

Florian Ebeling

CATARINO MAZZOLÀS LIBRETTO »OSIRIDE«
(DRESDEN 1781)

EIN BEITRAG ZUM KULTURGESCHICHTLICHEN UMFELD DES
LIBRETTOS DER »ZAUBERFLÖTE«

Das Textbuch der »Zauberflöte« scheint ein besonders lohnendes Studienobjekt für die Rezeptionsforschung zu sein. Es hat, wie wenige andere Schriften, nicht nur heterogene, sondern sogar widersprüchliche Interpretationen erfahren. Bei sich widersprechenden Interpretationen sollten Kriterien für deren jeweilige Plausibilität entwickelt werden. Insofern diese Deutungen auf die Intention des Librettisten rekurrieren, ist es sinnvoll, den Entstehungsprozess des Werkes zu untersuchen. So unterschiedliche Interpretationen wie die jakobinische oder die konservative, die die Darstellungsabsicht der Autoren in den Mittelpunkt ihres Interesses stellen, müssen sich daran messen lassen, ob sich die behaupteten politischen Absichten des Komponisten und des Librettisten im Entstehungsumfeld der »Zauberflöte« nachweisen lassen. An den Ergebnissen der Untersuchung des kulturellen, ökonomischen, politischen oder auch religiös-philosophischen Umfeldes, in dem das Werk entstanden ist, zeigen diese Interpretationen ihre Gültigkeit. Erst wenn deutlich wird, welche Texte und Traditionen für die Entstehung des Zauberflötenlibrettos von Bedeutung sind, wird es möglich sein, zu einer angemessenen ideengeschichtlichen Würdigung der Oper zu kommen.

Wenn es auch zur Entstehungsgeschichte der »Zauberflöte« gute Einzeluntersuchungen gibt, so scheint doch eine umfassende Untersuchung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes des Librettos immer noch ein dringendes Forschungsdesiderat zu sein. Einen kleinen Beitrag hierzu soll dieser Aufsatz leisten und auf ein bisher nicht adäquat gewürdigtes Libretto aufmerksam machen. Dieses Textbuch soll weder als eine neue Urquelle noch als eine der Hauptquellen vorgestellt werden. Es stellt auch nicht den einzigen Schlüssel zum angemessenen Verständnis der »Zauberflöte« dar. Dieses Libretto gehört vielmehr in das kulturgeschichtliche Umfeld, in dem das Textbuch der »Zauberflöte« entstanden ist, und kann durch kontextuelle und intertextuelle Bezüge dazu dienen, einen Beitrag zur weiteren kulturgeschichtlichen Einordnung und Interpretation von Schikaneders Libretto zu leisten.

Caterino Mazzolà: »Osiride«

Dieser Text, der größere Beachtung in der Diskussion um den Entstehungskontext der »Zauberflöte« verdient, ist Caterino Mazzolàs Libretto zu Johann Gottlieb Naumanns Oper »Osiride«, die 1781 in Dresden aufgeführt wurde¹.

Das Textbuch beginnt mit einer Exposition des »altägyptischen Weltbildes« und der Charakterisierung der dramatis personae². Ägypten sei das Ursprungsland des dualistischen Weltbildes: »Es glaubten in den ersten Jahrhunderten die Egypter, und in der Folge viele Völker in Afrika und in Asien das Daseyn zweyer einander ganz entgegengesetzten ewigen Grundwesen, von denen das eine der Ursprung alles Guten, und das andre die Quelle alles Bösen auf der Erde wäre.«³ Osiris sei derjenige Gott, der sich um die Verbreitung der Tugend bemühe, während Typhon der natürliche Feind der Tugend sei. Dieses Verhältnis von Gut und Böse zur Tugend bilde, so Mazzolà, die Grundidee des Opernlibrettos: »Dieser vorausgesetzte Kontrast bey Gründung der Tugend gab mir die Idee zu folgendem Drama.« In Mazzolàs Libretto nun werde die Tugend durch eine »junge reizende Schöne« mit Namen Aretea verkörpert⁴. Sie stehe unter der Fürsorge der Isis, der Gemahlin des Osiris. Aretea habe durch die Erziehung der Isis all ihre trefflichen Eigenschaften erlernt. Allein wegen ihres hervorragenden Rufes, der ihnen jeweils vom Charakter des anderen zu Ohren gekommen sei, hätten sich Orus und Aretea ineinander verliebt⁵.

Damit sich durch diese Liebesbeziehung nicht die Tugend und das Gute ausbreite, bekämpft Typhon mit Hilfe seines Sohnes Geryon diese Verbindung. Dieser Kampf mit dem Bösen gibt Orus die Gelegenheit, sich der Liebe

¹ Schon 1922 hat Richard Engländer auf die Bedeutung dieses Librettos für die »Zauberflöte« hingewiesen: »Das Buch rückt [...], alle wesentlichen Motive der um ein Jahrzehnt jüngeren »Zauberflöte« vorwegnehmend, mit einer einzigartigen Entschiedenheit den freimaurerischen Mythos selbst in den Mittelpunkt.« Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741–1801)*, Leipzig 1922, S. 327f. Alle mir bekannten Erwähnungen dieser Oper in der Mozartforschung stützen sich direkt oder indirekt auf die Ausführungen Engländers, und nirgends finden sich Bemerkungen, die über die inhaltlichen Bestimmungen, die Engländer gegeben hat, hinausgehen.

² Das gedruckte Textbuch der Aufführung (Dresden, 1781) ist zweisprachig: italienisch und deutsch. Die Oper wurde in italienischer Sprache aufgeführt. Die deutsche Übersetzung des Textes stammt von Leberecht Bachenschwanz (vgl.: *Dresdner Merkwürdigkeiten 1781*, S. 84, nach Engländer, *Naumann*, S. 167). Ich zitiere im Folgenden den deutschen Text, um die Verwandtschaft zum Libretto der Zauberflöte deutlich werden zu lassen. Ausgaben des Textbuches finden sich: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle/Saale, Signatur: Pon Ild 1700 (7, 1) EXE:01, und Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 12, 4 P.o.it. 224. Im Folgenden abgekürzt als »Osiride«.

³ »Osiride«, nicht paginiertes Vorwort.

⁴ Die latinisierte Form des griechischen »Areté« bedeutet »Tugend«.

⁵ Mit Orus ist der altägyptische Gott Horus, den wir aus der Osiris-Sage als Sohn des Osiris kennen, gemeint. Auch die anderen Protagonisten finden ihre Vorbilder in der Osiris-Sage, die sich erstmals in elaborierter Form bei Plutarch findet und eine reiche abendländische Rezeption erfahren hat.

Areteens würdig zu erweisen und seine Tugend in einer Prüfung unter Beweis zu stellen. Aber auch Aretea zeigt in der Tugendprüfung, »daß in edlen Seelen die Macht der Tugend allein die lebhafteste und stärkste Liebe erzeugen kann«.

Nach dieser Exposition der Handlungskonstellationen und der Charakterisierung der Protagonisten wird der Handlungsort, Memphis, mit der Regieanweisung zum ersten Aufzug als locus amoenus mit ägyptischem Ambiente gekennzeichnet: »Anmuthiger einsamer Ort in den Gärten der Isis, mit einem Labyrinth umgeben, das sie von den übrigen Theile der königlichen Burg absondert. Gegenüber ein kleiner Tempel, welcher der Sonne gewidmet ist, und sich zwischen den Bäumen, die ihn umgeben, abwechselnd zeigt.«

Im ersten Auftritt preist ein Chor von Priesterinnen und Jungfrauen zusammen mit Aretea und Isis die Sonne als alles belebende und Ordnung schaffende Gottheit⁶:

Mit deinem schöpferischen,
Heiligen Glanze
Veredle die Seelen!
Durchstrahle die Herzen,
Vernichte ihr Dunkel,
Werde ihr Licht!

Die Sonne wird als Garant des Guten und Feind des Bösen gefeiert. Sie, und damit das Licht, sei der natürliche Feind der Dunkelheit, die symbolisch als Abwesenheit von Leben und Güte verstanden wird. Aretea preist daraufhin den König Osiris⁷: »So lange Osiris regiert, wird Egypten glücklich seyn.« Der kosmologischen Bedeutung der Sonne entspricht die gesellschaftliche des Osiris: Die Sonne als belebende Kraft und Osiris als Kulturbringer, der die tätige Arbeit fördere und die Menschen »... zu allerhand schönen und nützlichen Unternehmungen.« leite. Die Bedeutung des Osiris sei nicht im Krieg und in Eroberungsfeldzügen, die er austrage, zu sehen, sondern darin, dass er als weiser und fürsorglicher Herrscher das Wohlergehen seines Volkes zu mehren suche. Und dieses sei durch Kulturleistungen und nicht durch den zerstörerischen Krieg zu erreichen: »Künste und Wissenschaften, nicht Siege, machen Länder glücklich«.

