

Von Zoroastro zu Osiride

Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800*

Von Klaus Pietschmann

Um das Jahr 1750 war der internationale Ruhm Johann Adolf Hasses und mit ihm die Bedeutung der italienischen Oper am kursächsischen Hof auf einem Höhepunkt angelangt. Jedes Jahr kam mindestens ein neues Werk des Oberkapellmeisters zur Aufführung, die Pracht der Ausstattung wurde von Jahr zu Jahr überboten. Mitten in diese Blütephase der metastasianischen Opera Seria jedoch fiel ein ungewöhnliches Ereignis: Knapp drei Wochen nachdem die Karnevalssaison des Jahres 1752 mit der Uraufführung von Hasses *Adriano in Siria* eröffnet worden war, wurde das Dresdner Publikum Zeuge einer zweiten neuen Opernproduktion, bestritten von dem Ensemble der „comici italiani“. Die Wahl fiel dabei auf eine Oper von Jean-Philippe Rameau, den drei Jahre zuvor uraufgeführten *Zoroastre* auf das Libretto von Louis de Cahusac. Es handelte sich dabei um eine der frühesten, wenn nicht überhaupt die erste Aufführung einer Oper Rameaus außerhalb Frankreichs, und das an einem Hof, an dem zwar in großen Abständen französische Truppen gastierten, an dem man sich vielleicht auch noch der Frankophilie Augusts des Starken erinnern mochte, der freilich auch mit Antoine Pitrot über einen der besten französischen Tänzer als Ballettmeister verfügte, ein Hof aber, dessen Operngeschmack insgesamt ohne jeden Zweifel eindeutig italienisch bestimmt war.

Sucht man nach Erklärungen für diese Stückwahl, bietet sich ein Blick auf die sonstige frühe Rameau-Rezeption außerhalb Frankreichs an. Eine solche ist in den 1750er Jahren lediglich in Parma festzustellen, wo 1757 und 1758 Ausschnitte aus *Les Indes galantes* und – ebenfalls – *Zoroastre* sowie *Castor et Pollux* vollständig aufgeführt wurden. Erst kürzlich konnte ein Zusammenhang zwischen diesen Aufführungen und der in Parma ansässigen geheimen Freimaurerloge hergestellt werden, den insbesondere die italienischen Übersetzungen von Carlo Innocenzo Frugoni nahelegen.¹ Daß auch Rameau selbst der Freimaurerei zumindest nahestand, ist seit längerem bekannt. Überdies wurde in bezug auf seine Opern wiederholt festgestellt, daß sie aufgrund ihrer Sujets und konkreter inhaltlicher Bezüge eine auffällige Nähe zu freimaurerischer Symbolik aufweisen.² Speziell die Oper *Zoroastre* greift mit dem altorientalischen Magiersujet und dem damit verbundenen Gut-Böse-Antagonismus, der sich in Gegensätzen wie Hell-

* Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Gerardo Tocchini, dem ich maßgebliche Anregungen und Einschätzungen zur Freimaurer-Problematik allgemein sowie speziell zu *Osiride* von Naumann/Mazzolà verdanke.

¹ Gerardo Tocchini, *Frugoni e la Francia. Opere massoniche per Parma*, in: *Le Muse in Loggia. Massoneria e letteratura nel settecento*, Mailand 2002, S. 33–82 (*A tre voci, Seminari del Dipartimento di Italianistica Università degli Studi di Parma*, Bd. 3).

² Alberto Basso, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Mailand 1994, S. 120 ff.; Graham Sadler (Hrsg.), *Zoroastre. Version 1749*, Paris 1999, S. LV f. (*Jean-Philippe Rameau, Opera Omnia ser. IV*, Bd. 19).

Dunkel, Oberwelt-Unterwelt niederschlägt, Grundparameter freimaurerischen Denkens auf. Die Vermutung drängt sich auf, daß auch in Dresden ähnlich wie in Parma Freimaurer für die Aufführung dieser symbolträchtigen Oper verantwortlich gewesen sein könnten.

Drei Jahrzehnte später freilich gibt es eindeutige Hinweise auf solche Verstrickungen. Johann Gottlieb Naumanns Oper *Osiride* auf das Libretto von Caterino Mazzola wurde bereits von Richard Engländer als Freimaurer-Oper identifiziert und als möglicher Vorläufer der *Zauberflöte* ins Gespräch gebracht.³ Naumann gehörte nachweislich seit 1770 der Dresdner Loge „Aux vrais amis“ an und hatte als Komponist von Freimaurerliedern einigen Erfolg, wodurch sich seine Affinität zu dem Stoff erklärt. Die konkreten Motive für das Zustandekommen dieser ungewöhnlichen Hochzeitsoper bleiben jedoch ebenso unklar wie im Falle des *Zoroastro*.

Diese beiden Opernaufführungen stehen damit gleichsam als Eckmarken dieses Beitrags, der zunächst den Fokus auf die Situation der Freimaurerei in Dresden und sich daraus ergebende Interpretationsansätze speziell für die Oper Naumanns legen will. Um dabei die unmittelbar werkbezogenen Konsequenzen solcher Einflüsse nicht aus dem Blick zu verlieren, sollen auch die textlichen und musikalischen Strukturen berücksichtigt werden. Die Ausführungen verstehen sich damit auch als ein Mosaikstein innerhalb der generellen Bewertung des Verhältnisses von Freimaurerei und Oper im 18. Jahrhundert, die lange vorwiegend auf den Kontext der *Zauberflöte* beschränkt blieb und erst in den letzten Jahren als grundlegenderer Ansatz verfolgt wurde.⁴

Dresden war eines der frühesten Zentren der Freimaurerei in Deutschland.⁵ 1738 – im selben Jahr, in dem auch der spätere preußische König Friedrich II. Logenbruder wurde – gründete der uneheliche Sohn Augusts des Starken, Graf Friedrich August von Rutowski, die Loge „Aux trois Aigles“, die auf reges Interesse stieß und bald auf über 100 Mitglieder anwuchs. Dies hatte zur Folge, daß es rasch zur Aufspaltung in mehrere kooperierende Bauhütten kam, unter denen sich langfristig die 1741 ins Leben gerufene Loge „Zu den drei Schwertern“ als einflußreichste durchsetzte. Zwar existieren aus den ersten Jahrzehnten keine genauen Mitgliederverzeichnisse und Aufnahmeprotokolle, jedoch konnte die ältere Freimaurerforschung aus Anwesenheitslisten und anderen Quellen weite Teile der Mitglieder rekonstruieren.⁶ Bemerkenswert ist dabei, daß die Loge von Anfang an zahlreiche Hofadelige an sich zog. Dies war nicht unproblematisch, verhinderte doch im katholischen Kursachsen die von Papst Clemens XII. 1738 veröffentlichte Bannbulle *In eminenti* gegen die Freimaurerei und alle ihre Förderer eine ebenso offene Unterstützung durch den Kurfürsten wie sie in den protestantischen Län-

³ Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist*, Leipzig 1922, S. 327.

⁴ Vgl. neben Basso, *L'invenzione* (wie Anm. 2) vor allem Gerardo Tocchini, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Florenz 1998.

⁵ Kurt Kranke, *Zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden im 18./19. Jahrhundert* (Hrsg. Verein für regionale Politik und Geschichte Dresden e. V.) Dresden 2000; *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei* (Hrsg. Verein deutscher Freimaurerei), 2 Bd. Leipzig 1900/01 (Artikel *Dresden, Sachsen*). Ich danke Herrn Cornel Magvas und Herrn Dr. Gerhard Poppe für ihre in diesem Zusammenhang sehr wertvollen Hinweise.

