

Spiegelungen – Friedrich II., *Montezuma* (1755) und Voltaire

Les lettres forment la jeunesse, et font les charmes de l'âge avancé. La prospérité en est plus brillante ; l'adversité en reçoit des consolations ; et dans nos maisons, dans celles des autres, dans les voyages, dans la solitude, en tout temps, en tous lieux, elles font la douceur de notre vie.

Marcus Tullius Cicero¹

Die Freundschaft zwischen Friedrich II und Voltaire wurde durch Lektüre befruchtet. Dem Monarchen und dem Philosophen bedeuteten das Lesen gleichermaßen Pflicht wie Muße. Nicht zuletzt diente die Lektüre als Basis für ihr Schreiben, welches - im Sinne der römisch-antiken Tradition – als Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln galt, aber auch zur Verwirklichung des Ideals einer *vita contemplativa* beitrug. Das „Lob der Dichtkunst“ von Marcus Tullius Cicero, Staatsmann, Redner und Philosoph, steht nicht nur in Voltaires *Épître à la Marquise du Châtelet*² im Vorwort zur ersten Ausgabe des Theaterstücks *Alzire, ou les américains* (Paris 1736), sondern auch in Friedrichs *L'Antimachiavel ou Examen du Prince de Machiavel* (Rheinsberg 1739)³. In seinem ersten Brief vom 8. August 1736 schreibt der vierundzwanzigjährige Kronprinz an den achtzehn Jahre älteren Schriftsteller:

Monsieur,

Quoique je n'aie pas la satisfaction de vous connaître personnellement, vous ne m'en êtes pas moins connu par vos ouvrages. Ce sont des trésors d'esprit, si l'on peut s'exprimer ainsi, et des pièces travaillées avec tant de goût, de délicatesse et d'art, que les beautés en paraissent nouvelles chaque fois qu'on les relit. Je crois y avoir reconnu le caractère de leur ingénieux auteur, qui fait honneur à notre siècle et à l'esprit humain.⁴

Nichts anderes als die Lektüre brandneuer literarischer Werke hatte Friedrich veranlasst, mit deren Autor, dem damals europaweit berühmten Voltaire, in Kontakt zu treten – eine

¹ Dieses Zitat stammt aus Ciceros *Pro A. Licinio Archia poeta oratio*; ich zitiere hier die französische Übersetzung von Voltaire (cf. *Alzire, ou les américains*, in: *Les œuvres complètes de Voltaire*, vol. 14, ed. Ulla Kölving/W. H. Barber, Oxford 1989, 114). Dieses Zitat findet sich gleichlautend bei Friedrich II. im *Antimachiavel*, cf. Friedrich der Große/Frédéric le Grand, *L'Antimachiavel ou Réfutation du Prince de Machiavel/Der Antimachiavel oder: Widerlegung des Fürsten von Machiavelli*, in: ders., *Philosophische Schriften/Œuvres philosophiques*, hg. v. Anne Baillot und Brunhilde Wehinger, übers. v. Brunhilde Wehinger, Berlin 2007, 45-259, hier: 212.

² Niederschrift der *Épître à la Marquise du Châtelet* am 27. Februar 1736.

³ *Œuvres de Frédéric le Grand*, hg. v. Johann David Erdmann Preuss, Berlin 1853, Bd. 8, 137-138.

⁴ Ebd., Berlin 1853, Bd. 21, 3.

idealtypische Ausgangssituation im Jahrhundert der Aufklärung, wo handschriftliche und gedruckte Texte aller Gattungen zum bedeutendsten Kommunikationsmedium avancierten. Die so entstandene, einmalige Korrespondenz zwischen einem König und einem Intellektuellen währte 42 Jahre und repräsentiert nicht nur den „ersten kontinuierlichen europapolitischen Austausch auf höchster Ebene“⁵, sondern auch das „Zeugnis einer Freundschaft, welche die üblichen Formen sprengt, selbst jene des Jahrhunderts der Freundschaft“⁶. Sie gipfelt in der eindrucksvollen Gedenkrede von Friedrich II. sowie in den Gottesdiensten für Voltaire. Ihm war in Paris eine christliche Bestattung verweigert worden, doch der preußische König ließ zwei Totenmessen im Berliner Dom und in Breslau durchführen.

Aufklärerische Ideen und Konzepte zeigen sich nicht nur in politischen Reformen, die Friedrich nach seiner Regierungsübernahme durchführte, sondern ebenso im öffentlich-repräsentativen Bereich, speziell in den Aufführungen von Opern nach Voltaires Tragödien am Königlichen Theater in Berlin.⁷ Nicht nur Friedrichs Briefe und politisch-philosophische Essays setzen den Dialog mit Voltaire fort, sondern auch die Opernlibretti.

Eine besondere Bedeutung kommt dem Libretto zu der „tragedia per musica“ *Montezuma* zu⁸, dessen Niederschrift im Oktober 1753, kurze Zeit nach dem einschneidenden Eklat zwischen Friedrich und Voltaire⁹, begann. Als Ausgangsmodell und wichtigstes Reflektionsmedium diente dabei Voltaires Tragödie *Alzire, ou les américains*. Obschon evidente Bezüge zwischen beiden Werken nicht unbemerkt geblieben sind¹⁰, existiert bislang keine vergleichende Studie dazu. Indessen offenbart ein kritischer Vergleich dieser Texte wesentliche Kongruenzen und Kontraste im Denken von König und Philosoph. Bildhaft gesprochen erweist sich Friedrichs *Montezuma* als dunkler Spiegel von Voltaires *Alzire*.

⁵ Hans Pleschinski, *Friedrich und Voltaire. Eine europäische Beziehung*, in: *Friedrich und Voltaire. Ein Dialog in Briefen* (hg. v. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg SPSG und dem Forschungszentrum Europäische Aufklärung e.V.), Potsdam 2000, 13.

⁶ Ebd., 15.

