

## Von Vogelmenschenkindern und einem fliegenden Prinzen

### Goethes *Der Zauberflöte Zweiter Teil* als Fortsetzung

#### 1.

Als Leiter des Weimarer Hoftheaters bringt Johann Wolfgang Goethe *Die Zauberflöte* zwischen 1791 und 1817 82-mal auf die Bühne. Die Komposition von Wolfgang Amadeus Mozart bleibt unangetastet, doch das Libretto von Emanuel Schikaneder lässt er – so ist das in Weimar üblich und in einer Zeit vor dem Urheberrecht problemlos möglich – durch seinen späteren Schwager Christian August Vulpius an den Geschmack des dortigen Publikums anpassen. Neben kleineren sprachlichen Änderungen, wie dem Tilgen von Dialekten, arbeiten Goethe und Vulpius vor allem daran, die Motivierung der Handlung nachvollziehbarer zu machen. Dies gelingt ohne viel Aufwand, indem sie die unzusammenhängenden Figuren Schikaneders zu Verwandten machen. Die Königin der Nacht wird zu Sarastros Schwägerin und Pamina zu dessen Nichte. Zuletzt öffnen sie das Ende der Oper in einer Weise, die Goethes eigener Fortsetzung zugutekommt: Vor dem Schlusschor verkündet Sarastro nicht mehr »zernichten der Heuchler erschlichene Macht!«,<sup>1</sup> sondern »[e]s fliehen die Feinde!«<sup>2</sup>

Diese Flucht der Feinde statt ihrer Überwindung liefert Goethe den gewünschten Einstieg in seinen Fortsetzungsversuch. Schikaneders eigene Fortsetzung, die unter dem Titel *Das Labyrinth* mit einer Komposition von Peter von Winter 1798 in Wien uraufgeführt wurde, entwickelt den Plot nicht weiter, sondern wiederholt vielmehr die dramaturgischen Elemente des ersten Teils in einem neuen, an die Erzählung *Das Labyrinth* von Friedrich Heinrich von Einsiedel angelehnten Setting. Goethe aber spinnt in seiner Fortsetzung die am Ende der Weimarer Fassung offenen Plotstränge weiter: den nach der Flucht der Feinde zu erwartenden Gegenschlag, die Zukunft Taminos

---

1 Emanuel Schikaneder: *Die Zauberflöte* (1791) mit Zusätzen (1792), in: Werner Wunderlich, Doris Ueberschlag, Ulrich Müller (Hrsg.): *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter. Schikaneder, Vulpius, Goethe, Zuccalmaglio. Faksimiles und Editionen von Textbuch, Bearbeitungen und Fortsetzungen der Mozart-Oper, Anif, Salzburg 2007*, S. 62–173, hier S. 172.

2 Christian August Vulpius: *Die Zauberflöte* (1794), ebd., S. 244–296, hier S. 295.

als neuer Herrscher sowie den von Papageno und Papagena angekündigten »Segen froher Eltern«.<sup>3</sup>

Goethes zweiter Teil der *Zauberflöte*, an der er zwischen 1795 und 1803 immer wieder arbeitet, verfolgt vordergründig ganz praktische Ziele:

Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publika auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theater-Direktionen die Aufführung eines neuen und komplizierten Stücks zu erleichtern. (FA 6, 1048f.)

Das schreibt Goethe 1796 dem Wiener Orchesterdirektor Paul Wranitzky und fordert für das entstehende Libretto: »Einhundert Dukaten und eine vollständige Partitur für das hiesige Theater« (FA 6, 1049). Wranitzky lehnt ab; wohl wegen der ungewöhnlich hohen Honorarforderung, aber auch weil ihm der Wettbewerb mit Mozarts Meisterwerk nicht behagt. Noch ein paar Mal setzt Goethe zum Abschluss an, entscheidet sich 1802 aber für die Veröffentlichung als Fragment und nimmt die Arbeit auch nicht noch einmal auf, als ihm August Wilhelm Iffland 1810 tatsächlich die einstmals geforderten 100 Dukaten für das fertige Libretto bietet. »Der wichtigste Grund dafür ist wohl, daß ihre poetische Substanz inzwischen durch andere Dichtungen verbraucht war«, deutet Dieter Borchmeyer den Fragmentstatus der Fortsetzung.<sup>4</sup> Als »Katalysator«<sup>5</sup> für Werke wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Faust* hatte *Der Zauberflöte Zweiter Teil* »seine Schuldigkeit getan und konnte nun Fragment bleiben.«<sup>6</sup> Damit knüpft Borchmeyer an Oskar Seidlins Studie zu Goethes *Zauberflöte* an, in der es heißt: »Der Embryo *Zauberflöte* war erdrückt worden von den anderen Geschöpfen, in denen die Keime aufgegangen und die Lebensäfte zu voller Entwicklung gekommen waren.«<sup>7</sup>

3 Schikaneder: Die *Zauberflöte* (Anm. 1), S. 170.

4 Dieter Borchmeyer: Goethe, Mozart und die *Zauberflöte*, Hamburg 1994, S. 13.

5 Hans-Albrecht Koch: Goethes Fortsetzung der Schikanederschen *Zauberflöte*, in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 1969, S. 121–163, hier S. 122.

6 Borchmeyer: Goethe, Mozart und die *Zauberflöte* (Anm. 4), S. 13.

7 Oskar Seidlin: Goethes *Zauberflöte*, in: ders.: *Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche*, Göttingen 1963, S. 38–55, hier S. 41f. Jane Brown führt den Fragmentstatus unterdessen auf zwei inhaltliche Probleme zurück. Zum einen erklärt sie, dass die Apotheose des Genius, die das Fragment präpotent abschließt, die Fortsetzung der Arbeit obsolet mache, da eine Apotheose sich nicht steigern lasse. Vgl. Jane K. Brown: *Classicism and Secular Humanism. The Sanctification of Die Zauberflöte in Goethe's Novelle*, in: Elisabeth Krimmer, Patricia Anne Simpson (Hrsg.): *Religion, Reason, and Culture in the Age of Goethe*, New York/Rochester 2013, S. 120–137. Zum anderen bemerkt Brown, die Figuren Schikaneders, Papageno und