⁶ Friedrich Adolph Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute im Orient Dresden (1738–1882). Ein Beitrag zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden und Sachsen*, Leipzig 1883.

dern möglich war. Das freimaurerische Prinzip der strikten Geheimhaltung scheint daher in Dresden in den ersten Jahren eine auch äußerlich bedingte Notwendigkeit gewesen zu sein. In dieser Phase kam es immer wieder zu teils mehrjährigen Unterbrechungen der an sich regelmäßigen Versammlungen, die mit den Kriegen, aber auch mit Schwierigkeiten bei der Suche nach geeigneten Lokalitäten zusammenhingen. Langfristig verhielt sich der Hof den Logen gegenüber jedoch sehr wohlwollend. Im Gegenzug wurde das christliche Bekenntnis in Dresden zur Voraussetzung für den Eintritt erklärt; auch verfolgte man karitative Aufgaben mit besonderem Nachdruck. Nach 1760 traten dann sogar Angehörige der Fürstenfamilie der Schwerterloge bei, nie allerdings die Kurfürsten oder Kronprinzen selbst.

Hinsichtlich der hier vor allem interessierenden etwaigen Einflußnahme der Logenmitglieder auf den Opernbetrieb liegt es vor allem nahe, nach personellen Verflechtungen auf der Leitungs- und Künstlerebene zu suchen. Die Spielplangestaltung der Dresdner Hofoper unterstand in letzter Instanz dem Kurfürsten, jedoch war für die konkrete Planung und Realisierung der *Directeur des plaisirs* zuständig.⁷ Dieser wiederum war unmittelbar dem Premierminister unterstellt. Dieses höchste politische Amt hatte zwischen 1738 und 1763 der bedeutende Staatsmann Heinrich Graf von Brühl inne, der seinerseits ein großer Musikliebhaber war und eine eigene Kapelle unterhielt.

Ob Graf Brühl selbst Freimaurer war, ist aufgrund der heutigen Aktenlage nicht nachweisbar, jedoch bezeichnet ihn die ältere Historiographie als Meister vom Stuhl in der Nachfolge von Rutowski und spricht von gelegentlicher Logenarbeit, die er in seinem eigenen Palais abgehalten habe.⁸ Nachweislich dagegen gehörten sämtliche *Directeurs des Plaisirs* im fraglichen Zeitraum der Schwerterloge an, die meisten sogar seit deren Gründungszeit (vgl. Tabelle 1).⁹ Joseph Friedrich Baron von Racknitz, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Amt bekleidete, war in den 1780er Jahren sogar Meister vom Stuhl dieser Loge, die höchste Position auf lokaler Ebene.¹⁰

Directeurs des plaisirs	Eintritt in die Schwerterloge
1733–1747 Heinrich August von Breitenbauch	vor 1741
1747–1763 Heinrich von Dieskau	vor 1741
1763–1792 Friedrich August von König	vor 1741
1792–1800 August Heinrich von Bose	28.6.1760
1800–1803 Joseph Friedrich von Racknitz	?, 1780–1789 Meister vom Stuhl

Tabelle 1: Die Dresdner *Directeurs des plaisirs* der Loge „Zu den drei Schwertern“ in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

⁷ Moritz von Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Teile, Dresden 1861/62, Bd. 2, S. 193 f.

⁸ Kranke, *Zur Geschichte der Freimaurerei* (wie Anm. 5), S. 21; Eduard Vehse, *Geschichte der Höfe des Hauses Sachsen*, 7 Teile, Hamburg 1854, Teil 6, S. 368.

⁹ Alle Angaben über Zugehörigkeiten zur Schwerterloge entstammen dem Mitgliederverzeichnis in Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge* (wie Anm. 6), S. 240 ff.

¹⁰ Ebd., S. 86 ff.

Durchsucht man nun weitergehend die rekonstruierten Mitgliederlisten dieser und anderer Dresdner Logen nach Musikern, so stellt man einige auffällige Dynamiken fest (vgl. Tabelle 2). Vorauszuschicken ist dabei, daß der über lange Zeit hinweg elitäre Charakter vor allem der Schwerterloge zur Folge hatte, daß Brüder aus bürgerlichen Kreisen nur in sehr beschränkter Zahl Einlaß fanden. Beitrittszahlen von Musikern sind also weniger ein Ausdruck von deren Interesse an der Freimaurerei – dieses dürfte durchweg sehr groß gewesen sein – als von der Bereitschaft der Loge, ihnen Einlaß zu gewähren.

ca. 1772	Johann Gottlieb Naumann Kurfürstlicher Kapellmeister	„Aux vrais amis“
ca. 1772	Bartolomeo Campagnoli Hofmusikus	„Aux vrais amis“
1772	Derablais Musiker	„Zu den drei Schwertern“
26.10.1781	Carl Friedrich Rothe Hautboist bei der Grenadier-Garde	„Zum goldenen Apfel“
5.12.1781	Christian Ehregott Weinlig Musikdirektor und Kantor	„Zum goldenen Apfel“
16.1.1782	Joseph Schuster Kurfürstlicher Kapellmeister	„Zum goldenen Apfel“
6.2.1782	Christian Benjamin Frenzel Kurfürstlicher Kapellmusikus	„Zum goldenen Apfel“
15.2.1782	J. G. Salomon Jagd-Hautboist	„Zu den drei Schwertern“
23.3.1782	Bartolomeo Campagnoli Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“
28.8.1782	E. F. Pohler Jagd-Hautboist	„Zu den drei Schwertern“
7.11.1782	Ch. H. Schnaucke Jagd-Pfeifer	„Zu den drei Schwertern“
16.12.1782	J. G. Wagner Orgelbauer	„Zu den drei Schwertern“
26.2.1783	H. T. Salomon Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“
26.2.1783	Johann Andreas Adam Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“
11.3.1786	Franz Eck Kammermusikus (München)	„Zu den drei Schwertern“
5.11.1787	Johann Gottlieb Scholz Kammermusikus	„Zum goldenen Apfel“
27.9.1788	H. F. Schmidt Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“

Tabelle 2: Mitgliedschaften von Musikern in Dresdner Logen

Ein erster Schub fällt in das Jahr 1772. Spätestens seit diesem Jahr nämlich gehörte Naumann der Loge „Aux vrais amis“ an, die wenig später der Schwerterloge angegliedert wurde.¹¹ Etwa um dieselbe Zeit taucht auch Bartolomeo Campagnoli in dieser Loge auf, bei dem es sich um den Kammermusikus des musikliebenden Herzogs Karl von Kurland handelte, der seinerseits Mitglied der Schwerterloge war und im selben Jahr 1772 das Protektorat über die kursächsischen Freimaurerbünde angenommen hatte. Ebenfalls 1772 erfolgte die Aufnahme eines nicht näher nachweisbaren Musikers mit Namen Derablais. Nach einer zehnjährigen Pause setzt 1782 eine zweite Aufnahmewelle von Musikern in die Schwerterloge ein: Innerhalb eines Jahres wurden fünf Musiker und ein Orgelbauer initiiert. Ein Jahr zuvor war die 1776 in Wildenfels begründete Loge zum Goldenen Apfel nach Dresden übersiedelt, die sich dort unabhängig von der Schwerterloge dauerhaft etablierte. Dieser traten dann ebenfalls in relativ kurzer Folge drei Musiker bei, unter denen insbesondere der Kapellmeister und erfolgreiche Opernkomponist Joseph Schuster erwähnenswert ist.¹² An diese gewichtigste zweite Phase schlossen sich nochmals drei Aufnahmen in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre an. Die Folgezeit stellt für die Dresdner Freimaurerei insofern einen Einschnitt dar, als unter dem Eindruck der französischen Revolution geheime Gesellschaften aller Art für einige Jahre die Gunst des Hofes verloren, so daß es sich auch für diesen Zusammenhang anbietet, die Betrachtung abubrechen. Allerdings beginnt schon um die Mitte der 1790er Jahren ein erneuter Zustrom von Musikern, wo man dann Persönlichkeiten wie Gottlob Benedict Bierey oder Johannes Aloys Miksch in der Schwerterloge antrifft.

