sie zu schützen, »unter dem Schleier von Sprichwörtern und Allegorien« verborgen. Von den »asketischen Weisen« in Theben sei diese Weisheit bis auf die Kreuzritter gekommen, die dann den Namen *Freie Maurer* angenommen hätten. Bevor der Redner in seiner Rolle als Hermes Trismegistos in sein Grab zurückkehrt, verkündet er: »Mein wirklicher Name ist bei den Aegyptern Merkur, bei den Phöniziern Thot, bei den Griechen Hermes Trismegistos und auf der ganzen Erde Hiram« (ebda., S. 216). Der ägyptische Hermes, der als Leitautorität dieser »ägyptischen Freimaurerei« gilt, wird hier also mit der in der Freimaurerei so legendären Figur des Baumeisters des Tempels Salomos gleichgesetzt.

Der Einzuweihende wird nach den Kenntnissen des Grades eines »Philosophischen Ritter des Hermes« befragt (ebda., S. 217). Diese bestehen in dem Wissen um die drei Prinzipien, aus denen die »Quinta Essentia« gezogen werde, um so das »Geheimnis der Natur« oder die »Siebenzahl« zu gewinnen. All dies habe in den Nachtstunden stattzufinden, denn der Weise habe nur »im tiefsten Dunkel das große Werk zu suchen«, da er so in die Unsterblichkeit schauen könne.

Es folgt der zweite Grad eines »Erlauchten Magiers von Memphis« (ebda., S. 222), in der die Loge auch *Tempel der Weisheit* genannt werde und erneut mit Abbildungen von Osiris, Isis und Horus dekoriert sei. Zudem sei die Decke als Nachthimmel ausgestaltet mit dem Polarstern, dem Sternbild des Großen Bären, den zwölf Zeichen des Tierkreises, den sieben Planeten, den vier Himmelsrichtungen und den vier Elementen. Die Logenarbeit wird in diesem Fall nicht wie zuvor in der Nacht, sondern

am Tage verrichtet. In der »Vorbereitungskammer« muß der Initiand »von höchstem Maurerischen Range, der alle Prüfungen bestanden hat, die durch das Ordensstatut vorgeschrieben sind« (ebda., S. 226) darauf warten, daß er in den »hohen Orden« aufgenommen wird. Diese Vorbereitungskammer ist als »unterirdisches Gewölbe« gestaltet und voll von Gräbern, Särgen und Leichen. Schlangen zischen auf dem Boden, und Donner grollt. Hier muß er sich mehreren Proben unterziehen: als erstes einer Erdprobe, bei der er ein Grab ausheben muß. Dabei wird er von drei bösen Genien überwältigt, die künstliche Schlangen tragen und ihn in einen Sarg schließen. Daraufhin kommen drei gute Genien, besiegen die bösen und befreien den Kandidaten. Als nächstes folgt die Feuerprobe, bei der die drei bösen Genien mit ihren Schlangen erneut erscheinen und lodernde Fackeln auf den Initianden richten. Bei der folgenden »Wasserprobe« wird der Initiand in zwei Erdlöcher herabgelassen, im ersten wird er mit Wasser gereinigt und begegnet im zweiten einem »Gefangenen«, der als Verräter des Ordensgeheimnisses dort einsitzt. In der abschließenden Luftprobe wird er in die Luft gehoben, von den drei bösen Genien mit ihren Fackeln ein weiteres Mal angegriffen, bevor er von den drei guten wieder befreit wird. Schließlich wird er in die »Elysischen Gefilde« geführt, um »ihm den Lohn des Guten zu zeigen« (ebda., S. 230). Dies geschieht erneut mittels eindrucksvoller Todessymbolik: In der »dunklen Kammer« wird ein Grabmal aufgebaut, neben dem die Verkörperung des Todes steht. Der Initiand wird vor das Grab geführt, ihm wird im Rahmen einer dramatischen Inszenierung die Augenbinde abgenommen, und aus dem Grab erhebt sich »der Glückselige«, und der Tod steigt in das Grab. Dann richtet sich wieder der Redner an den Initianden und berichtet ihm, daß die Freimaurerei ihren Ursprung in den Mysterien der Isis habe. Die zuvor beschriebene Elementenprobe sei im ägyptischen Altertume üblich gewesen: Der Initiand habe ein tiefes Erdloch überschreiten, einen Strom und auch ein Feuer durchqueren müssen. So sei der Einzuweihende zu den Priestern gelangt. Habe er aber die Proben nicht bestanden, so müsse er sein Leben lang in den Abgründen der Unterwelt bleiben.

Nach einem längeren Ritualgespräch zu theologisch-naturphilosophischen Themen ist »der Tempel der Weisheit [...] geschlossen« (ebda., S. 237) und die Schilderung



Abb. 1. Nachzeichnung einer Abbildung aus dem französischen Hochgradritual »Erlauchter Philosoph des Hermes oder die Magier von Memphis oder die wahren Freimaurer« (nach Otto Schaaf: »Zwei Hochgrad-Rituale des 18. Jahrhunderts«, in: *Das Freimaurer-Museum. Archiv für freimaurerische Ritualkunde und Geschichtsforschung*, 2. Band, Leipzig 1926, S. 227). Der Initiand muß in der Unterwelt ein Grab ausheben und wird von drei bösen Genien überfallen.

des Ritualgeschehens beendet. Es folgen kleinere Texte, in denen dieses Ritual gegen andere Hochgradrituale abgegrenzt, der Ursprung der Freimaurerei einmal mehr in den Mysterien der Isis gesehen sowie von der Form und dem Inhalt des Unterrichts der »Magier von Memphis« berichtet und erläutert wird, wie die Ägypter dem Aberglauben verfallen seien und daß sie ihre Lehre Thales, Platon und Pythagoras mitgeteilt haben. Besonders aufschlußreich ist eine kurze Zusammenfassung der Mysterienweihe, die der Ursprung dieser Hochgradrituale sei: Es wird von den dunklen Räumen berichtet, die der Initiand zu durchqueren habe, den vielen Schrecken einflößenden Installationen, die die Unterwelt und den Tod beschwören und schließlich von drei Männern mit Kopfbedeckungen »in Form von Hundeköpfen«. Diese hätten den Initianden davor gewarnt, daß er sein Leben in den gräßlichen Räumen der Unterwelt verbringen müsse, wenn er nicht an sein Ziel gelange. Und so sei er an eine schwarze Inschrift auf weißem Marmor gelangt, die lautete:

»Wer diesen Weg beschreitet, allein, ohne hinter sich zurückzublicken und ohne zurückzukehren, wird durch Feuer, Wasser und Luft gereinigt werden. Wenn er den Schrecken des Todes meistert, wird er aus der Tiefe der Erde wieder ans Licht gelangen, und seine Seele wird die Geheimnisse der großen Göttin Isis erfahren« (ebda., S. 242).