Zu diesen ›Geschöpfen‹ zählt vor allem die im Fortsetzungsfragment unterrepräsentierte Zauberflöte, die als zentrales Motiv im Versepos *Die Jagd* von 1797 weiterlebt, das 1826 zur *Novelle* ausgearbeitet wird.<sup>8</sup> In der *Novelle* scheint auch die Figur des Genius noch einmal auf.<sup>9</sup> Zudem klingt die Familienkonstellation von Tamino, Pamina und Genius erneut in dem Ensemble Faust, Helena und Euphorion an.<sup>10</sup> Goethes zweiter Teil der *Zauberflöte* ist damit nicht nur formal eine Fortsetzung, sondern erlebt wegen der Wiederaufnahme der kindlichen Figur des Genius auch eine inhaltliche Fortsetzung in *Faust* und in der *Novelle*. Gleich dreifach fungiert das Motiv ›Familie‹ als verbindendes Element: *Erstens* dient es Goethe und Vulpius als Hilfsmittel zur psychologischen Motivierung der Handlung in der Weimarer Fassung des ersten Teils. *Zweitens* dreht sich im zweiten Teil alles um Nachwuchs und damit einhergehend die Konstitution neuer Familien. *Drittens* sind diese Kinderfiguren beziehungsweise ihre Familien die zentralen Motive, die sich in Texten wie der *Novelle* oder dem *Faust* fortsetzen. Nicht zuletzt deswegen ist eben dieser Nachwuchs als Fortsetzungsfigur zu interpretieren – und Goethes Fortsetzung der *Zauberflöte* als ein Stück, das Fortsetzung auch inhaltlich thematisiert. Als Fortsetzung ihrer Eltern definieren sich die Kinder aus Goethes *Zauberflöte* über das, was sie von ihren Eltern unterscheidet. Dieser emanzipatorische Gestus der Kinder hat zur Folge, dass sich vor allem die Väterfiguren nicht als solche etablieren können. Mit Goethes Vorstellung von Individualentwicklung lassen sich diese Familienverhältnisse im Zusammenhang gattungstheoretischer Überlegungen deuten, die um 1797 besonders akut sind.

---

Papagena, verwehrten sich einer erfolgreichen Inanspruchnahme zur Entwicklung eines funktionalen sozialen Systems, das auf Zirkulation beruhe, wie es Goethe in anderen Texten der 1790er-Jahre ein großes Anliegen sei. Vgl. Jane K. Brown: An den Grenzen des Möglichen. Goethe und *Die Zauberflöte*, in: Mathias Mayer (Hrsg.): Modell *Zauberflöte*. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten, Hildesheim 2007, S. 187–200.

8 Eine vergleichende Lektüre von *Der Zauberflöte Zweiter Teil* und der *Novelle* bietet Brown: *Classicism and Secular Humanism* (Anm. 7).

9 Ebd., S. 128: »Like the child in Goethe's sequel to the opera, the boy escapes from the real world of violence and disorder to a higher realm, leaving the remainder of the cast behind.«

10 Vgl. hierzu den Kommentar von Dieter Borchmeyer und Peter Huber, in: FA 6, 1054.

## 2.

Aus *Der Zauberflöte Zweiter Teil* liegen elf Szenen vor, von denen zwei (*Ein feierlicher Zug* und *Papagenos Hütte*) nur konzeptionell ausgearbeitet sind. Diesen Teil lässt Goethe 1802 in Friedrich Wilmans *Taschenbuch* mit dem Titelzusatz *Entwurf zu einem dramatischen Märchen* drucken. Darüber hinaus liegen schematische Ideen zu weiteren Szenen und kurze Dialogstücke als Paralipomena vor. Das Stück setzt mit der versuchten Entführung des soeben geborenen Thronfolgers, des Sohnes von Tamino und Pamina, ein. Monostatos, dem Befehl der Königin der Nacht folgend, sperrt den Prinzen in einen goldenen Sarkophag, noch bevor die Eltern ihr Kind zu Gesicht bekommen. Bei dem Versuch, den Sarg samt Kind wegzutragen, wirkt jedoch eine zauberhafte Erdanziehungskraft, und Monostatos muss halbverrichteter Dinge abziehen. Zwar lässt sich der Kasten nicht öffnen, doch das Kind lebt, solange der Sarg in Bewegung bleibt, und die Hoffnung auf Befreiung ist groß.

Ahnungslos sitzen Papageno und Papagena derweil in ihrer Waldhütte, selbstmitleidig ob ihrer Kinderlosigkeit. Doch Sarastro, soeben als väterliches Oberhaupt des Priesterordens zurückgetreten, stattet den beiden einen Besuch ab und beschenkt sie mit besonderen Eiern. Aus diesen Eiern aber schlüpfen keine Vögel, sondern Kinder mit Flügeln. Zwischenzeitlich eskaliert die Situation am königlichen Hof. Der Sarg samt Kind versinkt während eines Rettungsversuchs unter der Erde, und das Elternpaar verfällt dem Wahnsinn. Nachdem Papageno und Papagena diesen Wahnsinn mit der Zauberflöte zu kurieren wussten, ist der eingesperrte Thronfolger nun in den Händen der Königin der Nacht. Tamino und Pamina aber bestehen eine weitere Feuerprobe und finden den Sarg, der sich plötzlich öffnet, als der Sohn die Stimme seiner Eltern vernimmt. Doch bevor Eltern und Kind zusammenfinden, werden Tamino und Pamina von den Wachen überwältigt, und aus dem geöffneten Sarg fliegt ein »Genius« (FA 6, 225) davon.

Das zentrale und plottreibende Element in Goethes Fragment ist die Geburt und Entführung des Sohnes von Pamina und Tamino. Dass der Racheplan der Königin der Nacht eine Entführung beinhaltet, ist durch den ersten Teil motiviert, in dem Pamina, die Tochter der Königin der Nacht, von ihrem Onkel entführt wird. Für diesen Racheplan wird die Mutter eines Entführungsofers also selbst zur Entführerin. Wichtiger ist, dass die Entführung unmittelbar nach der Geburt stattfindet: »Die Mutter hat des Anblicks nicht genossen, / Der Vater sah noch nicht das holde Kind« (FA 6, 225). Statt das Licht der Welt zu erblicken, findet sich der Prinz, der unmittelbar nach dem Verlassen des Mutterleibes wieder in einem Sarg eingeschlossen ist, in der

Finsternis der Nacht wieder. Weil Monostatos die Entführung des Kindes im Sarg nicht gelingt, hat der Racheakt nicht den Verlust des Kindes, sondern eigentlich eine Verzögerung der Geburt zur Folge. Was uns mit dem Neugeborenen im Sarg vorgelegt wird – das weiterlebt, solange der Sarg bewegt wird; das nicht schreit und keinen Mangel leidet, sondern leise »lallt« (FA 6, 229) –, ist im Grunde die Darstellung eines ungeborenen Kindes im Schutz eines zweiten Uterus.