Nachdem Isis und Aretea den Osiris gepriesen haben, kommen sie auf seinen Sohn Orus zu sprechen. Er verspreche ein würdiger Nachfolger seines Vaters zu werden, da er ganz im Sinne der Tugenden des Osiris erzogen sei. Da Aretea über Orus spricht, erröthet sie und bekennt, von einer ihr »unbekannten Empfindung durchdrungen zu werden«⁸. Isis zeigt sich darüber ver-

⁶ »Osiride«, S. 5.

⁷ »Osiride«, S. 7.

⁸ »Osiride«, S. 9.

wundert, denn der Aufenthaltsort der Aretea ist durch ein Labyrinth von der Umwelt abgeschlossen. Den Weg durch dieses Labyrinth kennen jedoch nur Osiris und Isis. So können Aretea und Orus einander noch nie gesehen haben. Auch Aretea versteht dieses Gefühl nicht recht, gesteht aber »[...] daß ich ihn beständig in Gedanken habe, und wenn ich an ihn denke, mein Herz eine zärtliche mir bisher unbekannte Regung fühlet: aber erklären kann ich das nicht, was ich empfinde.«⁹

Mit dem zweiten Auftritt erscheinen Isis und Osiris. Osiris berichtet seiner Gemahlin, dass Orus von schwerem Kummer befallen sei. Unter Tränen und Seufzern sei er verschwunden. Da es indes sein Wunsch sei, alle Menschen glücklich zu machen, ist Osiris über den Kummer seines Sohnes tief bedrückt. Im dritten Aufzug tritt zunächst Osiris allein auf. Er vermutet mit Blick auf Orus: »Der Tag ist vielleicht gekommen, an welchem der Himmel seine Tugend prüfen will.«¹⁰ Im selben Moment entdeckt er zu seiner Verwunderung seinen Sohn, gibt sich ihm aber nicht zu erkennen. Obwohl der Tempel der Isis, in dem er sich befindet, durch das Labyrinth geschützt ist, ist es Orus gelungen, das Heiligtum der Göttin zu betreten. Osiris belauscht ihn und erfährt dabei, dass dieser in Liebe zu Aretea entbrannt sei. Von dem tiefen Verlangen bewegt, die Geliebte, von der er bisher nur gehört hat, auch zu sehen, ist er in das Labyrinth, durch das sie verborgen ist, eingedrungen, obwohl er den Ausweg nicht kennt¹¹:

Anmuthsvolle, stille Schatten,
Die mein Alles in sich schließen,
Ach! wie lange seufzt mein Auge,
Sie, der Schöpfung Zier, zu sehen!
Doch, Himmel! welche Hoffnung für gequälte Triebe!
Sie kennt mich nicht, kennt nicht die Qualen meiner Liebe.
Um den Göttersitz zu schauen,
Wo sie, die Geliebte, wandelt,
Trau ich einem Labyrinthe,
Dessen Ausgang niemand weiß.

Osiris erfährt sodann, dass eine »unwiderstehliche Macht« Orus in das Labyrinth getrieben und ein Licht ihm den Weg gewiesen habe. Sein Sohn bekennt seine Liebe zu Aretea, die er allein wegen der Schönheit ihres Herzens liebt. Osiris antwortet Orus, dass er sich dieser Leidenschaft nicht zu schämen brauche, denn Aretea sei liebenswert, und die reine Liebe, die er zeige, sei der Ursprung schöner Taten. So kann Osiris diese Liebe des Orus zu Aretea gutheißen¹²: »Wird Aretea die deinige, so bin ich glücklich.« Um Orus

⁹ »Osiride«, S. 11.

¹⁰ »Osiride«, S. 17.

¹¹ »Osiride«, S. 17.

¹² »Osiride«, S. 21.

davor zu schützen, dass er sich zu ungestüm seiner Liebe zu Aretea hingeben kann, habe Osiris in weiser Voraussicht das Labyrinth zwischen Aretea und ihn gesetzt. Da nun aber Orus in Aretea verliebt sei, müsse er in einer Probe seine Liebe beweisen. Stürmisch willigt Orus in diese Forderung seines Vaters ein: »Warum will man mir den Vorzug rauben, sie zu verdienen? Wo sind die Gefahren? Zeige sie mir. Sie wird meine Gattin, oder ich verliere mein Leben.«¹³ Von diesem Edelmut zeigt sich Osiris tief gerührt und hofft, dass Orus glücklich werde, denn nur dann sei auch er glücklich. So wünscht Osiris dem Prüfling göttlichen Beistand:

Wahres Licht vom Glanz des Himmels
Sey stets dein erhabner Führer,
Und er selbst, der Himmel, flamme
Deines Muthes Feuer an!

Einen Wechsel von Szene und Bühnenbild bringt der vierte Auftritt. Die Handlung spielt in einer »Grotte von gräßlichen Felsenstücken«, der Wohnstätte des Typhon. Vor dieser Grotte stehend ruft Geryon seinen Vater Typhon um Hilfe. Dieser erscheint mit seinem Gefolge, verdunkelt den Tag und fragt Geryon, wieso er ihn angerufen habe. Ihm wird daraufhin von der schönen und tugendhaften Aretea berichtet, in die der ebenso treffliche Orus verliebt sei. Nun bestehe, so Geryon, die Gefahr, dass durch diese Verbindung »[...] das Reich der Tugend dadurch schöner, mehr dadurch erweitert [...]« und somit die Herrschaft Typhons gefährdet werde¹⁴. Deshalb hat sich Geryon entschlossen, Aretea zu entführen, um die Verbindung mit Orus so zu verhindern. Er will Isis und Aretea betäuben und überfallen. Mit dem Aufbruch der dunklen Schar endet der erste Aufzug.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem Auftritt der sorgenvollen Isis, die Aretea vermisst. Sie befürchtet, dass Aretea geraubt wurde, und ruft besorgt aus¹⁵:

Hat die Schönheit, hat die Tugend,
Götter! an dem Himmel Theil:
O so rettet Areteen!
Und ihr rettet alle Drey.

Im zweiten Auftritt des Aktes betritt auch Osiris die Bühne. Er tröstet Isis mit dem Hinweis, dass der Himmel diesen Raub nicht grundlos zugelassen habe. Er habe vielmehr in göttlicher Voraussicht ein Glück verheißendes Ziel erreichen wollen und bekennt, dass Typhon Aretea in seiner Höhle gefangen hal-

¹³ »Osiride«, S. 23.

¹⁴ »Osiride«, S. 29.

¹⁵ »Osiride«, S. 35 und 37.

te. Der Frage der Isis, wieso Osiris mit seinem Gefolge diesen Raub nicht verhindert habe, begegnet er wieder mit dem Hinweis auf die göttliche Voraussicht. Man habe hierdurch dem Orus Gelegenheit geben wollen, sich würdig zu erweisen, um Aretea ehelichen zu dürfen. Diese Würde fordere aber eine harte und schwierige Probe: »[...] und heute wollen die Götter im Orus bekannt machen, wie hindernissvoll der Weg zu der Tugend sey.«¹⁶ Wenn es Aretea und Orus gelinge, sich in dieser misslichen Situation zu bewähren, solle ihnen als Lohn nicht nur die Ehe zuteil werden. Sie würden dazu noch das Reich des Dunklen verwandeln und zum Reich des Guten und des Lichtes werden lassen: »Die Wollust der Tugend ist rein und beständig, aber sie entspringt aus den Leiden. Wenn Orus und Aretea sich gegenseitige Proben von Standhaftigkeit geben, so werden sie glückliche Gatten; und der schwarze, gräßliche Schlund der schaudervollen finsternen Grotte wird ein erhabner glänzender Tempel werden.«¹⁷ Diese Worte des Osiris beruhigen Isis wieder, und sie hofft auf einen guten Ausgang der Entführung.

Orus, der mittlerweile von der Entführung erfahren hat, berichtet zu Beginn der dritten Szene, dass das ganze Land in Trauer und Wut sei. Osiris eröffnet ihm, dass nur er Aretea retten könne, indem er seine Liebe zu ihr unter Beweis stelle. Sofort will Orus in den Kampf ziehen, um Aretea unter Einsatz seines Lebens zu befreien: »Um Sie, mein Alles, mir zu ersiegen, sterb ich entweder im Schlachtfelde, oder kehre mit Lorbeer bekrönt zurück.«¹⁸ Das aber sei, so entgegnet Osiris, nicht der Wunsch der Götter. Das schmutzige Kriegshandwerk sei nicht die Zierde eines Herrschers. Wahren Ruhm könne er sich nur durch seine Tugend erwerben. »Wenn Du nach Areteas Hand strebst, so mußt du ihr und den Göttern die stärkste Probe der Liebe und der Tugend ablegen.«¹⁹ Orus willigt in diese Forderung sofort ein, und beide begeben sich in den Tempel, aus dem der Himmel Orus an seinen Bestimmungsort bringen werde. Er glaubt sich tapfer genug, die Prüfungen zu bestehen. Der Gedanke an Aretea soll ihm Kraft geben, und Orus ist bereit den kommenden Weg anzutreten.

