

Literaturwissenschaft

Lucjan Puchalski

ORCID: 0000-0002-3139-4925

Universität Wrocław, Wrocław

<https://doi.org/10.19195/0435-5865.147.2>

Gesichtsvariationen. Faciale Motivik im Textbuch der *Zauberflöte*

Abstracts

Der vorliegende Aufsatz setzt sich mit der Problematik der *Zauberflöte* auseinander, deren Libretto im Hinblick auf Szenen und Situationen untersucht wird, in denen die Frage des menschlichen Gesichts aufgegriffen wird. Es geht in erster Linie darum, die auf die Physiognomik zurückgehenden Inspirationen im Textbuch der Oper zu ermitteln und den hier gehandhabten Umgang mit der Bildlichkeit des Gesichts unter Bezugnahme auf kulturwissenschaftliche Erkundungen dieses Themas zu analysieren, um daraus Anhaltspunkte für die Interpretation des gesamten Werkes zu gewinnen. Die so gewonnenen Erkenntnisse zeigen, dass das Gedankengut der Physiognomik in der dargestellten Welt der Oper durchaus rezipiert wurde, es war allerdings eine sehr kritische Rezeption. Der Gesichtsdiskurs in der *Zauberflöte* bestätigt, dass deren Botschaften weit über die Schwarzweißmalerei des auf den ersten Blick märchenhaften Konflikts zwischen Gut und Böse hinausgehen.

Schlüsselwörter: die *Zauberflöte*, Gesicht, Physiognomik, Visualität

Face variations in the libretto of *The Magic Flute*

The paper discusses the intellectual content of *The Magic Flute* in the context of scenes and situations which touch on the subject of the human face. The main point of the paper is to identify inspirations which trace back to the concept of physiognomy by Johann Caspar Lavater, drawing on perspectives from cultural studies. The article analyses how Schikaneder and Mozart deal with the visibility of the face. It shows that the physiognomic ideas were indeed received in the libretto of the opera, but in a critical way. The face discourse in *The Magic Flute* confirms that its messages go beyond the main Manichean-like conflict between good and evil happening on the stage.

Keywords: *The Magic Flute*, face, physiognomy, visibility

Lucjan Puchalski, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Germańskiej, pl. Nankiera 15b, 50-001 Wrocław, Polen, E-Mail: lucjan.puchalski@uwr.edu.pl

Received: 20.09.2021, accepted: 8.04.2022

Unter den vielen stilistischen Feinheiten der Prosa von Thomas Mann findet man umfangreiche und sprachlich raffinierte Charakteristika des äußeren Erscheinungsbildes der von ihm ins literarische Leben gerufenen Figuren. Der Schriftsteller widmet ihnen so viel Platz, dass die durch die Überfülle der visuellen Reize erlahmende Vorstellungskraft der heutigen Leser nur mit Mühe der präzisen Wortkunst des Schriftstellers folgen kann, dem es ein besonderes Vergnügen bereitet, die individuellen Nuancen im Bereich der Körperhaltung, der Gestik und des Sprachverhaltens seiner Helden zu beschreiben, natürlich nicht ohne spöttische Untertöne und subtile Sticheleien. Die Charakteristika beginnen meistens mit suggestiven Gesichtsbeschreibungen, die sich dem aufmerksamen Leser tief einprägen und eine Art visuelle Signatur der jeweiligen Figur bilden. Der die Erzählräume des *Zauberbergs* füllende große weltanschauliche Konflikt zwischen Naphta und Settembrini würde seine menschliche, d.h. zutiefst humane Dimension verlieren, wenn man sich „die schwarzen Augen“ und „den weich geschwungenen Schnurrbart“ des Italieners sowie die „etwas spöttische Vertiefung und Kräuselung seines einen Mundwinkels“¹ nicht vorstellen könnte.² Er erinnert Hans Castorp an „gewisse ausländische Musikanten, die zur Weihnachtszeit in den heimischen Höfen aufspielten“,³ so dass er mit dem wenig schmeichelhaften Etikett „Drehorgelmann“ versehen wird. Naphta wird hingegen als ein „kleiner, magerer Mann“ von „ätzender Häßlichkeit“ dargestellt: „Alles war scharf an ihm: die gebogene Nase, die sein Gesicht beherrschte, der schmal zusammengenommene Mund, die dickgeschliffenen Gläser der im übrigen leichtgebauten Brille, die er vor seinen hellgrauen Augen trug, und selbst das Schweigen, das er bewahrte und dem zu entnehmen war, daß seine Rede scharf und folgerecht sein werde“.⁴

Es ist nicht leicht, eine Brücke vom *Zauberberg* zur *Zauberflöte* zu schlagen, aber eine solche frivole Versuchung stellt sich ein, wenn man die beiden Titel zusammenstellt. Thomas Mann muss dies bemerkt haben – seinem tiefironischen Sinn für Humor ist dieser vielleicht nicht ganz abwegige Zusammenhang nicht entgangen. Der „Drehorgelmann“ Settembrini kommentiert nämlich die erste Begegnung Hans Castorps mit Hofrat Behrens, der bei dem jungen Besucher wegen dessen anämischen Aussehens die Gefahr einer Lungenkrankheit wittert, mit einem Zitat aus der *Zauberflöte*, und zwar mit den Anfangsworten der berühmten Arie von Papageno: „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig, heissa, hopsassa“.⁵ Der an der Schwelle des großen intellektuellen Abenteuers stehende Hans Castorp – die Konvention des deutschen Bildungsromans ließ in dieser Hinsicht einiges

¹ Mann 1952: 61.

² Zum Gesicht als Bildnis des Humanum vgl. Weigel 2013: 7–12.

³ Mann 1952: 61.

⁴ Ebd., S. 394.

⁵ Ebd., S. 65.

erwarten – ist zwar eher mit Tamino verwandt,⁶ aber mit Papageno verbinden ihn der gesunde Menschenverstand und die Zugehörigkeit zur Welt der gedanklichen Simplizität, über die er sich erheben soll, als er in der alpinen, d.h. „hohen“ Region des Sanatoriums „Berghof“ im schweizerischen Davos ankommt.