So wie der Thronfolger nicht geboren wurde, können Pamina und Tamino ihre Rolle als Eltern nicht aufnehmen. Das ist der Fluch der Parze, den die Königin der Nacht auf die werdenden Eltern gelegt hat, damit diese eben das bleiben: werdend.

KÖNIGIN, MONOSTATOS UND CHOR [...]

Sehen die Eltern je

Sehn sie den Sohn;

Reiße die Parze gleich

Schnell ihn davon! (FA 6, 227)

Was am Ende des Fragments als Apotheose des Kindes gelesen werden kann, ist gleichermaßen die Erfüllung dieses Fluchs. Die Zusammenführung der Familienmitglieder wird im Moment der eigentlichen Familienkonstitution, wenn das Kind die Stimme der Eltern hört,<sup>11</sup> vereitelt. Tamino und Pamina finden das Kästchen mit ihrem »Schatz«:

DAS KIND *im Kästchen*:

Die Stimme des Vaters,

Des Mütterchens Ton

Es hört sie der Knabe

Und wachet auch schon. (FA 6, 248)

Eltern und Kind sind fast vereint. Doch als die Eltern den Sohn sehen, greift der Fluch erneut und die Familie wird noch einmal zerrissen. So verbleiben Pamina und Tamino auch am Ende des Stücks, auch nach der Befreiung und Flucht des Genius, in dem Übergangszustand verzögerter Elternschaft:

*Der Deckel des Kastens springt auf. Es steigt ein Genius hervor [...]. In dem Augenblick treten die Wächter mit den Löwen dem Kasten näher und entfernen Tamino und Pamina [...]. In dem Augenblick als die Wächter nach dem Genius mit den Speißen stoßen, fliegt er davon.* (FA 6, 248f.)

---

11 James Rasmussen hat diese verbale Kontaktaufnahme von Eltern und Kind zum Anlass genommen, um Goethes Fortsetzung mit Blick auf Verhältnis und Funktion von Klang und Bewegung zu untersuchen. Vgl. James P. Rasmussen: Sound and Motion in Goethe's *Magic Flute*, in: Monatshefte 101 (2009), S. 19–38, hier S. 20.

Am Anfang wie am Ende des Fragments sind Pamina und Tamino Eltern. Zugleich sind sie es aber auch nicht, da sie ebenso wie das Paar des ersten Teils von Mozart und Schikaneder im Grunde (noch) kein Kind haben. Eltern-Kind-Beziehung und Elternschaft werden hier nicht als Kontinuum dargestellt, in dem eine Zeit ›nach dem Kind‹ die Zeit ›vor dem Kind‹ ablöst. Die Geburt ist keine Zäsur, beide Zustände bestehen gleichzeitig nebeneinander.

Diese Verzögerung der Familienkonstitution korrespondiert mit dem Bruch in einer anderen Struktur, dem Priesterorden. Sarastro hat Tamino, der nun an seiner Stelle regieren soll, seine Insignie vermacht. Dieser aber ist durch die Entführung seines eigenen Thronfolgers und den Fluch der Königin der Nacht gewissermaßen stillgestellt. Die Herrschaftsübergabe hat zur Folge, dass Sarastros Name nun mit denen seiner Ordensbrüder im Lostopf zur Wahl des nächsten Pilgers liegt, und natürlich fällt das Los auf ihn:

SARASTRO [...]: Durch meine Trennung von euch wird die Schale des Guten leichter. Haltet fest zusammen, dauert aus, lenkt nicht vom rechten Wege und wir werden uns fröhlich wiedersehen. [...]  
Lebt wohl ihr *Söhne*! (FA 6, 235f.; meine Hervorhebung)

Sarastro legt dann sein Oberkleid und damit seine Vaterschaft ab:

SARASTRO: Mir ward bei euch, ihr *Brüder*,  
Das Leben nur ein Tag. (FA 6, 236; meine Hervorhebung)

Sarastros Rücktritt als Vater und seine neue Funktion als brüderlicher Pilger haben nicht zur Folge, dass Tamino wie gehofft »mit junger Kraft und frühzeitiger Weisheit« (FA 6, 235) dem Priesterorden vorsteht. Nicht nur als Vater seines Kindes, sondern auch als väterliches Oberhaupt der Bruderschaft kommt er seiner Rolle nicht nach. Der Orden bleibt führungslos zurück.

Als neuer Pilger stattet Sarastro dem Ehepaar Papagena und Papageno einen Besuch ab und legt den Grundstein für eine weitere Familie:

*Sie haben große schöne Eier in der Hütte gefunden. Sie vermuten, daß besondre Vögel drinnen stecken mögen. [...] Die Eier fangen an zu schwellen, eins nach dem andern bricht auf und drei Kinder kommen heraus, zwei Jungen und ein Mädchen. Ihr erstes Betragen unter einander, so wie gegen die Alten, gibt zu dichterischen und musikalischen Scherzen Gelegenheit.* (FA 6, 237f.)

Es handelt es sich bei dieser »Entwicklung der komischen Figur aus dem Ei« um einen bekannten ›Lazzo‹ der Commedia dell'arte, den Goethe in

den *Lehrjahren* auch dem Repertoire seines Serlo einschreibt.<sup>12</sup> Dass gerade der Nachwuchs von Papageno und Papagena aus Eiern schlüpft, ist nicht weiter verwunderlich, denn die beiden sind, wenn sie auch berufsmäßig Vögel fangen, selbst gefiederte Vogelmenschen. Peter von Matt zeichnet in seinem Aufsatz *Papagenos Sehnsucht* die doppelte Identität dieser hybriden Figuren nach. Äußerlich sei Papageno ein Vogelmensch – so sehr Vogel sogar, dass Tamino in Schikaneders Libretto fragt: »Sag mir, du lustiger Freund, wer du seyst«, woraufhin Papageno antwortet: »Dumme Frage! [...] Ein Mensch wie du.«<sup>13</sup> Dieses Menschsein der eigentlich gefiederten Kreatur sei mit deren Sehnsucht nach nicht nur körperlicher, sondern auch ideeller Liebe zu erklären, wie an der platonischen Beziehung zwischen *Papageno* und *Pamina* und ihrer Namensverwandschaft nachvollzogen werden könne. Papageno werde, um von Matt zu zitieren, »vom Vögelnden zum Liebenden«.<sup>14</sup>

