

OVER INTERPRETATIE EN OVERINTERPRETATIE VAN *DE TOVERFLUIT*

David VERGAUWEN

Recensie - artikel

Tjeu Van den Berk, *Die Zauberflöte, een alchemistische allegorie*, Zoetemeer, Kapellen: Meinema/Pelckmans, 2002, 470 p. (ISBN: 90-289-3113-9).

Sinds zijn wereldpremière in het Weense Theater auf der Wieden in 1791, tot op vandaag de dag, houdt Mozarts laatste opera de commentatoren in zijn greep. Talloze interpretaties en dieptestudies verschenen met enige regelmaat in de wetenschappelijke boekhandel en het aantal artikels over het onderwerp is bijna niet meer bij te houden. Tot de voornaamste internationaal geroemde publicaties in boekvorm behoren vast en zeker die van Batley¹ die het werk in zijn Weense context plaatst, Jacques Chailley², die in hoofdzaak de maçonnieke context verklaart, Alfons Rosenberg³, die het vooral over mystiek, astrologie en alchemie heeft, van Jean en Brigitte Massin⁴ die vooral de religieus-maçonnieke kant benadert. Al deze zeer verdienstelijke en alom geroemde studies zijn het er over eens dat deze opera zowel op muzikaal als op dramatisch vlak een sterk coherent geheel vormt.

Tjeu van den Berk sluit zich bij deze mening aan in zijn herwerkte boek *Die Zauberflöte, een alchemistische allegorie*. Dit is het enige belangrijke boek over *De Toverfluit* in het Nederlands, waardoor het al onze aandacht verdient.

Een obscure achtergrond

Wie de meest vooraanstaande studies over Mozarts *Die Zauberflöte* heeft doorgenomen, ziet meteen in dat een eenduidige interpretatie van het werk in zijn cultureel-historisch kader zeer moeilijk is. Het probleem hierbij situeert zich vooral op het vlak van de achttiende-eeuwse esoterie, de achtergrond waartegen men het ontstaan van *Die Zauberflöte* moet situeren. Deze is immers bijzonder obscuur.

De eeuw van de Verlichting staat te boek als een eeuw van optimisme, stabiliteit en beschaving ! Zo hadden de Verlichtingsdenkers het graag gewild, want de omwentelingen van de negentiende eeuw - een periode die zich kenmerkt door revoluties en oorlogen in het politieke leven en escapisme in het artistieke leven - doet menig historicus twijfelen aan de funderingen die daarvoor - in die achttiende-eeuwse Verlichting - werden gelegd. Hetgeen men doorgaans uit de geschiedenislessen onthoudt, is het beeld dat de grote geesten van de Verlichting zelf over hun eigen tijd hebben opgehangen. Onze perceptie van die eeuw wordt nu eenmaal door de geschriften van die grote denkers bepaald; Hume en Pope in Engeland, Rousseau en Voltaire in Frankrijk, Kant en Leibniz in de Duitstalige wereld.

Men moet echter weten dat onder die façade van de achttiende-eeuwse Verlichting diverse subculturen heersten, waar men in de geschiedenislessen niets over verneemt. Tot deze subculturen behoorden de levensbeschouwelijke stromingen die we hier graag onder de noemer 'achttiende-eeuwse esoterie' willen vatten. De verschillende vrijmetselaarsloges, de verschillende alchemistische strekkingen, de Rozenkruisers, enz. ressorteren onder deze noemer en vele van de grote geesten uit een tijd van rationalisme en Verlichting hadden intensieve banden met verscheidene van deze groeperingen. Descartes en Goethe waren notoire alchemisten en vrijmetselaars, terwijl de grootvader van de natuurkunde, Sir Isaac Newton, zich ook graag bezighield met alchemistische praktijken.

Dat de Europese traditie er occulte en esoterische genootschappen op nahield, is op zich niet te verwonderen. Dit vindt men immers terug in de meeste grote culturen. Het confucianisme vond zijn esoterische tegenhanger in het taoïsme, het judaïsme in de kabbala en in de westerse traditie, waar vooral de christelijke cultuur centraal staat, kende men in de loop van de geschiedenis meerdere occulte tegengewichten, zoals het gnosticisme, de katharen, de tempeliers, de Rozenkruisers, de theosofisten, de vrijmetselaars en de alchemisten.