Der Zusammenhang zwischen dem Roman von Thomas Mann und der Oper von Mozart scheint damit zu enden, aber in den gesungenen und gesprochenen Dialogen der *Zauberflöte* kann man eine Spur entdecken, die zu den ausgefeilten facialen Entwürfen des ‚Zauberers‘, wie der Schriftsteller im engen Familienkreis genannt wurde, hinführt. In dem von Emanuel Schikaneder verfassten Textbuch⁷ wird nämlich an einigen Stellen auffallend viel Aufmerksamkeit den Gesichtern der Helden gewidmet, obwohl der Librettist natürlich nicht auf die Mittel zurückgreifen konnte, die dem „raunenden Beschwörer des Imperfekts“ zur Verfügung standen. Das kommt bereits am Anfang der Oper vor, die mit einer dramatischen Szene beginnt. Wenn der Vorhang hochgeht, sehen wir auf der Bühne den von einer riesigen Schlange verfolgten Tamino, in dem man trotz seiner exotischen Verkleidung einen Jäger erkennen kann. Er ist zwar mit einem Bogen ausgestattet, aber weil er keine Pfeile mehr hat, scheint er auf verlorenem Posten zu stehen, so dass ihm nichts anderes übrigbleibt als ein wenig heroisches Rufen nach Hilfe.

Abgesehen von der ganzen Symbolik der Szene und deren Umwandlungen in den späteren Bearbeitungen der Oper,⁸ kann man darin einen Nachklang der Vorstellung finden, welche die Debatte der damaligen Kunsttheoretiker über den Tod Laokoons bei dem gebildeten Publikum des 18. Jahrhunderts hinterlassen hat. Eine wichtige Stimme in der Diskussion war die aus dem Jahr 1766 stammende Abhandlung von Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Indem der Autor die aus der *Aeneis* stammende Schilderung der Todesumstände des von zwei Schlangen angegriffenen trojanischen Priesters mit der berühmten griechischen Skulptur verglich, die dieselbe Szene darstellt, machte er auf einen markanten Unterschied aufmerksam: Während der Dichter diesen Tod mit allen drastischen, ja abstoßenden Details beschrieb, verzichtete der Bildhauer auf jede realistische Nachahmung der Natur. Sein Laokoon leidet, aber sein Gesicht ist nicht entstellt, anstelle von einem Schrei des Schreckens scheint er nur einen Seufzer hervorzubringen. Die erstaunliche Schönheit dieses sterbenden Gesichts ließ Lessing zu dem Ergebnis kommen, dass der Schriftsteller und der Bildhauer nach anderen Prinzipien verfahren hatten, gemäß ihrem jeweils anderen Stoff. Die Folge davon war die Erkenntnis, dass die Malerei und die Poesie zwei verschiedene Kunstarten darstellen und nach unterschiedlichen Kriterien beurteilt werden müssen.

⁶ Im Mittelunkt der Oper steht die Kategorie der Bildung, so dass deren Problematik im intellektuellen Kontext des Bildungsromans betrachtet werden kann. Vgl. dazu Zeman 2016: 67–69.

⁷ Die Forschung ist sich heute darüber einig, dass auch Mozart an der Gestaltung der Librettos seiner Opern beteiligt war. Vgl. dazu Splitt 1998: 59–69.

⁸ Vgl. Czaplá 2016: 253–265.

Der von der Schlange angegriffene Tamino stirbt zwar nicht, er fällt nur in Ohnmacht, aber wenn ihn kurz danach die Drei Damen beobachten, sehen sie nicht seine dekonstruierte Jäger-Männlichkeit. Sie wenden sich von seinem durch Schrecken entstellten Gesicht nicht ab, ganz im Gegenteil, sie begeistern sich für dessen Schönheit. Im Text wird zwar nicht direkt auf sein Gesicht hingewiesen, aber der Reiz des ohnmächtig gewordenen Tamino ist vor allem der Wirkung seines Gesichts zu verdanken. Alle drei wiederholen einhellig, dass er „schön“ sei, sogar „zum Malen schön“,⁹ und sind sofort bereit, sich in ihn zu verlieben. Die Schönheit des durch die Umstände seiner Flucht entgeisterten Jägers ist ebenso erstaunlich¹⁰ wie das in Stein gehauene harmonische Gesicht des sterbenden Laokoon.

Die Wahrnehmung und Einschätzung des menschlichen Antlitzes gewannen allerdings in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu dem Zeitpunkt also, an dem in Wien die *Zauberflöte* entstand, einen vielleicht nicht neuen, aber neu aktualisierten Hintergrund, der für die Schrift von Lessing noch irrelevant blieb. Es geht um das Konzept der Physiognomik, das im Europa der Aufklärung der Schweizer Theologe Johann Caspar Lavater entstaubt und popularisiert hat. Die vier Bände seiner in den Jahren 1775–1778 veröffentlichten *Physiognomischen Fragmente* fanden eine breite Resonanz, nicht nur im deutschsprachigen Raum, aber hier wirkten sie sich besonders stark auf die damals entstehende Kunst und Literatur aus. Der Grundgedanke der Physiognomik besagte, dass man den moralischen Charakter des Menschen und seine intellektuellen Fähigkeiten von seinem Gesicht her erkunden kann. Diese nicht neue und an und für sich wenig umwerfende Theorie sorgte im aufgeklärten Europa für großes Aufsehen und Lavater wurde beinahe zum Propheten einer neuen Gesichtsreligion, da man mit den sich daraus ergebenden Erkenntnissen die anerkannten Autoritäten und erstarrten Positionen des rationalen Mainstreams des 18. Jahrhunderts kritisch hinterfragen und zurückweisen konnte. Argumente dagegen ließen sich schon aus der religiös-irrationalen Untermauerung seines Konzepts ableiten, das er mit der inneren Überzeugung und rednerischen Wucht eines Abraham a Sancta Clara vermittelte (allerdings ohne dessen rhetorisches Können), aber die größte Wirkung ging wohl von seiner individualisierenden Betrachtung des Menschen aus. Indem er jedem Individuum das Recht auf eine besondere Gesichtssignatur zusprach und gleichzeitig bereit war, sich damit auseinanderzusetzen, entfernte er sich von den normativen Positionen der Aufklärung und lieferte Munition für das individualistische Denken der jungen Generation, die in dem Geniebegriff eine Vorstellung fand, mit deren Hilfe man gegen die der Objektivität und Norm verschriebene klassizistische Poetik der Väter ausziehen konnte. Mit dem Konzept der Physiognomik ließen sich die individualistischen Ansprüche des Sturm und Drang sehr gut begründen – kein

⁹ Vgl. Mozart 1991: 7.