Den Nachwuchs wortwörtlich im Gepäck, reist das »gefiederte Paar« (FA 6, 240) zum Palast, um dem verlustig gegangenen Herrscherpaar mit der Zauberflöte Beistand zu leisten. Auf dem Weg dorthin treffen sie auf klatschsuchtige Mitglieder des Hofstaates und bieten diesen, vielleicht nur zum Spaß, ihre geflügelten Kinder in Vogelkäfigen feil. Karina Becker deutet diese Hofsatirenszene als Kommentar zur Französischen Revolution. In der unterschiedlichen Positionierung zu (ökonomischer) Produktivität liege die Spannung zwischen dem alten Staat und dem neuen Bürgertum: »Das junge Königspaar trauert statt zu regieren, die Wächter schlafen statt zu wachen, Papageno und Papagena fehlt es an Atem und Ausdauer«.<sup>15</sup> Es fehle nicht an Gold, sondern an einem Wirtschaftskreislauf, der das Gold in Umlauf bringe, an Bewegung.<sup>16</sup>

Die Familienstruktur der Vogelmenschen mutet nicht nur wegen des versuchten Kinderhandels – scherzhaft hin oder her – merkwürdig an. Denn die dem Gefängnis der Eierschale entschlüpften Kinder finden sich nun in Käfigen wieder. Damit erfährt die leichter werdende »Schale des Guten« aus

---

12 Borchmeyer: Goethe, Mozart und die Zauberflöte (Anm. 4), S. 16. »Lazzi« bilden ein komisches topisches Repertoire für das improvisierte Spiel des professionellen italienischen Stegreiftheaters.

13 Schikaneder: Die Zauberflöte (Anm. 1), S. 71.

14 Peter von Matt: Papagenos Sehnsucht, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Mozarts Opernfiguren, Bern/Stuttgart 1992, S. 153–166, hier S. 162.

15 Karina Becker: Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamtwerks, Frankfurt a.M. 2012, S. 199f. Becker nimmt auch Bezug auf Jane Brown, die ähnlich argumentiert. Vgl. Brown: An den Grenzen des Möglichen (Anm. 7).

16 Vgl. Becker: Der andere Goethe (Anm. 15), S. 200.

Sarastros Abschied von dem Orden eine semantische Erweiterung. So schützt die Schale das Innere vor der Bedrohung von außen, lässt aber ebenso das Gute nach außen, sofern sie dünn genug ist, um durchbrochen zu werden. Warum auch diese Kinder in goldenen Käfigen eingesperrt sein müssen – die Analogie zum neugeborenen Thronfolger in dem goldenen Kästchen ist unübersehbar –, erklären die Eltern so:

BEIDE: [...]  
 Sie lieben sich das Neue;  
 Doch über ihre Treue  
 Verlangt nicht Brief und Siegel:  
 Sie haben alle Flügel. (FA 6, 242)

Flügel zu haben wird hier vielleicht auch deshalb mit Treulosigkeit gleichgesetzt, weil sich die Eltern durch die Fähigkeit ihrer Kinder betrogen fühlen. So erklärt Schikaneders Papageno im 23. Auftritt des zweiten Aufzugs: »Ha! Ich bin jetzt so vergnügt, daß ich bis zur Sonne fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte.«<sup>17</sup> Dieses Anderssein der Vogelmenschenkinder und des fliegenden Prinzen wirft Fragen nach der äußerlichen und funktionalen Verschiedenheit von Eltern und Kindern auf, die sich im Zusammenhang von Goethes Verständnis von Individualentwicklung und Genealogie diskutieren lassen.<sup>18</sup>

### 3.

Goethes Überlegungen zur Individualentwicklung finden sich vor allem in seinen morphologischen Schriften, sind allerdings nicht systematisch gearbeitet. Seine Vorstellungen von Ontogenese stehen bekanntermaßen im Zusammenhang mit seinem Verständnis von Blumenbachs *nisus formativus*. Allerdings ist die Ontogenese als Problemfeld bereits in frühen naturwissenschaftlichen Texten vor 1800 zentral, so wie bei den bekannten Versuchen mit Infusionstieren (1785; FA 24, 46–61), in einer fragmentarischen wissenschaftstheoretischen Schrift zur Botanik (1788; FA 24, 93–108) und bei der

17 Schikaneder: Die Zauberflöte (Anm. 1), S. 153.

18 Als ontogenetisches Stück im Sinne einer Metamorphosendichtung hat schon Ilse Graham *Der Zauberflöte Zweiter Teil* interpretiert. Graham zufolge repräsentiert der immer in Bewegung bleibende goldene Sarg des Genius der Funktion nach einen Schmetterlingskokon. Dafür sprächen nicht nur das ebenfalls in den 1790er-Jahren entstandene Lehrgedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) und Goethes entomologische Studien, sondern auch der Umstand, dass »Wandeln« bei Goethe immer »Verwandeln« und »Wandern« bedeute. Ilse Graham: Der geflügelte Genius. Gedanken zu Goethes *Der Zauberflöte Zweiter Teil*, in: dies.: Goethe. Schauen und Glauben, Berlin/New York 1988, S. 34–48.

Entwicklung seines Begriffs vom Typus in seinem ersten osteologischen Entwurf (1795/96; FA 24, 227–281). Komplementiert wird dieser Entwurf, der als Grundlage von Goethes Ausarbeitungen zum Typus vor allem mit Ideen der inneren Gesetzmäßigkeit spielt, durch die zur gleichen Zeit entwickelten Experimente zum Pflanzenwachstum unter bestimmten Lichtbedingungen in *Wirkung des Lichts auf organische Körper im Sommer 1796* (FA 24, 285–313). Gleichzeitig beschäftigt sich Goethe im Zeitraum zwischen 1796 und 1798 mehr oder weniger regelmäßig mit entomologischen Studien, hauptsächlich mit Schmetterlingsraupen (FA 24, 314–340).

In dem Fragment *Betrachtung über Morphologie* behandelt Goethe das Thema Individualentwicklung als einen Aspekt organischer Fortpflanzung:

Diejenigen Körper, welche wir organisch nennen haben die Eigenschaft an sich oder aus sich ihres gleichen hervorzubringen. [...]