⁷ Vertont und in Berlin aufgeführt wurden Voltaires Tragödien *Semiramis* (Musik: C. H. Graun, UA: Berlin 1754) und *Merope* (mit einem Libretto von Friedrich II, Musik: C.H. Graun, UA: Berlin 1756).

⁸ Cf.: Albert Mayer-Reinach, *Carl Heinrich Graun als Opernkomponist*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 1899-1900, 446-529, S. 471.

⁹ Während seines Berliner Aufenthaltes vom Sommer 1750 bis März 1753 betrieb Voltaire verbotenen Handel mit Devisenscheinen, verfasste eine Satire gegen den Präsidenten der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, und wurde zuletzt bei seiner Flucht auf königlichen Befehl in Frankfurt arretiert.

¹⁰ Cf. Albert Mayer-Ranach (Anm. 8), S.471; sowie Ronald S. Ridgway, *Voltaireian bel canto: operatic adaptations of Voltaire's tragedies*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 241, Oxford 1986, 125-154, hier: 138-143.

Der lebenslänglich anhaltende Eindruck, den die Lektüre von *Alzire* bei Friedrich hinterlassen hat, wird von über einem Dutzend Stellen in der friderizianischen Korrespondenz belegt. Bereits ein halbes Jahr nach der Pariser Premiere von *Alzire* am 27. Januar 1736 schreibt Friedrich in dem oben erwähnten ersten Brief an Voltaire:

Alzire ajoute aux grâces de la nouveauté cet heureux contraste des mœurs des sauvages et des Européens. Vous faites voir, par le caractère de Gusman, qu'un christianisme mal entendu, et guidé par le faux zèle, rend plus barbare et plus cruel que le paganisme même.¹¹

Friedrichs Interesse entzündete sich an dem dargestellten Kontrast zwischen „Wilden“ und „Europäern“, deren Christentum, „Barbaren hervorbringt und grausamer als das Heidentum“ ist. Es wird zu zeigen sein, dass dieser Diskurs sowie eine Reihe weiterer Motive und dramaturgischer Kunstgriffe aus *Alzire* in nahezu unveränderter oder aber auf diametral umgekehrte Weise die Argumentation des achtzehn Jahre nach diesem Brief entstandenen *Montezuma* bestimmt haben.

Sogar während des Siebenjährigen Krieges, direkt vom Feldlager im schlesischen Strehlen, grüßt Friedrich Voltaire als Autor der Tragödien *Alzire* und *Méropé*.¹² Noch im hohen Alter bekennt Friedrich das wiederholte Lesen von Voltaires Theaterstücken sowie der *Henriade*¹³ und prophezeit, dass sie dereinst den Rang mit den größten Klassikern der Antike, Italiens und Frankreichs teilen werden:

Potsdam, 29 septembre 1775.

Il y a longtemps que j'ai lu et relu vos œuvres. Les pièces polémiques qui s'y trouvent peuvent avoir été nécessaires dans les temps qu'elles ont été écrites ; mais les Desfontaines, les Fréron, les Paulian, les La Beaumelle, n'empêcheront jamais que la Henriade, Œdipe, Brutus, Zaïre, Alzire, Méropé, Sémiramis, le Duc de Foix, Oreste, Mahomet, n'aillent grandement à la postérité, et qu'on ne les mette au nombre des ouvrages classiques dont Athènes, Rome, Florence et Paris ont embelli la littérature. C'est une vérité dont tous les connaisseurs conviennent, et non pas un compliment que je vous fais.¹⁴

In Friedrichs literarischem Parnass rangierten Voltaires Theaterstücke an höchster Stelle. Zu den Motiven seines Wohlgefallens bemerkt der König:

¹¹ *Œuvres de Frédéric le Grand* (wie Anm. 4), 4.

¹² Strehlen, novembre 1761 : « Je souhaite à l'auteur d'*Alzire* et de *Méropé* cette tranquillité dont me prive ma malheureuse étoile. Vale », in: *Œuvres de Frédéric le Grand* (wie Anm. 3), Berlin 1853, Bd. 23, 91.

¹³ Voltaires Versepos über König Henri IV, den Verkünder des Edikt von Nantes, erschien 1728 in London.

¹⁴ *Œuvres de Frédéric le Grand* (wie Anm. 11), 354.

Döringsvorwerk, 18 juillet 1759.

Je suis revenu de certains préjugés, et je vous avoue que je ne trouve pas du tout l'amour déplacé dans la tragédie, comme dans le Duc de Foix, dans Zaïre, dans Alzire; et, quoi qu'on en dise, je ne lis jamais Bérénice sans répandre des larmes. Dites que je pleure mal à propos, pensez-en ce que vous voudrez ; mais on ne me persuadera jamais qu'une pièce qui me remue et qui me touche soit mauvaise.¹⁵

An dieser Stelle zeigt sich ein ästhetisches Konzept der Aufklärung, das dem Gefühl neben der Vernunft eine gleichberechtigte Position einräumte. Dazu gehörte unbedingt das Vergießen von Tränen, ein literarischer Topos der Epoche der Empfindsamkeit und ein Zeugnis von „sensibilité“.¹⁶

„Le seul nom qui le convient, c'est le mélodrame philosophique“¹⁷ - mit der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts hat Voltaires „tragédie“ *Alzire, ou les américains* weder formal noch inhaltlich viel gemein. In *Alzire* proklamiert Voltaire die Botschaft des Christentums ohne Gott, kritisiert die Verkommenheit der europäischen Herrschersitten und gibt Lektionen in Toleranz, Reinheit und Wahrhaftigkeit des Herzens.¹⁸ Das mitreißende, sprachlich geschliffene Stück wurde ein europaweiter Erfolg.¹⁹ Schon das Motto „Errer est d'un mortel, pardonner est divin“ – nach einer Sentenz von Alexander Pope²⁰ –, zielt direkt in den deistischen Diskurs des Werks. Die adelige Indianerin Alzire liebt den aus dem Gefängnis geflohenen Zamore, heiratet aber auf Wunsch ihres Vaters, der sich zum Christentum bekehren ließ, den Spanier Gusman, Sohn des spanischen Statthalters in Peru. Als dieser seinem Vater Alvarez in der Regierung nachfolgt, entscheidet sich Gusman anders als sein Vater für eine Herrschaft mittels Gewalt und Despotie. Nachdem Zamore, der Anführer der aufständischen Indianer, Gusman schwer verletzt hat, finden sich Zamore und wenig später auch Alzire, die als Komplizin verdächtigt wird, im Gefängnis wieder. Unter der Bedingung der Bekehrung zum Christentum will Alvarez sie begnadigen. Doch selbst um den Verlust

¹⁵ Ebd., 57.