Durch Waffen hin ins Feuer
Soll ich für sie mich wagen?
Für sie flieg ich durch Waffen,
Ins Feuer stürm ich hin.

Der fünfte Auftritt bringt erneut einen Szenenwechsel. In Typhons Grotte bewachen vier böse Genien Aretea, die durch die Dunkelheit beängstigt ist.

¹⁶ »Osiride«, S. 39.

¹⁷ »Osiride«, S. 39.

¹⁸ »Osiride«, S. 43.

¹⁹ »Osiride«, S. 45.

»In diesem dunklen grauenvollen Aufenthalte sterbe ich vor Entsetzen.«²⁰ In ihrer Angst schwankt sie zwischen Hoffnung auf Rettung durch Orus und Verzweiflung über die ausweglos wirkende Lage. Da bietet Geryon ihr an, die unfreundliche Umgebung zum Besseren zu verändern, wenn sie dem Orus entsage. Empört lehnt Aretea dieses Angebot ab und bekennt sich zu Orus und ihrer Liebe.

Da er bei Aretea scheiterte, will Geryon nun Orus verführen, um Aretea bei ihm in Vergessenheit geraten zu lassen. In der Hoffnung, dass sich Orus weniger standhaft erweise als Aretea, ruft Geryon in der sechsten Szene die Gestalten der Hölle an, um Orus zu verführen. Bevor die Prüfung beginnt und Orus seine Tugend beweisen kann, muss Osiris ihn allein lassen. Um ihn zu ermutigen, zeigt Osiris seinem Sohn aber noch das Bildnis der Aretea. Voll Freude ruft er aus: »O süßer Anblick! O wie entflammt dieses Anschauen das Feuer meines Herzens! Eine so liebreizende Miene macht die größte Gefahr leicht.«²¹ Osiris führt Orus dann an die Grotte, in der Aretea gefangen gehalten wird. Noch einmal verkündet Osiris den Lohn, den Orus erhalten soll, wenn er sich als tugendhaft erweise. Das Böse werde vernichtet, und an seiner Stelle erstehe »...ein herrlicher Tempel der glänzenden Gottheit«. Ein letztes Mal ermutigt Osiris den Orus:

Sieh drohende Gefahren!
Doch deiner Liebe Glut
Und Durst nach Heldenruhm
Erleichtern dir den Kampf!
Ich weiß es, Muth und Ehre
Beseelen deine Brust!
Und niedre Zagheit hasset
Dein männlich großes Herz.

Durch den Anblick des Bildes der Aretea gestärkt, macht sich Orus auf den Weg in die Höhle. Plötzlich verwandelt Geryon aber die abscheuliche Umgebung in einen »anmutigen Ort«. Ein »Chor von Freuden und Scherzen« taucht auf und fordert Orus auf, seine Jugend zu genießen und die Sorgen zu vergessen. Geryon bietet ihm als Ersatz für den Verlust der Aretea hunderte anderer Schönheiten. Orus aber widersteht der Versuchung und bekennt sich zu seiner Liebe zu Aretea. Alle anderen könne er nicht lieben. Darüber erbost, kündigt Geryon dem Orus an, dass er seinen Zorn spüren werde, worauf der Ort seine alte, schauerliche Form wieder annimmt. Am Eingang der Grotte wird Orus von den bösen Genien abgewiesen. Todesmutig stürzt er sich aber auf den Eingang mit dem Worten »Sie retten, oder Tod«²². Darauf-

²⁰ »Osiride«, S. 47.

²¹ »Osiride«, S. 57.

²² »Osiride«, S. 67.

hin verschlingt die Grotte Geryon und sein Gefolge. So hat Orus die Prüfung bestanden und das Böse besiegt. Im letzten, dem zehnten Auftritt, kommt es zum Triumph der Welt des Lichts und der Güte über die Dunkelheit. »Osiris und Isis, die mit dem Gefolge von Jungfrauen und Priesterinnen den Sieg erwarteten. Chor von Scherzen, welche, glänzender ausgeziert, Begleiter der Tugend geworden. Aretea und Orus, die sich zum ersten Male, und mit Erstaunen und Zärtlichkeit anschauen.«²³ Nach einem Jubelchor auf Orus und Aretea preist Osiris die Voraussicht des Himmels, der den Liebenden gegenseitig ihre Tugenden gezeigt habe und so ihre Liebe durch das zuvor missliche Schicksal vollkommen mache.

Bevor wir »Osiride« mit der »Zauberflöte« vergleichen, ist es notwendig, deutlich zu machen, dass beide Opern unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen hatten. Ganz anderer Art als die Aufführungssituation der »Zauberflöte« am Wiener Freihaustheater war die Kompositions- und Aufführungssituation des »Osiride«. Im Jahre 1781 heirateten Prinz Anton Clemens Theodor²⁴, nachmaliger König von Sachsen, und die 17-jährige Maria Caroline Antonia von Sardinien²⁵. Bei dieser Hochzeit wurde eine Oper aufgeführt, die im Textbuch folgendermaßen angekündigt war: »Osirs. Ein musikalisches Drama, bey Gelegenheit der Hohen Vermählung des Prinzen Anton, Herzogs zu Sachsen [...] mit Ihrer Königl. Hoheit, der Prinzessinn Karoline, [...] von Sardinien«. Während der Hochzeitsfeierlichkeiten, die vom 24. Oktober, dem Ankunftstag der Braut in Dresden, bis zum 28. Oktober dauerten, wurde am 27., abends um acht Uhr, »Osiride« aufgeführt²⁶.

Das Opernlibretto Mazzolàs trägt deutliche Züge einer Gelegenheitsschrift, und der höfische Entstehungskontext ist deutlich. Es ist offensichtlich für den Anlass geschrieben, und es fällt nicht schwer, die Protagonisten mit den jeweiligen Pendants am Dresdner Hof zu identifizieren: Dem todesmutigen und weisen Orus, der in edelster Weise in seine Braut verliebt ist, die er noch gar nicht zu Gesicht bekommen hat, soll sicher Prinz Anton entsprechen, der liebeizenden und tugendhaften Aretea, die auch bereits in Liebe zum noch nie gesehenen Orus entbrannt ist, selbstverständlich die Prinzessin Carolina. Das Libretto spiegelt so, mythologisch überhöht, die realweltlichen Bedingungen dieser Verbindung wider. So wie Aretea und Orus einander nicht haben sehen können und sich dennoch ineinander verliebt haben, so kannten sich auch Prinz Anton und Prinzessin Carolina nicht und haben sich am er-

²³ »Osiride«, S. 69.

²⁴ 27.12.1755–6.6.1836. Sohn des Kurfürsten Friedrich Christian und der Tochter Kaiser Karls VII., Marie Antonie von Bayern.

²⁵ Die Tochter Victor Amadeus' III., des Königs von Sardinien. Sie traf erst am 24. Oktober in Dresden ein und starb bereits am 28. Dezember des folgenden Jahres an Blattern (Neuer Nekrolog der Deutschen, Jg. 14, 1, 1836, Weimar 1838, S. 380).

²⁶ Dresdner Merkwürdigkeiten 1781, S. 91f., nach Engländer, *Naumann*, S. 168.

sten Tag der Hochzeitsfeierlichkeiten erstmals gesehen. Ob sie sich allerdings aufrecht und tief ineinander verliebt haben, sei dahingestellt.

Auch das emphatische Lob auf den Herrscher ist auffällig. Im Sinne des aufgeklärten Absolutismus wird er als weiser und friedfertiger König beschrieben, der sich um das Glück seines Landes und seiner Untertanen sorgt und zudem seinem Sohn ein guter Vater gewesen sei. Die eindimensionale, durchweg positive Charakterisierung der Protagonisten erklärt sich bereits durch den höfischen Entstehungskontext und scheint weitgehend dem Modell des höfischen Barocktheaters verpflichtet zu sein. Gerade im Vergleich zur »Zauberflöte« ist die Zeichnung der Figuren ausgesprochen langweilig. Der Bräutigam ist gut und edel, ein tugendhafter und legitimer Erbe seines Vaters. Und auch an Areteas durchweg aufrechtem und tugendhaftem Charakter gibt es gleichfalls keinen Zweifel. Die deutliche symbolisch-bildhafte Verkörperung von kosmologischen Mächten durch die Protagonisten dient direkt der Verherrlichung des Königshauses und seiner Mitglieder.