Praktijken van geheimhouding en de schijnbare onverzoenbaarheid tussen de idealen van Verlichting en hun eigen occulte interesses, zorgden ervoor dat betrouwbare informatie en historische kennis omtrent deze esoterische stromingen slechts langzamerhand aan het licht zijn gekomen. Bovendien werden verschillende esoterische genootschappen in de loop der jaren verboden, ontbonden en in het grootste geheim opnieuw opgericht, zodat onderzoek ernaar in hoge mate wordt gehinderd.

Dit was ook het geval in Mozarts Wenen. Tijdens zijn leven (1756-1791) waren in Wenen en omgeving verschillende machtige esoterische beweging in volle bloei; de Illuminati, Rozenkruisers, de Aziatische broederschappen, de verschillende 'Verlichte' loges, zowel als andere loges, enz. Dergelijke organisaties hadden geen plaats binnen de Verlichtingsstaat en trokken zich dan ook gauw in obscuriteit terug. Deze tendens werd door Mozarts keizer, Jozef II verder in de hand gewerkt.

Toen Jozef II bij de dood van zijn moeder, keizerin Maria Theresia, in 1780 alleen op de troon kwam, zette hij een golf van radicale hervormingen in gang, die onderbouwd werd rond de filosofie van de Verlichting. Als man van de Verlichting nam Jozef het eerst op tegen de Kerk. Zijn antiklerikale politiek ontlokte aanvankelijk nog de woede van paus Pius VI, maar na een ontmoeting met de Verlichte vorst, stelde deze zijn ambities gauw bij. In 1783 schafte Jozef II alle contemplatieve ordes af, aangezien zij de maatschappij geen meerwaarde verschaften en bijgevolg nutteloos waren. Een enorme opeenvolging van moderniseren, staatsvormingen, en liberale omwentelingen, maakte van Wenen de meest progressieve stad van Europa. Dat was Mozarts Wenen.

Maar de tolerantie van Jozef II had zo zijn grenzen. Zo ziet hij in de verschillende loges en andere esoterische bewegingen een bedreiging voor zijn nieuwe staat. Jozef ging niet zo ver om de loges af te schaffen, maar hij wilde hen op zijn minst aan banden leggen. Alle loges die niet de filosofie van de Verlichting volgden, maar zich op het occulte richtten, werden ter stond afgeschaft of werden opgeslokt in een grotere loge, waarop de Oostenrijkse bureaucratie controle kon uitoefenen. Door het verschaffen van ledenlijsten en het publiekelijk afzweren van alle occulte praktijken en rituelen, bleef vrijmetselarij in Wenen officieel in voege. Jozefs plan zorgde ervoor dat het niet langer 'sociaal wenselijk' was om tot een loge te behoren, waardoor het aantal vrijmetselaars in de loop van de jaren 1780 een aanzienlijke teruggang kende. Maar zij die in hun overtuiging volhardden, bleven samenkomen, in het geheim, om met hun broeders de oude rituelen en waarheden in ere te houden.

Na de dood van Jozef II en bij de troonsbestijging van zijn broer, Leopold, herleefden de esoterische stromingen te Wenen. Het door Jozef half uitgewiste gedachtegoed werd spontaan in ere hersteld. In deze korte periode van opflakkering - Leopold zal slechts enkele maanden regeren - ontstond Mozarts *Toverfluit*.

Een lastige taak voor de historicus

Een historicus die een onderzoek voert naar de historische omstandigheden waarin deze opera ontstond, wordt bijgevolg meteen in een put vol giftige adders gegooid. Zeer nauwlettend moet hij iedere historisch geïnspireerde interpretatielaag onderzoeken. Zo bestudeert de historicus de Duitse vroegromantische sprookjesliteratuur, de filosofie van de Verlichting, de loges uit Mozarts Wenen, de ideeënwereld van de Rozenkruisers, de astrologie en de alchemie. Telkens opnieuw probeert hij deze invloeden in de opera terug te vinden om op die manier te kunnen komen tot een coherente verklaring van poëzie en muziek.