Bedauerlicherweise läßt sich zwar nichts über die Hintergründe aussagen, die hinter diesen Beitritten im einzelnen stehen, jedoch legt insbesondere der enge zeitliche Zusammenhang der zweiten konstatierten Phase Anfang der 1780er Jahre eine unmittelbare Wechselwirkung mit der Uraufführung von Naumanns *Osiride* nahe: So wurde der Jagd-Hautboist Pohler, der die Beitrittswelle einleitete, nur einen Tag vor der Uraufführung initiiert, und vermutlich verstärkte er am Folgetag das Orchester, das zu dieser Zeit gerade bei den Oboisten häufig auf Aushilfen aus den Reihen der Leibgrenadiere und Jagdpfeifer zurückgriff.¹³

Weitere Indizien kennzeichnen die Jahre nach 1780 als Blüte der Freimaurerei in Dresden. Unter der bereits angesprochenen Ägide des späteren Directeur des plaisirs von Racknitz entfaltete die Schwerterloge große Aktivität. Es wurden neue Konstitutionen erlassen, der Logensaal restauriert und prächtig ausgestattet, neue Logenabzeichen und -siegel entworfen.¹⁴ Die Apfelloge trat kurz nach ihrer Übersiedlung nach Dresden im Jahr 1782 mit der Herausgabe eines Bandes mit Freimaurerliedern hervor, in dem die führenden Dresdner Komponisten der Zeit vertreten sind: Neben den Freimaurern

¹¹ Daß Naumann im Jahr 1772 der Loge bereits angehörte, suggeriert das Verzeichnis ebd., S. 248. Dokumente, die seine Mitgliedschaft in den Jahren 1775 und 1783 belegen, sind wiedergegeben in: Wolfgang Kelsch, *Osiride, eine Freimaureroper aus dem Jahre 1781 und Mozarts Zauberflöte*, in: *Jahrbuch Quatuor Coronati* 28 (1991), S. 17–29, hier S. 20 f.

¹² Zur Geschichte der Apfelloge vgl. vor allem *Die Freimaurerloge zum Goldenen Apfel im Orient Dresden 1776–1876. Festschrift zur Säcularfeier am 26. und 27. November 1876*, Dresden 1876. Alle Angaben über Zugehörigkeiten zur Apfelloge sind den ebd., Anhang, S. 3 ff. publizierten Matrikeln entnommen.

¹³ Engländer, *Johann Gottlieb Naumann* (wie Anm. 3), S. 100.

¹⁴ Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannsloge* (wie Anm. 6), S. 86 ff.

Schuster, Weinlig und Naumann, der bereits zuvor eine Sammlung solcher Lieder vorgelegt hatte, tauchen auch Kompositionen des Kapellmeisters Franz Seydelmann, dessen Bruder ein Jahr zuvor der Apfelloge beigetreten war, und sogar des bereits betagten Gottfried August Homilius auf.¹⁵ Die Aufführung des *Osiride* war also eingebettet in eine Phase freimaurerischer Hochkonjunktur, von der ihr Zustandekommen mit beeinflusst gewesen sein dürfte, und scheint ihrerseits die Aufgeschlossenheit der beiden führenden Logen der Stadt gegenüber Musik und Musikern verstärkt zu haben. Bevor dem konkreten Niederschlag dieses Entstehungskontextes in Text und Musik des *Osiride* nachgegangen wird, soll zunächst der Blick auf die Dresdner Aufführung des *Zoroastro* von 1752 gerichtet und der Frage nachgegangen werden, inwieweit sie sich als frühes Gegenstück interpretieren läßt.

Hinsichtlich der freimaurerischen Rahmenbedingungen in Dresden 30 Jahre vor *Osiride* sieht man sich jedoch mit einer weitaus undeutlicheren Situation konfrontiert. Angesichts der Führungsstruktur im Hoftheater ist zu vermuten, daß das Interesse an Rameaus *Zoroastre* von dem Directeur des Plaisirs Heinrich von Dieskau oder sogar von Graf Brühl selbst ausging. Grundsätzlich kann man damit allein die Tatsache, daß von Dieskau Freimaurer war, als Indiz für einen freimaurerischen Hintergrund bei der Wahl des Werkes werten. Ferner fiel die Aufführung in das letzte Jahr des selbständigen Bestehens von Rutowskis Loge „Aux trois aigles blancs“,¹⁶ zu der zwar jegliche Informationen hinsichtlich Mitgliederstruktur und Wirkungsradius fehlen, in der man jedoch sicherlich die zentrale Initiatorin und Adressatin der Produktion zu sehen hat. Dies umso eher, als die Aktivität der schon zehn Jahre existierenden Schwerterloge seit 1749 ruhte. Bei der Suche nach einem Übersetzer des französischen Librettos fiel die Wahl auf den illustren Giacomo Casanova, der kurz zuvor in Lyon einer Loge beigetreten war und wenige Jahre später in Venedig wegen freimaurerischer Aktivitäten seine berühmt gewordene Haft antreten mußte, jedoch mag seine Verpflichtung auch mit dem Engagement der Mutter, der Sängerin Giovanna Casanova, bei den „comici italiani“ in Verbindung stehen. Auch die Kontaktaufnahme über den sächsischen Botschafter in Versailles, Graf Johann Adam von Loß, von der Casanova später in seinen Memoiren berichtete,¹⁷ scheint nicht darauf hinzudeuten, daß Freimaurer-Netzwerke im Spiel waren.

Für einen solchen Hintergrund spricht jedoch zunächst die Stückwahl selbst. Die Figur des altorientalischen Magiers Zoroaster stand das ganze Mittelalter und die frühe Neuzeit hindurch im Zentrum des Interesses von Geheimwissenschaften und esoterisch-okkulten Strömungen, deren Gedankengut auch die Grundlage der Freimaurerei darstellte. In dem Maße, in dem andere Bewegungen wie etwa die Rosenkreuzer ins Hintertreffen gerieten und sich das Freimaurertum zum zentralen Sammelbecken entsprechender aristokratisch-intellektueller Bestrebungen entwickelte, wurden von antiken Autoren überlieferte Mythen wie derjenige Zoroasters zunehmend vereinnahmt. Auf dem Theater wurden solche Stoffe auf mehreren Bedeutungsebenen realisiert. Der volle Sinn erschloß sich nur dem „Eingeweihten“, während dem profanen, unvorbereiteten

¹⁵ Basso, *L'invenzione* (wie Anm. 2), S. 340 ff.

¹⁶ *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 205.

¹⁷ *Die Erinnerungen des Giacomo Casanova* (übersetzt und hrsg. von Heinrich Conrad), 6 Bd., Berlin und Wien 1911, Bd. 2, S. 169.