Intertextuelle Bezüge von »Osiride« und »Zauberflöte«

Das Libretto der Oper »Osiride« weist deutliche Analogien zu dem der »Zauberflöte« auf. Häufig sind dies gattungsspezifische Gemeinsamkeiten von Märchenopern und Singspielen des späten 18. Jahrhunderts. Dazu zählt sicherlich auch die Anweisung für das Bühnenbild, das uns in beiden Opern eine idyllische Landschaft präsentiert: »das Theater ist eine felsichte Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beyden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel«, heißt es in der »Zauberflöte«, während wir im »Osiride« gleichfalls im ersten Szenenbild einem »Anmutige[n] einsame[n] Ort in den Gärten der Isis...« begegnen, an dem sich auch ein kleiner Tempel findet. Beide Szenenbilder gehören zur literarischen Topik des »locus amoenus«. Wir haben es also auf der Bühne nicht mit dem alten Ägypten zu tun, sondern mit einer topographisch vagen Idylle, die hier zwar in Ägypten angesiedelt ist, aber auch an einem anderen Ort sein könnte. Ägypten steht damit nur als Bindeglied zwischen Jetztzeit und dem goldenen Zeitalter, es ist ein eigentlich ahistorischer Aufführungsort, der die Idealtypik der Handlung zeigt und nicht eine historisch und geographisch exakte Verortung.

Auffällig ist die Verwandtschaft der Opern in der Personenkonstellation. Es gibt in beiden Libretti jeweils einen Protagonisten des Guten und seinen Antagonisten. Diese Konstellation ist im »Osiride« deutlich und hält sich durch das ganze Libretto. In der »Zauberflöte« erscheint Sarastro als Statthalter des Guten, die Königin der Nacht dagegen als Hypostase des Bösen. Betrachten wir den zweiten Teil der »Zauberflöte«, so entspricht Typhon im »Osiride« der Königin der Nacht in der »Zauberflöte«, und Sarastro hat sein Pendant in Osiris. Beide gelten als weise und friedliebende Herrscher, die ihre vornehmste Pflicht in der Beförderung von Weisheit und Wissenschaft sehen. Das Reich des Guten wird in beiden Opern dem Licht, das Reich des

Bösen der Dunkelheit zugeordnet. Auch diese Personenkonstellation finden wir jedoch in vielen Märchen und somit auch in fast allen Märchenopern, in deren Tradition auch die »Zauberflöte« steht²⁷.

Auch die Charakteristik des Paares im Handlungszentrum der »Zauberflöte« und des »Osiride« ist vergleichbar. Prinz Orus hat sein Pendant in Prinz Tamino. Die Rolle Areteas entspricht der Paminas. Die männlichen Protagonisten entbrennen in Liebe zu den weiblichen, obwohl sie einander nicht persönlich kennen. In der »Zauberflöte« ist es das Bild Paminas, das Taminos Liebe erregt, wie der gute Ruf der Aretea die Liebe des Orus geweckt hat. In dieser Liebe aus der Distanz, die auf Erfüllung drängt, nimmt die Handlung beider Opern ihren dramatischen Beginn. Beachten wir die sprachliche Formulierung dieses Liebesgefühls, so stellen wir fest, dass zum einen Aretea und Tamino von einer »unbekannten Empfindung« sprechen und Orus und Tamino die Metapher des »entflammten Herzens« benutzen. »Ich kann seinen Namen nicht aussprechen, ohne von einer mir unbekannt Empfindung durchdrungen zu werden«²⁸, bekennt Aretea und in ähnlicher Weise Orus: »Allein, die Schönheit, der Wert ihres Herzens, hat sie den Göttern gleich [ge]macht, hat mit der reinsten Flamme mein Herz entzündet.«²⁹ Eine ganz ähnliche Formulierung finden wir in Taminos Arie (Nr. 3): »Dies Bildnis ist bezaubernd schön [...] Ich fühle'es wie dieses Götterbild mein Herz mit neuer Regung füllt [...]. Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen, doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen; soll die Empfindung Liebe sein?«

Hier ist natürlich auch ein signifikanter Unterschied zu sehen, denn in »Osiride« ist es der Ruf des und der Geliebten, während es in der »Zauberflöte« das Bildnis ist, das Tamino in die Gefahren stürzen lässt. Aber auch das Bildmotiv finden wir im »Osiride«, als Osiris dem Orus das Bild der Aretea zeigt, um ihn vor den Gefahren der Prüfung zu stärken.

Eine andere Gemeinsamkeit, die in beiden Opern eine wichtige dramatische Funktion erfüllt, ist die Entführung der Geliebten. Die Königin der Nacht betrauert das Verschwinden von Pamina wie Isis das Verschwinden von Aretea. Sie beklagt zunächst ihr Schicksal vor Tamino, um ihn zu reizen, Pamina aus den Händen der Entführer zu befreien. Im »Osiride« trauert Isis vor Osiris, als sie merkt, dass Aretea verschwunden ist.

Selbst die Umstände der Entführung sind sehr ähnlich. Wenn sich auch Sarastro als guter und weiser Herrscher herausstellt, so ist doch sein Helfer Monostatos eine gänzlich böse Gestalt. Hinterlistig und feige, zudem durch die schwarze Hautfarbe stigmatisiert (»der böse Mohr«), ist er derjenige, der für die Gefangenschaft der Pamina verantwortlich ist. Im »Osiride« greift

²⁷ Einige Beispiele bei Egon Komorzynski, »Die Zauberflöte« und »Schinnistan«, in: MJB 1954, S. 177–194.

²⁸ »Osiride«, S. 9.

²⁹ »Osiride«, S. 21.

Typhon, vergleichbar der Königin der Nacht, selbst nicht in die Handlung ein. Es handelt vielmehr sein Sohn Geryon. Dieser entführt mit Hilfe der bösen Geister Aretea. Monostatos findet insofern eine funktionale Entsprechung in Geryon.

Bei dem Vergleich der Entführungsumstände fallen erneut Gemeinsamkeiten und Differenzen auf. Der Unterschied ist deutlich: In der »Zauberflöte« wird Pamina von Vertretern der guten Seite entführt, während in »Osiride« sich die böse Seite Areteas bemächtigt. Beide Entführungen haben jedoch einen ähnlichen Sinn. Der Liebende muss sich erst die Geliebte verdienen, indem er seine Tugend beweist. Daher ist die Entführung selbst sinnvoll, um die Liebenden zu vereinen. Sarastro hat Pamina in weiser Voraussicht entführt, um sie dem Einfluss ihrer Mutter zu entziehen (I/18; Nr. 8, T. 429): »[...] würdest um dein Glück gebracht, / wenn ich dich ihren Händen ließe«. Und vor der Versammlung der Priester wird Sarastro noch deutlicher (II/1): »Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die Götter dem holden Jünglinge bestimmt; dies ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen Mutter entriß.« Osiris lässt die Entführung der Aretea durch Geryon zu, obwohl er die Kraft gehabt hätte, sie zu verhindern³⁰: »Der Himmel ließ den Raub zu, damit es dem Orus nicht an Mitteln fehlen möchte, sie zu verbinden.« In der Konfrontation mit den Handlangern des Bösen erweisen sich die Geliebten jeweils als standhaft und weichen nicht vor der Gefahr. Aretea verschmäht jede Zuwendung des Geryon. So lange sie lebt, gehöre sie Orus, und sie will lieber sterben, als sich von ihm loszusagen: »Verrucher! das Gute, das von dir kommt, erregt mir mehr Abscheu, als das Böse; Nein, so lange mein Geist denken, so lange diese Brust empfinden wird, werde ich nie den Orus aus meinem Herzen lassen.« Im elften Auftritt des zweiten Aufzugs versucht Monostatos, Pamina zu erpressen. Sie soll sich ihm hingeben und sein Liebeswerben erhören. Pamina aber bekennt sich emphatisch zu ihrem Geliebten und will eher sterben, als Tamino untreu werden (Nr. 6): »O laß mich lieber sterben, weil nichts, Barbar, dich rühren kann.« Und später (II/10): »Mein Herz hab' ich dem Jüngling geopfert«. Beide Liebenden bekennen sich auch in der größten Todesgefahr zu ihren Geliebten und wollen nicht um den Preis, sich einem anderen hingeben zu müssen, aus der Gefahr und dem Ungemach befreit werden³¹.

Eine besonders markante Gemeinsamkeit ist die Tugendprüfung, der sich die Liebenden zu unterziehen haben. Selbst wenn diese in der »Zauberflöte« wesentlich länger und elaborierter ist, so hat sie doch in beiden Opern den Zweck, die Liebenden schließlich zusammenzuführen. Am Ende beider Opern steht die Hochzeit. Zum Bestehen dieser Tugendprüfungen wird »Männlichkeit« als eine besonders wichtige Qualifikation verlangt. Die drei Knaben, die

³⁰ »Osiride«, S. 37–39.

³¹ Auch hierbei handelt es sich um einen klassischen Topos der Märchenliteratur und findet sich z. B. auch im *Dschinnistan* (s.o.).