¹⁶ Uwe Steiner, *Die Sprache der Gefühle. Der Literaturbegriff Friedrichs des Großen*, in: *Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Literaturgeschichte*, hg.v. Brunhilde Wehinger, Berlin 2005, 23-50.

¹⁷ Ronald S. Ridgway, *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, in: Theodore Besterman (ed.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 15, Genève 1961, 100-240, hier: 110.

¹⁸ Die derzeit aktuellste Einführung zu *Alzire* von T. E. D. Braun findet sich in: *Les œuvres complètes de Voltaire*, ed. Ulla Kölving/W. H. Barber, Oxford 1989, vol. 14, 3-59.

¹⁹ T. E. D. Braun nennt acht Übersetzungen ins Deutsche sowie in zahlreiche weitere europäische Sprachen (wie Anm. 17, 58-101); andere Quellen geben siebzehn Übersetzungen ins Deutsche von 1738 bis 1827 an (<http://www.correspondance-voltaire.de/html/voltaire-werk.htm>).

²⁰ „To err is Human, to Forgive, Divine“, in: Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (1711), Nachdruck: Menston 1970, 35.

ihres Lebens wollen beide dieser „Heuchelei“ nicht zustimmen. Nachdem Alzire und Zamore sich noch einmal vehement zu ihren Göttern bekannt und damit ihren Tod herausgefordert haben, verzeiht der sterbende Gusman seinem Feind und Mörder Zamore und erwirkt so ein glückliches Ende.

In den fünf dichten Akten von *Alzire* portraitiert Voltaire exemplarisch die Tugenden und Rechte des aufgeklärten Menschen. In enger Übereinstimmung mit Jean-Jacques Rousseaus philosophisch-gesellschaftlichen Konzepten erscheint Alzire als Naturkind, das die höfischen Finessen der Verstellung und Berechnung nicht kennt, sondern sich zur Aufrichtigkeit des Herzens bekennt. Indem die unterworfenen Angehörige eines heidnischen Volkes standhaft ihre Gefühle und ihre Überzeugung verteidigt, wird sie zur moralischen Siegerin. Ergänzend vertritt Zamore das Recht auf Widerstand gegen Eroberer und Unterdrücker. Beider Argumentation propagiert eine Umkehr politisch-moralischer Normen und gipfelt in der Denunziation der christlich-europäischen Eroberer als den eigentlichen „Barbaren“. Der letztlich entstehende, scheinbar unlösbare Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, Gesetz und Gefühl, Krieg und Frieden, wird von Voltaire ebenso überraschend wie raffiniert gelöst. Zunächst scheitert selbst Alvarez, der das unterworfenen Land mit Güte und Gerechtigkeit regiert hat und dabei an den indianerfreundlichen Padre Bartolomé de las Casas erinnert, trotz seiner ethisch-moralisch überragenden, gottgleichen Position mit seinem Lösungsvorschlag.²¹ Das glückliche Finale erfolgt erst, als der grausame Herrscher-Tyrann Gusman, während er an den von Zamore zugefügten Verletzungen stirbt, ein unschlagbares Exempel der Gnade gibt. In der Gestalt von Gusman bringt Voltaire nichts weniger als die Travestie der Christus-Figur auf die Theaterbühne. Hier zeigt sich der deistische Kern von Voltaires aufklärerischer Philosophie, die christlich-moralische Ethik aus Gründen der Vernunft propagiert. *Alzire* erweist sich als moralisch-theatralische Predigt über die Themata der Verzeihung und Versöhnung, der Toleranz gegenüber Andersgläubigen sowie über Möglichkeit und Notwendigkeit des individuellen Widerstands gegenüber der Macht.²² Voltaires Argumentation zielt nicht auf die Diskussion der Rechtmäßigkeit der spanischen Eroberungszüge in Amerika, vielmehr dient das exotische Maskenspiel mit der fremden

²¹ Zamore: « Des cieux enfin sur moi la bonté se déclare ; / Je trouve un homme juste en ce séjour barbare. / Alvarez est un dieu qui, parmi ces pervers, / Descend pour adoucir les mœurs de l'univers. » Cf. *Les œuvres complètes de Voltaire* (wie Anm. 1), 148.

²² Ronald S. Ridgway, *La propagande philosophique dans les tragédie de Voltaire* (wie Anm. 16), 101- 112.

Kultur der Kritik an der eigenen Gesellschaft.²³ In *Alzire* wird gezeigt, dass wahre Christlichkeit erst beim aktiven Befolgen der Gebote der Menschlichkeit entsteht. Damit dies möglich wird, muss der einzelne über Hass und Rachegefühle erhaben sein und sich einer rationalen Gewissensentscheidung unterwerfen. So wird der Mensch zum rationalen, selbstbestimmten Individuum, das im positiven Fall von einer nahezu übermenschlichen „grandeur d’âme“ gezeichnet ist.²⁴

Mehr als alle anderen Kunstformen lässt sich die Oper als repräsentativer Höhepunkt im Friderizianischen Kosmos bezeichnen. Friedrich II. nahm nicht nur auf den Spielplan und die Musik sondern auch auf die Libretti Einfluss. Darunter ist das Libretto von *Montezuma*²⁵ das einzige, das nicht unmittelbar einem theatralischen Vorbild folgt. Zu mindesten sechs, möglicherweise acht Opern verfasste der König die Libretti respektive die Vorlagen.²⁶ Meistens beschränkte er sich auf die Niederschrift einer ausführlichen Inhaltsangabe, die vom jeweiligen Hofdichter²⁷ in italienische Verse gebracht wurde, gemäß den Erfordernissen der italienischen Oper. So geschah es auch mit dem Libretto von *Montezuma*, über dessen Entstehung wir en détail in sechs Briefen informiert werden. Der erste Brief geht an

²³ Gerhardt Pickerodt, *Aufklärung und Exotismus*, in: Thomas Koebner/ Gerhardt Pickerodt (Hg.), *Die andere Welt – Studien zum Exotismus*, Frankfurt a. M. 1987, 121-136.