Nachdem er diese Tafel passiert habe, folgte eine Feuer-, Wasser- und Luftprobe, nach deren Bestehen er im Tempel der Göttertrias Osiris, Isis und Horus als Eingeweihter aufgenommen worden sei. Die Priester dieses Tempels seien die »Magier von Memphis«. Und der Text schließt mit den Worten:

»Die Magier von Memphis übergaben den Eingeweihten ihre Geheimnisse nach einem Studium von 3, 5 und 7 Jahren. Man studierte die Natur, die Wissenschaften, die Künste und die Kenntnisse der Gestirne, des Weltganzen. Diese Philosophen zwingen uns zur Bewunderung des Einen Gottes, des Höchsten Schöpfers. Diese Kenntnis bildet das Endziel der Großen Mysterien« (ebda., S. 244).

Diese Rituale werden von ihrem Übersetzer ins 18. Jahrhundert datiert und sind bezeichnend für das Todesmotiv: In einer überaus theatralischen und dramatischen Form begegnen dem Initianden Verkörperungen des Todes, er wird durch Dunkelheit, Donner, Schlangen und Todesdrohungen geängstigt. Er erlebt einen Gang durch die Elemente, seinen symbolischen Tod, seine Grablegung und die Wiederauferstehung als »Glückseliger«. Seinen Gang in die Unterwelt tritt der Initiand an, um in der Tugend und den Wissenschaften unterrichtet zu werden und die Angst vor dem Tod zu verlieren. All dies sind Motive und Strukturen, die uns so oder so ähnlich auch in der *Zauberflöte* begegnen, zumal in beiden Fällen all dies als eine Initiation in die Mysterien der Isis verstanden wird.

Im Hinblick auf die Feuer- und Wasserprobe der *Zauberflöte* scheint dieser Text einschlägig zu sein. Es wäre jedoch verfrüht, nun die Feuer- und Wasserprobe der *Zauberflöte* vor diesem Hintergrund zu interpretieren trotz der intertextuellen Bezüge zwischen der *Zauberflöte* und dem Ritual der »Magier von Memphis«: Neben den zahlreichen weit verbreiteten Initiationsmotiven wie der Schweigeprobe oder den Todesdrohungen ist besonders auffällig, daß jeweils vom *Tempel der Weisheit* die Rede ist. Und natürlich läßt die oben beschriebene Tafel mit den Worten »Wer diesen Weg beschreitet [...]«, an den Gesang der »Geharnischten« denken. Dennoch ist hier Vor-

sicht geboten, denn wir wissen weder Genaueres über das Alter und die Verbreitung dieses Textes, noch ist es zwingend, ihn zu einer Quelle für die *Zauberflöte* zu erklären. Es gibt nämlich eine Vorlage für dieses Ritual, die in der Freimaurerei weit verbreitet war: Das Ritual der »Magier von Memphis« hat wichtige Anregungen durch Abbé Jean Terrassons *Sethos* erfahren. Mit diesem historischen Bildungsroman aus dem Jahre 1731, dessen Bedeutung für das Libretto der *Zauberflöte* schon mehrfach gewürdigt wurde, hat Terrasson einen großen publizistischen Erfolg gehabt. Zwei deutschsprachige Übersetzungen sind von diesem französischen Werk erschienen. Es handelt sich um die Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos: Der junge Prinz wird von seinem weisen Lehrer Amedes erzogen, nachdem seine Mutter, die gute Königin Nephte, gestorben war. Die Regentschaft in Ägypten wird von der bösen Dulca übernommen, die die Tugend und Wissenschaft untergraben möchte, um ihre Herrschaft zu festigen. Sethos erweist seinen Mut und seine Tugend, indem er erfolgreich gegen eine Schlange kämpft. Die Vollendung seiner Erziehung und Bildung erfährt er durch die Initiation in die Mysterien der Isis: Begleitet von seinem Mentor steigt er in die unterirdischen Anlagen der Pyramiden, muß eine Feuer-, eine Wasser- und eine Luftprobe bestehen und gelangt schließlich in den Tempel, in dem er von den Priestern empfangen wird, um in die Mysterien initiiert zu werden. Die Einweihung beginnt mit der Reinigung des Leibes, in der Sethos Askese üben muß. Die zweite Stufe einer »Reinigung der Seele« besteht in wissenschaftlichem und ethischem Unterricht. In der dritten abschließenden Stufe der »Entdeckung« sieht Sethos ein unterirdisches »Elysium«, ein Strafgericht und eine aufwendige Inszenierung der Priester zur Erteilung von Orakeln. In einem Festumzug wird Sethos als Eingeweihter der Öffentlichkeit präsentiert und verläßt als wisender und tugendhafter Mann den Einweihungstempel, um viele weitere Abenteuer zu bestehen.

Die Schilderung des Ganges durch die Unterwelt der Pyramide wurde zum Vorbild der »Magier von Memphis« und vieler anderer Freimaurer der Mozartzeit. In der *Zauberflöte* finden wir einige Parallelen: den Kampf des jungen Prinzen gegen eine Schlange, den Priesterchor »O Isis und Osiris« und insbesondere die Inschrift, die den Initianten vor dem weiteren Prüfungsweg warnt und ihm zugleich die Verheißung der Initiation verspricht. Bevor