Tamino über den Weg belehren, auf dem er die Prüfung bestehen kann, geben ihm den Hinweis (I/8, T. 28): »Bedenke dies, kurz sei ein Mann./ Dann Jüngling wirst du männlich siegen.« Und als Abschluss der Prüfung wird Tamino attestiert »...dein standhaft männliches Betragen hat gesiegt!«. Auch im »Osiride« ist an prominenter Stelle von der Männlichkeit des Orus die Rede. Bevor Osiris Orus in die Prüfung entlässt, zeigt er sich sicher, dass dieser die Gefahren auch bestehen werde, denn er vertraut auf die Männlichkeit des Orus: »Ich weiß es, Muth und Ehre/ Beseelen deine Brust!/ Und niedre Zagheit hasset/ Dein männlich großes Herz.«³² Wesentlich häufiger noch ist in beiden Opern von der Standhaftigkeit die Rede. Orus und Tamino werden gerade ob ihrer Standhaftigkeit geprüft und weisen eben diese Standhaftigkeit nach. Beide zeichnet der Todesmut, mit dem sich die Befreier Tamino und Orus in die Gefahr stürzen aus: »Wo sind die Gefahren? Zeig sie mir. Sie wird meine Gattin oder ich verliere mein Leben«³³, bekundet Orus, und auch Tamino ist zu Beginn der Prüfungen bereit, mit seinem Leben für »Freundschaft und Liebe« einzustehen.

Auffällig ist, dass im »Osiride« wie auch in der »Zauberflöte« jeweils beide Liebende und nicht nur der männliche Teil einer Prüfung unterzogen werden³⁴: »Wenn Orus und Aretea sich gegenseitige Proben von Standhaftigkeit geben, so werden sie glückliche Gatten.« Aretea erweist ihre Standhaftigkeit, indem sie sich dem Angebot Geryons widersetzt. Orus hingegen lässt sich nicht von dem Schein des Schönen und Angenehmen einnehmen, den Geryon ihm als Kompensation für Aretea bietet. In der »Zauberflöte« muss auch Pamina eine Prüfung ablegen. Sie zeigt sich in vorbildlicher Weise als Liebende und will sich, da sie sich von Tamino verlassen glaubt, das Leben nehmen. Da intervenieren aber die drei Knaben und versichern sie der Liebe Taminos. Gemeinsam singen sie dann einen Preis der Liebe: »Zwei Herzen, die von Liebe brennen,/ kann Menschenohnmacht niemals trennen./ Verloren ist der Feinde Müh, die Götter selbstn schützen sie.« Schließlich wird Pamina von den »Geharnischten« für würdig befunden, gleichfalls initiiert zu werden³⁵.

³² »Osiride«, S. 57.

³³ »Osiride«, S. 23.

³⁴ »Osiride«, S. 39.

³⁵ Obwohl bisher das Weibliche mit dem Bösen oder zumindest der Schwäche identifiziert wurde. Sowohl in Sarastros Ansprache an das Priesterkolleg als auch in den ersten Prüfungsszenen war Männlichkeit das Charakteristikum der Weisheit, Geschwätz und Hinterlist aber das Signum des Weiblichen. So erklären die Geharnischten Pamina auch kurzerhand als untypische Frau und lassen sie somit zur Initiation zu (Nr. 21, T. 267): »Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,/ Ist würdig und wird eingeweiht.« Pamina nimmt daraufhin Taminos Hand und führt ihn weiter, sie übernimmt die Führung, mithin etwas, das zuvor als Aufgabe des Mannes verstanden wurde, während Gehorsam die Tugend der Frau war.

Bei beiden Opernlibretti findet sich eine enge Verknüpfung von Weisheit und Liebe. »Weisheitslehre sei mein Sieg; Pamina, das holde Mädchen, mein Lohn«, heißt es in der »Zauberflöte« (II/3). Im »Osiride« ist der Zusammenhang nicht ganz so deutlich, wenn auch erkennbar. Auf Orus' Angebot, mit Waffen in einen Kampf um Aretea zu ziehen, antwortet Osiris, dass die Götter den Kampf und das Blutvergießen nicht wollen. Vielmehr soll er seine Liebe und Tugend beweisen. Diese Tugend des Orus sei dieselbe wie diejenige des Osiris, seines Vaters, und dieser war im ersten Auftritt des ersten Aufzugs als Förderer von Wissenschaft und Kunst gepriesen worden.

Parallelen gibt es auch in der Begegnung der Liebenden. In beiden Fällen sehen sie einander erst sehr spät, in der »Zauberflöte« kurz vor dem Prüfungsgeschehen und im »Osiride« erst im letzten Auftritt. Beide zeigen sich zunächst verwundert und können es kaum glauben, den Geliebten vor sich zu haben. So rufen Orus und Aretea aus³⁶: »Noch immer erstaunt, Noch starret mein Blick! - [O:] Bist du Aretea? - [A.:] Und Orus bist du? [O. u. A.:] Ja, Götter! du bist es,/ Du bist es, mein Alles!/ Die süßen Gefühle/ Der edelsten Triebe/ Erreget mir Niemand,/ Mir Niemand, als du.« In der »Zauberflöte« ist diese Szene in ähnlicher Weise als Wechselspiel des Überraschtseins angelegt. Monostatos führt Tamino in die Szene ein, in der sich bereits Papageno, Sarastro, der Chor und Pamina befinden (Nr. 8, T. 448): »[P.:] Er ist's, [T.:] Sie ist's, [P.:] ich glaub es kaum! [T.:] sie ist's, [P.:] Er ist's. [T.:] es ist kein Traum! [P.:] Es schling mein Arm sich um ihn her, [T.:] Es schling mein Arm sich um sie her, [Beide:] und wenn es auch mein Ende wär'!«

Wie in der »Zauberflöte«, so finden wir auch im »Osiride« ein glückliches Finale. Das Böse wird vernichtet, und das Paar, das die Prüfungen bestanden hat, erstrahlt im Triumph. So ruft Geryon zuletzt aus: »Wir sind verloren; müssen hinab zur ewigen Wohnung in den Abgrund der Hölle, die sich schon öffnet und uns verschlingt.« Ähnlich müssen in der »Zauberflöte« Monostatos, die Königin und die Damen resignierend eingestehen (Nr. 21, T. 809–814): »Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht,/ Wir alle gestürzt in ewige Nacht«, und in der Regieanweisung heißt es: »versinken«.

In den Schlussszenen beider Opern triumphiert das Gute und somit das Licht über das Böse und die Dunkelheit. Das Böse wurde im Libretto der »Zauberflöte«, wie in dem des »Osiride«, nicht dadurch besiegt, dass es mit Gewalt bekämpft wurde, sondern dadurch, dass sich die Tugend und wahre Liebe als standhaft erwiesen hat und über alle Versuchungen des Bösen erhaben war. So ähneln sich auch die Schlusstableaus mit ihrem Triumph des Lichts über die Dunkelheit. Im »Osiride« heißt es: »Es kommen Feuerflammen aus den Grotten. Geryon und sein Gefolge stürzen hinab. So wird ihr Untergang das Grab des Lasters. Hierauf verwandelt sich durch die Macht des Osiris die ganze Grotte in einen herrlichen Tempel der Sonne, ausgeziert mit

³⁶ »Osiride«, S. 69f.

Hieroglyphen, welche die Tugend vorstellen.« Ganz ähnlich wird der Triumph in der »Zauberflöte« inszeniert (Nr. 21, T. 819): »Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. Sarastro steht erhöht; Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten. Die drei Knaben halten Blumen.«

Es ließen sich sicher noch viele weitere Parallelen anführen. Die bisher gezeigten intertextuellen Bezüge zeigen jedoch bereits eine enge Beziehung zwischen den Texten, die weit über das Gattungstypische hinausreicht. Die meisten, wenn nicht gar alle Motive kann man zwar auch in den anderen häufig besprochenen Vergleichstexten wie Wielands »Dschinnistan«, dem Sethosroman von Terrasson oder Geblers »Thamos, König von Ägypten« finden. Zu diesen Texten, die unstreitig zum Entstehungskontext der »Zauberflöte« gehören, kann wohl der »Osiride« ebenfalls gezählt werden. Die sehr verwandten dramatischen Strukturen entfalten sich in ähnlichen Situationen und Handlungsmomenten. In einer Ideallandschaft mit ägyptischem Dekor wird in einem Gut-Böse-Dualismus das lichthafte Gute seine Überlegenheit dadurch erweisen müssen, dass es den Verlockungen der Welt des Dunkels nicht erliegt, sondern für die wahre Liebe und deren Erfüllung auch den Tod nicht fürchtet. Das Gute siegt, zumal der Konflikt, in dem sich die Liebenden ihre Liebe beweisen müssen, von der göttlichen Fürsorge initiiert ist.