Steeds opnieuw worden dezelfde teksten bekeken en herbekeken en iedere keer weer, voelt de wetenschapper zich gedwongen een nieuwe originele invalshoek te bedenken. Laten we dit aan de hand van een concreet voorbeeld illustreren. Een zeer creatieve oplossing voor de inconsistenties in de plot - de koningin is aanvankelijk goed en nadien slecht - werd bijvoorbeeld geformuleerd door Judith Eckelmeyer. Zij stelt *De Toverfluit* voor als een dialectische opera, met W.F. Hegel als inspiratiebron.⁵ Ze ziet de volledige eerste akte als de these, waarin de koningin centraal staat en waarbij zij wordt beschouwd als de 'goede fee' van het verhaal. De antithese wordt gevormd op het einde van de eerste akte, wanneer blijkt dat Sarastro het goede is en de koningin bijgevolg het kwade. De synthese wordt bereikt op het einde van de opera, wanneer beide werelden samenkomen; de dochter van de koningin van de nacht met de nieuwe wijdeling van Sarastro. Intellectueel geeft zo'n creatieve oplossing zeker enige bevrediging, maar het staat natuurlijk ver van de ontstaansomstandigheden van deze opera. Het betoog van Eckelmeyer ruikt dan iets te veel naar academische virtuositeit.

Andere aanvaardbare stellingnamen in verband met deze opera worden dan weer ondermijnd op het ogenblik dat nieuwe feiten aan het licht komen. In 1959 beweert het echtpaar Massin nog:

What we know of Mozart and Schikaneder is sufficient to demonstrate that the plot's seriousness was brought to the work by Mozart and not by Schikaneder. It would be difficult to find another example of comparable seriousness in the works of Schikaneder - who was later to be expelled from Freemasonry - while we find it in every one of Mozart's Masonic compositions.⁶

Niet alleen spreken verscheidene biografen van Schikaneder een dergelijke stellingname tegen,⁷ het getuigt van een iets te romantische kijk op de histori-

sche figuur van Mozart als een genie. Alsof hij tot dingen in staat was die een gewoon sterveling - in dit geval. Schikaneder - nooit zou aankunnen. Toch werd deze uitspraak van de Massins nooit aangevochten, zodat men tot voor enkele jaren onder kenners en liefhebbers nog wel op enig instemmend gemompel kon rekenen wanneer men beweerde dat Schikaneder een talentloze onbenul was die door Mozart per toeval in de onsterfelijkheid werd meegesleurd omwille van *De Toverfluit*. Mozart was het genie en de stuwende kracht achter de opera, heette het en niet Schikaneder, die weliswaar de tekst schreef, het stuk produceerde en regisseerde en bovendien ook nog eens een van de hoofdrollen op zich nam.

De ontdekking door David Buch van een verloren gewaand manuscript veranderde dit inzicht drastisch. Buch, die zich voordien al verdienstelijk maakte als vorser tussen de oude manuscripten van het Theater an der Wien⁸, ontdekte in 1997, tussen een aantal documenten die door Rusland aan de Universiteitsbibliotheek van Hamburg werden gerestitueerd, het autograaf van de opera *Der Stein der Weisen*.⁹ Hieruit bleek dat deze keer niet alleen de tekst, maar ook enkele muzikale nummers van de hand van Schikaneder waren. Verder schreef Mozart een aanzienlijk deel van de muziek, en werden andere nummers geschreven door Benedikt Schack (de eerste Tamino) en Franz Xaver Gerl (de eerste Sarastro).

Hier werd plots een oudere broer van *Die Zauberflöte* - het stuk werd in 1790 voor het voetlicht gebracht - uit een archief te voorschijn gehaald, die naar inhoud even esoterisch is en op vlak van tekst en dramatische factuur grote gelijkenissen vertoont met de laatste opera van Mozart. Schikaneder was dus wel degelijk in staat om een werk af te leveren met een even ernstige, mysterieuze en esoterische diepgang - natuurlijk niet zonder de gebruikelijke komische elementen - als *Die Zauberflöte*.

Hiermee werd het punt van de Massins natuurlijk ontkracht. In *Der Stein der Weisen* is Mozarts aandeel immers veel kleiner dan in *De Toverfluit* en toch is de dramatische impact van het werk - het samengaan van tekst en muziek - kwalitatief vergelijkbaar met *De Toverfluit*.

De casus Van den Berk

De twee hierboven besproken casussen zijn symptomatisch voor het probleem waarvoor de onderzoeker zich gesteld ziet bij het verklaren van het libretto van *De Toverfluit*. Eckelmeyer dringt de opera in een structureel keurslijf dat moeilijk in verband te brengen is met de oorspronkelijke geest van het stuk, terwijl de

Massins een vanuit hun logica onderbouwde vooronderstelling maken die meteen wordt weerlegd zodra nieuwe feiten aan het licht komen. Het lijken problemen te zijn waar wel meerdere auteurs mee af te rekenen krijgen. Het boek van Van den Berk, dat onlangs in herdruk verscheen, vormt daarop helaas geen uitzondering.