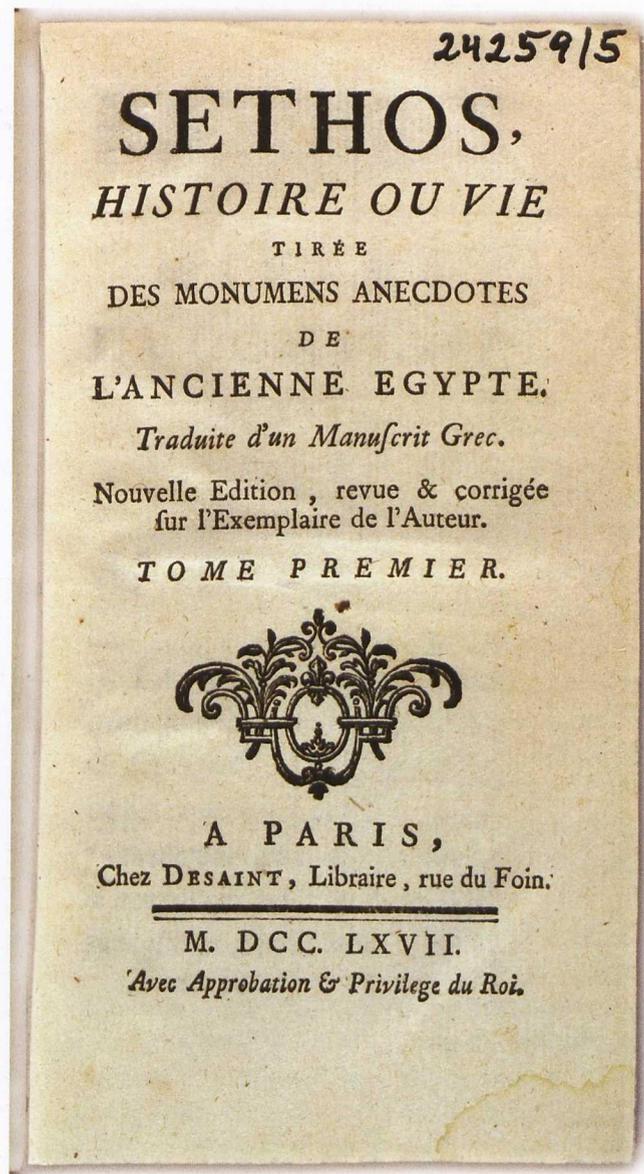


Abb. 2. Jean Terrasson, *Sethos, Histoire ou Vie. Tirée des Monumens Anecdotes de l'Antienne Egypte*, Nouvelle Edition, Paris 1767, 1. Band, Titelblatt (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde)

Sethos mutig seinen Weg ins Innere der Pyramide fortsetzt, liest er:

»Wer diesen Weg allein geht, und ohne hinter sich zu sehen, der wird gereinigt werden durch das Feuer, durch das Wasser und durch die Luft; und wenn er das Schrecken des Todes überwinden kann, wird er aus dem Schooß der Erde wieder herausgehen, und das Licht wieder sehen, und er wird das Recht haben, seine Seele zu der Offenbarung der Geheimnisse der großen Göttin Isis gefaßt zu machen« (Terrasson 1777, S. 155, übersetzt von Matthias Claudius).

Unschwer ist hier eine mögliche Vorlage für den Gesang der »Geharnischten« in der *Zauberflöte* zu erkennen, indem dem Initianden die nun folgende Elementenprobe angekündigt wird. Anders als in der *Zauberflöte* lesen sowohl im *Sethos* als auch bei den »Magiern von Memphis« nicht die »Geharnischten« diese Sätze vor, diese erscheinen in diesen Texten erst später und drohen dem Initianden an, daß er in der düsteren Unterwelt wird bleiben müsse, wenn er nicht die Prüfungen besteht und initiiert wird.

In Terrassons Roman wird die gefährliche Düsternis der Unterwelt einer ägyptischen Pyramide verstärkt durch die Todesdrohungen, die nicht nur auf der warnenden Tafel zu lesen sind, sondern auch durch die Versicherung, daß die Luftprobe »so schrecklich als der Tod selbst« sei. An der Extensivität seiner Todessymbolismen kann es der *Sethos* freilich nicht mit den freimaurerischen Hochgradritualen aufnehmen. Hier steht, anders als bei Terrasson, eindeutig die Antizipation des Todes im Zentrum des Geschehens, der Initiand erlebt nicht nur ein Abenteuer, sondern in einer aufwendigen theatralischen Inszenierung seine eigene Grablegung, sein eigenes Sterben und die Wiederauferstehung im klaren Licht des neu verstandenen Diesseits.

Dieses Unterweltszenario war in der deutschen Freimaurerei der Mozartzeit recht weit verbreitet und erhielt eine anschauliche Ausgestaltung bei der *Loge der afrikanischen Bauherren* (Ebeling 2006). In der Schrift *Crata Repoa. Oder Einweyhungen in der alten geheimen Gesellschaft der Egyptischen Priester*, erstmals 1770 von Carl Friedrich Köppen und Johann Wilhelm Bernhard von Hymmen veröffentlicht, wird eine altägyptische Mysterienweihe in sieben Graden geschildert. Köppen und Hymmen zitieren zahlreiche Autoren der Antike und Spätantike, um einen möglichst lebendigen und phantasievollen Initiationsverlauf zu entwerfen.

Der Text beginnt mit typischen Initiationstopoi: Nach einer Tempelreise von Heliopolis über Memphis nach Theben wird der Einzuweihende beschnitten, muß fasten, sich in einer Höhle über Monate allein der Kontemplation hingeben, »Sinnsprüche« verinnerlichen und wird mit verbundenen Augen und gefesselten Händen in den Prüfungstempel geführt. Wind, Blitz und Donner erschrecken ihn; er muß Treue und Verschwiegenheit geloben, wird

von einem Redner vor Vorurteilen gewarnt und zur Betrachtung des Göttlichen ermahnt. In der Prüfung zum zweiten Grad wird ihm auferlegt, abermals zu fasten und sexuelle Enthaltsamkeit zu üben. Nachdem er erotischen Verlockungen widerstanden und sich furchtlos gegen Schlangen gezeigt hat, kommt er im dritten Grad der Weihe an die »Pforte des Todes«. Der Initiand steigt nun sinnbildlich in die Unterwelt, in einen Raum, in dessen Mitte der Sarg des Osiris steht. Nun wird er rituell erschlagen