²⁴ Cf. die Schlussverse: Zamore: « Je demeure immobile, égaré, confondu. / Quoi donc, les vrais chrétiens auraient tant de vertu ! / Ah ! la loi qui t’oblige à cet effort suprême, / Je commence à le croire, est la loi d’un Dieu même. / J’ai connu l’amitié, la constance, la foi ; / Mais tant de grandeur d’âme est au-dessus de moi ; / Tant de vertu m’accable, et son charme m’attire. / Honteux d’être vengé, je t’aime et je t’admire. » In: Voltaire, *Alzire, ou les américains*, Akt V, Finale (wie Anm. 1), 203.

²⁵ Moctezuma II. (1465-1520, Tenochtitlan, Mexiko), der letzte Herrscher des Azteken-Reiches, regierte seit 1502 über ein auch nach europäischen Vorstellungen mächtiges Reich. Während seiner Regierung erweiterte er das Territorium durch Heiratspolitik und Kriegszüge. Die erstaunliche Eroberung und Unterwerfung des Landes durch Hernando Cortés, der am 12. März 1519 mit 650 Spaniern an der Mündung des Tabasco landete, wurde von Anbeginn mit Montezumas mangelndem Widerstand erklärt. Dieser hatte die Ankunft der Spanier als angekündigte Rückkehr des Gottes Quetzalcoatl interpretiert und die Spanier gastfreundlich empfangen. Bald war er ein Gefangener von Cortés im eigenen Palast. Die Situation eskalierte, das Benehmen der Spanier provozierte schließlich einen aztekischen Angriff, den Montezuma zu verhindern suchte. Die Erklärungen seines Todes changieren zwischen Ermordung durch die Spanier und einer Lynchaktion der Azteken. Friedrich wurde vermutlich von der *Histoire de la conquête de Mexique* von Antonio de Solís, Paris 1704, zur Gestalt des Montezuma inspiriert, siehe unten.

²⁶ Christoph Henzel, *Friedrich II.*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Personenteil 7, Kassel 2002, 138-144, hier: 139. Friedrichs Prosafassung ist verschollen; es existieren nur die Textbücher der Berliner Aufführungen von 1755 und 1771 mit italienischen Versen und einer deutschen Prosäübersetzung sowie mit einer Vorrede, die wahrscheinlich von Friedrich II. verfasst wurde.

²⁷ Mit der Herstellung von Libretti für das Königliche Theater beauftragt waren die Dichter Leopoldo di Villati (1747-1752) und Giampietro Tagliazucchi (1752-1756). Letzterer verfasste wohl die Verse von Montezuma. Er wird in den beiden Textbüchern nicht namentlich erwähnt.

Friedrichs Freund und künstlerischen Berater Francesco Algarotti²⁸, der wahrscheinlich auch die Idee zu *Montezuma*²⁹ geliefert hat:

C'est Montézuma. J'ai choisi ce sujet, et je l'accomode à présent. Vous sentez bien, que j'intéresserai pour Montézuma, que Cortès sera le tyran, et que par conséquent on pourra lâcher, en musique même, quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. [= religion chrétienne]. Mais j'oublie que vous êtes dans un pays d'inquisition ; je vous en fais mes excuses, et j'espère de vous revoir bientôt dans un pays hérétique où l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire la superstition.³⁰

Friedrichs freimütig geäußerte Intention, ein bisschen gegen die "Barbarei der christlichen Religion" zu sticheln, verbindet sich mit dem aufklärerischen Wunsch, dass die Oper zur Verbesserung der Sitten und zur Bekämpfung des Aberglaubens beitragen möge. Im April 1754 bittet Friedrich seine Schwester Wilhelmine um künstlerischen Rat:

Je prends la liberté de mettre à vos pieds un Mexicain qui n'est pas encore tout à fait dégrassé. Je lui ai appris à parler français, il faut à présent qu'il apprenne l'italien. Mais, avant que de lui donner cette peine, je vous supplie de me dire naturellement votre sentiment, et si vous croyez qu'il mérite qu'on se donne ce soin. La plupart des airs sont faits pour ne point être répétés ; il n'y a que deux airs de l'Empereur et deux d'Eupaforice qui sont destinés pour l'être. Je ne sais comment vous trouverez le tout ensemble, l'enchaînement des scènes, le dialogue, et l'intérêt, que j'aurais voulu y faire régner ; mais comme rien ne presse, je pourrai changer facilement ce que vous trouverez à redire.³¹

Nach der Premiere am 6. Januar 1755 im Königlichen Theater zu Berlin schreibt Friedrich an dieselbe:

Nous avons eu ici la représentation de Montezuma. Le décorateur et le tailleur ont tiré le pauvre auteur d'affaire ; surtout deux mauvais coups de pistolet ont été extrêmement applaudis. L'Astrua a joué la dernière scène avec un pathétique admirable, et Graun s'est surpassé en musique.³²

²⁸ „Von allen Arten, wohlgeartete Seelen zu ergötzen, die der Mensch erfand, ist die Oper („opera in musica“) vielleicht die sinnigste und vollendetste“, in: Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica (1755)*, in: C. Dahlhaus, M. Zimmermann (Hg.), *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus vier Jahrhunderten*, München 1984, 73-80.