Rezipienten die dargestellten Emotionen und Handlungsverwicklungen auch vordergründigere Lesarten anboten. In einer Stadt wie Dresden, die am Hof bereits über weit verzweigte freimaurerische Strukturen verfügte, kann dieser bloße Signalcharakter des Stoffes also bereits als sicheres Indiz für entsprechende Beweggründe zur Übernahme der Oper gewertet werden, wobei sich das Fehlen von Quellen über entsprechende Hintergründe angesichts des Geheimhaltungsprinzips der Freimaurer speziell in dieser frühen Zeit geradezu von selbst versteht.

Neben einer Reihe von konkreten Anspielungen, die von zeitgenössischen Beobachtern nachweislich wahrgenommen wurden,¹⁸ konnten auch Teile von Rameaus Musik unter freimaurerischer Perspektive gehört und interpretiert werden. Zwar läßt eine Formulierung im Libretto vermuten, daß bei der Dresdner Aufführung lediglich die Ouvertüre und der erste Furienchor zur Aufführung gekommen seien, doch legt ein wenige Wochen nach der Aufführung im *Mercure de France* erscheinender Bericht nahe, daß diese Angabe auf einem Mißverständnis beruht und tatsächlich ein weit größerer Teil von Rameaus Musik erklingen sein dürfte.¹⁹ Daß aber in jedem Fall ausgerechnet diese beiden Stücke erklangen, ist insofern bemerkenswert, als gerade sie sehr frühe Fälle von freimaurerisch inspirierter Komposition darstellen. Ein Festhalten ausgerechnet an ihnen ist daher im hier verfolgten Gesamtzusammenhang sehr signifikant, unterschieden sie sich doch grundlegend von den Prinzipien der dominierenden Hesseschen *Opera Seria* und erschienen damit nur bei einem entsprechenden Rezipientenkreis sinnvoll.

Es stellt sich freilich die Frage, warum die Aufführung trotz des offenkundigen Erfolgs keine Tradition begründete, wie es beispielsweise in Parma der Fall war.²⁰ Ohne weitere Quellenevidenz wird man hierüber nur spekulieren können. Eine etwas verzögerte Anknüpfung an *Zoroastro* mag man dann jedoch in der Oper *Talestri, regina delle Amazzoni* erkennen, zu der die Fürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen sowohl den Text als auch die Musik schrieb und die 1760 im Münchner Exil des Hofes uraufgeführt wurde. Zwar folgt das Libretto metastasianischen Prinzipien, jedoch deutet allein die Amazonen-Thematik in freimaurerische Richtung, da die ungestümen weiblichen Kämpferinnen im entsprechenden Kontext häufig als Synonym für das zerstörerische weibliche Prinzip verwandt wurden und ihre „Zivilisierung“, die auch in *Talestri* das zentrale Handlungsergebnis darstellt, dabei für die Vervollkommnung von Mensch und Staatswesen stand. Ferner stellt auch die Apotheose der brüderlichen Freundschaft zwischen Oronte und Learco am Ende des ersten Aktes einen Bezug zu einem freimaurerischen Grundgedanken her.²¹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß sich fast alle männlichen Mitwirkenden der hofinternen Aufführung als Mitglieder der Schwerterloge

¹⁸ Sadler, *Zoroastre* (wie Anm. 2), S. LV f.

¹⁹ Vgl. zu den Begleitumständen der Dresdner *Zoroastre*-Aufführung insgesamt: Klaus Pietschmann, *Zoroastro an der Elbe. Zur frühen Rameau-Rezeption in Dresden*, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Norm und Vielfalt in der Opera Seria des 18. Jahrhunderts. Tagungsbericht Münster 14.–16.2.2003* (Druck in Vorbereitung).

²⁰ Tocchini, *Frugoni e la Francia* (wie Anm. 1), S. 80 f.

²¹ Zum Inhalt und den Entstehungsumständen der Oper vgl. Sabine Henze-Döhring, *Maria Antonia Walpurgis. Talestri, regina delle Amazzoni*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München und Zürich 1989, S. 670 f. Auf die freimaurerischen Bedeutungsebenen des Amazonen-Motivs geht in anderem Zusammenhang Tocchini, *I fratelli d'Orfeo* (wie Anm. 2), S. 280 f. ein.

nachweisen lassen.²² Daß Maria Antonia sich als Frau mit der Freimaurerei befaßte, wäre in dieser Zeit keineswegs ungewöhnlich. Das bekannteste Parallelbeispiel bietet die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die eine eigene Frauenloge gründete und mit *L'uomo* ebenfalls ein freimaurerisch inspiriertes Libretto verfaßte.²³ Der Fall Maria Antonias erfordert jedoch eingehendere Untersuchung und kann hier nur als vorläufige Hypothese vorgestellt werden.

Das Jahr 1763 bedeutete für Sachsen eine gravierende Zäsur, da kurz hintereinander Kurfürst Friedrich August II. und sein Sohn, Friedrich Christian, starben. Letzterer hatte in seiner zweimonatigen Regierungszeit die italienische Oper aufgrund der kriegsbedingt zerrütteten Staatsfinanzen aufgelöst. Nach ihrer Wiedereinrichtung drei Jahre später dominierte auf Jahre die Opera Buffa die Dresdner Spielpläne. Angesichts dieser grundlegend veränderten Ausrichtung der Opernpflege verwundert es nicht, daß man nach freimaurerischen Einflüssen in den 1760er und 1770er Jahren vergeblich sucht.

Johann Gottlieb Naumanns Oper *Osiride* von 1781 auf das Libretto von Caterino Mazzolà erscheint vor diesem Hintergrund, ähnlich wie Rameaus *Zoroastro* 30 Jahre zuvor, wie ein Fremdkörper im Dresdner Repertoire und zog ebenfalls keine Aufführungstradition von Opern freimaurerischer Prägung nach sich. Andererseits wurde bereits darauf verwiesen, daß das Werk zu Beginn der 1780er Jahre in eine Phase des Aufblühens der Dresdner Freimaurerei fiel und möglicherweise einen Zustrom von Musikern in die Dresdner Logen auslöste. Wiederum sieht man sich also mit einer Ambivalenz konfrontiert, die sich bei näherer Betrachtung noch verstärkt. Der Anlaß für die Komposition war die Hochzeit des Bruders von Kurfürst Friedrich August III. (1750–1827), Prinz Anton Klemens Theodor von Sachsen (1755–1836), mit Maria Carolina Antonietta von Savöyen (1764–1782). Die Ehe wurde am 29.9.1781 zunächst „per procura“ in Moncalieri und dann definitiv am 24.10. in Dresden geschlossen, anscheinend zur großen Betrübnis der noch jungen Braut, die ihre Heimat nur äußerst schweren Herzens verließ.²⁴

Die Handlung übernimmt das Personal im wesentlichen von Plutarch und Diodor²⁵ und kreist um die (als solche vorlagenlose) Vereinigung von Oro und Aretea, die sich ohne einander je gesehen zu haben nur aufgrund von Erzählungen und Vorherbestimmung ineinander verlieben. Aretea, die Ziehtochter der Iside, lebt in einem Hain nahe einem Sonnentempel, der von einem Labyrinth umgeben ist, das Oro, der Sohn des Osiride, intuitiv und geleitet von seinen Gefühlen für Aretea durchschreitet. In dem Hain trifft er auf Osiride, dem er seine Liebe zu Aretea gesteht, worauf dieser der Verbindung

²² Vgl. die Liste der Mitwirkenden bei Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 7), S. 369 sowie die Mitgliederverzeichnisse bei Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge* (wie Anm. 6), S. 240 ff.