Das Neue, Gleiche ist anfangs immer ein Teil desselbigen und kommt in diesem Sinne aus ihm hervor. Dieses begünstigt die Idee von Evolution; das Neue kann sich aber nicht aus dem Alten entwickeln, ohne daß das Alte durch eine gewisse Aufnahme äußerer Nahrung zu einer Art von Vollkommenheit gelangt sei. Dieses begünstigt den Begriff der Epigenese, beide Vorstellungsarten sind aber roh und grob gegen die Zartheit des unergründlichen Gegenstandes. (FA 24, 361)

Goethes Vorstellung von organischer Fortpflanzung liegt in einem Spannungsfeld zwischen den Begriffen ›Epigenese‹ und ›Präformation‹. Die erste Dimension dieses Spannungsfeldes bildet das Verhältnis von innerer Eigengesetzlichkeit des Embryos und seiner Abhängigkeit von äußeren Einflüssen. Diese Dimension wird durch ein zweites Spannungsfeld kompliziert, in dem dieses Verhältnis nicht nur auf die Individualentwicklung, sondern auch auf das Verhältnis von Individual- und Stammesentwicklung (Phylogenese) Bezug nimmt. Die Frage hier ist: Wieviel von der Eigengesetzlichkeit und der Abhängigkeit von äußeren Einflüssen ist individuell und wieviel ist artspezifisch?

Goethes Unzufriedenheit mit der seinerzeit aktuellen Theorie der Epigenese und der veralteten Präformationslehre lässt sich auf diese zweite Dimension zurückführen. Seine Vorstellungen von Ontogenese sind in diesem Sinne nicht von denen der Phylogenese zu trennen. Ernst Haeckel wird diesen Sachverhalt in Goethes Namen später als biogenetische Grundregel definieren: »Die Ontogenese ist die kurze und schnelle Recapitulation der Phylogenese, bedingt durch die physiologischen Functionen der Vererbung (Fortpflan-

zung) und Anpassung (Ernährung).«<sup>19</sup> In letzter Konsequenz mündet diese Verschränkung in ein numinoses Ursprungsnarrativ,<sup>20</sup> vorher aber – und das ist für das Problem der Unähnlichkeit von Eltern und Kindern in der Fortsetzung der *Zauberflöte* interessant – in ein genealogisches Narrativ: »Diejenigen Körper, welche wir organisch nennen haben die Eigenschaft an sich oder aus sich ihres gleichen hervorzubringen.« Abhängig ist die Ontogenese nicht mehr nur von äußeren Einflüssen wie der Verfügbarkeit von stoffwechselrelevanten Lebensmitteln (Licht, Luft oder Nahrung) oder von einem inneren Gesetz, das eine gewisse Autonomie suggeriert. Beides steht schließlich immer auch unter dem Einfluss derjenigen Körper, die den Embryo als ihresgleichen hervorgebracht haben.

Diese genealogischen Vorstellungen basieren ideengeschichtlich auf einem Fortschrittsdenken, wie es Goethe durch Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* zum Begriff wird. Wolfgang Lefèvre hat gezeigt, dass dieses Fortschrittsdenken kontingent und nicht teleologisch argumentiert und so mit dem eben aufgezeigten Spannungsfeld zwischen innerer Gesetzmäßigkeit und äußerem Einfluss korrespondiert.<sup>21</sup> Lefèvre wertet Herders *Ideen* als nicht-genetische Variante des 18. Jahrhunderts der *chain of being*.<sup>22</sup>

Mancherlei Verbindungen des Wassers, der Luft, des Lichts mußten vorhergegangen sein, ehe der Same der ersten Pflanzenorganisation, etwa das Moos, hervorgehen

- 
- 19 Ernst Haeckel: *Generelle Morphologie der Organismen* [1866], Berlin/New York 1988, S. 300. Siehe zu Haeckels Goethe-Lektüre zum Beispiel Rolf Füllmann: *Naturdidaktik in Goethes Namen*. Ernst Haeckel und der lyrisch verdichtete Monismus, in: Sieglinde Grimm (Hrsg.): *Die Materie des Geistes*, Heidelberg 2018, S. 135–159; Manfred Wenzel: *Goethe – ein Vorläufer Darwins? Der Streit um Ernst Haeckels Einordnung Goethes (1866) in die Geschichte der Evolutionstheorie*, in: ders. (Hrsg.): *Goethe-Handbuch, Supplemente 2: Naturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 261f.
- 20 Vgl. die folgende Passage aus dem Aufsatz zum *Bildungstrieb*: »Betrachten wir alles genauer, so hätten wir es kürzer, bequemer und vielleicht gründlicher, wenn wir eingestünden daß wir, um das Vorhandene zu betrachten, eine vorhergegangene Tätigkeit zugeben müssen [...]. Dieses Ungeheure personifiziert tritt uns als ein Gott entgegen [...]«. (FA 24, 451f.).
- 21 Vgl. Wolfgang Lefèvre: »Das Ende der Naturgeschichte« neu verhandelt. Das Spektrum historischer Naturkonzeptionen in der Goethezeit, in: Franziska Bomski, Jürgen Stolzenberg (Hrsg.): *Genealogien der Natur und des Geistes. Diskurse, Kontexte und Transformationen um 1800*, Göttingen 2018, S. 25–41.
- 22 Vgl. ebd., S. 35. Die wichtigsten Arbeiten zur Ideengeschichte dieses bis in die Antike zurückreichenden Konzepts sind Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, 14. Aufl., Cambridge, Mass. 1978; und Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München/Wien 1976. Die Bedeutung dieses Konzepts für Goethes Naturbegriff hat Margit Wyder ausgearbeitet: *Goethes Naturmodell. Die Scala naturae und ihre Transformationen*, Köln 1998.

konnte. Viele Pflanzen mußten hervorgegangen und gestorben sein, ehe eine Tierorganisation ward; auch bei dieser gingen Insekten, Vögel, Wasser- und Nachttiere den gebildeteren Tieren der Erde und des Tages vor; bis endlich nach allen die Krone der Organisation unserer Erde, der Mensch auftrat, *Mikrokosmos*.<sup>23</sup>

Herders *Ideen* werden von Zeitgenossinnen zwar durchaus als proto-genetisch verstanden,<sup>24</sup> jedoch entspricht sein Fortschrittsdenken keiner teleologischen Entwicklungslogik der Ablösung, wie Charles Darwin sie später in seiner Evolutionstheorie formuliert. Vielmehr denkt Herder Fortschritt als ein Modell der Kontingenz, in dem die eine Organisation eine andere nicht ablöst, sondern das Panorama der Möglichkeiten erweitert. »Kein Geschöpf, das wir kennen«, so heißt es bei Herder weiter,

ist aus seiner ursprünglichen Organisation gegangen und hat sich ihr zuwider eine andre bereitet, da es ja nur mit den Kräften wirkte, die in seiner Organisation lagen, und die Natur Wege genug wußte, ein jedes der Lebendigen auf dem Standpunkt festzuhalten den sie ihm anwies.<sup>25</sup>

Goethes Verständnis der Individualentwicklung basiert auf diesem Fortschrittsdenken der *Ideen*, in dem die *scala naturae* die Vorstellung einer durch die Entwicklung von Arten erweiterten und diversifizierten Welt bezeichnet. Die ersten »Verbindungen des Wassers, der Luft, des Lichts« bilden insofern die genealogische Grundlage für die »Krone der Organisation«, als beide zwar nicht (genetisch) verwandt sind, aber die ersten Verbindungen die Umwelt derart gestalten, dass sich eine andere Art entwickeln kann. Die zum Fliegen befähigten Kinder der Heldinnen und Helden des ersten Teils der *Zauberflöte* repräsentieren eine solche kontingente Erweiterung des Panoramas aller möglichen Wesen. Die Verhältnisse von Eltern und Kindern in *Der Zauberflöte Zweiter Teil* lassen sich damit auch jenseits ihrer genetischen Verwandtschaft untersuchen.