²⁹ Francesco Algarotti schrieb in einem Brief vom 6. Okt. 1754 an Baron Sveerts: „Dieses Sujet (i. e. Montezuma) könnte einem tüchtigen Kapellmeister die schöne Möglichkeit eröffnen, uns mit Hilfe der Musik in eine neue Welt zu versetzen. Was er in gewisser Weise entweder durch die Begleitung mit besonderen Musikinstrumenten, die bei uns kaum in Gebrauch sind, oder durch besondere Melodien erreichen könnte, indem er nicht sowohl neue Tonarten als fremdartige Klangfarben suchen würde. Sehr gefällig für das Ohr würde ein Kontrast der spanischen Musik mit der amerikanischen sein, so wie für die Augen die Verschiedenheit der Kostüme. Große Zierde würden religiöse Tänze hinzufügen, die Chöre der Amerikaner, die die Landesgötter anflehen, das Reich zu beschützen, die Landung der Spanier in der Stadt, die Kämpfe mit den Waffen und ungleichem Glück, und die ungewöhnlichen Bühnenbilder, die die Natur und die Pracht Mexikos darstellen würden. Ich glaube überhaupt, daß Amerika der Seele neue Vergnügungen schenken könnte, nicht weniger als es uns neue Reize für den Gaumen und den Luxus bietet [...]“, Quelle:

http://www.algarotti.de/03Algarotti_Schriften%20Kunst.pdf (S. 124, Übersetzung von Hans W. Schumacher).

³⁰ *Œuvres de Frédéric le Grand* (wie Anm. 11), Bd. 18, 90 (Brief vom 6. Oktober 1753).

³¹ Ebd., Bd. 27, 241.

³² Ebd., 257.

Mit *Montezuma*, zu dem Friedrichs bevorzugter Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun die Musik im Stil der italienischen Opera seria komponierte, erschien ein vergleichsweise aktueller Stoff auf der Opernbühne – die 235 Jahre zurückliegende Eroberung von Mexiko, sowie erstmals auf der Berliner Bühne ein Schauplatz aus der Neuen Welt. Nach Antonio Vivaldis lange verschollener Oper *Moteczuma* (Venedig 1733) gilt der Berliner *Montezuma* als zweite oder auch vierte musikalisch-theatralische Repräsentation dieses exotischen Sujets in Europa.³³ Allein im 18. Jahrhundert folgten noch 15 Vertonungen verschiedener Komponisten zu diesem Stoff,³⁴ der sich paradigmatisch in das geistige Panorama der Aufklärung mit ihrem besonderen Interesse an außereuropäischen Kulturen einfügt. Beim Berliner *Montezuma* wurden erstmals zeitgenössische philosophische Diskurse, insbesondere die Debatte um Toleranz, auf einer Opernbühne repräsentiert. Über die Jahrhunderte hat von allen Opern C. H. Grauns allein *Montezuma* mehrfach Neuinszenierungen erlebt, zuletzt in Berlin (Deutsche Oper 1981), Potsdam (Musikfestspiele Potsdam Sanssouci 2010) sowie in Berlin (2012, Staatsoper, konzertant).

Der erste Akt präsentiert Montezuma als gerechten, zufriedenen Herrscher, der sich am Wohlergehen seines Landes erfreut.³⁵ Zur Vollendung seines Glücks fehlt nur die Hochzeit mit Eupaforice. Die Nachricht von der Ankunft der Fremden an der Küste beunruhigt ihn nicht, jedoch seinen Gefolgsmann Pilpatoé und seine Verlobte, die von bösen Vorzeichen gequält wird. Dem Abgesandten des Cortés, Narvés, begegnet er mit einer Einladung an die Spanier. Auch die anschließenden Warnungen seiner Leute verachtet Montezuma und postuliert die Werte der Menschlichkeit, das Recht auf Beistand und Gastfreundschaft des Fremden. Den zweiten Akt eröffnet ein Dialog zwischen Narvés und Cortés, in dem deren böse Absichten, ihre Habgier und Heuchelei sichtbar werden. Montezuma geht den Spaniern entgegen und lädt sie unter Berufung auf die Gastfreundschaft zu seiner Hochzeit ein. Selbst der Bitte des Cortés, sein Gefolge mitbringen zu dürfen, entspricht Montezuma großzügig. Nach Pilpatoés dritter Warnung folgt der dramatische Wendepunkt.³⁶ Cortés bringt seine Krieger in Stellung und greift die Mexikaner an, die sofort fliehen. Als Montezuma den

³³ Es gibt zwei Vorläufer: die Masque: *The Indian Queen* (1695), Musik: Henry Purcell, Libretto: John Dryden; die Ballet-Opéra: *Les Indes galantes* (1735). Musik: Jean-Philippe Rameau.

³⁴ Jürgen Maehder, *The Representation of the "Discovery" on the Opera Stage*, in: Carol E. Robertson (ed.), *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, Washington, 1992, 257-287; ders., *Cristóbal Colón, Moteczuma II. Xocoyotzin and Hernán Cortés on the Opera Stage – A Study in Comparative Libretto History*, in: *Revista de Musicología*, XVI (1993), 146-184.

³⁵ Arie des Tezeuco: „Somiglia il buon Monarca / Dal popol suo diletto / Nume del Ciel fra noi./ Sopra il fedel sogetto / Difonde i doni suoi, / La sua clemenza estende. /Tale, Signor, te rende / La bella tua pieta”, Akt 1, Sz. I, *Montezuma - tragedia per musica*, Berlin 1770 (Haude und Spener), 12.

³⁶ Arie Pilpatoè: “Erra quel nobil core / che in sua bontà riposa./ Spesso la frode oscosa/ lo viene ad ingannar. / Ne' fausti eventi loro / cauti guardiam costoro/ Consiglio il più sicuro/ fu sempre il difidar.” Akt 2, Sz. IV, Quelle: *Montezuma - tragedia per musica*, Berlin 1770 (Haude und Spener), 56.