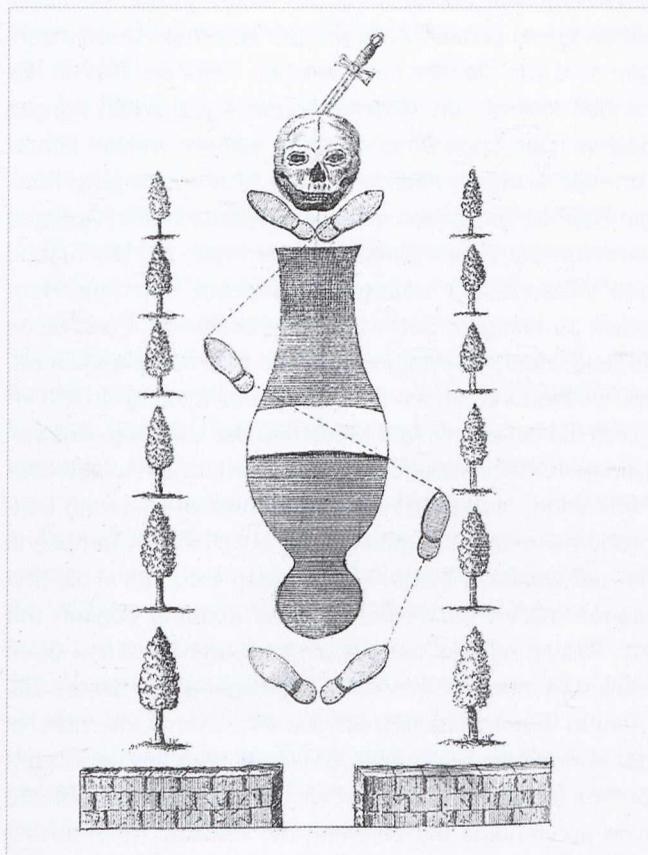
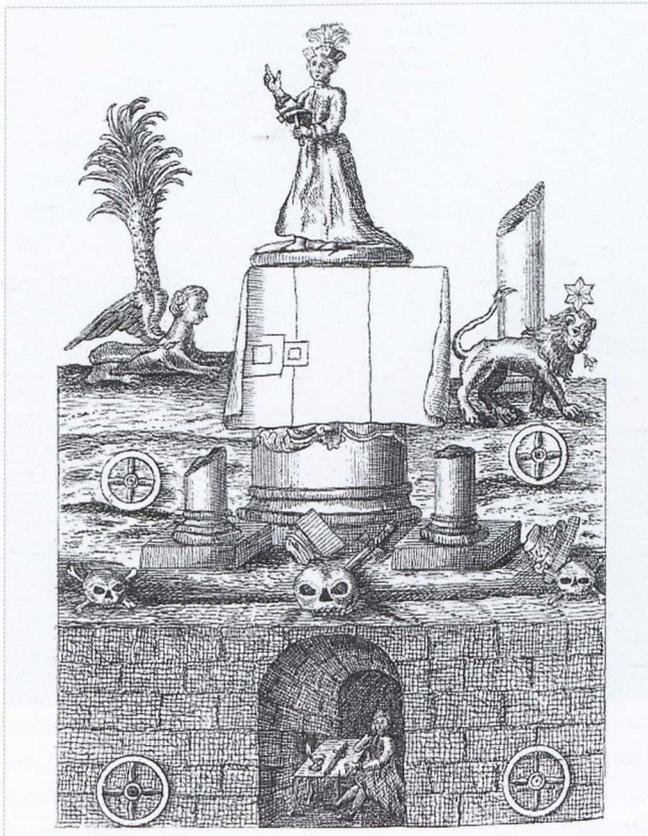


Abb. 3–4. Aus: Carl Friedrich Köppen und Johann Wilhelm Bernhard von Hymmen, *Crata Repoa. Oder Einweyhungen in der alten geheimen Gesellschaft der Egyptischen Priester*, o.O. 1770. Todessymbolik und Initiationszenerie des Logentempels der »afrikanischen Bauherren«.

und in Mumienbänder gewickelt, gelangt so in den vierten Grad, um in einer »Schlacht der Schatten [...] Personen in gräßlicher Gestalt« (Köppen/Hymmen 1770, S. 18) zu unterliegen. Im Logentempel werden ihm die Augen wieder geöffnet, und er wird für einen Kampf gerüstet. Ein »schöne[s] Frauenzimmer, welches gleichsam zu leben schien und sehr künstlich von feinen Blasen und Häuten verfertigt war« (ebda., S. 21), muß er enthaupten,

denn der Kopf sei nichts anderes als der der Gorgo. Eine Art Schauspiel wird dem Einzuweihenden nun vorgeführt, hat er es bis zum fünften Grad geschafft: Horus sucht und tötet den in einer Höhle sitzenden Osiris-Mörder Typhon. Auch Typhon wird geköpft und sein Haupt der Versammlung präsentiert, nachdem der Körper in die Flammenhöhle geworfen wurde. Das Ritual wird mit einem sechsten und siebten Grad abgeschlossen, in dem der »Ursprung der ganzen Götterlehre erzählt und Initianden die Anwei-



sung zur praktischen Sternkunst beygebracht« (ebda., S. 25) wird. Seinen rituellen Tod erlebt der Initiand hier in einer hochdramatischen und aufwendigen Szenerie.

Bei diesem Unterweltszenario handelt es sich um eine ägyptisierende Deutung eines französischen, jedenfalls ursprünglich französisch verfaßten, Hochgradrituals. 1768 erscheint eine deutsche Ausgabe einer zwei Jahre zuvor auf Französisch erschienenen Schrift mit dem Titel: *Allerneueste Entdeckung der verborgensten Geheimnisse der hohen Stufen der Freimaurerei* (erschieden in Berlin, nach Titelauskunft »Jerusalem«). Darin wird ebenfalls eine Initiation in sieben Stufen geschildert, die in einigen

Teilen die Vorlage für *Crata Repoa* ist: So wird geschildert, wie der Initiand im ersten Grad einer Puppe, die in einer Höhle sitzt, den Kopf abschlagen und ihn der Versammlung präsentieren muß. Auch hier stirbt der Einzuweihende einen rituellen Tod. Als Anhang finden sich einige Schriften, die die Mysterien des Hochgradrituals in den Zusammenhang der altägyptischen Mysterien stellen und in denen Carl Friedrich Köppen, einer der Autoren der *Crata Repoa*, von »egyptische[n] und griechische[n] Zeichnungen« berichtet, die die Freimaurerei betreffen und über die er bald mehr berichten werde. Über ägyptische Hieroglyphen, mit denen sich Köppen befaßt hatte, erfahren wir im selben Jahr tatsächlich mehr in der Schrift *Erklärung einer Egyptischen Spitz-Säule [...]*. Zum bessern Verstande des 1. Theils der Hieroglyphen des Warburton (Berlin 1768). Die Dekoration eines ägyptischen Obeliskens wird unter Rekurs auf zahlreiche Autoren der griechisch-römischen Antike als Darstellung einer Mysterienweihe beschrieben. Diese Schrift rekurriert weitgehend auf die bedeutendste Schrift zur Mysterientheorie im 18. Jahrhundert: William Warburtons *The Divine Legation of Moses*, ohne jedoch die Mysterientheorie selbst zu erörtern. Vielmehr wird eine Initiation beschrieben, die als natürlicher Lebensweg des Menschen verstanden wird und so notwendig mit dem Tod endet. Strukturell, motivisch und sogar wortwörtlich ist diese Schrift die Vorlage für *Crata Repoa* gewesen, die dramatische Unterweltschilderung findet sich hier jedoch nicht. Ausgelassen werden die Antizipation des Todes und ein Mysteriengeschehen im traditionellen Sinne eines Übergangsrituals. In der dramatischen Ausgestaltung, wie wir sie bei *Crata Repoa* finden, handelt es sich offensichtlich um eine Kombination aus Terrassons Roman, dem französischen Hochgradritual und einer Interpretation der Dekoration eines ägyptischen Obeliskens als Mysterienhandlung.