¹⁰ Das Motiv der Schönheit Taminos taucht im weiteren Verlauf der Handlung nicht mehr auf. Jan Assmann weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass dies eine mögliche Anspielung auf die Programmatik der Freimaurerei ist. Vgl. dazu Assmann 2005: 45–46.

Wunder, dass Lavater bald einen Briefpartner, Verbündeten und Freund in dem jungen Goethe fand, dem er übrigens ein physiognomisches Denkmal im dritten Band seiner *Fragmente* setzte. Der hier abgedruckte Schattenriss des Dichters wurde einer Interpretation unterzogen, in der dessen besondere schöpferische und intellektuelle Qualitäten erörtert wurden.¹¹

Das physiognomische Gedankengut war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Dessen Spuren findet man sowohl auf dem von Georg Melchior Kraus gemalten Porträt von Goethe (1775), das den Dichter in einer lässigen Pose mit einer Silhouette in der Hand darstellt, als auch in der von Friedrich Nicolai verfassten *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz*, deren erster Band 1783 erschien. Als der reisende Berliner in Wien ankam, ließ er seiner kritischen Fantasie freien Lauf. Seiner aufklärerisch inquisitorischen Aufmerksamkeit ist die große Zahl der hier lebenden katholischen Mönche nicht entgangen, deren ‘Unwesen’ er bereits an deren entstellten Gesichtern zu erkennen glaubte:

Einem Protestanten fällt die große Menge von Mönchen, welche in Wien herum wandeln, mit ihren gar verschiedenen Kleidungen und Gestalten, gleich gar sehr in die Augen. Einem aufmerksamen Beobachter aber fallen außerdem noch die seltsamen Mönchsphysiognomien sehr auf. [...] Da giebt es Gesichter, dergleichen man sonst nirgends sieht: perpendikulare Stirnen und spitze Kinne dabey; heraus klotzende Augen und dabey einen beutelförmigen Mund; herabwärts gedruckte und doch aufgeblähte Nasen an einem durch öftere Verzuckungen gespannten Antlitze, und trübe Augen dabey. Ferner eine Menge kugelrunder, von Wohlleben aufgeschwollter Köpfe und Bäuche, die auf watschelnden Beinen einhergehen, welche die unförmliche Last kaum tragen können. [...] Es wäre der Mühe wohl werth, daß ein erfahrener Physiognomist den Physiognomien der Mönche eine besondere Abhandlung widmete. [...] Man würde alsdann anschauend erkennen, daß Institute und Lebensarten, welche geradezu den Zwecken der menschlichen Natur widersprechen, indem sie die Seele verzerren, auch den Leib gewöhnlich in so gänzlich widersprechende Kontraste versetzen, als man bey keinem anders erzogenen Menschen findet.¹²

Das Gedankengut Lavaters kam im josephinischen Wien natürlich früher als Nicolai an und fand hier große Resonanz, die bis hin zu populären Broschüren reichte, so wie dies etwa *Eine kleine Physiognomik für Grabnymphen* von Joseph Richter belegen kann. Mozart konnte mit den Ideen von Lavater durch die Vermittlung des Grafen Franz Joseph von Thun bekannt geworden sein, der bereits Anfang der 80er Jahre in enger Verbindung mit Lavater stand. Im vierten Band der *Physiognomischen Fragmente* taucht er namentlich auf, und zwar als vertrauter Anhänger des Autors und kundiger Physiognomist.¹³ Die Frau des Grafen, Maria Wilhelmine von Thun, war eine einflussreiche Förderin Mozarts gleich zu Beginn seines Aufenthalts in Wien. Graf von Thun spielte später eine wichtige Rolle in der Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“, die enge Kontakte zu der Loge Mozarts

¹¹ Vgl. Lavater 1777 (Bd. 3): 222–223.

¹² Nicolai 1785 (Bd. 5): 29–31.

¹³ Vgl. Lavater 1788 (Bd. 4): 138–139.

unterhielt („Zur Wohltätigkeit“). Es kann also nicht überraschen, dass man in dem 1791 entstandenen Libretto der *Zauberflöte* auf Situationen und Formulierungen stößt, in denen die Lesbarkeit bzw. die Unlesbarkeit des Gesichts im Sinne der Lehre von Lavater thematisiert wird. Im vorliegenden Aufsatz wird der Versuch unternommen, die auf die Physiognomik zurückgehenden Inspirationen im Text der Oper zu ermitteln und den hier gehandhabten Umgang mit der Bildlichkeit des Gesichts unter Bezugnahme auf kulturwissenschaftliche Erkundungen dieses Themas zu analysieren, um daraus Anhaltspunkte für die Interpretation des gesamten Librettos zu gewinnen.

Dass die erste Szene der *Zauberflöte* physiognomisch zu interpretieren ist, wird bald im Gespräch zwischen den Drei Damen und dem mittlerweile wiedererwachten Tamino direkt bestätigt. Die Zweite Dame erklärt nämlich, warum gerade Tamino zur Durchführung der gefährlichen Mission auserwählt wurde, was übrigens im Kontext der ersten Szene keine gute Idee zu sein scheint. Sie setzt sich über die wortbezogene (also rationale) Perspektive der Ersten Dame hinweg und kommentiert die Entscheidung der Königin der Nacht ganz im Sinne Lavaters: „(Erste Dame.) Sie hat jedes deiner Worte gehört, so du sprachst; sie hat - (Zweite Dame.) Jeden Zug in deinem Gesichte gelesen“.¹⁴ So wird auf Tugenden hingewiesen, die der wenig erfolgreiche Jäger noch nicht demonstrieren konnte. Die Physiognomik scheint damit über den gesunden Verstand zu triumphieren.