Dass es sich bei einer nicht-genetischen Genealogie um keine *contradictio in adiecto* handelt, bezeugt eine prägenetische Geschichte der Vererbung, wie Staffan Müller-Wille sie mithilfe des Konzepts der *generatio* erzählt, unter

---

23 Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 6, S. 31.

24 Charlotte von Stein schreibt an Karl Ludwig Knebel am 1. Mai 1784: »Herders neue Schrift macht wahrscheinlich, daß wir erst Pflanzen und Tiere waren. Was nun die Natur weiter aus uns stampfen wird, wird uns wohl unbekannt bleiben.« Regine Otto, Paul-Gerhard Wenzlaff (Hrsg.): Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammenestellt von Wilhelm Bode, Bd. I, 1749–1793, Berlin/Weimar 1979, S. 301.

25 Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Anm. 23), S. 115.

dem er sowohl »ein kausales als auch ein klassifizierendes Verhältnis« versteht.<sup>26</sup> Ausgangspunkt seiner Argumentation ist William Harvey, der 1651 in den *Exercitationes de generatione animalium* davon ausgeht, dass die selbstständige Entwicklung des Embryos mit dem ersten Blutstropfen beginnt.<sup>27</sup> Durch diese frühe Emanzipation des Embryos aber geht Harvey die Logik einer patrilinearen Kette verloren, die im Denkmodell von Nachkommenschaft als *opus* der Eltern steckt. Genau genommen geht es hier um die Frage, wo und wie der Vater ins Kind kommt. Harvey löst dieses Problem in zwei Schritten. Zunächst erklärt er, dass die väterlichen Zeugungssubstanzen eine Fernwirkung enthalten, ähnlich der Übertragung von Krankheiten oder der Anziehungskraft von Magneten. Diese paternale Fernwirkung bindet er dann aber in eine zyklische Kosmologie ein, um eine ungewollte Fernwirkung auszuschließen und sicherzustellen, dass Väter an der Erzeugung des ihnen Gleichen teilhaben.<sup>28</sup>

Diese Einbettung der Individualentwicklung in einen kosmologischen Zusammenhang führt Carl Linné in seinen *Sponsalia plantarum* (1746) weiter aus. Linné radikalisiert die Präformationslehre und reduziert die organische Fortpflanzung auf eine simple Folgebeziehung, die zwei Prämissen unterliegt: *erstens*, jedes Ei der Eltern bringt ähnlichen Nachwuchs hervor; *zweitens*, mit jeder Generation vermehrt sich die Anzahl der Individuen.<sup>29</sup> Linnés Erklärung der Individualentwicklung wird damit zu einer Schöpfungsgeschichte, in der jedes Individuum in direkter Beziehung zu der singulären »hervorbringenden Einheit (*unitas progeneratix*)« steht.<sup>30</sup> Linnés Konzept beschreibt insofern keine Individualentwicklung, sondern die »Reproduktion und Vermehrung wesensgleicher Individuen.«<sup>31</sup> Angesichts der formalen Unterschiede dieser im Grunde wesensgleichen Individuen schafft sich Linné mithilfe seines taxonomischen Systems Abhilfe, das wissenschaftshistorisch den Höhepunkt einer »Krise der Klassifikation«<sup>32</sup> bildet und um 1800 im Rahmen ver-

26 Staffan Müller-Wille: Konstellation, Serie, Formation. Genealogische Denkfiguren bei Harvey, Linnaeus und Darwin, in: Sigrid Weigel u.a. (Hrsg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, S. 215–233, hier S. 216f.

27 Damit radikalisiert Harvey die Annahme von Aristoteles, der den Beginn von ›Leben‹ an die Entwicklung des embryonalen Herzens knüpft. Vgl. ebd., S. 220.

28 Vgl. ebd., S. 221.

29 Vgl. ebd., S. 223–225.

30 Ebd., S. 226.

31 Ebd.

32 Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006, S. 31.

stärkt historisierter Naturbegriffe (die vielfach proklamierte ›Verzeitlichung‹) wieder von genealogischen Modellen abgelöst werden wird.<sup>33</sup>

Goethes Kinderfiguren öffnen eine neue Perspektive auf die Probleme von Harvey und Linné. Mit ihnen stellt sich die Frage, wie sich Kinder von ihren Eltern unterscheiden, und nicht, wie Eltern etwas ihnen Gleiches erzeugen. Als Fortsetzung ihrer Eltern stimmen die Kinderfiguren einen neuen Ton an, setzen einen anderen Plot in Bewegung. Harvey und Linné dient die Einordnung der Individualentwicklung in einen größeren Zusammenhang gewissermaßen als Verlegenheitslösung, um den schwindenden Einfluss vor allem der väterlichen Zeugungssubstanzen zu retten und zu erklären. Für die *Zauberflöten*-Kinder als Fortsetzungsfiguren aber liegt der Fokus auf dem mit dem schwindenden Einfluss einhergehenden emanzipatorischen Gestus und seiner positiven Wertung.

Der Genius entflieht seinem goldenen Gefängnis, durchbricht die »Schale des Guten« und entschlüpft als Schmetterling nicht nur der Königin der Nacht, sondern auch dem Wirkungskreis seiner Eltern. Das Schema zur unvollendeten Fortsetzung lässt darauf schließen, dass auf die Flucht des Genius auch eine Befreiung der Vogelmenschenkinder aus ihren Käfigen folgt. Nicht umsonst plant Goethe mit »Kurze Landschaft« eine Szene mit Sarastro und den Kindern, die ihrem Vater in einem Dialogbruchstück erklären:

Dich mögen deine Federn schmücken  
Dich mag ein Becher Wein beglücken  
Allein wir müssen edler sein  
[...]  
Wir folgen nur Sarastros Lehren  
Als Vater ewig dich zu ehren[.] (FA 6, 1066f.)