Damit der »Osiride« nicht nur als Text mit Strukturanalogien gelten kann, sondern tatsächlich direkte, wenn auch nicht notwendig intentionale, intertextuelle Bezüge wahrscheinlich werden, sollte es möglich sein, realweltliche Verbindungen zwischen beiden Texten herzustellen. Was verband Mozart und Schikaneder mit Mazzolà?

Mozart könnte zu der Zeit, da er bereits an der »Zauberflöte« gearbeitet hat, von Mazzolà selbst von diesem Libretto erfahren haben, denn beide haben gemeinsam an »La Clemenza di Tito« gearbeitet. Ob sich Mozart und Mazzolà schon vor dieser Zusammenarbeit kannten, ist strittig³⁷.

Es gibt aber auch noch eine ältere, wenn auch indirekte Verbindung von Mozart und Schikaneder zu Mazzolà. Auf seiner Flucht aus Italien traf Lorenzo Da Ponte in Görz Mazzolà, den er schon aus Italien kannte; dieser befand sich auf seiner Reise nach Dresden, wo Mazzolà eine Stelle als Hoftheaterdichter bekommen hatte. Er versprach bei dem Treffen, sich für Da Ponte in Dresden zu verwenden und alles zu versuchen, damit auch er eine Anstellung am Dresdner Hof fände. Tatsächlich kam Da Ponte im Jahre 1781

³⁷ Dass Mozart Mazzolà bereits 1789 bei seinem Dresdenaufenthalt kennengelernt hat, ist nicht nachzuweisen, vgl. Ortrun Landmann, »Dresden und Mozart - Mozart und Dresden. Eine Quellenbetrachtung«, in: *MJb* 1991, S. 385–392. Howard Chandler Robbins Landon, *1791 – Mozarts letztes Jahr*, Düsseldorf 1988, S. 117, erwähnt, dass es keine Belege dafür gibt, dass sich Mozart und Mazzolà vor dem Sommer 1791 begegnet seien.

nach Dresden³⁸, wenn er auch dort keine Stelle erhalten sollte. Da Ponte und Mazzolà arbeiteten in Dresden nach Da Pontes Auskunft sehr eng zusammen. In seiner Autobiographie schreibt dieser: »Wir, Mazzolà und ich, trennten uns nur wenig; er war überaus beschäftigt, die Dramen für das Hoftheater, das damals eine der ersten Schauspieltruppen Europas besaß, zu verfertigen, zu übersetzen und zu arrangieren. Um nicht müßig zu bleiben, bot ich ihm meine Beihilfe an, die er auch annahm. Ich begann also für ihn zu arbeiten; bald war eine Arie, bald ein Duett zu übersetzen oder zu dichten, zuweilen sogar ganze Szenen, die er mir angab.«³⁹ So ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass Da Ponte am »Osiride« mitgearbeitet hat oder zumindest das Libretto kannte. Über Da Ponte könnte Mozart und so auch Schikaneder vom »Osiride« erfahren haben.

Machwerk und Schöpfung?

Was gewinnen wir mit einer solchen intertextuellen Analyse und der Vermutung, dass es sich tatsächlich bei dem »Osiride« um einen Quellentext handelt, für das Verständnis des Zauberflötenlibrettos? Haben wir hier lediglich eine historiographische Hypothese, die eine Dichtung in den Entstehungskontext der »Zauberflöte« einordnet, oder kann eine solche Untersuchung auch etwas zur Interpretation der »Zauberflöte« und zur kritischen Beurteilung der Interpretationsparadigmen beitragen, wie wir es eingangs behauptet haben?

Mit der Darstellung einer Quelle der »Zauberflöte«, mit dem Nachweis, dass es in dem Libretto Motivanalogien, Form- und Stilzitate gibt, soll das Libretto der »Zauberflöte« keineswegs zu einer »Patchworkarbeit« erklärt und die künstlerische Integrität Schikaneders und Mozarts in Frage gestellt werden. Das Libretto der »Zauberflöte« ist mehr als eine Motivsammlung. Und gerade im Vergleich zu »Osiride« lässt sich die Qualität der Materialbearbeitung und Motivinterpretation zeigen. Alle Rollen haben einen zwiespältigen Charakter. Sie unterscheiden sich von der klassischen Märchenoper und von Auftragskompositionen wie dem »Osiride« gerade dadurch, dass sich die Rollen kaum in ein einfaches Gut-Böse-Schema einordnen lassen. Es handelt sich bei den Figuren des Zauberflötenlibrettos nicht um Klischees, sondern um differenziert und widersprüchlich beschriebene Charaktere.

Tamino ist nicht nur der jugendliche Held, der Gefahren zu bestehen hat. Er erweist sich in entscheidenden Situationen als ausgesprochen feige. Bereits in der ersten Szene fällt er beim Anblick der Schlange in Ohnmacht, und er stellt sich dem Publikum mit einem Hilferuf vor: »Zu Hilfe! zu Hilfe!

³⁸ Da Ponte berichtet in seinen Memoiren, dass er kurz nach dem Tode Maria Theresias auf seiner Reise von Görz nach Dresden durch Wien gekommen sei. Da Maria Theresia am 29.11.1780 verstorben ist, muss Da Ponte zum Jahreswechsel 1780/81 nach Dresden gekommen sein.

³⁹ Lorenzo Da Ponte, *Mein abenteuerliches Leben*, Zürich 1991, S. 85.

Sonst bin ich verloren.« Um seine Geliebte zu retten, stürmt er auch nicht wie Orus im »Osiride« todesmutig in die Gefahr, sondern schickt vorsichtshalber Papageno zu Pamina voraus. Auch im weiteren Verlauf der Handlung haben wir Grund, am Mut Taminos zu zweifeln. In der ersten Initiation hat Tamino im Urteil der Priester zwar ein »standhaft männliches Betragen« gezeigt, doch ist er auch so ängstlich, dass eine Frau, Pamina, ihn führen muss: »Ich werde aller Orten an deiner Seite sein./ Ich selbst führe dich/ die Liebe leitet mich! (nimmt ihn bei der Hand).« Wenn Tamino auch nicht so durchgehend mutig ist, wie es das klassische Rollenprofil des jungen Helden erwarten lässt, so handelt es sich doch nicht um eine Karikatur. Er ist Pamina treu ergeben und bereit, dem Guten oder dem, was er dafür hält, zu dienen⁴⁰.

Widersprüchlich ist auch Sarastro. Er scheint zwar prima facie die Verkörperung des Guten zu sein. Vor dem Priesterkollegium begründet er die Entführung Paminas damit, dass die Götter sie Tamino zudedacht haben. Ganz uneigennützig scheint er wohl nicht gehandelt zu haben, wenn er erst eingestehen muss: »...zur Liebe will ich dich nicht zwingen...« Sarastro beteuert zwar, dass man in »diesen heiligen Hallen« nicht die Rache kenne, droht aber auch Monostatos eine grausame Bestrafung an⁴¹. Er ist nicht nur als Inbegriff der Weisheit und Güte gekennzeichnet, sondern zeigt sich auch in seinem Frauenbild sehr wenig aufgeklärt. Insofern ist Sarastro nicht wie Osiris das Idealbild des absolutistischen Herrschers.

Besonders das Frauenbild der »Zauberflöte« ist alles andere als eindeutig. Zunächst will es so wirken, als gebe es eine eindeutige Identifikation von Gut und Böse mit Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Königin der Nacht will Rache und Tod, ihre weiblichen Gehilfinnen versuchen Tamino und Papageno während der Prüfungen zu stören, und im allgemeinen erscheint das Weibliche als Inkarnation von Betrug und Schwatzhaftigkeit. Der Priester, der Tamino vor dem Heiligtum begrüßt, muss dessen Verblendung durch die Frauen feststellen: »Ein Weib hat also dich berückt? Ein Weib tut wenig, plaudert viel. Du, Jüngling, glaubst dem Zungenspiel.« Und Sarastro belehrt Pamina über das prinzipielle Verhältnis von Mann und Frau: »Ein Mann muß eure Herzen leiten, Denn ohne ihn pfllegt jedes Weib Aus ihrem Wir-

⁴⁰ Zunächst dient er der Königin der Nacht und dann bekanntermaßen Sarastro. Der angebliche Bruch in der Handlung kann als eine Veränderung in Taminos Wahrnehmung des Guten verstanden werden. Sein Urteil über Gut und Böse ist jeweils abhängig von den Begleitumständen und auch der Selbstauskunft der Antagonisten.