Dieselbe Argumentation findet man dann auch bei Sarastro, der den versuchten Mord des Monostatos an Pamina mit Worten quittiert, die die ganze Niederträchtigkeit des Aufsehers entlarven und dabei als praktische Anwendung der Physiognomik des Schweizers verstanden werden können: „Ich weiß nur allzuviel. – Weiß, daß deine Seele ebenso schwarz als dein Gesicht ist“.¹⁵ Monostatos wird damit moralisch disqualifiziert, wobei dies abwertende Urteil sich nicht auf die besondere Form, sondern auf die Farbe seines Gesichts beruft. In dieser Szene klingt die durchaus koloniale Vorstellung vom „fürstlichen Mohren“ nach, die in der Kultur des 18. Jahrhunderts als Bestandteil der spätfeudalen Prachtentfaltung fungiert hat. Man schmückte sich gern mit der attraktiven Exotik, aber gleichzeitig war man keineswegs bereit, die rassenspezifischen Vorbehalte abzulegen.¹⁶ Dementsprechend wurden diese Vorbehalte oft ästhetisch getarnt. Monostatos argumentiert daher völlig richtig, wenn er später auf das ästhetische Vorurteil gegenüber den Schwarzen hinweist: „Und ich soll die Liebe meiden, weil ein Schwarzer häßlich ist!“¹⁷

Das schwarze Gesicht des Aufsehers kann als Signatur seines Außenseitertums interpretiert werden, aber es verweist zugleich auch auf Risse und Inkonsistenzen im Reich Sarastros: Ein schwarzes Gesicht passt ja nicht zum allgegen-

¹⁴ Mozart 1991: 15.

¹⁵ Ebd., S. 50.

¹⁶ Vgl. Wigger; Klein 2009: 91–95.

¹⁷ Mozart 1991: 45.

wärtigen Licht seiner Machtsphäre und legt nahe, dass es hier auch Elemente gibt, die eher in das dunkle Reich der Königin der Nacht gehören. Es wird am Ende der Oper deutlich, wenn der enttäuschte Diener Sarastros sich mit den Mächten der Nacht verbündet.

Die auf Lavater zurückgehende einfache ‚Farbenlehre‘ wird allerdings in der Szene der ersten Begegnung Papagenos mit Monostatos ironisch relativiert. Zuerst erschrecken beide, jeder über das ungewöhnliche Erscheinungsbild des anderen. Das schwarze Gesicht des Aufsehers und der mit Federn bedeckte Leib Papagenos erwecken jeweils den Eindruck des Ungewöhnlichen, ja des Unheimlichen, das bei den beiden übereinstimmend den Gedanken an den Teufel aufkommen lässt.¹⁸ Papagenos Schreck legt sich aber, sobald er für die schwarze Gesichtsfarbe des Fremden eine quasi naturrechtliche Begründung findet: „Es gibt ja schwarze Vögel in der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen“.¹⁹ Der einfältige Papageno widerspricht also dem physiognomisch motivierten Urteil des weisen Herrschers, auch wenn dieses Urteil im Falle des Monostatos als gerechtfertigt erscheinen mag. Wenn man aber die beiden Szenen miteinander konfrontiert, liegt es auf der Hand, dass die Lavatersche Methode der moralischen Verwertung des Gesichts angezweifelt wird. Dem aufmerksamen Zuhörer der Oper kann es nicht entgehen, dass nicht alle Wahrheiten des von Sarastro verkörperten aufgeklärten Verstandes für bare Münze genommen werden können. Sie sind mit kritischer Vorsicht zu betrachten. Seine hohen Priester (und er selbst) versuchen zwar, das kritische Denken für sich allein zu beanspruchen, aber es zeigt sich, dass auch dem Naturmenschen Papageno das Recht darauf nicht abgesprochen werden kann. Vom schwarzen Gesicht des Monostatos ausgehend, kann man also interpretatorische Schlüsse ziehen, die das Gesamtkonzept der Oper besser verstehen lassen: Die komische Papageno-Handlung ist keineswegs nur als lustige Unterbrechung des Geschehens auf der hohen Ebene aufzufassen.

Das Gesicht und dessen Wirkung stehen auch im Mittelpunkt der Szene, in der Tamino zum ersten Mal das Porträt von Pamina erblickt und sich sofort in sie verliebt. Sein Handeln gewinnt dadurch eine ganz neue Motivation, die es in den früheren Versionen dieser Geschichte nicht gegeben hat.²⁰ Liebe und Porträt gehören zum festen Bestand der literarischen Motive nicht nur des 18. Jahrhunderts. Ein das Gesicht darstellendes Artefakt wurde meistens in seiner stellvertretenden Funktion herbeigerufen: Indem es den abwesenden Liebhaber repräsentierte, ließ es den Liebesdiskurs weiterführen, ja manchmal auch intensivieren. Es sei nur

¹⁸ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁹ Ebd., S. 24.

²⁰ Es geht um das Märchen von August Jakob Liebeskind *Lulu oder die Zauberflöte* (1789). Es bildete die Vorlage auch für das einige Monate vor der Premiere der *Zauberflöte* in Wien aufgeführte Singspiel von Joachim Perinet und Wenzel Müller *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither*. Zum Verhältnis zwischen dem Text der Vorlage und deren beiden dramaturgischen Bearbeitungen vgl. Puchalski 2016: 62–78.

auf *Emilia Galotti* von Lessing, *Così fan tutte* von Mozart oder auf *Das Bildnis des Dorian Gray* von Oscar Wilde hingewiesen. Einen solchen Zusammenhang postulierte übrigens auch Lavater, bei dem man lesen kann, dass die Porträtmalerei von der Liebe erfunden worden sei.²¹

Der sich in das Porträt Paminas verliebende Tamino erinnert zunächst an den Prinzen von Guastalla, der von Emilia Galottis Porträt ebenso fasziniert ist, aber Lessing macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass die Schönheit eines porträtierten Gesichts trügerisch sein kann. Dessen Wirkung hängt nämlich von der aktuellen Disposition des Betrachters ab. Das früher in Auftrag gegebene Porträt der Gräfin Orsina vermag den Herrscher nicht zu beeindrucken, weil er sie nicht mehr liebt. Bei Lessing wird der Widerspruch zwischen dem transitorischen Charakter der Liebe und dem der Zeit trotzens Gestus, der sich hinter jedem Porträt versteckt, thematisiert. In der Bildnis-Arie passiert interessanterweise das Gegenteil. Das Porträt löst einen Gefühlssturm aus, und die Zuhörer werden in das Geheimnis der entstehenden Liebe eingeweiht, die sich natürlich ihr Ende nicht vorstellen kann und deshalb mit dem überzeitlichen Charakter des im Porträt festgehaltenen Augenblicks völlig zu korrespondieren scheint. Wir werden hier mit der Perspektive des Sprechenden (eigentlich singenden) Helden konfrontiert, der seine emotionale Ergriffenheit nicht anders als zeitlos aufzufassen weiß.