In dit boek benadert Van den Berk de opera vanuit de esoterische onderstromen van de laat-achttiende-eeuwse samenleving, waarbij de alchemie van de Rozenkruisers een centrale plaats inneemt. Volgens deze auteur moet de opera in deze context zijn ontstaan; zowel Mozart als Schikaneder hadden een zekere interesse in wat men 'spirituele alchemie' noemde. De figuren van Ignaz von Born en Karl Gieseke, die beiden het libretto hetzij bewust, hetzij onbewust hebben kunnen beïnvloeden worden door Van den Berk dan ook in verband gebracht met de alchemie.

We geloven Van den Berk, wanneer hij stelt dat de ontstaanscontext van de opera moet worden gezocht in de Weense loges die zich bezighielden met spirituele - of zelfs praktische - alchemie. In zijn boek gaat Van den Berk namelijk op zoek naar de loges waartoe Mozart rond die tijd behoorde. Hij spreekt hierbij de bevindingen van de grote Mozart- en Haydnkenner H.C. Robbins-Landon tegen die in zijn boek, *Mozart and the Masons* een studie had gemaakt naar Mozarts betrokkenheid bij de vrijmetselaarsbeweging.¹⁰ Robbins-Landon identificeert het anonieme schilderij van het interieur van de loge meteen met de loge 'Zur Gekrönten Hoffnung'.

Van den Berk schuift enkele goede argumenten naar voren om Robbins-Landons conclusies in twijfel te trekken. Zo merkt Van den Berk op dat 'Zur Gekrönten Hoffnung' in 1790 niet minder dan honderd en elf leden telde, terwijl op het schilderij slechts vijfendertig broeders afgebeeld staan, waarbij weinig plaats is voor meer leden. Het moet dus om een kleinere loge gaan. Ten tweede merkt hij op dat het schilderij wemelt van de alchemistische symboliek, wat erop wijst dat het hier gaat om een loge van alchemistische broeders, terwijl die sinds 1785 verboden waren. Het schilderij toont ons dus een geheime loge. Verder wordt ook de aanwezigheid van Schikaneder in deze loge opgemerkt, terwijl deze rond die periode enkel lid was geweest van een loge in Regensburg en verder op geen enkele ledenlijst van de officiële loges in Wenen opduikt. Opnieuw een argument om te stellen dat het hier om een niet-officiële loge ging.

Het was voor die tijd immers niet ongewoon dat vrijmetselaars tot twee loges gingen behoren; een officiële, bijvoorbeeld 'Zur Gekrönten Hoffnung' en een geheime, die we afgebeeld zien op het schilderij. Welke loge nu uiteindelijk werd

afgebeeld kan Van den Berk ons ook niet verduidelijken, maar voor hem staat wel vast dat het zeker niet 'Zur Gekrönten Hoffnung' is.

Deze zoektocht naar het hart van het ontstaan van deze opera, is de grootste verdienste van Van den Berks studie. Hij gaat uitvoerig in op het maçonnieke leven van Mozart en zijn tijdgenoten en weet hierbij een bijzonder waardevol beeld te scheppen van deze componist onder de Rozenkruisers. Maar de these van de studie van Van den Berk, als zou de hele opera kunnen worden opgevat als een alchemistische allegorie, is minder overtuigend.

Voor Van den Berk kan de opera worden opgedeeld in de drie fasen van het alchemistische proces, namelijk het nigredo, het albedo en het rubedo. Het eindpunt wordt bereikt wanneer de alchemist (Sarastro) het huwelijk tussen de zon (Tamino) en de maan (Pamina) kan bewerkstelligen. Hierbij worden verschillende personages binnen het werk geassocieerd met de alchemistische grondstoffen: Tamino wordt zwavel, Pamina zout en Papageno kwik.

De bevindingen van Van den Berk zijn intellectueel heel erg sterk en geven blijk van een buitengewone creativiteit en uitzonderlijke vindingrijkheid. Het biedt de lezer wel enige bevrediging, maar net als het artikel van Eckelmeyer, ruikt de studie iets te veel naar een academische virtuositeit die uiteindelijk weinig te maken heeft met de oorspronkelijk bedoelingen van Mozart, Gieseke, Schikaneder en de andere medewerkers aan de opera.