²³ Vgl. dazu neuerdings Peter Niedermüller, Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2.7.1998, Mainz 2002* (mit einem Abdruck des vollständigen Librettos der Oper *L'uomo*).

²⁴ Es hat sich ein piemontesisches Volkslied mit dem Titel *Carolina di Savoia* erhalten, das den großen Abschiedsschmerz der Prinzessin zum Inhalt hat. Vgl. Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Turin 1888, S. 530 ff.

²⁵ Plutarch, *De Iside et Osiride* (übersetzt und hrsg. von Theodor Hopfner, *Über Isis und Osiris*, 2 Bd., Darmstadt 1967); Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica* (übersetzt von Julius Friedrich Wurm, Stuttgart 1827, Online-Publikation www.nubien.de/diodor.shtml).

zustimmt und seine Unterstützung bei ihrer Erlangung zusichert. Wie sich nämlich nachfolgend zeigt, trachtet Gerione, Sohn des bösen Genius Tifone, danach, Aretea zu entführen und für sich zu gewinnen. Unter der Mithilfe der Gefolgschaft seines Vaters vergiftet er eine Blumenwiese mit einem Schlaftrunk, der Iside, Aretea und ihre Begleiterinnen beim Pflücken der Blumen betäubt und Gerione die Umsetzung seines Plans ermöglicht. Iside und Osiride sind entsetzt über diesen Vorfall, kommen jedoch zu der Überzeugung, daß Oro die Prüfung der Befreiung genauso bestehen wird wie Aretea die der Standhaftigkeit gegenüber Gerione. Oro rüstet sich, Aretea mit Waffengewalt zu befreien, wird von Osiride jedoch darüber belehrt, daß nur Liebe und Tugend allein ihre Rettung zustande bringen können. Unterdessen führt Gerione Aretea in eine höllische Gruft, zu deren Eingang auch Osiride den Oro geleitet. Bevor dieser sie betritt, zeigt ihm sein Vater ein Bildnis Areteas, deren Anblick seine Siegesgewißheit noch verstärkt. In der Grotte wird Oro zunächst von liebebreizenden Trugbildern umworben, denen er jedoch genauso widersteht wie den nachfolgenden bösen Genien, die ihm das Vordringen zu Aretea verwehren wollen. Furchtlos kämpft er sich zu Aretea vor und überwindet dadurch die Macht Geriones, dessen Grotte sich in einen Sonnentempel verwandelt. Allgemeiner Jubel über die Vereinigung des Paares beschließt die Oper.

Dieser Handlungsgang mit seinem im manichäischen Denken wurzelnden Grundkonflikt des Ringens von gutem und bösem Prinzip um die Gewinnung der Seele des Menschen²⁶ folgt in vieler Hinsicht älteren Modellen, die die Vollendung der tugendhaften Anlagen eines jungen Prinzen zur ausgeprägten Regierungsfähigkeit zum Inhalt haben.²⁷ Damit engstens verbunden ist die politische Doktrin, die Herrschertugenden der Friedensliebe und der Sorge um das Gemeinwohl weit höher einzustufen als militärische Expansionspolitik und Staatsräson, ein Gedanke, der im aufgeklärten Absolutismus nicht zuletzt auch infolge der entbehrungsreichen Kriege weite Verbreitung fand. Osiride wird in diesem Zusammenhang als idealer Herrscher gezeichnet, dessen zentrale Eigenschaften bereits das dem Libretto vorangestellte *Argomento* formuliert: „Tanta fu la bontà e saviezza, colla quale governò i suoi popoli Osiride, nel cui regno ebbero nascimento l'arti, le scienze, e in particolare l'agricoltura, che venne riguardato come il Principio buono. [...] Essendo la virtù l'unica base d'una solida felicità dovea senz'alcun dubbio essere prima cura di Osiride lo stabilirla nel Mondo.“²⁸ Bemerkenswert ist dabei, daß der

²⁶ Vgl. zu den Grundzügen des Denkens der im 3. und 4. Jahrhundert weit verbreiteten Sekte etwa Geo Widengren (Hrsg.), *Der Manichäismus*, Darmstadt 1977 (*Wege der Forschung*, Bd. 168).

²⁷ Neben Mozarts *Zauberflöte* sind hier insbesondere die in der Pariser Académie Royale aufgeführten Opern zu nennen, die sich zu weiten Teilen in diese Richtung interpretieren lassen. Von diesen abhängig ist das etwas entlegeneres Beispiel des *King Arthur* von John Dryden und Henry Purcell (vgl. speziell dazu David Charlton, *King Arthur: dramatic opera*, in: *Music & Letters* 64 (1983), S.183–192). Ein weiteres in diesem Zusammenhang bemerkenswertes Libretto, das zahlreiche Parallelen zum vorliegenden *Osiride* aufweist, ist Metastasio *Alcide al bivio*, der 1760 mit der Musik Hasses am Wiener Hof uraufgeführt wurde.

²⁸ Libretto *Osiride, Dramma per musica, in occasione delle felicissime nozze di S. A. S. Il Principe Antonio, Duca di Sassonia &c. e di S. A. R. La Principessa Carolina, figlia di S. M. Il Re di Sardegna. Del Sig. Caterino Mazzolà, poeta di S. A. S. E. di Sassonia*, Dresden 1781, S. III (benutztes Exemplar: D-DI: MT 1132). In der gegenüber gestellten deutschen Übersetzung heißt es: „Osiride, dessen Reich der Geburtsort der Künste und Wissenschaften, besonders des Ackerbaues war, regierte seine Völker mit so viel Güte und Weisheit, daß er als das gute Grundwesen angesehen wurde. [...] Da die Tugend die einzige Grundfeste einer dauerhaften Glückseligkeit ist, so mußte die Ausbreitung derselben unstreitig des Osiride erste Sorge seyn.“ Ebd., S. IV.

komplexe altägyptische Osiris-Mythos nicht aufgegriffen wird, sondern der Gott lediglich in seiner Funktion als Prototyp des idealen ägyptischen Herrschers fungiert.²⁹ Diese Zeichnung ist unzweideutig auf den regierenden Kurfürsten bezogen, der so als vorbildhafte Verkörperung dieses Tugendideals charakterisiert wird. Dabei handelte es sich keineswegs um leere Panegyrik, denn Friedrich August III., der häufig mit dem Beinamen „der Gerechte“ versehen wurde, galt als einer der rechtschaffendsten Monarchen seiner Zeit, dem das Gemeinwohl vorrangiges Anliegen war.³⁰

Aretea kommt im Handlungsgefüge eine Doppelfunktion zu. Einerseits ist sie realiter die Frau, die Oro liebt und die als Braut des Thronfolgers ebenfalls die nötige tugendhafte Beständigkeit unter Beweis zu stellen hat, andererseits fungiert sie als Allegorie der Tugend, nach deren endgültiger Erringung Oro strebt. Auf diese Ambivalenz verweist auch das Libretto, indem Aretea bereits im Personenverzeichnis mit dem Zusatz „*ossia la Virtù*“ genannt und im *Argomento* dann folgendermaßen charakterisiert wird: „*Sul fondamento che abbia la Virtù avuto origine nel regno di Osiride, mi feci lecito di dare ad essa la figura d'una vaga giovanetta. La chiamai Aretea: e la diedi in cura ad Iside, consorte di Osiride, che univa in se stessa tutti i pregi di Diana, di Venere, di Pallade, di Cibebe etc. Poteva soltanto allevare la Virtù una Divinità fornita di tutte le qualità divine. Raccolse mirabilmente Aretea nel suo cuore tutti i vari pregi della sua nobile Educatrice.*“³¹ Es steht außer Frage, daß Aretea auf die Braut verweist, die im Sinne der für solche Anlässe üblichen Stilisierung als ideale, tugendhafte Gemahlin für den Thronfolger gezeichnet wird.³²