Der Bildnis-Arie wurde in der einschlägigen Forschung viel Aufmerksamkeit gewidmet. Jörg Krämer machte darauf aufmerksam, dass hier der jenseits des Rationalen liegende Moment der Geburt der Liebe thematisiert wird.²² Günter Meinhold verwies darauf, dass die Arie den Geist des amor rationalis atmet, indem das erwachende Gefühl sofort vom Verstand kanalisiert und dessen Gesetzen unterworfen wird.²³ Stefan Kunze sprach von der Sprachbezogenheit der Arie und stellte fest, dass Mozart „sich in seiner Vertonung der Anlage und dem Aktionsgehalt des Textes angeschlossen“²⁴ habe. In den meisten Kommentaren wird aber nicht darauf eingegangen, dass diese Liebe sich an dem im Porträt festgehaltenen und erstarrten Gesicht Paminas entzündet. Dass Tamino das porträtierte Gesicht als gleichwertigen Ersatz der Person wahrnimmt, wundert nicht. Das war der Fall bei Lavater, das gehörte auch zur selbstverständlichen Praxis der metonymischen Gesichtsdeutung im Liebesdiskurs. Was dabei allerdings auffällt, ist die Tatsache, dass man in der Bildnis-Arie recht wenig über das Gesicht Paminas erfahren kann. Stattdessen erleben wir die geheimnisvolle Wirkung des Gesichts, das Angesehen- und Angesprochenwerden vom Gesicht, das sich einer einfachen verbalen Erklärung oder Umsetzung entzieht. Tamino fällt es jedenfalls schwer, diese Wirkung in klare Worte zu kleiden: „Ich fühl es, wie dies Götterbild / Mein Herz mit neuer Regung füllt./ Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,/ Doch fühl ich’s hier wie

²¹ Vgl. Lavater 1776 (Bd. 2): 78.

²² Krämer 1998: 550–551.

²³ Meinhold 2001: 127.

²⁴ Kunze 1984: 599.

Feuer brennen. /Soll die Empfindung Liebe sein?²⁵ Zu sprachlichen Schwierigkeiten gesellt sich die Verwirrung darüber, wie er auf die Begegnung mit Pamina reagieren würde: „Ich würde – würde – warm und rein – / Was würde ich?“²⁶

Wir haben es hier im Grunde genommen mit einem Dialog zu tun,²⁷ der zwei (oder gar drei) verschiedene Medien in Anspruch nimmt. Tamino versucht mit den Mitteln der Sprache (und der Musik natürlich) auf die stumme, aber doch bedeutungsvolle, ja bezaubernde Botschaft zu reagieren, die vom porträtierten Gesicht Paminas ausgeht. Er unterliegt diesem Zauber so stark, dass er ihn allein auf das dargestellte Objekt zurückführt. Mit dem Wort „Götterbild“ ist das Gesicht Paminas gemeint, nicht das vom Künstler entworfene Artefakt. Das entspricht übrigens der Vorstellung Lavaters, der im menschlichen Antlitz ein Werk, aber auch einen „Spiegel der Gottheit“ sah.²⁸ Stefan Kunze schreibt, dass in der Szene die „elementare Begegnung mit der Schönheit“²⁹ stattfindet, aber er erklärt nicht, ob er damit das Gesicht oder die Leistung des Künstlers meint. Dieses Unterschied ist sich übrigens der Prinz von Guastalla bewusst, wenn er das Porträt der Gräfin Orsina betrachtet und dabei das Verhältnis zwischen dem Werk des Malers und dem Original kritisch reflektiert. Er liebt allerdings die Gräfin Orsina nicht mehr, während der auf den ersten Blick verliebte Tamino von der Schönheit des im Bild festgehaltenen Gesichts so ergriffen ist, dass dessen distanziertere Betrachtung nicht in Frage kommt. Wenn man die Lehre von Lavater heranzieht, könnte man sagen, dass hier gleichzeitig auch ein moralisches Ideal im Spiel ist. Das schöne Gesicht lässt nämlich auf moralische Schönheit schließen, auf die es letzten Endes bei den beiden Protagonisten ankommt. Tamino ist von den sich im Gesicht Paminas offenbarenden Tugenden erschüttert; kein Wunder, dass er seine Begierde sofort moralisch zu züchtigen weiß. Die abschließenden Worte „Und ewig wäre sie dann mein“³⁰ weisen darauf hin, dass das sinnliche Verlangen („Ich würde sie dann voll Entzücken/ An diesen heißen Busen drücken“³¹) im moralisch fundierten Versprechen aufgefangen wird.

Der Leser oder Zuschauer kann das Gesicht Paminas zwar nicht sehen, aber er gewinnt die Möglichkeit, dieses Gesicht als eine bühnenmäßige (und natürlich auch musikalische) Inszenierung zu betrachten und zu ‚lesen‘. Es wird in einem anderen Verfahren produziert, und zwar als eine Art Wort- und Musikmaske, die vom singenden Tamino hergestellt wird. Das im Porträt widergespiegelte Gesicht Paminas wird sozusagen nochmals widergespiegelt, indem es in die Realität ande-

²⁵ Mozart 1991: 15.

²⁶ Ebd.

²⁷ Laut Sigrid Weigel ist die Dialogizität immanenter Aspekt der Gesichtsproblematik. Vgl. Weigel 2013: 7–8.

²⁸ Lavater 1775 (Bd. 1): 46.

²⁹ Kunze 1984: 598.

³⁰ Mozart 1991: 15.