⁴¹ 77 Sohlenstriche, die er eigentlich dafür erhält, dass er den Auftrag des Sarastro erfüllt hat, indem er Paminas Flucht verhindert hat. Vgl.: Attila Csampai, »Das Geheimnis der Zauberflöte oder Die Folgen der Aufklärung«, in: ders., *Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg 1982, S. 9–40. Gegen Csampais These von Monostatos' bestraftem Gehorsam ließe sich aber anführen, dass nicht die Vereitelung des Fluchtversuchs, sondern der »Vergewaltigungsversuch« des Monostatos von Sarastro bestraft werden sollte.

kungskreis zu schreiten.« Andererseits aber haben die Frauen in dieser Oper eine nicht nur negative, sondern durchaus positiv-handlungskonstitutive Rolle. Sie werden nicht nur geleitet, sondern leiten selbst wie Pamina den Tamino, den männlichen Protagonisten. Aber das sinnvolle und eigenständige Handeln von Frauen hat sich bereits in der ersten Szene erwiesen. Hätten die drei Damen, die Dienerinnen der Königin der Nacht, Tamino nicht vor der Schlange gerettet, so hätte er auch nicht in Sarastros Heiligtum kommen können, Tamino hätte sich nicht in Pamina verliebt, und Sarastros Entführung von Pamina wäre gänzlich sinnlos geblieben⁴². Besonders deutlich wird das widersprüchliche Frauenbild bei Tamino. Er wird zunächst von Frauen gerettet und verliebt sich in eine Frau, wird von dieser durch die Elementenprüfung geführt und scheint doch in seiner Naivität das von Sarastro und seinen Priestern propagierte Frauenbild übernommen zu haben, wenn er zu Papageno sagt: »Geschwätz, von Weibern nachgesagt,/ Von Heuchlern aber ausgedacht.«

Auch die Königin der Nacht ist nicht nur böse, sondern zugleich und vor allem schön. Sie trägt eine berechtigte Sorge um ihre Tochter und ist insofern nicht nur die Hypostase des Bösen. Pamina ist auch einfältig und nicht nur schön, Papageno ist nicht nur triebgesteuert, sondern besitzt auch die Weisheit der Lebenspraxis, die drei Damen, die Abgesandten der Königin der Nacht, sind nicht nur Handlanger des Bösen, sondern retten auch Tamino und weisen ihm den Weg zu Pamina. Diese Charakteristik der Figuren mag bisweilen unlogisch wirken. Sie macht aber gerade im Vergleich zu einer typischen Hofkomposition und Auftragsarbeit wie »Osiride« die Stärke des Textbuchs zur »Zauberflöte« aus. Die Figuren der »Zauberflöte« haben ein menschliches und bisweilen allzumenschliches Charakterprofil. Sarastro ist eben nicht Osiris, der nur gute, der nur weise und nur gerechte Herrscher, dem das Volk jubelt. Sarastro ist auch ein Sklavenhalter und frauenfeindlicher Despot. Damit ist Sarastro eben viel mehr Mensch als Osiris. Mozart und Schikaneder mussten keine Herrscher, sondern nur ihr Publikum erfreuen und konnten so wesentlich witzigere und lebendigere Charaktere anlegen als die langweilige Eindimensionalität der Gut-Böse-Konstellation des »Osiride« dies ermöglichte.

Wenn man das Libretto der »Zauberflöte« jedoch so versteht, kann man sich der häufig geäußerten Meinung nicht anschließen, dass die ganze Oper einen »... edlen Humanismus der klassischen Freimaurerei, der Mozart auch

⁴² Jedenfalls wäre die Entführung sinnlos, insofern Sarastro Pamina tatsächlich für Tamino und nicht für sich geraubt hat. Gegen dieses Verständnis der Handlungsbedeutung des Weiblichen könnte eingewendet werden, dass Sarastro all das vorhergesehen habe oder gar sich der drei Damen in dieser Hinsicht bedient habe. Es gibt aber nirgends im Libretto einen Hinweis darauf, dass Sarastro allmächtig oder allwissend sei. Im Gegensatz zum Priester Sarastro hat der Gott Osiris im »Osiride« bewusst die Entführung zugelassen, um Orus die Gelegenheit zu geben, seine Tugend zu beweisen.

sonst in seinem musikalischen Schaffen Ausdruck verliehen hat⁴³ verkörperre. Zu deutlich sind die komischen und burlesken Momente der »Zauberflöte«. Die Hallenarie des Sarastro wäre dann nicht das wahre Bekenntnis des Freimaurers, sondern wird zumindest ironisch gebrochen, insofern Sarastro dem hohen Anspruch, die Rache nicht zu kennen, selbst nicht nachkommt. Einem solchen Hinweis kann natürlich entgegnet werden, dass es sich bei der »Zauberflöte« um ein Stück handle, das als Opera buffa, aber auch als Opera seria verstanden werden könne. »Buffa« sei es für das Theaterpublikum, das nur seine Unterhaltung suche. Als Opera seria manifestiere sich unter der burlesken Oberfläche indes die Weltanschauung Mozarts in der Lehre der Freimaurerei. Es handelt sich bei der »Zauberflöte« allerdings nicht um ein Nebeneinander von Seria- und Buffa-Elementen. Durch die Einführung des Papageno kann nicht von verschiedenen Ebenen gesprochen werden, weil er als eigentliche Buffofigur auch für die Seriateile ebenso handlungskonstitutive Funktionen übernimmt. Die Oper ist eine Einheit und zerfällt nicht in einen ernsten und einen lustigen Teil⁴⁴.

Besonders diejenigen Interpreten, die behaupten, Mozart habe hier ein emphatisches Bekenntnis zur Freimaurerei abgelegt, werden unplausibel⁴⁵. Sicherlich gehört auch Mozarts und Schikaneders Bekanntschaft mit der Freimaurerei in das Entstehungsumfeld der Oper. Ob jedoch nur einzelne Motive aus der Freimaurerei in das Libretto eingegangen sind oder aber diese Oper einen Bekenntnischarakter hat, ist ein großer Unterschied⁴⁶. Bisher hat kein Autor deutlich machen können, welche Motive der »Zauberflöte« nur aus der Wiener Freimaurerloge stammen und wieso die »Zauberflöte« als Ganzes und nicht nur einzelne Teile ein affirmatives Bekenntnis zur Freimaurerei sei.

Selbst wenn Mozart und Naumann Freimaurermusik komponiert haben, so müssen wir uns davor hüten, zu schnell anzunehmen, diese Opern seien nur unter freimaurerischem Vorzeichen zu verstehen⁴⁷. Richard Engländer gar

⁴³ Siegfried Morenz, *Die Zauberflöte. Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten - Antike - Abendland*, Münster und Köln 1952, S. 17.

⁴⁴ Vgl. Alfred Ziltener, *Hanswursts lachende Erben. Zum Weiterleben der Lustigen Person im Vorstadt-Theater von La Roche bis Raimund*, Bern, Frankfurt u. a. 1989, S. 64–70.

⁴⁵ Diese These wird in zahlreichen Schriften vertreten. Siehe insbesondere: Paul Nettel, *Mozart und die königliche Kunst. Die freimaurerische Grundlage der Zauberflöte*, Esslingen 1957; Guy Wagner, *Bruder Mozart. Freimaurer im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien 1996; Hans-Josef Irmen, *Mozart. Mitglied geheimer Gesellschaften*, Mechernich 1988.

⁴⁶ Bei den freimaurerischen Interpretationen der »Zauberflöte« wird zumeist auf Mozarts Mitgliedschaft in der Wiener »Loge zur wahren Eintracht« verwiesen. Da Schikaneder aber weder dieser Loge angehörte, noch ein rein affirmatives Verhältnis zu den Freimaurern hatte, denen er zeitweise angehörte, kann ein freimaurerisches Menschenbild, wie es sich in Borns Schriften äußert, bei Schikaneder nicht ohne weiteres unterstellt werden.

⁴⁷ Vgl.: Hans-Josef Irmen, »Freimaurermusik«, in: MGG2, Bd. 3, Sp. 874 und 880 (zu Mozart). Johann Gottlieb Naumann war Mitglied der Dresdener Loge »Zum Goldenen Apfel«. Naumann komponierte zahlreiche Freimaurerlieder, die 1782 unter dem Titel

behauptet, Naumann habe mit »Osiride« »als Komponist ein Bekenntnis großen Stils zum Freimaurertum abzulegen versucht«⁴⁸. Was allerdings das »Freimaurerische« an dieser Oper und im Libretto sein soll, ist unklar. Wir finden die Andeutung einer Initiation und die Aufforderung, standhaft zu sein. Anders als im Sethosroman von Jean Terrasson⁴⁹, in dem in einer deziert ägyptischen Umgebung eine elaborierte Initiation geschildert wird, finden wir in »Osiride« nur Gemeinplätze, die es kaum zulassen, diese Oper als »Freimaurerwerk« zu verstehen. Unstreitig finden sich einige in der Freimaurerei geläufige Motive im »Osiride« verarbeitet, so z. B. die Verwendung des Osirismythos⁵⁰. Die »Aegyptische Maurerey«, führte im fünften Initiationsgrad dem Neophythen ein Schauspiel vor, bei dem es zum Kampf zwischen Orus und Thyphon kommt, den Orus gewinnt, indem er seinem Widersacher den Kopf abschlägt⁵¹. Solange diese Freimaurerschriften nicht besser erforscht sind und ihr Zusammenhang mit anderen Schriften wie dem »Sethosroman« sich deutlicher nachzeichnen lässt, sind Spekulationen über den freimaurerischen Gehalt problematisch. Es ist aber gut möglich, ja sogar recht wahrscheinlich, dass zahlreiche Motive des »Osiride« und auch der »Zauberflöte« aus der Praxis der Freimaurer stammen. Auch wenn es gelingen sollte zu zeigen, in welchem Umfang das Zauberflötenlibretto sich des Motivschatzes der Freimaurerei bedient, wäre noch kein Hinweis darauf gewonnen, ob es sich um eine affirmative oder eine distanzierende Motivübernahme handelt.