Betrug erkennt, folgen lange Argumentationen zwischen ihm und Cortés, wobei von beiden Seiten der Begriff „Barbar“ verwendet wird und im Verlauf eine neue Bedeutung erhält. Nicht die indianischen Heiden sind die Barbaren, sondern die lügnerischen Eroberer. Als Montezuma sich an Cortés rächen will, liefert er den Grund für die eigene Gefangennahme. Cortés verführerisches Angebot an Eupaforice zur Rettung des Montezuma, wird von ihr empört abgelehnt. Der dritte Akt spielt in der ersten Hälfte im Gefängnis, wo Montezuma im Sinne stoisch über die Wechselhaftigkeit des Glücks, die Nichtigkeit von Macht und Ruhm ganz im Sinne philosophiert. Nachdem der von Eupaforice ersonnene Rettungsplan verraten wird, erfolgt ein Fluchtversuch, der aber fehlschlägt. Cortés bietet Montezuma Freiheit an, wenn er zum Christentum übertritt. Solch ein Gesinnungswechsel wird vom Herrscher abgelehnt, was entsprechende tödliche Folgen für Montezuma und seine Gefolgsleute hat. Schließlich beendet Eupaforice ihr Leben von eigener Hand. Cortés ruft zur Vernichtung der Stadt Tenochtitlán auf. Das mexikanische Volk bittet um Erbarmen. Mit diesem Chor endet die Oper:

Oh Cielo! Oh giorno orribile/ Di delitti escarbili!
O terra, che li toleri, apri le tue voragni!
Fuggiam, fuggiam dai barbari.
Voi, giusti Dei, salvateci, Moveti a pieta!

Während der Regierungszeit von Friedrich II. wurde *Montezuma* zweimal inszeniert, 1755 und 1771. Ein Vergleich der Textbücher beider Inszenierungen zeigt völlige Übereinstimmung im Libretto, nur bei den Zwischenballetti bestehen einige Unterschiede. Am auffälligsten ist die Veränderung des Finales. Im Textbuch von 1755 findet sich folgende Beschreibung:

Nach dem dritten Akt:

Die Spanier laufen zur Plünderung. Die Tänzer mischen sich in spanischer Kleidung unter die Soldaten, plündern die Stadt, und bemächtigen sich der Mexikanischen Frauen, die sich vertheidigen, und sehr lebhaft ein Ballet formieren, welches sich mit dem Chor anhebet, so das Mexikanische Volk singet, das erschrocken und in Verwirrung die Flucht nimmt.³⁷

Dagegen wirkt die Beschreibung im Textbuch von 1771 ungleich milder:

Nach dem dritten Akt:

Ballet général des esclaves mexicaines & mexicains,
bestehend aus 3 Tänzern, 3 Tänzerinnen sowie Mr. Fierville seul
sowie 6 Figurants (männl.) und 6 Figurantes (weibl.)³⁸

³⁷ *Montezuma*. Tragedia per musica / *Montezuma*. Ein musikalisches Trauerspiel, Berlin 1755, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars der Freien Universität Berlin (Mikro R 78).

³⁸ *Montezuma*. Tragedia per musica / *Montezuma*. ein musikalisches Trauerspiel, Berlin 1770, (Haude und Spener), Staatsbibliothek Berlin, Nr. 1 (Mus T 49).

Friedrichs *Montezuma* bewegt sich im Spannungsfeld sehr heterogener Bereiche, der rhetorischen Präsentation von Thesen und Argumenten und der musikalischen Repräsentation im Genre der opera seria.³⁹ Mehr noch als in Voltaires „discussion play“⁴⁰ erscheinen die Protagonisten als Funktionsträger verschiedener ideologischer Zuschreibungen und dramaturgischer Erfordernisse. Montezuma nimmt die Position eines aufgeklärten, toleranten, freimütigen Herrschers ein, während sein Gegenspieler Cortez seine wahren Ziele verbirgt und der *dissimulatio*-Strategie der antiken Redekunst folgt. Die offensichtlich aus musikästhetischen Gründen eingeführte erste Dame Eupaforice verkörpert den musikalisch effektvollen Part einer rasenden Rachegöttin. Eine opera seria ohne erste Sängerin wäre wohl selbst unter Friedrich II. nicht möglich gewesen. Wie üblich werden alle Partien in *Montezuma* von hohen Stimmen gesungen (Sopran, Alt); als tiefstes Register erscheint ein Tenor (Tezeuco). Dennoch unterscheidet sich das Libretto von Friedrich II. mit seinem ausgeprägten Rationalismus von anderen Opern, die bis ins 19. Jahrhundert oft ein Refugium für das Wunderbare und das Numinose darstellen. Eine Diskussion und Kritik moralischer Standpunkte in Gestalt eines Religions- und Kulturvergleichs, wie sie hier praktiziert wird, fand auf der Opernbühne eher nicht statt. Darüber hinaus fehlt das zwingende Finale einer opera seria, das *lieto fine*, zumeist in Gestalt einer erbaulichen Lobpreisung des Herrschers.

Die wesentliche historiographische Grundlage für Friedrichs *Montezuma* ist die *Historia de la Conquista de México* (1684) von Antonio de Solís, die in der französischen Übersetzung von 1704 nachweislich in drei der acht friderizianischen Bibliotheken vorhanden war.⁴¹ Die *Historia* avancierte im 18. Jahrhundert zur meistgelesenen Monographie über die Eroberung Amerikas, besitzt aber aus heutiger Sicht kaum historisch-dokumentarischen Wert.⁴² Das Ziel dieses fünfbändigen opus magnum war die Rechtfertigung der spanischen Eroberung im Sinne eines christlichen Kreuzzuges. Nicht allein die wichtigsten Personen und Namen aus Friedrichs Oper finden sich in der *Historia* von Solís: Montezuma, Cortés, Tezeuco und Pilpatoé. Insbesondere die detaillierte Beschreibung von Montezuma dürfte bei Friedrich II. Interesse ausgelöst haben.

³⁹ Cf. Juergen Maehder, *Die Librettisten des Königs. Das Musiktheater Friedrichs des Großen als theatralische wie linguistische Italien-Rezeption*, in: Erika Fischer-Lichte/ Jörg Schönert (Hg.), *Theater und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1999, 265-304.