³¹ Ebd.

rer Medien übertragen, d.h. in einen poetischen Sprechakt (es handelt sich ja um ein Sonett) verwandelt wird, der zugleich ein Musikakt ist. Das erinnert ein wenig an das ‚sprechende‘ Doppelporträt von Raffael, wo Maler und Modell im vertrauten Zwiegespräch zu sehen sind, nicht aber das Porträt selbst, das allerdings der Gegenstand des Gesprächs zu sein scheint. Dem Maler ist damit – so Hans Belting – ein „brillanter Sprechakt gelungen, der in einem Porträt die Arbeit am Porträt zum Thema macht“.³² Belting, der auf den fundamentalen Zusammenhang zwischen Porträt und Maske aufmerksam macht, benutzt in diesem Kontext den Begriff der Inszenierung, aber bei Raffael haben wir es mit bloß malerischen Mitteln zu tun. Die Porträtinszenierung in der Bildnis-Arie ist dagegen multimedial. Als Zuhörer und Zuschauer erfahren wir zunächst das Gesicht Paminas im Bild des Verhaltens von Tamino bei der Übergabe des Porträts. Er ist dabei so überwältigt, dass er gegenüber den Reden der Umgebung taub zu sein scheint. Wenn er dann seine Arie zu singen beginnt, wird uns das Gesicht als „Götterbild“ präsentiert, von dem eine magische Wirkung ausgeht, die ihn emotional erschüttert und von Grund auf verändert, indem sein Herz plötzlich „mit neuer Regung“ gefüllt wird. Der sich daran anschließende Versuch, das eigene Gefühlsleben zu erkunden und zur Schau zu stellen, sowie die spätere Beschwörung der noch unbekanntem Geliebten lassen deutlich die Spuren der empfindsamen Poetik erkennen, die zusätzlich durch das „charakteristische Einsetzen der spontanen Impulse“ in der musikalischen Satztechnik³³ herbeigerufen wird. Aus Versatzstücken dieser Poetik wird das Gesicht Paminas als eine entkörperlichte empfindsamen Maske konstruiert, die mit seiner Werther-Rolle korrespondiert. Seine Worte, seine Mimik und dazu noch sein Gesang lassen ein Porträt entstehen, das auf die sentimentale Mode der Epoche zugeschnitten ist und uns mit seiner Literarizität anzusprechen sucht. Es entfernt sich von der Topografie des menschlichen Gesichts, die hier überhaupt nicht vorkommt, und wird aus Vorstellungen, Inhalten und Emotionen zusammengesetzt, die im kulturellen Speicher der Epoche unter dem Stichwort „Empfindsamkeit“ präfiguriert vorlagen. So wird in der Bildnis-Arie ein neues mediales Format für das Gesicht erprobt – dabei werden Bedeutungen generiert, die von Merkmalen des Bildlichen befreit sind.³⁴ Hinter dieser Transposition steht die Einsicht in das medienbedingte Gemacht-Sein eines künstlerisch darzustellenden Gesichts, ein Sachverhalt, den bereits Lessing in seinem *Laokoon* erkannte und analysierte.

Die von der unmittelbaren körperlichen Anschaulichkeit befreite Darstellung des Porträts von Pamina in der Bildnis-Arie steht im Widerspruch zu einer späteren Szene, in der dasselbe Bild von Papageno betrachtet wird. Der Vogelfänger ‚liest‘ es völlig anders, indem er es auf die Ähnlichkeit mit Pamina überprüft. Es ist eine völlig legitime Lesart. Porträts beanspruchten schon immer die Ähnlichkeit mit der dargestellten Person und wollten als deren Repräsentation gelten.

³² Belting 2013: 165.

³³ Vgl. Borchmeyer 2005: 38.

³⁴ Vgl. Löffler 2004: 246.

Papageno, der das Porträt als Nachweis der Identität von Pamina auffasst, kommentiert es mit folgenden Worten: „Die Augen schwarz – richtig, schwarz. – Die Lippen rot – richtig, rot – blonde Haare – blonde Haare. – Alles trifft ein, bis auf Händ⁴ und Füße. – – – Nach dem Gemälde zu schließen, sollst du weder Hände noch Füße haben; denn hier sind auch keine angezeigt“.³⁵

Diese Szene demonstriert natürlich die kulturelle Inkompetenz Papagenos, der als Naturmensch die Konvention dieser Kunstform nicht versteht, aber sie besagt auch etwas über die Beschaffenheit des Porträts, dessen beanspruchte Ähnlichkeit mit der dargestellten Person eine Fiktion ist.³⁶ Der Anspruch verspricht etwas, was ein Porträt nicht leisten kann. Von diesem Anspruch irreführt, vermisst Papageno völlig zu Recht Hände und Füße auf dem Bildnis von Pamina. Dabei entdeckt er gleichzeitig dessen maskenhaften, fiktionalen Charakter, der in der Bildnis-Arie anscheinend nicht zur Sprache kommt. Anscheinend, weil hier diese Fiktion im Sinne einer Maske von Tamino performativ gestaltet wird.

Hinter der auf den ersten Blick rein ästhetischen Begeisterung der Drei Damen für das schöne Gesicht Taminos verbirgt sich die physiognomische Einsicht in die Qualitäten der Seele und des Verstandes, die sich als wichtiger als die erbärmliche Demonstration seiner Ohnmacht auf der Flucht vor der Schlange erweisen. Die gesichtsmäßige moralische Identifikation des Helden entspricht wohlgehemmt der Art und Weise, in der später Pamina moralisch verortet wird, und zwar in Bezug auf ihr porträtiertes Gesicht. So gesehen, könnte man sagen, dass die beiden Liebhaber-Figuren zunächst aus der Perspektive der Physiognomik charakterisiert und zueinander geführt werden. Dies passiert allerdings noch in der Sphäre der Königin der Nacht, bevor sie sich auf den schwierigen Weg der Proben im Reich Sarastros machen und unter seiner Ägide zueinanderfinden. Der von den Drei Damen und ihrer Herrscherin vorgenommenen gesichtsmäßigen Einschätzung Taminos wird dann die sich auf Taten und Proben gründende Bewährungsethik in der Sphäre der Eingeweihten gegenübergestellt. Die Physiognomik erweist sich somit erneut als ein unzureichendes Instrument zur ‚Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe‘, weil sie zu stark auf die Ordnung der Natur vertraut. Das freimaurerische Bildungsethos bietet in dieser Hinsicht – so Mozart und Schikaneder – viel bessere Mittel und Wege.