Daß *Crata Repoa* Teil eines tatsächlich praktizierten Initiationsrituals gewesen sei, schildert eine Schrift aus dem Jahre 1790: *Die entdeckten Trümmer der Bauherrn-Loge* (erschieden in Berlin). Der Autor will 1768 in der Lausitz eine Initiation miterlebt haben. Die inhaltlich detaillierte Beschreibung des Initiationsgeschehens betont, daß die Loge als Akademie der Wissenschaften organisiert gewesen und in ägyptischem Stile dekoriert gewesen sei. Der Initiand habe »Unterricht in den alten Egyptischen Geheimnissen« erhalten und müsse sich über Monate in

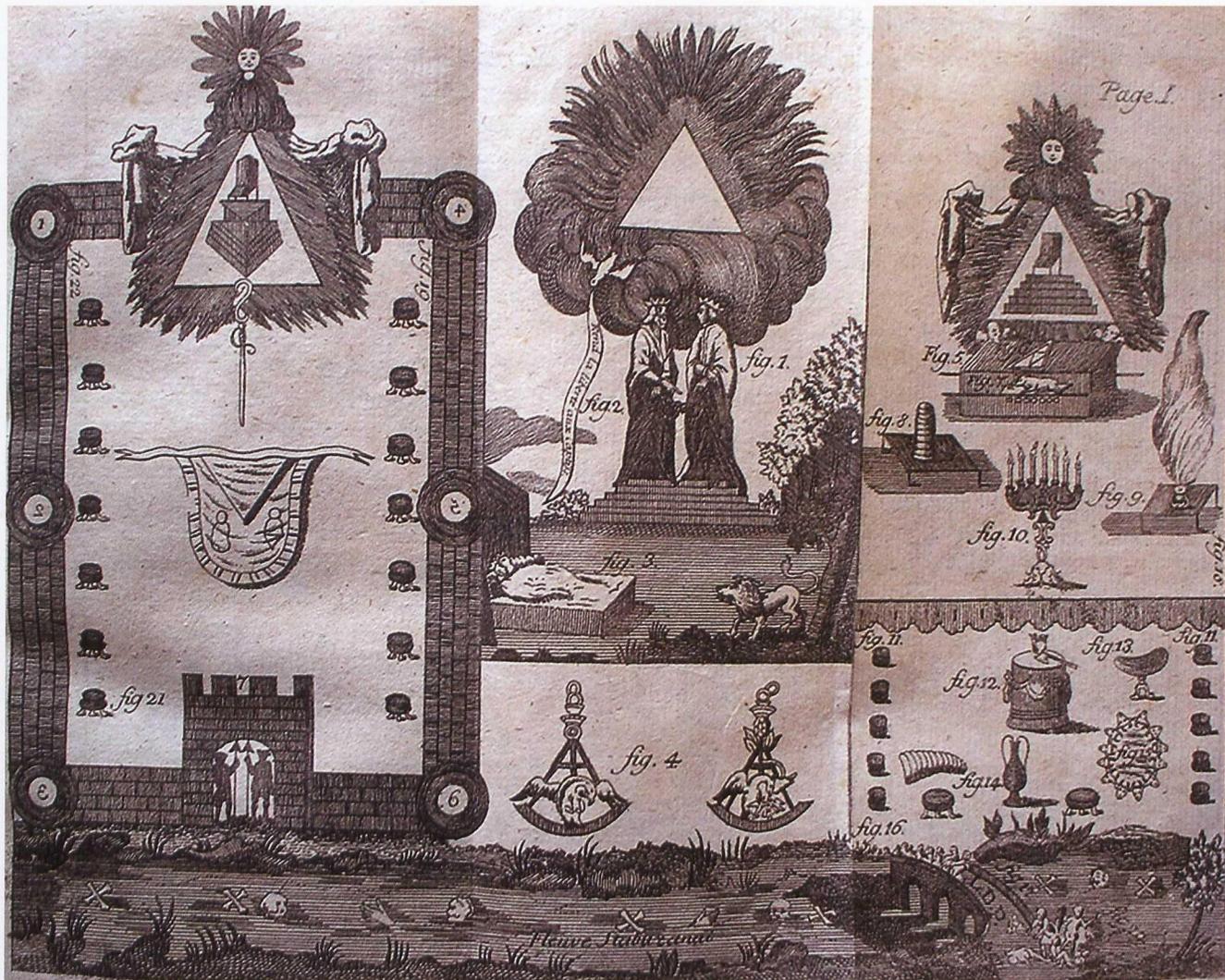


Abb. 5. Aus: *Allerneueste Entdeckung der verborgensten Geheimnisse der hohen Stufen der Freimaurerei*, Jerusalem [= Berlin] 1768.
Initiation und Unterweltsymbolik im Hochgradritual.

den Wissenschaften üben. Vor der Loge habe sich eine schwarze Tafel befunden, auf der mit goldenen Buchstaben die Worte geschrieben standen:

»Wer diesen Weg allein geht, ohne hinter sich zu sehn: Soll durch Feuer, Luft und Wasser gereinigt werden, und wo er das Schrecken des Todes überwinden kann, soll er aus dem Schoße der Erde wieder hervorgehen, und das Licht sehen, auch das Recht haben, seine Seele zu den größten Geheimnissen zuzubereiten« (ebda., S. 25).