⁴⁰ T. E. D. Brown, *Introduction to Alzire*, (wie Anm. 17), 26.

⁴¹ Bogdan Krieger, *Friedrich der Große und seine Bücher*, Berlin 1914, 125; im Stadtschloss in Berlin, sowie in Potsdam im Schloss Sanssouci und im Neuen Palais.

⁴² Zum Vergleich: Die heute weltweit bekanntere Geschichte der Eroberung von Mexiko, die kritische „*Historia de las Indias*“ (1535) des Padre Las Casas, erschien in gedruckter Form erstmals 1876.

Der königlich spanische Historiograph präsentiert die Indianer als Barbaren, denen der Teufel erschienen ist, was unter anderen aus dem „horrible aspecto y espantosa fiereza“ ihrer Götterstatuen hergeleitet wird, die als Abbilder des Dämons gedeutet werden.⁴³ Vielgötterei, Aberglauben, Öbszönität, Menschenopfer, Polygamie sind die Hauptargumente der Spanier gegen die Mexikaner. Ferner berichtet er, dass Montezuma eine Eskorte geschickt habe, um Cortés Unterstützung und Hilfe für die Fortsetzung seiner Reise anzubieten. Im vierten Kapitel des zweiten Buches werden zahlreiche Vorzeichen beschrieben, die Montezuma seit langem in Besorgnis versetzen. Das steht im Gegensatz zum Montezuma der friderizianischen Oper, der, anders als seine Gefolgsleute, an solcherlei abergläubisches Zeug nicht glaubt. Schon gar nicht würde er Solís´ Erklärung Glauben schenken, wonach der Teufel jene Vorzeichen künstlich produziert hat, um Montezuma gegen die Spanier und die Einführung des Evangeliums zu beeinflussen, denn, es sei, die göttliche Erlaubnis vorausgesetzt, möglich mit vielen Tricks „fantasmas y apariciones monstruosas“ zu fabrizieren, um die Sinne der Menschen zu verführen und zu betrügen.⁴⁴ Zweifellos lieferte diese ausgeklügelte Argumentation zur Verteidigung des Glaubens und der Eroberung von Mexiko eine reizvolle Fundgrube für Aufklärer und Agnostiker.

Montezuma wird dagegen von Solís sehr ausführlich mit dem gebührenden Respekt für einen Herrscher beschrieben. Er habe nicht nur über unerhörte Macht und Reichtum verfügt, sondern auch „nobleza“ und „genio y la inclinación militar“ besessen und sich auf die Kriegskunst verstanden.⁴⁵ Als einzigen Defekt notiert Solís ungebremsten Hochmut: „fue la soberbia su vicio capital“, welcher im Widerspruch zu Montezumas Zuneigung und Ehrfurcht gegenüber Cortés steht.⁴⁶ Drei Tage nachdem Montezuma laut Solís von Pfeilen seiner Landsleute getroffen wurde, erliegt er seinen Verletzungen, nicht ohne zuvor Cortés sowohl mit der Bestrafung der Schuldigen zu beauftragen als auch auf seiner Verweigerung der Taufe, die ihm die Spanier mit allen erdenklichen Mitteln anbieten, bis zuletzt zu bestehen.⁴⁷

Die dramaturgische Entscheidung für *Montezumas* Tod wird durch die historischen Tatsachen gerechtfertigt, ganz im Sinn von Friedrich II, der Wert auf eine „vernünftig und gut geführte

⁴³ Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México*, (1684), Madrid 1783, vol. 1, lib.I, Cap. XI, 77.

⁴⁴ “[...]no tenemos por inverosímil que el demonio se valiese de semejantes artificios para irritar a Motezuma contra los españoles y poner estorbos a la introducción del Evangelio”; in: Solís (wie Anm. 42), 148.

⁴⁵ Motezuma “entendía las artes de la guerra”, in: Solís (wie Anm. 42), vol. 2, lib. IV, Cap. XV, 152.

⁴⁶ Ebd. : “[...] fue una de las maravillas que obró Dios para facilitar esta conquista, la mudanza total de aquel hombre interior, porque la rara inclinación y el temor reverencial que tuvo siempre a Cortés, se oponían derechamente a su altivez desenfrenada, y se deben mirar como dos afectos enemigos de su genio”, 153.

⁴⁷ “[...] no se omitió diligencia humana para reducirle al camino de la verdad”, in: Solís (wie Anm. 42), vol. 2, Lib.IV, 146.

Handlung“ legte.⁴⁸ Allerdings bewertet der königliche Autor die Person anders, denn für Solís war selbst der Herrscher Montezuma letztlich ein vom Teufel irregeleiteter Heide und Barbar. Hier wird die historische Textvorlage von Voltaires Theaterstück überlagert, denn genau wie in *Alzire* erweisen sich die Eroberer als die eigentlichen Barbaren. Von diesem neuzeitlich aufklärerischen Aspekt abgesehen, gleicht Friedrichs Montezuma in vielen Details dem indianischen Herrscher aus der *Historia* von Solís. Beide sind standhafte Vertreter ihrer jeweiligen Überzeugungen. Jedoch nur in der Oper erscheint Montezumas Tod als idealisch überhöhter Märtyrertod in eigener Sache. An diesem Punkt zeigt sich ein fundamentaler Gegensatz zu Voltaire. Sein Gusman, ein Vertreter der weißen Eroberer, stirbt keineswegs freiwillig und behält zudem in der verzeihenden Versöhnungsgeste gegenüber den Liebenden das letzte Wort. Friedrichs Montezuma erinnert dagegen an die Märtyrer des Barock und der französischen Klassik, insbesondere an den *Polyeucte* von Pierre Corneille.⁴⁹ Während dieser jedoch freiwillig für den christlichen Glauben sein Leben opfert, stirbt Montezuma in Folge seines Widerstands gegen die unmoralischen Angebote der Eroberer. Hinter seinem scheinbaren Märtyrertod verbirgt sich eine Lehre. Sie findet sich bereits im Prosatext, der dem Textbuch der Berliner Aufführungen von 1755 und 1771 vorangestellt wurde:

Der damahls regierende Kaiser von Mexico, Montezuma, erlaubte den Spaniern auf guten Glauben, den Eintritt in sein Reich; aber, er spürte hernach allzuspät die Wirkung eines gar zu leichtgläubigen Vertrauens, und einer unzeitigen Großmuth, als die ihm das Leben kostete. Das betrübte Ende dieses guten Monarchen, welcher der Grausamkeit und dem Geitze seiner Gäste barbarischer Weise aufgefertigt wurde, hat also den Stoff zu diesem Trauerspiele gegeben.⁵⁰

Hätte Montezuma nicht auf den Tugenden der Großherzigkeit, Hilfsbereitschaft, Gastfreundschaft und Toleranz bestanden, wäre er nicht in die Falle der Spanier getappt. Nun steht keiner mehr Montezuma bei, nicht einmal sein alter Verbündeter Zamoro. Fünfmal wird Zamoro, die einzige Person, die allem Anschein nach direkt aus *Alzire* stammt, in fünf verschiedenen Szenen des Librettos erwähnt.⁵¹ Zamoro wird so zur Chiffre des intertextuellen Epitextes, der *Alzire* und *Montezuma* ebenso wie ihre beiden Verfasser subkutan miteinander verbindet. Im Gegensatz zu den sonstigen, überaus statischen Charakteren des Librettos macht der nie in persona auftretende Zamoro als einziger eine Wandlung durch. Aus dem einstigen treuen Gefährten von Montezuma, („Zamoro fedel“, S. 16), der das Reich sorgfältig bewacht

⁴⁸ Kommentar zur Oper *Cinna*, siehe dazu: Claudia Terne: *Friedrich II. und die Hofoper*; http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Terne_Hofoper

⁴⁹ Auf die grundsätzlich zweifelhafte Bezeichnung „Tragödie“ für Märtyrerdramen weist Hans-Dieter Gelfert hin: *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995, 77.

⁵⁰ Quellen: Textbuch 1755: Musikwissenschaftliches Seminar FU Berlin; Textbuch: 1770: Staatsbibliothek Berlin, Abteilung Musikwissenschaften, (wie Anm. 37, 38).

⁵¹ Im Textbuch von 1770 auf den Seiten: 16, 28, 30, 66, 88, 102.

(„l’attenta vigilanza di Zamoro“, S. 28) und zu Hilfe gerufen werden soll („richiamam Zamoro“, S. 66, 88), Montezumas letzte Hoffnung (S. 102), wird ein Verräter, der ausgerechnet zum ärgsten Feind, den Spaniern, übergelaufen ist (S. 102). Montezuma-Friedrich ist nun allein auf sich gestellt.⁵² Seine stolze Verweigerung der Angebote der Spanier bewirkt nicht nur seinen eigenen Untergang, sondern den seines ganzen Volks. So prosaisch, pragmatisch und „realpolitisch“ äußert sich nicht ein idealistischer Schöngeist, sondern der Staatsmann und Kriegsherr. Zugleich wird mit dieser raffinierten Wendung heroische Kampf- und Opferbereitschaft beschworen, am Beispiel des Herrschers, des „ersten Diener des Staates“ wie Friedrich II. sich zu nennen pflegte. Eine letzte glanzvolle Arie transportiert Montezumas Entscheidung gegen das Leben und für den Tod poetisch und musikalisch sehr wirkungsvoll.⁵³ In Kontrast zur versöhnlichen, wenn auch paternalistischen und eurozentristischen, Menschheitsutopie in Voltaires *Alzire* stellt das Libretto von *Montezuma* die aufklärerischen Tugenden letztlich zur Disposition. Zugleich postulieren beide Diskurse gleichermaßen die Konzepte von Rationalität, Moral und Gewissen, wenn auch mit einer entscheidenden Differenz. Anstelle der großzügigen, verzeihenden *grandeur de l’âme* im Finale von *Alzire* steht nun trotzige Standhaftigkeit bis zur Selbstaufgabe – ein bemerkenswerter Paradigmenwechsel.

Vor dem Hintergrund des Zerwürfnisses mit Voltaire, vor allem aber im Kontext des unmittelbar bevorstehenden Siebenjährigen Kriegs erweist sich *Montezuma* keineswegs als rein ästhetisches Gedankenspiel, sondern ebenso als Psychogramm und als poetische Legitimation des politischen Programms von Friedrich dem Großen.⁵⁴ Wer für seine Überzeugung sein Leben riskiert, steht auf der richtigen Seite, lautet die Botschaft, denn derjenige, der schuldlos für eine gute Sache in den Tod geht, scheitert nicht, sondern ist zuletzt ein Triumphierender.

⁵² Georg Quander: *Montezuma als Gegenbild des großen Friedrich – oder die Empfindungen dreier Zeitgenossen beim Anblick der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen und Carl Heinrich Graun*, in: Hellmuth Kühn (Hg.), *Preußen – Dein Spree-Athen, Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin* (= Preußen. Versuch einer Bilanz 4) Reinbek bei Hamburg, 1981, 121-134.

⁵³ Arie des Montezuma: „Sì, corona i tuoi trofei / col privarmi alfin di vita./ Mi vedrai con alma ardita / della morte trionfar. / Senza tema un alma pura / rendo al sen della Natura: / rendo il corpo agli Elementi, / onde il nascere sortì. / De tuoi fieri tradimenti / grideran vendetta un dì.“ Quelle: *Montezuma – tragedia per musica*, Berlin 1770, (wie Anm.38), 124.

⁵⁴ Siehe dazu auch Heinrich Glöb, *Montezuma – ein nicht ganz kultivierter Mexikaner und Friedrich der Große als Librettist*, in: *Die Mark Brandenburg*, H. 68, Berlin 2008, 10-13.