Die Drei Damen leiten zur nächsten Gesichtsvariation in der *Zauberflöte* über, und zwar zur Variation rund um ein verschleiertes Gesicht. Ihre Gesichter sind nämlich, so wie später auch das Gesicht der Königin der Nacht, verschleiert. Papageno interpretiert dies als Ausdruck ihrer mangelnden Schönheit, „denn wenn sie schön wären, würden sie ihre Gesichter nicht bedecken“.³⁷ Der konditionale Modus seiner Erklärung geht mit seinem Unwissen über ihre Identität einher. Das verborgene Gesicht macht auch den Zugang zur Person unmöglich: „Wer

³⁵ Mozart 1991: 24–25.

³⁶ Belting 2013: 120.

³⁷ Mozart 1991: 13.

sie eigentlich sind, weiß ich selbst nicht“.³⁸ Der Schleier verdeckt nicht nur ihre Gesichter, seine Wirkung ist auch die der Gleichschaltung, so dass sie ihre individuelle Identität und Unverwechselbarkeit verlieren. Ihre Textpartien werden zum großen Teil gemeinsam gesungen; wenn sie alleine das Wort ergreifen, sprechen sie im selben Tonfall, benutzen ähnliche Worte und syntaktische Konstruktionen. Alle drei reagieren immer ähnlich, sind z.B. in gleicher Weise von Tamino ange-
tan. Wenn sie dann Papageno bestrafen, führt jede einen Teil der Strafe aus: Die Erste Dame überreicht ihm Wasser statt Wein, die Zweite gibt ihm einen Stein statt Zuckerbrot und die Dritte schlägt ihm das Schloss vor den Mund. Ein schönes Beispiel dafür gibt es in der fünften Szene, wenn sie einen Satz solidarisch zu dritt formulieren und dessen jeweils weiteren Verlauf wie die Läufer den Staffelstab aneinander weiterreichen. Die Erste Dame beginnt mit „Die Fürstin“, die Zweite setzt fort: „Hat mir aufgetragen, dir zu sagen“, und die Dritte Dame beschließt den Satz: „Daß der Weg zu deinem künftigen Glücke nunmehr gebahnt sei“.³⁹ Deshalb brauchen die Drei Damen nicht mit besonderen Namen gekennzeichnet zu sein, es erübrigt sich angesichts ihres gleichsam ausgelöschten individuellen Profils. Ihre verschleierte Gesichter sind der metaphorische Ausdruck ihrer im Kollektiven aufgelösten Individualität.

Dieser Status bestimmt einerseits ihre unterlegene Position als Dienerinnen der Königin der Nacht, auf der anderen Seite entscheidet er über ihre Überlegenheit gegenüber Papageno. Die Konfrontation des unverschleierte Gesichts Papagenos mit dem verschleierte Kollektivgesicht der Drei Damen ergibt ein Machtverhältnis, in dem der Schleier immer eine überlegene Position garantiert. Nach seinen abfälligen Worten über die Schönheit der Drei Damen überfällt Papageno die Angst vor deren möglichen Repressionen. Seine Angst ist, wie es sich bald zeigt, völlig begründet, die gegen ihn gerichteten Maßnahmen haben allerdings einen anderen Grund. Er wird ohne die kleinste Spur des Widerstands, was seine völlige Unterordnung unter ihre Macht anschaulich vor Augen führt, für seine Lüge gegenüber Tamino bestraft. Eine von diesen Maßnahmen betrifft merkwürdigerweise das Gesicht: Es wird ihm ein goldenes Schloss vor den Mund geschlagen. Das dadurch verunstaltete Gesicht Papagenos bedeutet, dass er um sein wichtigstes Attribut gebracht wird, d.h. um die Sprache, die in seinem Fall nicht nur ein Kommunikationsmittel, sondern auch eine Waffe ist, ohne die er der Welt wehr- und hoffnungslos ausgeliefert ist. Das stumme Gesicht Papagenos verurteilt ihn, den einigermaßen zivilisierte Nachfahren des alten Hanswursts, der immer ein Meister des Witzes und der scharfen Pointen war, zu einem Schattendasein. Er wird zu einem Behinderte, der sich unter Sprechende nicht behaupten kann. Wenn man diesen Hintergrund bedenkt, rückt die Lüge Papagenos in ihren eigent-
lichen Kontext. Sie ist Ausdruck seiner „hanswurstischen“ Freiheit, aber auch Mit-

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 15.

tel seiner schlaun Überlebensstrategie. Sein verunstaltetes Gesicht strahlt zwar mit Gold und verspricht „Lieb und Bruderbund“⁴⁰ in einer Welt ohne Lüge, aber es wäre auch eine Welt ohne Hanswurst und ohne Fiktion seines Theaters. Deshalb muss ihm das Schloss abgenommen werden, damit das „Hanswurstische“ in der Handlung der *Zauberflöte* nicht ausbleibt. Das mit dem Schloss verunstaltete und zum Schweigen gebrachte Gesicht Papagenos ist damit auch eine polemische Spitze gegen die aufgeklärten Bemühungen um die Verbannung des „grünen Huts“ von den Wiener Vorstadtbühnen und um deren pädagogische Säuberung.