Die Interpretation Oros erweist sich zumindest auf den ersten Blick als problematischer. So wird der Sohn des Osiride, dem im altägyptischen Mythos und Königskult die eigentlich zentrale Rolle als ideales Vorbild und göttliche Fundierung des Königtums an sich zukommt,³³ als herangereifter Thronfolger gezeichnet, in dem die tugendhaften Anlagen des Fürsten bereits ausgeprägt sind und lediglich noch der letzten Prüfung bedürfen. Osiride formuliert dies unmißverständlich zu Beginn der dritten Szene des Aktes: „*È giunto forse il giorno, | in cui vuol far il Cielo | Prova di sua virtù*“, und wird darin unmittelbar danach durch Oros intuitive Durchquerung des Labyrinths bestätigt, die als Beweis für seine Liebe zu Aretea (= der Tugend) und seinem Streben nach ihr dient. Nun kann aufgrund des Aufführungskontextes Oro lediglich auf den Bräutigam bezogen werden, obwohl die Handlungskonstellation nahelegt, es handele sich um einen

²⁹ Vgl. zum Osiride-Mythos allgemein und speziell bei Plutarch die Einleitung zu: John Gwyn Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride*, Cambridge 1970.

³⁰ Carl Wilhelm Böttiger, *Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen*, Bd. 2, 3. Buch, Hamburg 1831, S. 392 f.

³¹ Libretto *Osiride* (wie Anm. 28), S. IV ff. „Nach der Meynung, als habe die Tugend in dem Reiche des Osiride ihren Ursprung genommen, erlaube ich mir die Freyheit, sie mir als eine junge reizende schöne zu bilden. Ich nannte sie Aretea; und der Isis, des Osiride Gemahlinn, die alle Vorzüge der Diana, der Venus, der Pallas, der Cybele u.s.w. in sich vereinigte, gab ich sie in Aufsicht. Nur eine Gottheit, mit vollkommenen Eigenschaften ausgerüstet, konnte der Tugend Erziehung geben. Aretea sammelte bewundernswürdig in ihr Herz alls die mannichfaltigen Vollkommenheiten ihrer erhabnen Pflegerinn.“

³² Für ihre Erzieherin Iside ist dagegen keine reale Bezugsperson erkennbar, da hier nur Carolinas Mutter, die spanische Infantin Maria Antonietta Ferdinanda von Bourbon (1729–1785), in Frage käme, doch sprechen keine Indizien für eine so weitreichende Stilisierung ihrer Person im Rahmen der Dresdner Festoper.

³³ Vgl. beispielsweise Samuel Alfred Browne Mercer, *Horus. Royal God of Egypt*, Grafton 1942.

Sohn von Osiride (= Friedrich August III.). Gefeiert wurde jedoch die Hochzeit von Anton, dem Bruder des Kurfürsten. Die offenkundige Erklärung liegt darin, daß Anton zu diesem Zeitpunkt als potentieller Nachfolger Friedrich Augusts aufgebaut werden mußte. Als dritter Sohn des Kurfürsten Friedrich Christian war er ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, jedoch blieb die Ehe Friedrich Augusts III. lang kinderlos, so daß der Fortbestand der albertinischen Linie in Gefahr zu geraten drohte, als der mittlere Bruder Carl Maximilian am 8.9.1781 verstarb.³⁴ Hiermit in unmittelbarem Zusammenhang stand offenbar das Arrangement der durchaus respektablen Prokuratsehe Antons mit der jüngsten Tochter des Königs Vittorio Amedeo III. von Savoyen und Sardinien, deren ältere Schwestern bereits mit Bourbonen verheiratet waren, die später beide französische Könige werden sollten. Vor diesem Hintergrund erscheint die im Libretto angelegte propagandistische Stilisierung Antons zum potentiellen Thronfolger durchaus schlüssig, zumal Oro im Argomento nicht nur als „figlio“, sondern auch „alumno“ des Osiride bezeichnet wird.

Letztere Charakterisierung des Oro mag auch als Überleitung zu den freimaurerischen Implikationen dienen, die die Handlung in ungewöhnlich vielfältiger Weise aufweist. Insbesondere die Prüfungen des Oro nämlich zeichnen sich durch deutliche Übereinstimmungen mit freimaurerischen Ritualen aus und lassen sich als Initiation interpretieren, bei der Osiride die Funktion des Paten zukommt, der den neuen Logenbruder empfiehlt und in die grundlegenden Geheimnisse der Loge einweiht. Die Prüfungen selbst werden in bemerkenswert deutlicher Form charakterisiert. So besteht die erste in Oros Durchquerung des Labyrinths zu Beginn der Oper und erlangt insofern eine besondere Qualität, als Oro sie unbewußt, lediglich geleitet von seinem Drang nach Tugenderlangung auf sich nimmt. Osiride kommentiert sie mit den Worten „Tu rinascesti“³⁵ und spricht damit den im Initiationsritus zentralen Gedanken der symbolischen Wiedergeburt, die mit der Absolvierung einer Prüfung verbunden ist, in aller Offenheit aus.

Konkret ist Oro mit der Durchdringung des Labyrinths nicht nur zu einem kleinen Sonnentempel vorgedrungen, der sich als Loge bzw. als Ort der Kultivierung der höchsten freimaurerischen Ideale mit Osiride als Meister vom Stuhl lesen läßt, sondern auch zu dem Ort, an dem die Tugend (= Aretea) zu Hause ist. Bevor er diese jedoch endgültig erlangt, muß er die zweite und dritte Prüfung (Versuchung durch die Verlockungen Geriones, Bezwingung der bösen Genien) bestehen, bei deren Bewältigung ihn Osiride wiederum als väterlicher Pate berät und ihm sowohl die Notwendigkeit des Verzichts auf kriegerische Mittel deutlich macht, da nach freimaurerischer Überzeugung nur die Kräfte des tugendhaften Geistes zur Überwindung des Bösen befähigt sind, als auch das Abbild des erstrebten Ziels vor Augen führt, womit Oro noch weitere Bestärkung erfährt. Die abschließende Vereinigung des Paares in einem Sonnentempel symbolisiert demnach den Eintritt in den höchsten Erkenntnisgrad.

Bereits in früheren Untersuchungen wurden freimaurerische Topoi in *Osiride* wie der Kampf zwischen Licht und Finsternis sowie das Streben nach Tugend und Wahrheit herausgearbeitet und die daraus resultierenden Ähnlichkeiten mit der *Zauberflöte* betont,

³⁴ Heinrich Theodor Flathe, *Anton Clemens Theodor*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 1, S. 493.