Mit der Würdigung von »Osiride« als möglicher Quelle für das Textbuch der »Zauberflöte« lassen sich aber auch andere Interpretationen kritisch beurteilen. Exemplarisch sei dies an einer Arbeit gezeigt, die sich als »kritische

»Gesänge für Maurer« veröffentlicht wurden, vgl. Paul Nettel, »Freimaurermusik«, in: MGG, Bd. 2, Sp. 892. Nettel weist auch darauf hin, dass Naumann 1782 »Vierzig Freimaurerlieder« veröffentlicht hat.

⁴⁸ Paul Nettel, »Freimaurermusik«, Sp. 892.

⁴⁹ Jean Terrasson, *Sethos. Histoire ou vie, tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec*, Amsterdam 1732.

⁵⁰ Johann Gottfried Bremer, *Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgensten Denkmälern des Alterthums. Ein Theil der Aegyptischen Maurerey der zu Rom nicht verbrannt worden*, Berlin 1793. Im Anhang dieses Buches findet sich ein »Nachtrag über das Ceremonial bei den Einweihungen in die ägyptischen Mysterien«, das der Autor wohl übernommen hat aus Karl Friedrich Koeppen und Johann Wilhelm Bernhard Hymmen (Hrsg.), *Crata Repoa oder Einweihung in der alten geheimen Gesellschaft der Aegyptischen Priester*, s. I. 1770. Hier findet sich die Darstellung der Initiationsgrade.

⁵¹ Es finden sich in dieser Schilderung weitere Motive, die uns auch in der »Zauberflöte« oder im Sethosroman (s.o.) begegnen. Ein Initiant wird, nachdem er sich furchtlos gezeigt und ethische Maximen memoriert hat, in die Mysterien eingeweiht. Er muss Treue und Verschwiegenheit schwören und sich als »standhaft, keusch und züchtig« erweisen. Auch tragen die Anwesenden pyramidenförmige Hüte.

Auseinandersetzung« um die Deutungen der »Zauberflöte« versteht⁵². Jules Speller sieht in der »Zauberflöte« eine schwerwiegende Kritik an dem Frauenbild der Freimaurerei im Allgemeinen und demjenigen des Ignaz von Born, alias Sarastro, im Besonderen⁵³. Er spricht davon, dass mit Tamino und Pamina ein »grausames Spiel« getrieben werde, indem sie getrennt und beinahe in den Freitod getrieben würden. Eine besondere Pointe erhalte aber die Freimaurerkritik durch die Rolle, die Pamina bei dem Initiationsteil der Elementenprobe habe. Der Umstand, dass sie mitinitiiert würde, sogar Tamino an die Hand nehme, bereit sich der Gefahren dieser Initiation auszusetzen, zeige den kritischen Impuls des Zauberflötenlibrettos. Wenn Speller auch viele gute Beobachtungen macht und interessante Thesen vertritt, so muss man ihm doch die nachlässige Beachtung der Quellen vorwerfen. Betrachten wir den »Osiride« und auch andere Quellentexte, so relativiert sich die These Spellers erheblich. Auch Mazzolà lässt Aretea eine Probe bestehen, sie wird ebenfalls initiiert. Vielleicht hat der Librettist der »Zauberflöte« weniger eine Kritik an der Freimaurerei intendiert, als vielmehr sich von der Initiationsmotivik des »Osiride« inspirieren lassen. Dabei mag er mit dem Motiv gespielt haben, um der Frauenrolle einen besonderen Nachdruck zu verleihen. Eine explizite Kritik ist damit noch nicht verbunden, zumal dieses Motiv nicht neu ist, sondern sich in literarischen Bearbeitungen spätestens seit der Spätantike findet⁵⁴. Auch Spellers Deutung dessen, was er als »Selbstmordversuch« versteht, scheint auf dem Hintergrund der Quellen eine Überinterpretation zu sein. Wenn sich Pamina und Papageno das Leben nehmen wollen, so wird vom Librettisten damit nur ein Motiv variiert, das sich sowohl als übliches Motiv von Komödien und Romanzen findet als auch zum ideengeschichtlichen Repertoire von Initiationen und Geheimbünden gehört⁵⁵. Im »Osiride« stürzt sich Orus todesbereit in die Befreiung von Aretea. Er will auch, wie die Liebenden in der »Zauberflöte«, lieber sterben, als ohne den anderen sein: »Sie wird meine Gattin oder ich verliere mein Leben.« Aber auch in anderen wichtigen Quellen für das Textbuch der »Zauberflöte« finden wir dieses Motiv gleichermaßen.

Alle Interpreten der »Zauberflöte«, die versuchen, die Inkonsistenzen aufzuheben oder nachzuweisen, dass es keine Brüche und Widersprüche im Li-

⁵² Jules Speller, *Mozarts Zauberflöte. Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung*, Oldenburg 1998.

⁵³ Speller sieht in der Rolle des Sarastro, wie ein Großteil der Forschung, die Verkörperung des Ignaz von Born. Zu dieser Identifikation vgl.: Edwin Zellweckers, *Das Urbild des Sarastro – Ignaz von Born*, Wien 1953.

⁵⁴ Als eine der ältesten Parallelinitiationen von Liebenden sei auf das Ende von Heliodors »Äthiopische Geschichten« verwiesen. Die Protagonisten Charikleia und Theagenes werden mit der Priesterwürde geehrt und sollen daraufhin auch heiraten.

⁵⁵ Bereits in den Mysterien von Eleusis ist eine zentrale Funktion der Initiation die Überwindung der Angst vor dem Tod und der Unterwelt. Vgl.: Marion Giebel, *Das Geheimnis der Mysterien*, München 1993, S. 17–53.

bretto gegeben habe, verkennen gerade die besondere Qualität des Textbuches. Die Rollen wollen gar nicht eindeutig sein, und auch eine »Moral von der Geschichte« lässt sich im Zauberflötenlibretto nicht ausmachen. Diese Qualität und der Anspielungsreichtum des Librettos kann aber erst umfassend erkannt werden, wenn das Entstehungsumfeld der »Zauberflöte« eine gründliche Erforschung erfährt. Wir wissen z. B. immer noch zu wenig über die Geheimbünde des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Allgemeinen sowie Mozarts und Schikaneders Partizipation an ihnen im Besonderen. Die Erforschung des Entstehungsumfeldes der »Zauberflöte« ist eine notwendige Voraussetzung für eine plausible Interpretation und noch lange nicht abgeschlossen.

Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt.

K. 613

Of the many vocal works made popular in the singings of the Theater auf der Wieden, Mozart chose to compose a set of eight keyboard variations on one particular aria. That aria, »Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt«, has not been the subject of scholarly study. The circumstances of Mozart's composing his keyboard variations remain a mystery.

This much is known. The original aria was written for (Francis) Schikaneder's two-act comic opera, *Die verführten Socken*—only the German title was *das dem Gebörgs, zerker ihed*. This was the second installment in a series of seven comic operas also known as *Die zween Jener* and *Die heu den Jener*. *Die verführten Socken* had its premiere at the theater on September 26, 1789. Schikaneder wrote the text. Although the music is often attributed to Denzelki Schack, this attribution is speculative.¹ Schack and Franz Xaver Gregi are credited with composing the music for these collaborative operas in various sources, but other composers may have contributed to these operas, including Schikaneder.

The variations were entered into Mozart's *Verzeichniß* on April 3, 1791, over eighteen months after the premiere of *Die verführten Socken*. They were first advertised by Artaria in the *Wiener Zeitung* 451V (June 1791), p. 1308.

¹ I wish to thank Michael Lorenz for his help with the song title. A list of the musical sources were first mentioned in Susan McClary, *»Musikalische» Diskursivität 1780-1790*, in *Zwischenzeit: Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (Leipzig o. Wien 1993), pp. 32-102.

² I find the other sources mentioned to be less convincing. The wonderful title composition with Mozart of the time from the *Wiener Zeitung*, opera, *Die Socken der Jener oder die Zerstörung* (September 13, 1790). For details, see my entry Mozart's Personal Autograph of the *Das dem Gebörgs, zerker ihed*, K. 613/614a in *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), pp. 37-43.