Dadurch, dass Sarastro die Erziehung der Kinder übernimmt, wird Papagenos Rolle als Vater der Funktion nach verändert: Vater zu sein bedeutet hier, keine aktive Einflussnahme auf die Entwicklung der Kinder zu haben. Stattdessen wird der Vater zum Gegenstand des ironischen Lobpreises. Dieser Entzug der Kinder aus dem Wirkungskreis der Eltern stellt genealogisch begründete

---

33 Die Rede ist hier von den Problemen, die der Wandel von Naturgeschichte zu Naturwissenschaft um 1800 zur Folge hat. Einschlägig geprägt wurde der Diskurs um diesen paradigmatischen Wendepunkt von Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte* (Anm. 22). Siehe dazu auch die Sammelbände von Peter Matussek (Hrsg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München 1998; und Olaf Breidbach (Hrsg.): *Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, Weimar 2001. Inwiefern Goethes Kritik an Linnés Taxonomie auch auf dieses Spannungsfeld von Onto- und Phylogenese zurückzuführen ist, wäre noch detailliert zu eruieren, würde aber von der Kernfrage dieses Aufsatzes wegführen.

Machtansprüche infrage; ein Thema, das in einem anderen Dramentext zu den Wirkungen der Französischen Revolution deutlich offensiver ausgetragen wird. So liest Matthias Buschmeier *Die natürliche Tochter* als einen Text, der die Französische Revolution als Folge eines Scheiterns genealogischer Herrschaftslegitimation verhandelt.<sup>34</sup> Wie das *Ancien Régime* als ein Familiensystem aus Erben nicht mehr überzeugt, geht Eugenie – und deswegen ist sie nach dieser Lesart die eigentliche Repräsentantin der alten Ordnung – als Enttäuschte aus dem Streit um die Familienzugehörigkeit heraus.<sup>35</sup> Im Kampf um Zugehörigkeit und Herrschaft scheitern der Absolutismus und auch Eugenie, weil sie mit genealogisch begründeter Ähnlichkeit argumentieren. In diesem Sinne überwinden *Die natürliche Tochter* ebenso wie *Der Zauberflöte Zweiter Teil* Grenzen biologischer Verwandtschaft, indem sie eine genealogische Fortsetzung problematisieren und die Stammbäume durchbrechen.

## 4.

Monostatos Geständnis zu Beginn des Opernversuchs: »Wir können nicht das Werk vollenden« (FA 6, 226), ist nicht nur das Motto des Fragments, sondern auch der Fortsetzung. Dabei zeigen sich die entzogenen und sich entziehenden Kinderfiguren aber nicht als unfertige, durch noch fortzusetzende Tätigkeit fertigzustellende Formen. *Der Zauberflöte Zweiter Teil* ist unabhängig von seinem Status als Fragment eine Fortsetzung, weil hier das Werden, das Hinauszögern und In-der-Schwebe-Halten programmatisch ist. Dass Goethe das ausgerechnet an Kinderfiguren zeigt, die als Geflügelte und Fliegende eine Mischung von Arten repräsentieren, schließt den Kreis und legt es nahe, die Überlegungen zur Genealogie mit einem gattungstheoretischen Problem zu verknüpfen. Die hier entfalteten Gedanken zu den Kinderfiguren als Fortsetzungsfiguren lassen nämlich wunderbar auf Goethes Opernästhetik schließen.

1797 setzt Goethe den Grundstein für seine spätere Fortsetzung des Zauberflöten-Motivs in der *Novelle*. Mit der Planung des Epos *Die Jagd* nimmt

---

34 Matthias Buschmeier: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik. Zum Verhältnis von Genealogie, Politik und Poetik in Schillers *Die Braut von Messina* und Goethes *Die natürliche Tochter*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (2008), S. 26–57. Buschmeier knüpft damit an Gerhard Kaiser an, der für Schillers Werk im Kontext der Französischen Revolution erklärt: »Der Untergang der Ordnungen wird nicht nur an der Familie demonstriert – er wird als Familienereignis vorgeführt.« Gerhard Kaiser: Väter und Brüder. Weltordnung und gesellschaftlich-politische Ordnung in Schillers Werk, Leipzig 2007, S. 6.

35 Vgl. Buschmeier: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik (Anm. 34), S. 50.

er im Briefwechsel mit Friedrich Schiller am 19. April 1797 Anteil an der von Friedrich Schlegel angestoßenen Gattungsdiskussion um das epische Gedicht: »Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist daß es immer vor und zurück geht, daher sind alle retardierenden Motive episch.« (FA 31, 320) Dieses ›Vor und Zurück‹ des epischen Gedichts leitet Goethe aus seiner Lektüreerfahrung der homerischen Epen her, in denen wiederholte und ausgiebige Expositionen die Fortsetzung der Handlung immer wieder verzögern. In der aus dem Briefwechsel hervorgehenden Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller* sind retardierende Motive als solche definiert, »welche den Gang aufhalten, oder den Weg verlängern« (FA 18, 446) und zur Behandlung sowohl epischer als auch dramatischer Stoffe geeignet sind. Das Problem sei, so fährt Goethe am 22. April 1797 fort, dass seine Vorarbeit zu *Die Jagd* ganz gegensätzlich angelegt ist:

Mein neuer Stoff hat keinen einzigen retardierenden Moment, es schreitet alles von Anfang bis zu Ende in einer graden Reihe fort [...]. Nun fragt sich ob sich ein solcher Plan auch für einen *epischen* ausgeben könne, da er unter dem allgemeinen Gesetz begriffen ist: daß das eigentliche *Wie* und nicht das *Was* das Interesse macht [...]. (FA 31, 322)

Letztlich wird Goethe das Vorhaben aufschieben und den ›epischen‹, aber zugleich fortschreitenden Stoff erst 1826 als *Novelle* realisieren. Damit erhalten nicht nur das Motiv der Zauberflöte und der kindliche Genius Einzug in die *Novelle*, sondern auch die »dramatisch epische Angelegenheit« (FA 31, 324) von 1797, die Goethe während seiner Arbeit an *Der Zauberflöte Zweiter Teil* intensiv beschäftigt.