Das Motiv des verschleierte[n] Gesichts kommt dann wieder vor, wenn Papageno auf die Königin der Nacht zu sprechen kommt. Tamino fragt ihn, ob er die Königin je gesehen habe. Papageno ist über den darin enthaltenen Anspruch merklich empört und erklärt, dass ihr Gesicht verschleiert sei und sich den Blicken der Sterblichen entziehe: „Sehen? – [...] Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben? Welches Menschaugen würde durch ihren schwarz durchwebten Schleier blicken können“.⁴¹ Das sich dem menschlichen Blick entziehende Gesicht der unnahbaren Herrscherin wird üblicherweise als Metapher für die religiös-mythologische Fundierung ihrer Macht aufgefasst, die aus der Perspektive der Beherrschten als eine Sphäre voller Geheimnisse und unverständlicher Symbolik wahrgenommen wird. Das im Dunkeln verborgene Gesicht der Königin steht dabei in auffallendem Widerspruch zum Gesicht der Fee Perifirime, einer Figur, die im *Lulu*-Märchen von August Jakob Liebeskind, das als Vorlage für das Libretto der *Zauberflöte* diente, die Rolle der Auftraggeberin für die gefährliche Mission des jungen Prinzen spielte, also im Gesamtgefüge der Handlung der Position der Königin der Nacht entsprach. Sie wird nämlich im Text des Märchens, aber auch im Text des von Joachim Perinet verfassten Singspiels *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither*, das einige Monate vor der Premiere der *Zauberflöte* in Wien aufgeführt worden ist, als „strahlende Fee“ bezeichnet, da sich aus ihren Augen Strahlen des hellsten Sonnenlichts ergießen, das für die Sterblichen äußerst gefährlich ist: „Wer sie darin erblickte, der verlor entweder auf einige Zeit den Verstand oder wurde wohl gar, wenn er die Augen zu weit auftat, auf der Stelle stockblind. Das Volk nannte sie die strahlende Fee und beschrieb ihre Schönheit als überirdisch, obgleich niemand sagen konnte, daß er ihr ins Angesicht gesehen habe“.⁴²

Das in der *Zauberflöte* vorkommende Motiv einer unnahbaren, mächtigen, zauberkundigen Herrscherin – selbst die Waldtiere meiden das Gebiet rund um das Schloss von Perifirime – wird hier präfiguriert. In der von Schikaneder und Mozart vorgenommenen Attribuierung dieses Gesichts werden die wertenden Vorzeichen umgekehrt: Die das Licht ersetzende Dunkelheit bringt durchaus negative Konnotationen hervor. Im Grunde genommen aber wirken die beiden Gesichter ähnlich befremdend, beide sind unzugänglich, unnahbar und gefährlich. Der Unterschied

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 19.

⁴¹ Ebd., S. 12.

⁴² Liebeskind 1999: 7.

ist nur eine Frage der Perspektive, oder anders gesagt: der Beleuchtung. Wenn ein helles Gesicht ohne weiteres in ein dunkles Gesicht umgewandelt werden kann, ist offenbar Vorsicht bei dessen Zuordnung geboten. Man kann dem Augenschein nicht trauen. Die Botschaft richtet sich an Tamino, wenn er vor das sonst unzugängliche Gesicht der Herrscherin tritt, aber auch an die Zuschauer der Oper, die sich auf die einfache Gegenüberstellung von Licht und Finsternis nicht verlassen können. In beiden Fällen, im Märchen und in der Oper, ist übrigens der Weg zur wahren Erleuchtung nicht jedermanns Sache. Nur Auserwählten ist es gestattet, zu Wahrheit und Liebe vorzustoßen, die jenseits der plakativen und vereinfachenden Rhetorik des aufgeklärten Verstandes liegen. Das umgemünzte, im Zeichen der Dunkelheit stehende und verschleierte Gesicht der Königin der Nacht verweist darauf, dass in der *Zauberflöte* die Schwarz-Weiß-Malerei zwar vorkommt, aber permanent kritisch hinterfragt und gegen die einfache märchenhafte Wahrheit ihrer Vorlage kontrapunktisch ausgespielt wird. Das gilt auch für die im Medium des Gesichts stattfindenden Bemühungen um eine eindeutig bewertende und den Anspruch auf göttliche Inspiration erhebende Erkenntnis des Menschen im Sinne der Lehre von Johann Caspar Lavater.

Literatur

Primärliteratur

- Lavater, Johann Caspar (1775–1778): *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. 1–4. Leipzig-Winterthur.
- Liebeskind, August Jakob (1999): *Lulu oder Die Zauberflöte*. Frankfurt am Main-Leipzig.
- Mann, Thomas (1952): *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1991): *Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen*, Libretto von Emanuel Schikaneder. Stuttgart.
- Nicolai, Friedrich (1785): *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*, Bd. 5. Berlin-Stettin.
- Perinet, Joachim (1791): *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither*. Wien.

Sekundärliteratur

- Assmann, Jan (2005): *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München-Wien.
- Beltling, Hans (2013): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München.
- Borchmeyer, Dieter (2005): *Mozart oder Die Entdeckung der Liebe*. Frankfurt am Main-Leipzig.
- Czapla, Karolina (2016): *Z węzłem czy bez węzła (?) oraz inne ważne pytania towarzyszące badaniu recepcji libretta „Czarodziejskiego fletu” w literaturze niemieckojęzycznej przełomu XVIII i XIX wieku*. In: Puchalski, Lucjan (Hrsg.): *„Czarodziejski flet”. Tekst i konteksty. Studia nad librettem opery*. Kraków. S. 249–267.
- Krämer, Jörg (1998): *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Kunze, Stefan (1984): *Mozarts Opern*. Stuttgart.

- Löffler, Petra (2004): *Intro: Krisen der facialen Semantik*. In: Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln. S. 243–247.
- Meinhold, Günter (2001): „Zauberflöte“ und „Zauberflöten“ – Rezeption. *Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto „Die Zauberflöte“ und seiner literarischen Rezeption*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien.
- Puchalski, Lucjan (2016): *Literackie wzorce i inspiracje „Czarodziejskiego fletu“*. In: Puchalski, Lucjan (Hrsg.): „Czarodziejski flet”. *Tekst i konteksty. Studia nad librettem opery*. Kraków. S. 59–94.
- Splitt, Gerhard (1998): *Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien*. Freiburg im Breisgau.
- Weigel, Sigrid (2013): *Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses*. In: Weigel, Siegrid (unter Mitarbeit von Tine Kutschbach) (Hrsg.): *Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*. München. S. 7–31.
- Wigger, Iris / Klein, Katrin (2009): „Bruder Mohr“. *Angelo Soliman und der Rassismus der Aufklärung*. In: Hund, Wulf D. (Hrsg.): *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*. Bielefeld. S. 81–115.
- Zeman, Herbert (2016): *Wolfgang Amadeus Mozart und Emanuel Schikaneder „Die Zauberflöte“ – Studien zum Textbuch der Oper*. In: *Wiener Jahrbuch für historische Freimaurer-Forschung* 36, S. 13–77.