Dieser Text scheint das Zentrum dessen zu sein, was man in der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts unter einer ägyptischen Mysterienweihe verstanden hat. Der Gang durch die Elemente und die Überwindung der Angst vor

dem Tod gelten als die notwendigen Bedingungen, um in der abschließenden Weihe das Licht der Wahrheit selbst zu sehen. Terrassons Abenteuer- und Erziehungsroman in der Nachfolge von Fenelons *Telemaque* und Ramsays *Cyrus* hat offensichtlich einen tiefgreifenden Einfluß auf die freimaurerische Vorstellung einer ägyptischen Mysterienweihe gehabt. Zahlreiche Schriften rekurren auf den *Sethos*-Roman, um ein anschauliches Bild einer Initiation nach altägyptischem Vorbild zu zeichnen. Es war den Freimaurern, die sich bei ihren Initiationen auf das Alte Ägypten beriefen, wichtig, daß sie ihre Rituale nicht nur nach einem vagen historischen Vorbild gestalteten, sondern daß sie sich tatsächlich in einer direkten Traditionsli-

nie mit dem ältesten ägyptischen Altertum sehen konnten. So behauptet der Verfasser einer Schrift, die uns den Ritus der Loge en detail schildert, bereits im Titel, sie enthalte *Beweise, daß die afrikanischen Bauherrn sich auf Kenntnisse der Alterthümer besonders der Einweihungen legen* (erschienen 1790 in Berlin). Auch hier stand Terrassons *Sethos Pate*; der erste Teil der Initiation ist eine z.T. wörtliche Übernahme der Erlebnisse des Sethos in der Unterwelt der Pyramide. Die Fortsetzung dieser Mysterienweihe, bei der es um die »Reinigung des Leibes« gehe, sei die Reinigung der »Seele«. Und diese liege uns im Ritual von *Crata Repoa* vor. Somit wird die *Loge der afrikanischen Bauherren* und das in *Crata Repoa* geschilderte Einweihungsritual als Fortsetzung dessen verstanden, was Terrasson für das Alte Ägypten beschrieben hatte. Dabei kommt es zu einer extensiven Ausweitung der Unterwelts- und Todesszenarien: wo Sethos im Unterricht von den Priestern die Wissenschaften erlernt, tritt hier die dramatische Antizipation und Überwindung des eigenen Todes.

Das Bild, das die *Zauberflöte* von der Unterwelt, von Taminos und Paminas Gang durch die Elemente heraufbeschwört, wird nun als Teil einer literarischen Tradition von Unterweltsgängen deutlich, die an die klassischen Vorlagen wie den Orpheusmythos oder Odysseus' Abstieg in die Unterwelt anschließt und zugleich über sie hinausgeht. Was die »ägyptischen Freimaurer« mit diesem Bild eines Ganges durch die Elemente und der Überwindung der Angst vor dem Tod darüber hinaus verbunden haben, verraten die Texte nur in Ansätzen. Ganz im Sinne einer »hermetischen Semiose« werden die Rituale, Formeln und Zeichen als Hieroglyphen und Symbole gedeutet, die auf etwas Göttliches und Transzendentes verweisen, es aber nie eindeutig objektsprachlich darstellen können. Einige Hinweise geben uns die Texte dennoch: Bei den »Magiern von Memphis« sind alchemische und physikotheologische Vorstellungen dominant. Es geht um den »wahren Stein der Weisen«, um ein Universalheilmittel, daß die edlen Kräfte der Natur freisetzt und so den Menschen zu Gott führt. Diese Schrift steht, wie die freimaurerischen Gold- und Rosenkreuzer der Zeit, in der Tradition des Alchemo-Paracelsismus des 16. und 17. Jahrhunderts und ihres Ägyptenbildes.

Auf die Vorstellung, daß eine vollkommene ägyptische Initiation aus zwei Teilen bestehe, deren erster von Terras-

son anschaulich beschrieben ist und deren zweiter im Ritual von *Crata Repoa* vorliege, treffen wir bei zahlreichen Autoren. Bis in die Einzelheiten, wie der Warnung »Wer diesen Weg allein geht ...«, den drei Männern mit dem Anubishelm und der fast buchstäblichen Wiedergabe von *Crata Repoa* ist dies ausgeführt bei Friedrich Gottlieb Hermanns *Der Mystagog oder vom Ursprung und Entstehung aller Mysterien und Hieroglyphen der Alten, welche auf die Freimaurerey Bezug haben/ von einem ächten Freimaurer* (Osnabrück und Hamm 1789). Der Autor bettet die Initiationsschilderung in eine religionsphilosophische Entwicklungsgeschichte: Der Ursprung aller Kulturen und Religionen sei der Deismus. Mit der Verehrung von Sonne und Mond habe die Abgötterei begonnen; diese habe schließlich sogar zur Verehrung von Tieren in der Religion des einfachen Volkes geführt. Die Priester wollten jedoch den von ihnen als wahr erkannten Deismus erhalten, ohne offen den Lehren der Volksreligion zu widersprechen. So richteten sie die Mysterien ein, um im Geheimen die eigentliche Weisheit zu pflegen.

Das Geheimnis der Mysterien liege im Deismus, und ihr Ziel sei der Unterricht in der Philosophie: Eigentlich hätten die ägyptischen Mysterien genau das in vollkommener Weise gelehrt, was Platon und Pythagoras später den Griechen vermittelt hätten. Um den weisen Ur-Deismus und den verborgenen Kern der Mysterien zu verstehen, gelte es, sich in erster Linie von der platonisch-pythagoräischen Tradition belehren zu lassen. Die gesamte Kulturgeschichte sei eine Anverwandlung einer neuplatonischen Interpretation der altägyptischen Mysterienlehre, und so bemüht sich der Autor um einen »Beweiß, daß die Lehren der Mysterien sich zuerst zu den alexandrinischen Philosophen und von ihnen in den Schooß des Christenthums geflüchtet haben«. Vor allem aber sei die Freimaurerei à la *Crata Repoa* eine legitime Erbin der ägyptischen Mysterien. Hermann sieht einen deutlichen »Beweiß, daß der Freymaurerorden die Fortsetzung der alten Mysterien unter veränderter Gestalt sey«.

Die Todes- und Unterweltsmotive werden hier, wie auch in manch anderen Schriften der »afrikanischen Bauherren«, im Hinblick auf die platonisch-neuplatonische Philosophie interpretiert. Die Höhle, in die sich der Initiant zurückziehen muß, wird als »Höhle Platons« gedeutet, das heißt nach den erkenntnistheoretischen Maximen von Platons Höhlengleichnis. Der Körper des Initian-

den wird ebenfalls nach platonischer Diktion als »Gefängnis der Seele« verstanden, und grosso modo wird eine neuplatonische All-Einheitslehre vertreten. All dies kann zwar auch als Erbe der hermetischen Tradition verstanden werden, jedoch in einer ganz anderen Spielart als die alchemischen und paracelsischen Vorstellungen (s. Ebeling 2005).