³⁵ Libretto *Osiride* (wie Anm. 28), S. 18.

unter denen die Motive des Bildnisses und der Prüfungen wohl am augenfälligsten sind.³⁶ Dabei wurde jedoch kaum berücksichtigt, daß es sich bei diesen Motiven nicht bloß um signalartige Versatzstücke handelte, sondern daß sich die gesamte Handlung auf dieser Bedeutungsebene als ein konsistentes, freimaurerisches Lehrstück für den heran-gereiften Prinzen lesen läßt, deren volle Bedeutung sich nur dem Eingeweihten erschließt. Diese verschlüsselte Bedeutungsebene spiegelt sich auch in der Zahlensymbolik, die der dramaturgischen Anlage zugrundeliegt (vgl. Tabelle 3).³⁷ So gibt es drei Szenen, die die zentralen Stationen der Initiation des Oro bezeichnen: In I,3 bewältigt Oro die erste Prüfung, in II,3 wird er von Osiride über den Charakter der weiteren beiden belehrt, die er in II,7 absolviert. Bei den Zahlen 3 und 7 handelt es sich um Symbole des positiven Prinzips, auf das die entsprechenden Szenen somit unmittelbar bezogen erscheinen. Daneben erscheint die 5 in ihrer Verkörperung des Negativen: In der (bei der Aufführung gestrichenen) fünften Szene des ersten Aktes wird Aretea entführt, in der fünften des zweiten Aktes droht sie in der Gefangenschaft Geriones zu verzweifeln. Daß schließlich die Apotheose des Brautpaars und damit der herrscherlichen Tugend gerade in der 10. Szene des zweiten Aktes erfolgt, bezieht sich auf die endgültige, allumfassende Ganzheit, die die Zahl verkörpert.

Akt, Szene	Ort	Personen	Inhalt
I,1	Gärten der Iside	Iside, Aretea, Priesterinnen und Jungfrauen Aretea ab	Anrufung der Sonnengöttin, Lob der Regierung des Osiride, Aretea gesteht Liebe zu Oro
I,2		Iside, dann Osiride Iside ab	Bericht über rätselhafte Flucht des Oro
I,3		Osiride, dann Oro beide ab	Liebesklage des Oro, Bericht über wegweisendes Licht im Labyrinth, Verkündung der Bestimmung beider füreinander
I,4	Unterirdische Grotte (lt. Libretto: nahe den königlichen Gärten)	Geryon, dann Typhon alle ab	Geryon bittet seinen Vater Typhon um Hilfe bei der geplanten Entführung Areteas, erhält dafür Typhons Gefolge
(I,5)			Entführung Areteas (Szene fehlt im Libretto)

³⁶ Kelsch, *Osiride* (wie Anm. 11), S. 23 ff., Ortrun Landmann, Naumann, *Johann Gottlieb. Osiride*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München und Zürich 1991, S. 396 f.

³⁷ Aus der umfangreichen Literatur zu der Thematik vgl. für diesen Zusammenhang speziell Margarete Riemschneider, *Von 0 bis 1001. Das Geheimnis der numinosen Zahl*, München 1966, sowie Christopher Butler, *Number Symbolism*, London 1970.

II.1	Königlicher Vorhof	Iside, Priesterinnen und Jungfrauen	Klage über die Entführung Areteas
II.2		Die Vorigen, Osiride Iside ab	Deutung der Entführung als gottgewollt, Möglichkeit für Liebende zum gegenseitigen Tugendbeweis
II.3		Osiride, dann Oro Osiride ab	Belehrung des Oro über Charakter seines Kampfes gegen Geryon, Ankündigung der Probe
II.4		Oro allein	Zuversicht, Siegesgewißheit
II.5	Typhons Grotte	Aretea, 4 böse Genien, dann Geryon Aretea mit Genien ab	Hoffnungslosigkeit Areteas, Verlockungen Geryons, wenn sie Oro entsagt, wütende Zurückweisung, Gnadenbitte für Oro
II.6		Geryon allein entfernt sich	Ankündigung, Oro zu verführen, Bekenntnis zum Bösen
II.7		Osiride, Oro, Geryon abseits Osiride ab	Osiride ermahnt Oro zur Tugend, zeigt ihm Bild Areteas, zeigt ihm Zugang zu ihrem Gefängnis
II.8		Oro, Geryon abseits, Chor der Verlockungen	Oro in Bild Areteas versunken, Verwandlung der Szene in Zaubergarten mit Verlockungen, die Geryon Oro bei Verzicht auf Aretea verspricht. Zurückweisung. Geryon schwört Rache.
II.9	Verwandlung der Grotte in Tempel der Sonne	Oro, Geryon, böse Genien	Kampf zwischen Oro und Genien, Oro dringt jedoch zu Areteas Gefängnis vor, Genien sind besiegt
II.10		Osiride, Iside, Jungfrauen, Priesterinnen, Chor der Verlockungen (nun Begleiter der Tugend), Aretea, Oro	Jubel, Aretea und Oro erstaunt bei erstem Zusammentreffen, Osiride beglückwünscht sie, allgemeiner Jubel

Tabelle 3: Naumann, *Osiride* (Szenenfolge)

Bemerkenswert ist ferner, daß in I,3 Osiride seinen Sohn, nachdem dieser das Labyrinth durchschritten hat und überwältigt von seinen ihm bis dahin ungekannten Gefühlen vor dem Vater steht, mit drei Fragenkomplexen konfrontiert: „Donde nasce il tuo tormento?“, „In questo loco | Come sei? Quale scorta | I tuoi passi guidò?“ sowie „E quale | Cagion qui ti condusse, e da qual fonte | Nascon i tuoi sospiri? Abbassi il Ciglio? | Parla: ti fai vermiglio?“³⁸ Man kann darin eine deutliche Anspielung auf das freimaurerische Initiationsritual sehen, bei dem der Kandidat zu Beginn mit den drei Fragen „Qui est-il?, d’ou vient-il? et quel est son dessein?“ konfrontiert wird. Während die erste Frage im Libretto von diesem Schema abweicht, lassen sich die zweite, die auf die Herkunft bzw. den bislang zurückgelegten (Lebens-)Weg zielt, und die auf die Motive gerichtete dritte eindeutig in Übereinstimmung bringen.³⁹

Man könnte weitere Aspekte nennen, doch dürfte deutlich geworden sein, daß Mazzolà, selbst ein Freimaurer, das Libretto ganz in freimaurerischem Sinne verfaßt hat. Gleichwohl war die Handlung auch vordergründig im Sinne der eingangs skizzierten Vervollkommnung der fürstlichen Tugendhaftigkeit zu lesen, obwohl die freimaurerische Implikation mindestens ebenso augenfällig ist wie in Mozarts *Zauberflöte* und vom zeitgenössischen Publikum wohl insgesamt wahrgenommen, wenn auch nur von den wenigen „Eingeweihten“ komplett verstanden wurde. Zum besseren Verständnis dieser etwas vage anmutenden Ambivalenz sei hinzugefügt, daß sich die Freimaurerei generell nicht als ein in sich vollkommen abgeschlossenes, klar verfaßtes System begreifen läßt, sondern vielmehr von dem durchaus allgemein aufklärerischen Ideal der moralischen Vervollkommnung des Individuums und der Gesellschaft ausging, sich bei deren Erlangung jedoch in hohem Maße auf antike und mittelalterliche Lehren und Geheimwissenschaften stützte, deren Inhalt ein locker gefügtes Arsenal an Analogien und Symbolen zur Veranschaulichung der Inhalte wie auch zur verschlüsselten Verständigung unter den Eingeweihten boten.