Van den Berk lijkt zich immers te verliezen in een te Jungiaanse analyse van de alchemie. Het automatisch associëren van grondstoffen met personages, is voor een Jungiaan weliswaar bevredigend, maar voor iemand die zich vooral bezig houdt met de alchemistische oerteksten zelf komt deze verklaring te geforceerd over. Het is eenvoudigweg geen geldige achttiende-eeuwse alchemistische associatie, maar eerder een Jungiaans-alchemistische associatie die enkel exhaustief bevredigend kan zijn voor andere Jungianen.

Van den Berk put zich uit in talloze voorbeelden waarvan geen enkel voorbeeld echt honderd procent overtuigend is. We beperken ons hier tot het uitwerken van een toch niet zo onbelangrijk voorbeeldje. Zo wordt het front-piece, een erts gestoken door Ignaz Alberti, een logebroeder van Mozart, door Van den Berk op een esoterische manier gelezen. Hij aanziet de vaas rechts in de beeldruimte meteen als een *vas hermeticum*, een alchemistisch instrument. Welnu, niet elke vaas is een *vas hermeticum* en Van den Berk geeft geen enkele aanwijzing waarom we zijn vooronderstelling zouden moeten volgen. De vaas kan immers ook

gewoon een begrafenisurne zijn, zoals men die terugvindt in vele achttiende-eeuwse gravures en waarbij de invloed te traceren is tot Giambattista Piranesi.¹¹ De twee aapjes naast de vaas worden verder geïdentificeerd als alchemisten. Zij zijn immers de 'apen van de natuur' en staan symbool voor het 'kopiëren' van de natuur, het 'na-apen'. Dit beeld is afkomstig uit een onder alchemisten beroemde afbeelding van Fludd uit *Utriusque cosmi historia*.¹² Van den Berk weet inderdaad maar een voorbeeld in de hele alchemistische iconografie te vinden en verklaart vervolgens niet eens waarom enkel en alleen dit ene detail door Alberti werd overgenomen en niets anders. Fludd voorziet anders nog vele andere beeld-elementen die niet door Alberti werden gebruikt, bovendien is het ook hoogst onwaarschijnlijk dat Alberti deze beeldtaal zou gekend hebben, laat staan gebruikt hebben als inspiratiebron.

De gravure van Alberti moet meer dan waarschijnlijk gezien worden tegen de achtergrond van de *hype* die ontstond nadat de eerste Franse archeologen een aantal artefacten uit het mysterieuze Egypte hadden meegebracht. Indien men de gravure wil begrijpen, doet men er misschien beter aan andere gravures te onderzoeken die te vinden zijn in vele maçonnieke publicaties uit die tijd. Deze afbeeldingen zien er merkwaardig genoeg zeer gelijkaardig uit en zijn allen op de ene of de andere manier verbonden met Egyptische mystiek. Een alchemistische verklaring is hier niet nodig !

Wanneer een werk werd beïnvloed door alchemistische literatuur, dan zijn de invloeden op het eerste zicht duidelijk en heeft men geen vergezochte Jungiaanse voorbeelden nodig. Ben Jonsons toneelstuk *The Alchemist*, of Wolfgang von Goethes *sprookje over de groene slang en de mooie lelie* dragen overduidelijk de sporen van alchemistische lectuur en kunnen ook op die manier begrepen worden. In het geval van *De Toverfluit* is deze invloed allerminst duidelijk, ondanks de pogingen van Van den Berk om het tegendeel te beweren. Natuurlijk vindt deze auteur wel aanwijzingen voor een alchemistische allegorie, maar die zijn ook te vinden in de meeste andere verhalen; ieder verhaal laat zich op de ene of de andere manier wel alchemistisch interpreteren en wie er alchemie in zoekt, zal die ook vinden. De wens is dan vaak de vader van de gedachte. Alchemistische elementen zijn inderdaad in de opera aanwezig, maar niet op die manier dat zij de hele beeldtaal of de dramatische structuur van de opera hebben bepaald.