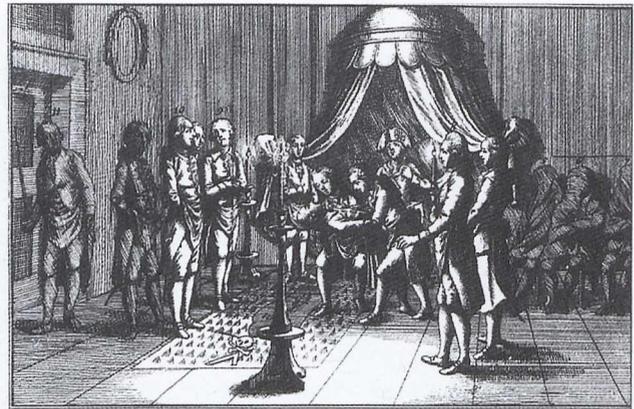
Zweifelsohne gehören *Crata Repoa* und die geschilderten Unterweltszenarien zum kulturgeschichtlichen Umfeld der Entstehung der *Zauberflöte*. Es handelt sich um Schriften mit vergleichsweise weiter Verbreitung. In Mozarts Umfeld wird z.B. *Crata Repoa* von Ignaz von Born in seinem Aufsatz »Über die Mysterien der Ägyptier« im *Journal für Freymaurer* (Band 1, Wien 1784, S. 87) erwähnt, allerdings im kritischen Sinne.

Grundsätzlich ist das Todesmotiv in der Freimaurerei keine Eigenart einer »ägyptischen Freimaurerei« oder der sogenannten Hochgrade. Auch in den drei Graden der Johannismaurerei, in denen man vom Lehrling zum Gesellen und schließlich zum Meister erhoben wird, spielt die symbolische Vergewärtigung des Todes eine wichtige Rolle.

Im ersten Aufnahmezeremoniell, wie es Mozart erlebt haben wird, muß der Lehrling versichern, über das Logengeheimnis zu schweigen. Andernfalls ist er bereit, die gräßlichsten Todesstrafen auf sich zu nehmen:

»Im Fall ich aber dießes mein Versprechen im geringsten brechen sollte, so willige ich ein, daß mir mein Haupt abgeschlagen, mein Herz ausgerißen, meine Zunge und Eingeweide ausgewunden, und alles in den Abgrund des Meers geworfen, mein Körper verbrant, und seine Asche in Luft verstreuet werden möge, damit kein Andenken von mir unter denen Menschen, und Freymeurer Rittern und Brüdern übrig bleiben möge« (Wagner 2003, S. 292f.).

Besonders deutlich indes ist die Todessymbolik in der Meistererhebung, denn auch hier antizipiert der Initiand seinen eigenen Tod, indem er symbolisch den Tod Hiram, des legendären Baumeisters des Tempels Salomons und Leitautorität der Freimaurerei, stirbt (Irmén 1991, S. 142–152). Der Logentempel, in dem die Einweihung stattfindet, ist mit Totenköpfen, einem Sarg und Tafeln ausgestattet, auf denen »Gedenke an den Tod« zu lesen ist. Der Initiand wird immer wieder dazu angehalten, das »Memento mori« zu beherzigen. Er wird rituell getötet und im Sarg bestattet.



Vorstellung der Freymaurer wegen Aufnahme der Meister
Man legt den Aufzunehmenden auf den in der Loge gezeichneten Sarg.
1. Der Obermeister. 2. Der erste Aufseher. 3. Der andere Aufseher. 4. Der Aufzunehmende auf dem Sarg gelegt wird. 5. 6. 7. Aufzunehmende dem Obermeister die Urnarmung nach nicht gegeben hat. 8. Der Redner. 9. Der Secretarius. 10. Der Schatzmeister. 11. Der Thürsteher.

Abb. 6. Aus: *Les Coutumes des Franc-Maçons dans leur Assemblées* [...]. Neu und aufrichtig entdeckte Gebräuche der Freymäurer bei ihren Versammlungen, Leipzig 1745. Kupferstich von Johann Martin Bernigroth (1713–1767), Abbildung der Meistererhebung einer Freimaurerloge, wie sie Mozart erlebt haben könnte.

An dramatisch-theatralischer Kraft steht diese Meistererhebung jedoch hinter den ausführlich geschilderten Unterweltsgängen der »ägyptischen Freimaurerei« zurück. Strukturell und psychodynamisch handelt es sich aber um etwas ganz Verwandtes: Es ist ein traditionelles Motiv der Mysterien. Das alte Ich des Menschen muß sterben, auf daß er als neuer Mensch in dem Mysterium wiedergeboren werde. Diese Struktur liegt allen Mysterienkulten seit der Antike zugrunde.

Resümee

Die Freimaurer als Mörder Mozarts? Es gibt wenige biographisch-historiographische Argumente, auf die Mathilde Ludendorff und ihre Epigonen ihre These, Mozart sei von den Freimaurern ermordet worden, stützen: So zitieren sie immer wieder Constanze Mozarts Bericht, daß Wolfgang befürchtete, vergiftet zu werden, oder sie deuten Mozarts vermeintliche Pläne, eine Loge unter dem Namen »die Grotte« zu gründen als Abwendung von der Freimaurerei. Und sie berufen sich auf die Freimaurer-rituale, allerdings nur assoziativ, insbesondere auf die Hochgradrituale mit ihren Racheritualen, den Todesdrohungen für Geheimnisverrat, den Sarglegungen und extensiven Unterweltszenen. So wird die Todesdrohung des

Rituals als eine realweltliche Gegebenheit verstanden und nicht als symbolische Handlung. Dafür, daß ein solcher Fememord je vollzogen wurde, lassen sich kaum Anhaltspunkte finden. Begründet wird diese Bestrafung Mozarts damit, daß er angeblich in der *Zauberflöte* geheiligte Geheimnisse der Freimaurerei verraten habe. Dieses Argument klingt freilich wenig plausibel, waren doch freimaurerische Schriften überreich auf dem Buchmarkt vertreten. In Klatsch- und Tratschzeitschriften, wie dem von Johann Thomas Edler von Trattnern herausgegebenen *Spion von Wien*, fanden sich Beschreibungen des freimaurerischen Initiationsrituals, und auch auf der Bühne wurden reichlich Freimaurerthemen dargeboten.