In ihrem ambivalenten Charakter ist die Oper einigen Bildungsromanen wie François de Salignac de la Motte-Fénelons *Télémaque* (1699) oder Jean Terrassons *Sethos* (1731) vergleichbar, wobei letzterer mit seiner direkten Plutarch-Rezeption auch eine der unmittelbaren Vorlagen für den Librettisten Mazzolà dargestellt haben dürfte. Auch wenn diese beiden für die Aufklärung insgesamt wegbereitenden Romane noch nicht unter freimaurerischem Einfluß stehen konnten, so wurden speziell sie von den Freimaurern mit Begeisterung rezipiert, gedeutet und als Inspiration für ihre Konzeption tugendhafter Ausbildung des Menschen herangezogen. Ihnen wurde also eine symbolische Bedeutungsebene unterlegt, die sie zu Manifesten freimaurerischen Denkens werden ließ. Mit dem *Sethos*-Roman hat *Osiride* dabei gemein, daß das altägyptische Sujet anders als noch im Falle von Rameaus *Zoroastre* nicht mehr zwangsläufig einen Freimaurer-Kontext nahelegte, sondern nun auch im Zusammenhang mit der allgemein

³⁸ „Woher Deine Marter?“, „Wie kömst du an diesen Ort? Wer war dein Führer?“, „Welche Ursache führt dich hieher? Und aus welcher Quelle entspringen deine Thränen? Du schlägst die Augen nieder? Sprich; du erröthest?“ Libretto *Osiride* (wie Anm. 28), S. 18 ff.

³⁹ Vgl. zu dem Frageritual sowie weiteren Beispielen für dessen Verarbeitung in der Opernliteratur Tocchini, *I fratelli d’Orfeo* (wie Anm. 4), S. 261.

erwachten Ägypten-Begeisterung gesehen werden konnte, die z. B. auch bei Goethe in diesen Jahren zu beobachten ist.⁴⁰

Auf musikalischer Ebene dagegen sind die freimaurerischen Bezüge insgesamt weit weniger ausgeprägt. Zwar verwies Engländer auf eine an den Eröffnungsritus von Logenversammlungen angelehnte Hammerschlag-Motivik, die die Komposition geradezu leitmotivisch durchziehe,⁴¹ jedoch lassen sich weitere symbolhafte tonartliche, metrische oder instrumentationsspezifische Bezüge nicht festmachen.⁴² Das eigentlich Bemerkenswerte an der Partitur ist in der Tat auch ihre Fortschrittlichkeit. Naumann bringt hier erstmals seine schwedischen Erfahrungen mit der Opernreform in ein Werk für die Dresdner Bühne ein. Auf diesen Aspekt wurde bereits mehrfach hingewiesen, so daß an dieser Stelle auf eine genauere Betrachtung verzichtet werden kann.⁴³ Erinnert sei nur an die großen durchkomponierten Szenen, das Ineinandergreifen von Rezitativen und Arien sowie die stark aufgewertete Funktion des Chores.

Insofern weist das Werk markante Parallelen speziell mit einer anderen Oper auf, deren freimaurerischer Hintergrund erst kürzlich aufgedeckt werden konnte: Glucks *Orfeo ed Euridice*. Auch hier konnte gezeigt werden, daß sich unter der Oberfläche eines klassischen Opernstoffes ein komplexes Netz freimaurerischer Symbolik verbirgt, das sich nur bei genauer Kenntnis der entsprechenden Riten erschließt.⁴⁴ Diese Ebene blieb lange unerkannt, da im Vordergrund der weitreichende musikdramatische Reformansatz steht, der scheinbar unverbunden neben der symbolhaften Bedeutungsebene angesiedelt ist. Sieht man diese Affinität vor dem Hintergrund der Tatsache, daß auch die späteren Reformopern Glucks und ihre Verbreitung in den 1770er Jahren eng an freimaurerische Netzwerke geknüpft waren, so ließe sich die These ableiten, daß Naumanns *Osiride* im Kontext einer breiten, bislang nur schlaglichtartig beleuchteten Strömung einer vom Freimaurertum geförderten und inspirierten Opernreform zu sehen ist, die auf eine weit- aus komplexere Integration geistiger Tradition und musikalischer Innovation abzielte, als sie von der Forschung bislang unter dem Stichwort „Freimaurermusik“ subsumiert wird.⁴⁵ Als wesentliches Element einer solchen Entwicklung ließe sich genau jene Vielschichtigkeit und Janusköpfigkeit bezeichnen, die im Falle von *Osiride* und auch schon von *Zoroastro* festgestellt werden kann. So wie das Freimaurertum eine Hebung des geistigen und materiellen Gemeinwohls zum Ziel hatte, zur letzten Erkenntnis jedoch nur wenige Auserwählte für fähig erachtete, strebte auch die Opernreform nach einer Opti-

⁴⁰ Vgl. beispielsweise Erik Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland*, München 1999, passim. Zwar kam in diesem Zuge auch eine neue Richtung der Freimaurerei auf, der von Cagliostro kurz zuvor begründete ägyptische Ritus, jedoch nahm man in Dresden diesen nicht an. Im Gegenteil zeigt die überlieferte Beschreibung der neuen Ausstattung des Logensaals, die kurz nach 1780 angefertigt wurde, daß diese keine nennenswerten Ägyptizismen aufwies. Vgl. Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge* (wie Anm. 6), S. 90 f.

⁴¹ Engländer, *Johann Gottlieb Naumann* (wie Anm. 3), S. 340.

⁴² Die „Grundtonart“ der Oper ist D-Dur, mit der vermutlich der Festlichkeit des Anlasses Rechnung getragen werden soll. Der weitere Tonartenplan weist ebenfalls keine signifikanten Merkmale auf. Auch finden zwei- und dreizeitige Metren unabhängig von der jeweiligen freimaurerischen Bedeutung einer Szene eher dem „vordergründigen“ Charakter entsprechend Verwendung.

⁴³ Engländer, *Johann Gottlieb Naumann* (wie Anm. 3), S. 337 und ad ind.; Landmann, *Osiride* (wie Anm. 36).

⁴⁴ Tocchini, *I fratelli d'Orfeo* (wie Anm. 4), S. 69 ff.

⁴⁵ Vgl. etwa Hans-Josef Irmen, *Freimaurermusik*, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. ²1995, Sp. 871–888.

mierung der musiktheatralischen Wahrhaftigkeit insgesamt, ohne daß dabei die genauen Mechanismen für jeden nachvollziehbar werden mußten.

Solche Überlegungen können in diesem Zusammenhang freilich nur angerissen werden. Auch muß ihre Relevanz für die Dresdner Situation vorläufig eher zurückhaltend eingestuft werden, denn wie bereits angedeutet läßt sich eine entsprechende Tradition in der Folge von *Osiride* nicht ausmachen. Allenfalls in Joseph Schusters *Rübenzahl* von 1789 finden sich freimaurerische Gedanken in karikierender Form angedeutet.⁴⁶ Somit bleibt festzuhalten, daß es trotz der durchgängigen Leitung des Dresdner Hofopernbetriebs durch Freimaurer zu keiner Zeit zu einer längerfristig freimaurerisch geprägten Spielplangestaltung kam wie an anderen Orten.⁴⁷ Den Grund mag man in einer mangelnden Aufgeschlossenheit des Hofes für diese Art von Fortschrittlichkeit auf der Opernbühne zu suchen haben.

⁴⁶ Vgl. zum Inhalt der Oper Richard Engländer, *Die Opern Joseph Schusters*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1928), S. 257–291, hier: S. 270.

⁴⁷ Neben dem bereits erwähnten Fall Parma war dies vor allem in Wien der Fall. Vgl. dazu Elisabeth Großegger, *Freimaurerei und Theater. 1770–1800. Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien*, Wien u. a. 1981.