Die Oper erweist sich in diesem Zusammenhang als eine Hybridform epischer und dramatischer Dichtung in der retardierende Momente geradezu formbestimmend sind, wie Christian Felix Weiße schreibt: »Das Lied hält immer die Handlung auf«.<sup>36</sup> Schiller bringt diesen Vorzug der Oper, trotz seiner eigentlich kritischen Haltung der populären Gattung gegenüber, in den Briefwechsel ein:

Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch die freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen. (MA 8.1, 478)

---

36 Christian Felix Weiße: Vorbericht, in: Komische Opern von C. F. Weiße. Erster Theil, Carlsruhe 1778, S. 3.

Nur wenige Monate später rät Schiller dann auch von einer Fortsetzung der *Zauberflöte* ab, vor allem aus Mangel an einer guten Komposition.<sup>37</sup> Seine Sorge ist im Zusammenhang dieser Diskussion vom Dramatischen und Epischen gut nachvollziehbar.

Dass Schiller ausgerechnet die Oper als gelungenes Beispiel für eine ›epische‹ Wirkung des Dramas anführt, mutet angesichts des musikdramatischen Verständnisses Goethes erst einmal paradox an. Mit der Oper unternimmt Goethe nämlich eigentlich den Versuch, sein Musikdrama entgegen dem Diktum Weißes ›dramatischer‹ zu machen. Seine frühen Stücke sind noch stark an das norddeutsche Singspiel angelehnt:<sup>38</sup> Lieder und Musikeinlagen dienen vor allem als retardierende Scharniere zwischen plottreibenden Rezitativen und verstärken bestenfalls die durch die Handlung bereits etablierten Gefühlszustände.<sup>39</sup> Während seiner Italienreise aber fasst Goethe den Entschluss, seine musikdramatische Produktion vermehrt an italienischen Opernformen auszurichten, wie auch Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* eine ist. Im Vergleich zum deutschen Singspiel haben Musik und Lieder der großen Oper eine eigene dramatische Funktion und treiben die Handlung selbst voran.

Entsprechend verortet Tina Hartmann in ihrer Analyse des Librettos in den Liedpassagen von Goethes Opernfragment ebenso viel Handlung wie in den wenigen Rezitativen.<sup>40</sup> Nun ergibt ihr in Anlehnung an Schiller formulierter Vorschlag, Goethes Oper als Versuch eines ›epischen Dramas‹ zu verstehen,<sup>41</sup> erst dann Sinn, wenn man Funktion und Wirkung voneinander trennt. Hat die Musik im Singspiel einerseits eine retardierende Funktion, so liegt ihre Wirkung doch auf der Fokussierung des Stoffs, da sie das Fortschreiten der Handlung zwar unterbricht, dadurch die Spannung der Handlung

37 In seinem Brief vom 11. Mai 1798 schreibt Schiller an Goethe: »Wenn Sie zu der Fortsetzung der *Zauberflöte* keinen recht geschickten und beliebten Komponisten haben, so setzen Sie sich, fürcht ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden, denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läßt man den Poeten die verfehlt Wirkung mit entgelten.« (FA 6, 1046).

38 Dazu gehören zum Beispiel *Die Fischerin* oder die ersten Fassungen von *Lila, Jery und Bätely*, *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella*. Einen ausführlichen Überblick zum musikdramatischen Werk Goethes gibt Gabriele Busch-Salmen (Hrsg.): *Goethe-Handbuch, Supplemente 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken*, Stuttgart/Weimar 2008.

39 So vermerkt Goethe in der ersten Fassung des ›Schauspiels mit Gesang‹ *Erwin und Elmire* als Kompositionsanweisung: »Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken.« (FA 4, 527).

40 Vgl. Tina Hartmann: *Goethes Musiktheater*, Tübingen 2004, S. 314.

41 Vgl. ebd., S. 315–332.

aber gerade steigert. Tragen die musikalischen Passagen andererseits selbst zur Fortsetzung der dramatischen Handlung bei, konkurrieren Stoff und Form gleichberechtigt miteinander. Die Wirkung der retardierenden Momente des epischen Gedichts, nämlich dass sie das Interesse vom *Was* auf das *Wie* lenken, geht in der Oper von den ›dramatischen‹, den die Handlung fortsetzenden Musikpassagen aus.

Die inhaltlich mehrfach verzögerte Elternschaft erlaubt es, Goethes Fortsetzung der *Zauberflöte* als Verhandlungsort dieser gattungstheoretischen Debatte zu verstehen. Taminos zweifach uneingelöste Vaterschaft – als Vater seines Kindes und als Oberhaupt der priesterlichen Bruderschaft – ist ein inhaltlicher Rekurs auf jene retardierende Funktion der Musik. Als ›Verzögerte‹ verweisen die Elternfiguren auf die hybride Form der Oper zwischen Epos und Drama und bergen damit eine formreflexive Funktion. Das ist in diesem Fall deshalb als zentrale Wirkungsabsicht zu bewerten, weil das Stück nur als Libretto und damit ohne eine Komposition vorliegt, die diese Wirkung normalerweise zu verantworten hätte.

Getragen wird die formreflexive Funktion von einem genealogiekritischen Narrativ, in dem die retardierte Elternschaft von emanzipten Kinderfiguren evoziert wird. Der fliegende Genius und die geflügelten Vogelmenschenkinder aus goldenen Käfigen und Kästen deuten als Nachwuchs ihrer Eltern auf ein formales Verwandtschaftsverhältnis hin, in das sich *Der Zauberflöte Zweiter Teil* als Fortsetzung der *Zauberflöte* von Mozart und Schikaneder einschreibt. Die Frage nach dem Verhältnis von Eltern und ihren Kindern als *opus* ist dann nicht nur eine Metapher für das Verhältnis von Künstler und Werk, sondern spielt auch auf ein quasi intertextuelles Verhältnis zwischen Werk und Werk an. Analog zu den Kinderfiguren problematisiert Goethes Fortsetzung ihr Verwandtschaftsverhältnis mit der Oper von Mozart und Schikaneder. Denn während die Eltern als Sinnbild der das Epische und Dramatische gleichermaßen vereinenden Oper nicht richtig in Bewegung kommen, entflieht die vorzeitig emanzipte Fortsetzung, den Kinderfiguren gleich. Die bebrüteten Eier, aus denen geflügelte Kinder schlüpfen, und das goldene Kästchen, dem ein Genius entflieht, verweisen auf einen allzu fortschreitenden, geradezu balladesken Modus des Fragments. Das wäre angesichts des ›Balladenjahres‹ 1797 nicht abwegig. So hat Goethe möglicherweise auch seine Kinderfiguren aus jenem Opernversuch vor Augen, wenn er später über die Ballade schreibt:

Uebrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ey, zusammen sind, das nur noch bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen, auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen. (FA 21, 39)