So bleibt die These vom Ritualmord, Mozart sei nach dem Vorbild eines Hochgradrituals hingerichtet worden; er habe möglicherweise selbst von seiner bevorstehenden rituellen Hinrichtung gewußt und in sie eingewilligt (siehe Duda 1994). Hierbei wird zumindest andeutungsweise auf Schriften verwiesen, wie wir sie oben erörtert haben. Daß jedoch bei diesen Ritualen jemals ein Mensch tatsächlich ermordet wurde, läßt sich nicht nachweisen, und die Texte selbst sprechen z.T. von einem legendären Ausnahmefall in der Antike, bei dem ein Initiand ums Leben gekommen sei. Nur wer den Charakter von Ritualen mit ihren symbolischen Handlungen vollkommen verkennt, kann sie für dokumentarische Berichte halten.

Aus einem ganz anderen Grund dagegen erscheinen die Schriften der »ägyptischen Freimaurerei« bemerkenswert zu sein. Sie berichten von der überzeitlichen Gültigkeit der altägyptischen Isis-Mysterien, die ihren Ursprung zwar im Alten Ägypten haben, ihre Wirksamkeit jedoch noch bei den Freimaurern des 18. Jahrhunderts besitzen. Ihre Rituale werden als aufwendige theatrale Instanz einer Jenseitserfahrung geschildert. Ihre Wirkung auf den Initianden werden sie, wie die Erfolge der Hochgradmurerie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen, kaum verfehlt haben. Dabei ist die Freude an der existenziellen Vergegenwärtigung des Sterbens, des Todes und der Jenseitsexistenz enorm: Bisweilen werden zwei Schilderungen einer Mysterienweihe »à l'égyptienne« so kombiniert, daß zwei ausführliche Unterweltszenarien miteinander verbunden werden. Aus einem Roman, *Terrassons Sethos*, wurde die bunte, abenteuerliche Handlung eines Unterweltganges entnommen, aus einem sich als ägyptisch verstehenden Initiationsritual, *Crata Repoa*,

die theatralische Inszenierung des eigenen Todes und der Kämpfe im Totenreich, die hinter der schrecklichen »Pforte des Todes« liegt.

Was kann uns das über die *Zauberflöte* sagen? Ist es überhaupt sinnvoll, aus der Vielzahl möglicher Quellen einen kleinen Ausschnitt zu wählen? Sicherlich wäre ein solches Vorgehen illigitim, wollte man die *Zauberflöte* aus einer bestimmten Perspektive »ausdeuten«, ihr eine und nur eine tiefere Bedeutung zuschreiben. Trotzdem kann der Blick auf diese Texte die Aufmerksamkeit dafür schärfen, was im Libretto und in der Musik der *Zauberflöte* offensichtlich ist. Auch hier haben wir es, wie in den oben beschriebenen Schriften, mit einer Initiation in die Mysterien der Isis zu tun. Und wie bei den ägyptisierenden Ritualen der Feimaurer kommt es zu einer aufwendigen Inszenierung. Der gesamte barocke Theaterapparat mit seinen Flugwerken, Göttererscheinungen und dem dramatischen Wechsel von Himmel und Hölle, von »locus amoenus« und »locus horribilis« wird in der *Zauberflöte* bemüht. Es sind verwandte theatralische Mittel, die auf der Opernbühne und in den Ritualen der Freimaurerei, insbesondere der Hochgradmurerie eingesetzt werden. Der Initiand in der Mysterienweihe der »ägyptischen Freimaurerei« sollte erschüttert, gereinigt und geläutert werden, leibhaftig das Schicksal, den Tod und die Drohungen der Unterwelt erleben, um seine bisherigen Irrtümer zu erkennen und zu wissen, wie er für eine bessere Welt tätig werden kann. In einer gelungenen Aufführung der *Zauberflöte* durchlebt der Zuschauer – ganz im Sinne eines aristotelischen Katharsisbegriffs – etwas Ähnliches: Angst und Schrecken, Donner und Dunkelheit und die heilsame Wirkung der Musik, die ihn durch diesen Schrecken führt, um ihn am Ende erleichtert das strahlende Licht der Sonne erblicken zu lassen. Die Oper ist das geeignete Mittel, diese bis ins Leibliche reichende Ergriffenheit beim Zuschauer zu bewirken und zudem noch die in der *Zauberflöte* postulierte helfende und zivilisierende Kraft der Musik erlebbar zu machen.

Betrachten wir die Feuer- und Wasserprobe in der *Zauberflöte* erneut, so fällt das aufwendige Szenenbild mit seinen Bergen, einem Wasserfall, Feuer und Nebel auf. Es erinnert an die Initiations-Inszenierungen der »ägyptischen Freimaurerei«. Auffallend schlicht ist jedoch die Durchführung der Szene: Nur die Flöte geleitet die beiden Liebenden durch Feuer und Wasser. Keine Toten erheben



Abb. 7. Ignaz Unterberger (zugeschrieben), Innenansicht der Wiener Loge *Zur neugekrönten Hoffnung*, um 1786 (Copyright Wienmuseum). Ganz rechts vorn soll Mozart zu sehen sein. Manche vermuten neben ihm Schikaneder, was jedoch als unwahrscheinlich gelten kann. Schlangen, die sich um die Säulen im Hintergrund winden und eine Merkurstatue auf der rechten Seite werden bisweilen als Hinweise auf ein Hochgradritual gedeutet.

sich aus ihren Gräbern, keine Göttererscheinungen, keine rituellen Grablegungen ereignen sich auf der Bühne! Lediglich die Wirkung der Musik ist es, die ohne Gesang die Todesgefahren zu bannen vermag.

Das Motiv hat an sich eine lange Operntradition: Der Orpheusmythos, der für die Entstehungszeit der Oper so wichtig war, verherrlicht die Musik als diejenige Kraft, die die Schrecken der Unterwelt überwinden kann. Bereits in Terrassons *Sethos* wurde die Geschichte von Orpheus und Euridike als griechische Transposition der Initiation in die Mysterien der Isis interpretiert. In der *Zauberflöte* gelang eine ästhetisch überzeugende Verbindung des Or-

pheusmythos als Verherrlichung der Musik mit der Initiation in die Mysterien der Isis. Wofür diese »ägyptische Freimaurerei« steht, ist nicht eindeutig zu beantworten, für aufklärerischen Deismus oder für hermetische Alchemie? Beides wurde zur Zeit Mozarts damit in Zusammenhang gebracht, und Mozart hat sicherlich nicht eine Deisten- oder Alchemistenoper schreiben wollen. Im dramaturgischen Rahmen einer Mysterienhandlung haben Mozart und Schikaneder viele und vieldeutige Motive zu einer Einheit geformt. Das Kunstwerk muß in vielerlei Hinsicht ein Rätsel bleiben und lädt als solches immer wieder zu Streifzügen in die Kulturgeschichte ein.