Nadat de eerder genoemde ontdekking van David Buch uiteindelijk wereldkundig werd gemaakt, verscheen de vierde herwerkte versie van het boek meteen in de handel. Daarin verwerkte Van den Berk meteen de nieuwe bevinding, zonder echter het groter verband te schetsen dat bestaat tussen deze opera met als titel

Der Stein der Weisen en *Die Zauberflöte*. Hoewel niemand kan ontkennen dat er in deze opera alchemistische invloeden verwerkt werden - de titel alleen al -, is het voor Van den Berk onmogelijk gebleken om ook deze opera als een alchemistische allegorie te lezen. Hij wijst de lezer enkel op een paar kleine elementen die verwijzen naar de alchemie of waarin een formele gelijkenis bestaat met *De Toverfluit*. Van den Berk durft het niet aan om ook deze opera een alchemistische allegorie te noemen, hoewel deze een duidelijker verwijzing maakt naar alchemie in de titel en de onderzoeker daarbij voor minder problemen stelt wat betreft het ontstaansmilieu van deze opera. Want indien men beide opera's met elkaar vergelijkt om uit te maken welke de meeste alchemistische elementen in zich draagt, dan zou het zeker *Der Stein der Weisen* zijn geweest.

De studie van Van den Berk doorstaat nu eenmaal de test van de historische kritiek niet. Zijn bevindingen en kritische bedenkingen bij het werk van anderen zijn bijzonder waardevol, maar zijn eigen these - *De Toverfluit* als alchemistische allegorie - wordt niet met voldoende overtuigende argumenten opgebouwd. Zijn studie vertoont grove overinterpretaties en sluit op die manier weinig aan bij de bedoelingen van de auteurs. Bovendien kon Van den Berk de ontdekking van Buch niet rijmen met zijn bevindingen over *De Toverfluit*.

De opera bezit natuurlijk wel enkele alchemistische verwijzingen, maar dat was in die tijd nu eenmaal gangbaar. In het theater van Schikaneder werden wel meer mysterieuze verwijzingen naar alchemie gemaakt en talloze andere voorbeelden uit die tijd zijn nog te citeren.¹³ Een er van is Johann Gottlieb Naumanns *Aci e Galatea ossia I Ciclopi Amanti* op tekst van Guiseppe Foppa¹⁴, waar de openingsscène ons een groep cyclopen toont, delvend naar grondstoffen waarbij zij zingen: "Campagni, alla grand'opra", "Kameraden bij het grote werk". Ook hier is er sprake van een alchemistische verwijzing die door componist en librettist *en passant* wordt meegegeven, een knipoog, maar van een alchemistische structuur in dit werk is ook hier geen sprake. Zo moet men ook *De Toverfluit* in zijn alchemistische context begrijpen; een aaneenschakeling van een aantal spitsvondige en subtiele knipogen onder de gedaante van eenvoudig volksvermaak.

De Toverfluit is een kind van zijn tijd, zoals de meeste kunstwerken. Helaas is de ontstaanscontext ervan een te vage vlek in de muziekhistoriografie. Indien men de esoterische boodschap wil decoderen, doet men er goed aan deze sociaal-historische context van de opera te blijven onderzoeken. Een teleologisch denken, zoals als dat van Van den Berk, is hierbij niet productief. Het boek is waardevol als inspiratiebron, het is bovendien goed en vlot geschreven, maar de uiteindelijk these mist overtuiging.

NOTEN

- 1 E.M. Batley, *A Preface to The Magic Flute*, London, 1969.
- 2 J. Chailly, *La Flûte Enchantée, Opéra Maçonnique*, Paris, 1968.
- 3 A. Rosenberg, *Die Zauberflöte - Geschichte und Deutung von Mozarts Oper*, München, 1964.
- 4 J. & B. Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, 1959.
- 5 J. Eckelmeyer, *Structure as Hermeneutic Guide to The Magic Flute*, MQ.
- 6 J. & B Massin, *op. cit.*, p. 1146, geciteerd naar J. Godwin, *Layers of Meaning in The Magic Flute*, MQ, 1979, p. 472.
- 7 Bijvoorbeeld: K. Honolka, *Papageno, Emanuel Schikaneder, Man of the Theater in Mozart's time*, vertaald door J.M. Wilde, Portland (Or.), 1990.
- 8 D.J. Buch, *Eighteenth-Century Performing Materials from the Archive of the Theater an der Wien and Mozart's Die Zauberflöte*, MQ.
- 9 Cf. David Buchs artikel in: S. P. Keefe, *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge, 2003.
- 10 H. C. Robbins-Landon, *Mozart and the Masons. New Light on the lodge 'Crowned Hope'*, London, 1991.
- 11 G. Brunel, *Piranèse et les Français*, 1978, pp. 199-212.
- 12 J. Godwin, *Robert Fludd*, London, 1979.
- 13 Over Schikaneders repertoire, zie vooral: K. Honolka, *op. cit.*
- 14 In 2002 uitgegeven bij Orfeo.